

Doktora Tezi

**GENÇ EDEBİYATIN GENÇLERİ: GEÇ DÖNEM OSMANLI ROMANINDA
GENÇLİK, GELECEK VE İDEALLER**

MERYEM DEMİR

Türk Edebiyatı Bölümü

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Eylül 2015

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**GENÇ EDEBİYATIN GENÇLERİ: GEÇ DÖNEM OSMANLI ROMANINDA
GENÇLİK, GELECEK VE İDEALLER**

MERYEM DEMİR

Türk Edebiyatı Disiplininde Doktora Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

Türk Edebiyatı Bölümü
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Eylül 2015

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Meryem Demir, 2015

Talât S.Halman'a

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

Doç. Dr. Nuran Tezcan
Tez Danışmanı

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

Doç. Dr. Nermin Yazıcı
Tez Jürisi Üyesi

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

Yrd. Doç. Dr. M. Akif Kireççi
Tez Jürisi Üyesi

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

Yrd. Doç. Dr. Ahmet Gürata
Tez Jürisi Üyesi

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

Yrd. Doç. Dr. Emine Tuğcu
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün Onayı

Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

ÖZET

GENÇ EDEBİYATIN GENÇLERİ: GEÇ DÖNEM OSMANLI ROMANINDA GENÇLİK, GELECEK VE İDEALLER

Demir, Meryem
Doktora, Türk Edebiyatı Bölümü
Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Nuran Tezcan

Eylül 2015

Geç dönem Osmanlı romanlarını örneklediği düşünülen beş romanın çözümlemesini sunan bu çalışma, ilk Osmanlı romanlarından bu dönem romanlarına görülen değişim ve dönüşümleri odağına almıştır.

“Alafranga züppelik” anlatısının yerini İmparatorluğun içinde bulunduğu kriz dönemine bağlı olarak gelecek anlatısına bıraktığı romanlarda, idealist gençler anlatılarının merkezine yerleşmişlerdir. Kendilerini gelecekte nelerin beklediği sorusu etrafında birleşen gençler, “doğru” Batılılaşmanın kapsamının tartışılmasında araçsal konumdadırlar.

1890-1911 tarihleri arasında yazılmış Halid Ziya Uşaklıgil’in *Bir Ölüünün Defteri* (1890), *Mai ve Siyah* (1897), *Nesl-i Ahîr* (1909), Mehmed Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890) ve Ali Kemal’in *Fetret* (1911) romanlarında tespit edilen değişimler tezin Birinci Bölümü’nde “Babasızlık Endişesinden Nesilsizlik Endişesine”, “Okuma Eyleminden Yazma Eylemine” ve “‘Sefil’ Erkekten ‘Muteber’ Erkeğe” başlıklarında gösterilmiştir.

Önemli değişimlerden biri olarak yetişkinlerin / babaların romanlara dâhil oluşunu temsiliyet açısından inceleyen İkinci Bölüm’de yetişkinlerin / babaların geç-dönem Osmanlı aydınının farklı söylemlerini romanlara taşımakta araçsal kılındığı saptanmıştır.

Üçüncü Bölüm’de, “alafranga züppe” tipinin görünürlüğünü yitirdiği bu romanlarda olumlu karakter çoğalması tespit edilmiş, yapılan çözümlemede olumlu karakterlerin “reformist” ve “idealist” şeklinde ayrılarak “doğru” Batılılaşmanın kapsamının tartışılmasında araçsal kılındığı belirlenmiştir.

Romanların ortak yönünü oluşturan “müphem” gelecek anlatısının, romanların sonunda karşı ütopyaya dönüşerek Osmanlı İmparatorluğu’nun yitimini imlediği savunulan tezde, önemli göstergelere sahip olduğu düşünülen roman mekânları, Dördüncü Bölüm’de farklılaşma / farklılaştırma ve yitim üzerinden ele alınarak tartışmaya açılmış; karşı ütopyaya paralel olarak anlatıların mekânların yitimiyle sonuçlandığı ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geç Dönem Osmanlı Romanı, İdealizm, Gençlik, Nesil, Gelecek, Mekânın Yitimi

ABSTRACT

YOUTHS OF THE YOUNG LITERATURE: YOUTHS, FUTURE AND THE IDEALS IN THE LATE OTTOMAN NOVEL

Demir, Meryem

PhD. Department of Turkish Literature

Advisor: Associate Professor Nuran Tezcan

September 2015

This study presents an analysis of five texts which are thought of as examples of late Ottoman novels and which focus on the change and transformation from early Ottoman novels to novels of the late period.

Into the novels which the narrative of European snobbery gave its place to the narratives of future depending on the crisis period that Empire was going through, the idealist youth is at the core of narratives.. The “youth,” united under the question of what they will face in future, are in an instrumental position in the discussion of the extent of appropriate Westernization.

The first part of this thesis, in the chapters titled “From the Apprehension of Fatherlessness to the Apprehension of Deficiency in Certain Generation”, “From the Act of Reading to the Act of Writing” and “From the Miserable Man to the Respected One” identifies changes in Halid Ziya Uşaklıgil's novels written between 1890 and 1911; *Bir Ölünün Defteri* (1890), *Mai ve Siyah* (1897), *Nesl-i Ahîr* (1909), Mehmed Murad’s *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890) and Ali Kemal’s *Fetret* (1911).

One of the important changes examined in the second part of the thesis is the involvement of adults and fathers in terms of representation. These characters are used as instruments to express idealism in the work of late period Ottoman intellectuals.

In the third part, population growth of the appropriate characters is confirmed in the novels which the European snob type lost its appearance. In the analysis, the use of these positive characters separate two parts as either “reformist” and “idealist” in the discussion of extent of appropriate westernization.

Because this thesis defends the position that the undefined future narrative forms a common aspect among these novels, the fourth chapter focuses on the differentiation, diversification and disappearance of the place; so it is revealed that narratives end up with the loss of the places in parallel with dystopia.

Keywords: The Late Ottoman Novel, Idealism, Youth, Generation, Future, Disappear of the place.

TEŞEKKÜR

Osmanlı romanındaki değişim ve dönüşümler tezin kaderine de yansıdı; bu çalışma Mehmet Kalpaklı ile başladı, Semih Tezcan ile devam etti ve Nuran Tezcan'la tamamlandı. Üçüne de ayrı ayrı teşekkür ederim. Ama bu tezin asıl yapıcısı Nermin Yazıcı'dır; ona, sözümü ve yazımı eğittiği için, zor süreçte yanımda durduğu için minnettarım. Bilkent Üniversitesi'nde çok değerli hocalar tanıdım: Hilmi Yavuz, Laurent Mignon, Mahmut Mutman; her birinin entelektüel gelişimime büyük katkıları oldu, candan teşekkür ediyorum. Tez jürisinde yer almayı kabul ederek değerli görüşlerini paylaşan Akif Kireççi, Ahmet Gürata ve Emine Tuğcu'ya ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ve Talât S. Halman'a; ülkede özgür ve özgün bir edebiyat ekolü yarattığı için, beni bunun bir parçası olmaya yüreklendirdiği, güvendiği ve kıvanç duyduğunu için yürekte teşekkür ediyorum.

Canım aileme; anneme, babama, üç mükemmel kız kardeşe ve Hanzade'ye sahip olmak en güzel kader; hep destek oldular ve olacaklar, varlıklarını bilmek güzel. Pek tabi ODTÜ'lü öğrencilerim, sıkkın ve mutlu anların ders ve ders dışı muhatapları; parlak akılları ile yerli yersiz açtığım tez tartışmalarına katkıda bulundular; onları ve son aşamada teknik ve manevi desteğim olan öğrencim Adnan Kılıç'ı tanımak büyük bir kıvanç. Teşekkürler teşekkürler...

İÇİNDEKİLER

sayfa

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
BÖLÜM I: GEÇ DÖNEM OSMANLI ROMANINDA GÖRÜLEN DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMLER.....	4
A. Babasızlık Endişesinden Nesilsizlik Endişesine	13
1. “Geç Kalmış” “Hasta Baba”nın “Alîl Çocuğu”	13
2. “Müphem” Gelecek ve Gençler	19
3. “Ekber ve Erşed’den “Genç”e.....	32
B. “Okuma” Eyleminden “Yazma” Eylemine	35
C. “Sefil” Erkekten “Muteber” Erkeğe	46
BÖLÜM II: <i>TURFANDA MI YOKSA TURFA MI? NESL-İ AHÎR VE FETRET</i> ROMANLARINDA TEMSİLİYETLER	58
A. Temsiliyet Aracı Olarak Yetişkinler	59
B. Temsiliyet Aracı olarak “Baba”lar.....	68
C. <i>Nesl-i Ahîr</i> ve <i>Fetret</i> ’te İki Öteki.....	84
1. Ötekileştirme Aracı Olarak Tarih	94
2. Ötekileştirme Aracı Olarak Edebiyat ve Müzik	104
BÖLÜM III: REFORMİST - İDEALİST AYRIMINDA GENÇLER.....	111

BÖLÜM IV: MEKÂN VE MEKÂNIN YİTİMİ	137
A. Mekân ve İmaj	140
B. Ev'e Dönüş	149
C. Mekânın Yitimi.....	159
SONUÇ	170
BİBLİYOGRAFYA	178
EKLER.....	186
ÖZGEÇMİŞ	190

GİRİŞ

Bu tezde Osmanlı edebiyatında 19.yüzyıl sonu ile 20.yüzyıl başında yazılan romanların merkezinde yer alan gençler; anlatılardaki konumlanış, idealler, gençlik ve gelecek kavramları bağlamında ele alınacaktır.

19.yüzyıl sonunda Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu siyasi, sosyal ve ekonomik koşulların toplumsal düzlemde yarattığı gelecek endişesinin romanların başat söylemini oluşturduğu ve bu endişenin gençler üzerinden anlatılaştırıldığı görülmektedir.

İlk romanlardan itibaren Osmanlı yazarlarının Modernleşme/ Batılılaşma hareketlerinin toplumdaki izdüşümünü genç karakterler üzerinden tartıştıkları bilinmektedir. Roman türünün bu ilk örneklerinde gençlerin anlatı düzlemindeki konumlanışları baskın şekilde “alafranga züppe” tipinin temsiliyetiyle belirlenerek “aşırı Batılılaşma” sorunsalı ön plana çıkarılmış; dolayısıyla bu romanlar “aşırı” ya da “yanlış” Batılılaşma anlatısı üzerine kurulmuştur. Ancak geç dönem Osmanlı romanına gelindiğinde ilk romanların merkezinde yer alan söz konusu “züppelik” anlatısının giderek görünürlüğü yitirdiği, “alafranga züppe” tipinin silikleştiği buna mukabil İmparatorluğun içinde bulunduğu krizin belirleyici olduğu bir anlatı

düzleminde, “ideal” odaklı genç kuşağın anlatılarının merkezine yerleştiği görülmektedir.

Bu tez, Modernleşmenin izlerini “alafranga züppe” tipi üzerinden süren Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürünün, Osmanlı Modernleşmesini “yanlış Batılılaşma”nın temsiliyetine indirgeyerek genelleyici bir söylem ürettiği ve 19.yüzyıl sonu itibariyle Osmanlı İmparatorluğu’ndaki siyasi-ekonomik koşullara bağlı olarak meydana gelen toplumsal dönüşümün romanların anlatı düzleminde yarattığı değişim ve dönüşümleri göz ardı ettiği düşüncesi üzerine temellenmektedir.

Söz konusu değişim ve dönüşümler odağa alınarak 1890 ile 1911 tarihleri arasında yazılan beş romanın yakın okuma yöntemi ile incelendiği bu tezde, geç dönem Osmanlı romanında söz konusu Batılılaşma anlatısının “yanlış-doğru Batılılaşma” sorunsalından, “doğru Batılılaşma”nın kapsamının ne olduğu sorunsalına dönüşerek yön değiştirdiği ve İmparatorluk yönetimindeki saray bürokrasi ikiliğinin doğurduğu krize paralel olarak “Batılılaşma” anlatısına bir “gelecek” anlatısının eklendiği savlanmıştır.

Tezde Halid Ziya Uşaklıgil’in *Bir Ölünün Defteri* (1890), *Mai ve Siyah* (1897), *Nesl-i Ahîr* (1909), Mehmed Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890), Ali Kemal’in *Fetret* (1911) romanları incelenmek üzere seçilmiştir.

Dört bölümden oluşan tezin Birinci Bölümü’nde söz konusu değişim ve dönüşümlerin hangi temalar üzerinden gerçekleştiği, romanlara gönderme yapılarak ortaya konmuştur. İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Bölümlerde yakın okuma yöntemi ile karakterlerin anlatı düzlemindeki konumlanışlarına yoğunlaşarak “Batılılaşma” ve “gelecek” anlatısındaki temsiliyetleri tartışmaya açılmıştır.

İkinci Bölüm’de yetişkinlerin, yön değiştiren “Batılılaşma” anlatısındaki temsiliyetlerine odaklanılmış, biri “eski” zihniyet diğeri Batı kùltürü olan “iki öteki”yi karşılarına alarak kendi kimliklerini nasıl tanımladıkları ortaya konmuştur.

Üçüncü Bölüm’de gençlerin anlatılardaki konumlanışları incelenerek söz konusu “Batılılaşma” ve “gelecek” anlatısında temsiliyetlerinin ne olduğu sorusu reformist karakter çizgisindeki bölünmeye odaklanarak tartışılmıştır.

Mekâna odaklanan Dördüncü Bölüm’de, karakterlerin mekân ile kurdukları ilişkiden yola çıkarak karşı ütopyaya dönüşen “gelecek” anlatısının mekân ile ilişkisi tartışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GEÇ DÖNEM OSMANLI ROMANINDA GÖRÜLEN DEĞİŞİM VE DÖNÜŞÜMLER

Batılılaşan Osmanlı toplumunun edebiyattaki izdüşümüne yönelik Cumhuriyet sonrası eleştiri literatüründe “Tanzimat romanı” sınıflaması içinde konumlandırılan *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* (1875), *İntibah* (1876), *Araba Sevdası* (1889) ve *Şık* (1889) gibi romanlar hakkında üretilen başlıca iki söylem söz konusudur.

Birincisi Batı’yı örnek alan Osmanlı yazarlarının roman türünde eserler vermesini “uygun” bir hareket olarak değerlendiren “taklitçilik” söylemi; ikincisi ise roman yazarlarının siyaset ile olan bağları dolayısıyla, bu romanların siyasi fikirlerin aktarılmasında araçsal olduğu ve böylelikle estetik niteliğinin zayıf olduğu görüşüne dayanan “siyasi angajman” söylemidir. “Mardin (1971), Moran (1983), Timur (1981), Belge (2006), Evin (2004), Dino (2008), Tanpınar (2010).

Ahmet Hamdi Tanpınar *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde “siyasi nedenlerle Avrupa’ya kaçışları dışında Batı ile hiçbir münasebeti olmayan bu yazarların Fransızca’yı dahi etkisinde kaldıkları düşünce akımlarını temsil eden kitaplar ve Tercüme Odası’nda yaptıkları çeviriler yoluyla öğrendiklerini” (262), “belli başlı siyasi meselelerin etrafında 1908’e kadar devam eden umumi bir heyecan doğuran bu eserlerin en büyük zaafı” olarak “yazarların realite fikrinden uzak ol[duklarını]” belirterek “etkilenme” ve çeviri yoluyla “taklit” e dikkat çekmektedir.

(262). “Tanzimat münevverlerinin daha ziyade politik muhitlerden olması ve halkla temaslarının bulunmaması”na (262) değinen Tanpınar, söz konusu romanları Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürüne hâkim olan “siyasi angajman” söylemi ekseninde okumaya açmaktadır.

Ahmet Evin’in de benzer bir görüş ortaya koyarak, *Türk Romanın Kökenleri ve Gelişimi* kitabında “Türk reformcuları her şeyden önce birer siyasal düşündüler ve dönemin edebiyat anlayışının niteliği onların siyasal fikirleriyle belirleniyordu” (13) sözleriyle dönemin yapıtlarını estetik- siyaset ekseninde yorumladığı görülmektedir.

“Romanın Türkiye’ye girişi(nin) entelijansiyanın üç temel kaygısına (fikirlerini daha geniş kesime yaymak, halkın dikkatini güncel meselelere çekmek ve Avrupa’dan gerçekten benimsenmeye değer görünen kurumları almak) bağlı olduğunu” (14) dile getiren A. Evin böylece Batı’nın “taklit” edilmesinde romanı araçsal konuma yerleştirmektedir.

Berna Moran *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* adlı kitabında “Tanzimat romancıları ülke davalarında söz sahibi olmak isteyen, İmparatorluğun derdine çare bulmaya ve göstermeye çalışan, siyasal faaliyetleri olan aydınlardı” (68) sözleriyle yazarların siyaset ile olan bağlarına dikkat çekmektedir. Yazarların siyasi düzlemde “Doğu -Batı sorunu”na odaklandığını ve “bunu temel sorun olarak” işlediğini dile getiren Moran, romanlarda “karakter” yaratılmadığını buna mukabil “stereo tipler” yaratıldığını söyleyerek romanları siyasi fikirlerin aktarıldığı birbirine benzeyen anlatı düzlemi olarak değerlendirmektedir.

Şeyda Başlı, *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine* başlıklı kitabında “taklitçilik” ve romanın niteliğini belirleyen bir ölçüt olarak “siyaset-estetik”

kutuplaşması söylemiyle bu dönemin edebiyatını “başarısız” olarak niteleyen görüşün karşısında yer alır ve söz konusu çalışmasında bu romanları metin merkezli olarak yeniden değerlendirir (7-8).

Şeyda Başlı romanların “taklitten” öteye gidemeyen anlatılar olduğu ve politik düşünceleri yaymak amacıyla yazıldığı yönünde geliştirilen bu söylemin bir “değersizleştirme” fonksiyonu görerek yapıtları “ulusal alegori” (8) şeklinde okumaya zorunlu kıldığını belirtmektedir. Fredric Jameson’un “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı” yazısında dile getirdiği “Üçüncü Dünya Ülkesi” romanlarının bir “ulusal alegori” şeklinde okunması gerektiği iddiası Osmanlı yazarlarının siyaset ile olan ilişkileri dolayısıyla “geçerlilik” kazanmış görünmektedir. Zira Jale Parla *Babalar ve Oğullar*’da bu ilişkiden yola çıkarak “Tanzimat romanının en belirleyici özelliği romandan çok alegoriye yakın oluşudur” (52) yorumunu yapmaktadır.

Murat Belge “Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış” başlıklı yazısında “daha Ahmed Mithad Efendi’nin Râkım Efendi ile Felâton Bey’inden başlayarak bu alegorinin Doğulu ve Batılı değerleri belli olmuş ve sonraki yazarlar da bu damardan hayli beslenmişlerdir” (68) diyerek Ahmed Mithad Efendi gibi ilk roman yazarlarının “bu alegorik niteliği kaba saba edebi araçlar”la yansıttıklarının altını çizmektedir. Murat Belge’nin bu sözleriyle roman türünde verilen ilk örnekleri olumsuzladığı dikkat çekmektedir.

“Ulusal alegori” kavramının inşa ettiği söylem alanına dikkat çeken Aijaz Ahmad, Jameson’u “uygarlıksal ötekilik” yaratmakla suçladığı “Jameson’un Ötekilik Retoriği ve Ulusal Alegori” başlıklı yazısında “Üçüncü Dünya” teriminin “herhangi

bir teorik statü olmayan tartışmalı bir terim olduğunu” belirterek bu kavramı tartışmaya açmıştır (113).

Bu iki görüş ekseninde “ulusal alegori” ile Osmanlı romanı arasındaki ilişkiyi değerlendiren Nurdan Gürbilek *Kör Ayna Kayıp Şark*’ta “bu görüşün tamamen kabulü ya da reddinin içerdiği tuzaklar”dan söz ederek Osmanlı-Türk edebiyatında “ulusal alegori” kavramıyla açıklanabilecek romanlar olduğu gibi kavramın açıklamakta “yetersiz” kalacağı romanlar da olduğunu belirtmektedir (172). “Ulusal alegori tezine bütünüyle sahip çıkmak kadar ondan beslenerek geliştirilecek bir anti-tezin tuzaklar içerdiğini” belirten Gürbilek, geliştirilecek anti-tezlerde “ bir mağdur gururu, tam anlamıyla milliyetçi olmasa da kuşkusuz onunla akraba bir kültürel alınganlık” olabileceğini belirtmektedir (172).

“Ulusal alegori” kavramının Osmanlı romanı açısından geçerliliğini sorgulayan Şeyda Başlı’nın, ilk romanlar üzerine yapılan eleştiri kanonunun dışında bir eleştirel söylem geliştirdiği görülmektedir. Başlı, özellikle “hasta adamın acemi çocuğu” tanımından yola çıkarak “romanların pek çok defa alaya alınan ‘aşırı Batılılaşmış züppeleri’ arasında yer alan Felâtun, Ali, Bihruz ‘bey’ler kadar, anlatış biçiminin de dikkat çekici bir sakillğe sahip olduğu” yorumunu eleştirmektedir (31). A.H.Tanpınar, Robert Finn, Güzin Dino, Berna Moran gibi eleştirmenler “türün doğuşunu Avrupa romanı ile karşılaştırarak” ilk romanları “iptiadi”, “acemi”, “yetersiz” olarak nitelendirmişlerdir (31). Diğer yandan Namık Kemal gibi ilk dönem roman yazarlarının roman dışındaki yazılarında kurmaca yapıtlardaki “ başarısızlıklarını” kabul eden söylemlerinin kurmaca yapıtların değerlendirmesinde geçersiz sayılması gerektiğini dile getiren Başlı, yazarların görüşlerini “yapıtların içinde buldukları özgül toplumsal/ kültürel koşullar ile ilişki içinde üretildiklerini

göz önüne alan metin-merkezli incelemeler açısından ikincil değerde” görmektedir (40).

Söz konusu “taklitçi”, “siyasi angajman” içeren, “alegorik” nitelermelerini içeren bu görüşlerin odağında yer alan “Osmanlı romanı” tanımlaması ile çizilen çerçevenin bu çalışma açısından doğurduğu bir başka bir probleme de işaret etmek gereklidir.

“Ulusal alegori” bağlamında okumaya açılan romanların genel olarak “Tanzimat romanı” başlığında toplanarak bir kanon oluşturulduğu görülmektedir. “Tanzimat”, “Servet-i Fünun” gibi tarihsel süreçler ya da dergi gibi basım-yayın araçlarının öne çıkarılmasıyla yapılan “ edebiyat tarihi” sınıflaması ilk romanlar üzerine üretilen eleştirel söylemin genelleyici bir söyleme dönüşmesine ve daha geç bir dönemde yazılan romanlardaki değişimin göz ardı edilmesine yol açmıştır.

Bu genelleyici söylem birbirine yakın tarihlerde yazılan bir romanı kanona dâhil ederken bir başka romanı kanon dışı bırakmakta ya da üretilen söylemi desteklemediği için kimi romanları geri plana itmektedir.

Şeyda Başlı’nın dikkat çektiği üzere “edebiyat antolojileri ile araştırma kitaplarına tutarlı bir biçimde dâhil dilmiş bulunan *İntibah* (1876), *Taaşşuk- u Tal’at* ve *Fitnat* (1872), *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (1875) ile *Araba Sevdası* (1890) gibi romanlar bu hiyerarşinin en üst basamağında yer alırken, adından söz edilmekle birlikte kapsamlı bir incelemeye daha az konu edilen *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1891) bu hiyerarşinin ikinci basamağında yer al[maktadır]” (15).

Söz konusu antoloji yahut eleştirel çalışmalara bakıldığında Osmanlı edebiyatında roman türünün ilk örneklerine göre geç sayılabilecek bir tarihte 1911’de yazılan *Fetret* romanının ise tamamen kanon dışı kaldığı dikkat çekmektedir.

Kayahan Özgül'e göre yazarın siyasi kimliğinin bunda etkisi olması muhtemel bir sebep olarak görünmektedir: “*Fetret*’in beklenen ilgiyi çektiği söylenemez. Bunun sebebini Ali Kemal’in şahsiyetine ve yerleşmiş imajına bağlamak yanlış olmaz” (38).

Edebiyat antolojileri yahut eleştiri kitaplarının yazımında aynı yazarın farklı eserleri arasında yapılan ayırım ise “seçicilik” faktörünü devreye sokan kanonun başka bir sorunlu yönüne işaret etmektedir. Bu açıdan H.Ziya’nın *Nesl-i Ahîr* romanıyla ilgili hem yazarın hem de eleştirmenlerin tutumu son derece çarpıcı örneklerdir.

Halid Ziya Uşaklıgil’in bilinen “son romanı” olan *Nesl-i Ahîr* (1909) Alev Sınar Uğurlu’nun aktardığı bilgiye göre “yazarı tarafından ne kitap haline getirilmiş ne de sadeleştirilmiştir. Eserin tek nüshası 1990 yılında “Son Kuşak” alt başlığı ile hazırlanan sadeleştirilmiş baskısıdır” (11).

Bu bilgiden anlaşıldığı kadarıyla *Nesl-i Ahîr* 2007’de Alev Sınar Uğurlu tarafından ilk kez tam metin olarak Latin alfabesine aktarılmıştır. Tam metnin yeni sayılabilecek bir tarihte Latin alfabesine aktarılmış olması *Nesl-i Ahîr*’in yazarın diğer eserleri kadar ilgi çekmediğini ve kanon dışı bırakıldığını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Ahmet Haşim “*Nesl-i Ahîr* hikâyesi gibi harikanın taban tabana zıddı olan gülünç ve merhamete şayan eserler meydana getirirken, gençlerin toyluklarını hoş görelim” sözleriyle eser hakkında olumsuz fikirlerini dile getirmektedir (aktaran: Selim İleri, *Nesl-i Ahîr*’de...). Öte yandan Cevdet Kudret romanda bir “nutuk havası” olduğunu ileri sürerek “bunun Halid Ziya’nın Batı edebiyatında toplumsal olayların nasıl işlendiğini gösteren örnekleri görememiş olması”ndan kaynaklandığını belirtmektedir (aktaran: İleri, *Nesl-i Ahîr*’de...).

Bu iki yorumun Şeyda Başlı'nın vurguladığı “taklit” söylemine dayanan “değer düşürücü” yargılar içerdiği söylenebilir. Halid Ziya'nın kendisinin de benzer bir yaklaşımla “meşrutiyetten sonra yazdığım şeyler arasında beni pek ziyade utandıran bir roman tefrikası” (*Kırk Yıl* 888) sözleriyle bu eserini “başarısız” saydığı görülmektedir. Yazarın “Fecr-i Ati’cilerin olumsuz eleştirilerine maruz kaldığı” (Kudret 1) için dile getirmiş olabileceği bu sözler eleştirmenler tarafından bu eserin kanona neden dâhil edilmediğinin cevabının verilmesinde dayanak olarak kullanılmaktadır.

Nitekim *Metruk Ev* adlı kitabında Halid Ziya'nın romanlarını “yekpare” olarak ele alıp inceleme amacı güden Zeynep Uysal, *Nesl-i Âhir*'i bu çalışmaya dâhil etmemesinin sebeplerinden biri olarak yazarın bu sözlerini gösterir: “[...] Ayrıca Halid Ziya'nın tefrikada kalan bu romanı yayımlamamayı özellikle istemiş olması ve çeşitli vesilelerle bu romandan ‘utanç’ duyduğunu söylemesi de *Nesl-i Ahîr*'in ileri sürdüğüm çizgiye yenilik getirmediği düşüncesini destekler” (14).

Bir yazarın kendi romanına dair düşüncelerini sebep göstererek o romanı kanon dışı bırakmak, odağa kurmaca eser yerine yazarın görüşlerinin temel alındığını gösterir. Bu da metni merkeze alan eleştiri anlayışının dışındaki farklı ölçütlerin söz konusu eleştiri kanonundaki yerini göstermesi bakımından önemlidir.

Bu çalışmada bir kanon inşasına yol açtığı düşünülen “Tanzimat”, “Servet-i Fünun” gibi eserleri ve yazarları sınıflandıran yaklaşımın dışında kalınarak 1890 ile 1911 tarihleri arasını kapsayan “geç dönem Osmanlı romanı” tanımı tercih edilecektir.

Buna göre tez, Halid Ziya'nın kanon içinde birincil değerde görülen *Mai ve Siyah* romanı, kısmen ikincil değerde görülen *Bir Ölüünün Defteri* ve kanon dışı

bırakılan *Nesl-i Ahîr* romanı ile birlikte, Ali Kemal'in kanon dışı bırakılan romanı *Fetret* ve kanona ikincil sırada dâhil dilen Mizancı Murad'a ait *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanını odağa alarak, geç dönem Osmanlı romanının gösterdiği değişim ve dönüşümler doğrultusunda, Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürünün Osmanlı romanı hakkında ürettiği genelleyci söylemin kapsamının tartışılması gerektiği üzerine temellenmektedir.

Bu konuda işaret ettiğimiz yönde bir değişimi göstermesi açısından A.H.Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde dile getirdiği "Halid Ziya yetişip de hakiki roman başlayınca bu basit "akıllı-akılsız" adam hikâyesi edebiyatımızda bir zihniyet ve yeni ahlak meselesi şekline girecektir [...] Bu romanın bütün hususiyetleri (zihniyet-yeni ahlak) *Mâi ve Siyah*'ta derinleşecek insan talihine mal olacaktır" sözleri önemlidir. Zira Tanpınar'ın Osmanlı romanının yetkinleşmesini Halid Ziya Uşaklıgil' e bağlaması tartışılır bir tespit olmakla birlikte, ilk romanlardan geç dönem romanlarına görülen değişimin çerçevesini belirlemesi açısından bu sözler dikkate alınmalıdır (421). Bu tezde incelenen romanlar, Tanpınar'ın işaret ettiği bu "zihniyet" ve "yeni ahlak meselesi"ni yansıtan romanlardır. Nitekim romanların konu edindiği "gelecek" anlatısı, "yeni" genç tipi aracılığı ile aktarılmakta ve bu "yeni" genç tipi de "yeni bir zihniyet"e, "yeni bir ahlak anlayışı"na; yani "idealizm"e işaret etmektedir.

İdealizmin, idealist karakterlerin anlatıların merkezine yerleştiği bu romanlarda Râkım Efendi'de temsiliyetini bulan reformizm ikincil konuma çekilmiş, "akıllı-akılsız" adam çatışması üzerinden tartışılan Doğu-Batı karşıtlığı, reformist-idealist ayrımında "doğru" modelin kapsamının ne olduğu tartışmasına evrilmiştir.

“Yeni zihniyet”i “yeni” genç tipi ile temsil eden bu romanların ilk romanlara göre gösterdiği diğer farklılıklar şöyle özetlenebilir:

Okuduğu kitaplarla Batı’yı tanıyan ve ona “kapılan” “alafranga züppe” karakterlerin yerini Batı’yı yerinde tecrübe eden, orada eğitim alarak ülkesine dönen idealist karakterler almıştır. Böylece “yanlış” ya da “aşırı” Batılılaşmış üst sınıf erkeklerin konu edildiği ilk romanlardaki “alafranga tip”in temsil ettiği Batılılaşma anlatısı yön değiştirerek olumlu karakterlerin temsil ettiği gelecek anlatısına dönüşmüştür. Okuma eylemi, Batılılaşma doğrultusunda bir probleme işaret ettiği ilk romanların aksine, bu romanlarda düzlem değiştirmiş ve onunla birlikte “yazma eylemi” idealleri yansıtmaya aracı olarak anlatı kapsamına dâhil edilmiştir.

Olumlu karakterlerin sayıca çoğaldığı bu romanlar reformist-idealist ayrışması göstererek, “alafranga züppe” ve onun antitezi olan Râkım Efendi tipolojisi (reformist tipoloji) ile ortaya konan “doğru-yanlış Batılılaşma” çatışmasını farklı ve yeni bir düzleme çekmiştir. “Alafranga züppe”nin merkeziliğini kaybettiği bu yeni düzlemde “doğru” Batılılaşmanın kapsamına dair bir tartışmanın söz konusu olduğu tespit edilmiştir. Bu tartışmanın bir tarafını Râkım Efendi prototipine dayanan reformist gençler oluştururken, diğer tarafını idealist gençler oluşturmaktadır. “Alafranga” tipin silikleştiği bu yeni düzlemde “sefil” erkek de “itibar” kazanmaya doğru yol almaktadır.

Ayrıca reformist/idealist karakterlere yol gösterici rolüyle okurun karşına çıkan babalar bu romanların önemli bir yönünü oluşturmaktadır. Babalar “gelecek endişesi” karşısında ne yapacağını bilemeyen gençlere yol göstermekle birlikte, “yeni” nesil ve idealler üzerine kurulu anlatı yapısını güçlendirmişlerdir.

A. Babasızlık Endişesinden Nesilsizlik Endişesine

1. “Geç Kalmış” “Hasta Baba”nın “Alfil Çocuğu”

Gregory Jusdanis *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*'de Batılı olmayan toplumların Modernleşme deneyimlerinin zorunlu olarak eksik kaldığını, hep bir “tamamlanmamışlık” içereceğini söylemektedir” (11).

Gecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerinin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak “tamamlanmamış” olarak kalır. İthal edilen modeller Avrupa’daki muadilleri gibi işlev görmezler. Çoğunlukla dirençle karşılanırlar. Bu nedenle modern olma projesi, içinde bulunulan yere göre değişir. Birçok modernlikten söz etmenin mümkün olmasının nedeni de budur. Ama çevre ülkeleri Batılı asılları ile yerel gerçeklikler arasındaki uyumsuzluğu yapısal bir yetersizlik olarak içselleştirirler. (11)

Jusdanis’in Yunan edebiyatından yola çıkarak tanımladığı “gecikmiş modernlik” kavramının Türk edebiyatı eleştirisinde birçok kereler yararlanılan kuramsal bir çerçeveye temel oluşturduğu görülmektedir.

Orhan Koçak *Mai ve Siyah* üzerine yaptığı “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah” başlıklı psikanalitik çözümlemesinde Ahmet Cemil karakteri aracılığıyla söz konusu “gecikmişlik”in temsiliyetini araştırır.

[Ahmet Cemil] e Ahmet Mithat’ın ve diğerlerinin durduğu yerden bakarken, onlarla aynı zemin ve eğilimleri paylaştığını, sadece bu

eğilimleri daha ileri götürdüğünü gördük. İki tarafın da bu model kaymasının malulü olduğunu, bu yeni model (Batı) karşısından gecikmişlik konumunda kaldıklarını, bunun da onları acemilik, çaresizlik ya da çocuksuluk terimleriyle tanımlanabilecek bir yetersizlik durumuna mahkûm ettiğini, Ahmet Cemil'in bu yetersizliği daha bilinçli yaşadığını öne sürdük. (114)

Orhan Koçak'ın “gecikmişlik” ile “acemilik-yetersizlik” arasında kurduğu bağı Osmanlı romanları üzerine yaptığı değerlendirmelerde sürdüren N. Gürbilek “gecikmişlik” ile “tahammülsüzlük” hissini Osmanlı-Türk yazarında yarattığı endişeye değinerek, yazarların bu endişeyi yapıtlarına yedirebildikleri, ondan kaçmak yerine onu kabullenip onun yol açtığı “yarılmayı” anlatabildikleri ölçüde “başarılı” olduklarını söylemektedir:

Ahmet Cemil'in, Mümtaz'ın ve Selim'in yaratıcıları, çoğu yazarın kadınsılıkla özdeşleştirip kendinden uzaklaştırdığı bir borçlanmışlığı, kudretsizlik olarak algılanmış bu gecikmişliği farklı biçimlerde de olsa kendi yazgıları olarak kabul ederek, kadınsılaşıma endişesini de içinde barındıran etkilenme endişesinden kolayca kurtulamadıklarından, bu endişeye rağmen değil, tam da bu endişe sayesinde, endişeyi romanın ana malzemesi haline getirebildikleri için iyi romanlar yazdılar. (49)

Orhan Köroğlu ise “Türk romanında Batıcılığın Yeri: Geç Kalmışlık Bataklığında Utanç Duymayı Öğrenmek” başlıklı makalesinde Orhan Koçak'ın “modernliğin sahnesine geç çıkmakla ilişkilendirdiği “tedirginlik duygusu”nun Osmanlı-Türk yazarında nasıl bir “utanç” kaynağına dönüştüğünü ve kendisini nasıl “sürekli ürettiği”ni dile getirmektedir:

Utanç, tedirginlik, ikircim... Adı ne olursa olsun, aslında içerdiği zaman ve mekânın koşullarına göre değişen, bu yüzden de somutlaşmayan ve olur olmaz yerde hortlayan bir Batı, kendisinden olmayan özneyi rahatsız ediyor. Model alındığı için arzulanan, ama aynı zamanda bir türlü ulaşamadığı için nefret de edilen Batı “biz”de olmayan ve belki de asla olmayacak bir şeye sahip olduğu varsayılan topyekûn bir tahayyül. (505)

“Geç kalmışlık” ve “kaçırılmışlık” söylemini türsel gecikmişlik bakımından ele alan Şeyda Başlı Batı-dışı toplumlarda romanın ortaya çıkışını bir “geç kalmışlık” ya da “kaçırılmışlık” söylemiyle ele alan yaklaşımlara karşı çıkmaktadır. Şeyda Başlı’nın düşüncesi bu söylemin “değer düşürücü” olduğu yönündedir (61-62).

“Geç kalmışlık” söylemi üzerine temellenen bu tartışmalara yeni bir yön verecek olması açısından tezde incelenen romanlar önemli görünmektedir. Zira yüzyılın sonunda yazılan bu romanlarda “geç kalmışlık” söyleminin anlatı düzlemine taşınması ve kahramanların ağzından duyulan bir söyleme dönüşmesi önemli bir değişimdir. Böylece “geç kalmışlık”ın eleştirilenlerin Osmanlı yazarının endişesini tanımlarken yararlandığı kavramsal çerçevenin dışına taşarak, bizzat roman kahramanın taşıdığı endişenin temelini oluşturan yeni bir söylem alanı oluşturduğu söylenebilir. Sırasıyla *Nesl-i Ahîr*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ve *Fetret* romanlarının ortak niteliğini oluşturan bu söylem *Fetret*’in anlatı düzleminde Baydur’un sesiyle temsil edilir:

Niçin bu ikbalimiz çok sürmedi? Yükselmedi? Âkıbet ise idbara mübeddel oldu? Çünkü, biz, Osmanlılar Şark ile Garb’ın muhâseme-i ezeliyyelerine kurban gittik. O muhâsemenin derdiyle, girîve-i

inkırâza [çıkamaz yola] uğradık, cihan-ı medeniyetten ayrıldık, geri kaldık. [...] Osmanlılar halken ve hükûmeten Garplılara benzemek, yetişmek, medeniyet-i Garbiyyeyi temessül etmek [benzemek] istidadını gösteriyorlar. (142)

Anlatı düzleminde Dârülfünun'un genç tarih hocası konumundaki Baydur'un ağzından duyulan bu sorular ve ardından verilen cevaplar romanın genç kahramanı Fetret'e bir düşüncenin telkin edilmesinde kullanılır. Ayrıca bu düşünce yalnızca kahramana değil, okura da yönelen bir retorikle kurulmuştur.

Nesl-i Ahîr romanında, romanın başkahramanı İrfan ve yol gösterici baba rolündeki Nüzhet dolayımında geç dönem Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu "geç kalmışlık" konumu "hasta baba"; bunun yarattığı "gelecek" endişesi ise "alfl çocuk" metaforlarıyla temsil edilmektedir:

"Bir haftadır bu artık ihtiyar olmaya karar veren adamla şu henüz genç olmaya kuvvet bulamayan çocuk arasında garip bir hadise-i ruh ile öyle pak ve samimi bir rabita [öyle temiz ve samimi bir bağ], hasta bir baba ile alfl [sakat] bir çocuğu yek diğerine rabt eden [bağlayan] rikkat [acıma] ve merhametten, ihtiyac-ı himayet ü vikayeden mürekkeb öyle bir incizab hâsıl olmuş idi ki [koruma ve korunma ihtiyacından oluşan öyle bir çekicilik ortaya çıkmıştı ki] İrfan'da daima dönüp dönüp dolaşıp Nüzhet'e gelen, Nüzhet'te daima gözlerini ağlıyor zannedilen bir nigâh-ı şefkatle [şefkat bakışıyla] İrfan'ın gözlerine götüren hamelat [hamleler] vardı. (107)

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanında başkahraman Mansur'un "gönüllü" olarak hizmet vermek istediği Kalemîye'den Batı'daki kurumlaşma zihniyetini

bulamayarak kısa zamanda istifa etmesi, hedeflediği Batılı tarzdaki bürokratik anlayışı ülkesinde hayata geçirememenin yarattığı ümitsizlikten kaynaklanır. Dolayısıyla Mansur’un bu tercihi de “gecikmişlik” söyleminin anlatıdaki görünümünden biridir.

Özetle söz konusu romanlarda “geç kalmış” ve “gücünü kaybetmiş” devlet açık şekilde “hasta” olarak kabul edilmektedir. Bu kabul, Cumhuriyet sonrası eleştiri literatüründe kuramsal bir çerçeve oluşturan “babasızlık” metaforunun temelini teşkil etmesi bakımından önemlidir.

Türk Romanı başlıklı kitabında 1872-1900 yılları arasında yazılan romanları inceleyen Robert Finn “bütün bu erkek kahramanların babalarının ölmüş olması dolayısıyla Batı’dan ithal edilen yeni türsel ve toplumsal değerlerle kendi başlarına ilişki kurmaya bırakılmaları[nı] ilginç” bulmaktadır (47). “Ansızın hiç bilmediği bir yöne dönen, tanımadığı bir yolda gerçek bir kılavuzun yol göstericiliğinden yoksun son dönem Osmanlı İmparatorluğu’nun sanki kişileştirilmiş çizimleridir bu kahramanlar” yorumunu yapmaktadır (47-8).

Jale Parla *Babalar ve Oğullar*’da “Tanzimat romanın babasız kalma tedirginliği içinde doğuşu”na dikkat çekerek Tanzimat yazarlarının bu tedirginlikten kaynaklanan “sistemize söylemler üret [tiği], giderek daha otoriter bir ses tonu edin[dikleri] ve kendilerinden menkul kültür babalığı üstlen[diklerini]” belirtir (153).

Bu belirlemelerden hareketle incelenen romanlar içinde *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının başkahramanı Mansur’un babasız oluşu, *Bir Ölünün Defteri*’nde Vecdi’nin küçük yaşta babası tarafında terk edilmiş olması, *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil’in babasının ölmesi “babasızlık” metaforunun bu tez açısından da geçerli olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte *Nesl-i Ahîr*’de,

İrfan'ın Fransa'ya kaçmak zorunda kalarak ardında bıraktığı babasını bulmak ve sürgünden kurtarmak planları üzerine gelişen anlatı düzleminde “baba”yı arayış öyküsü ile Osmanlı İmparatorluğu'nun “eski” gücünü arayış öyküsünün iç içe geçmesi; bu romandaki diğer gençlerden Şakir'in “aile-i menkubeye [gözden düşmüş aileye] mensup bir çocuk” olarak; Behiç'in ise “anne ve babası Vilayet-i Selase'nin teşkilat-ı ahîresinde [en son düzenlemesinde] Makedonya'nın en ateşnak [ateş dolu] bir yerine gönderilen” bir genç olarak tanıtılması bu metaforun geçerliliğini kuvvetlendirmektedir (255).

Böyle olmakla birlikte bu çalışmada konu edilen romanlarda babası olmayan “kültürel vasiden yoksun kalmış yetim genç” karakterinin işlenişinde ilk romanlara göre farklılık olduğu ve babasız olan bu gençlerin prototiplerine göre ciddi bir dönüşüm geçirdikleri görülmektedir.

İlk romanlarda “hiç bilmediği bir yöne dönen, tanımadığı yolda bir kılavuzun yol göstericiliğinden yoksun” gençler “züppelik” anlatısını temsil ederken, geç dönem Osmanlı romanında gençler idealist kimlikleriyle “gelecek” anlatısını temsil etmektedirler. Bu, ciddi bir dönüşüm olmasına rağmen Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürünün “züppelik” anlatısını temellendiren bir argüman olarak “babasızlık” ve “otorite boşluğu” arasında kurduğu ilişkinin bahsedilen bu dönüşümü yok sayarak tüm Osmanlı romanını, “babasızlık” üzerine temellendiren “züppe”lik anlatısına indirgemekten kaçınmadığı görülmektedir. Oysa geç dönem Osmanlı romanında yetişkinlerin görünür kılınması, daha önemlisi “babalar”ın yol gösteren misyonuyla anlatı düzlemine dâhil edilmesi söz konusudur. Dolayısıyla “züppelik” anlatısına bağlı kalan eleştirel söylemin idealist “babalar”ın ortaya çıkışını ve oğul figüründeki değişimi gözden kaçırdığını söylemek mümkün görünmektedir. Buradan yola çıkarak görünmez kılınan bu oğul prototipindeki değişimin babasız kalma endişesiyle

başlayan sürecin diğer ucundaki bir endişeye, “nesilsiz kalma” endişesine işaret ettiği düşüncesi ileri sürülebilir. Romanlarda İmparatorluğun içinde bulunduğu krizden ve İmparatorluğu nelerin beklediğinden, “müphem” gelecekte bahsedilmesi ve gelecek beklentisinin “idealist” gençler üzerinden anlatılaştırılması bu görüşü desteklemektedir. Bu noktada söz konusu romanlarda gelecek ve gençlik arasında kurulan ilişkiye daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

2. “Müphem” Gelecek ve Gençler

Kriz dönemlerinin edebi sahaya yansımalarını tartışmaya açan Seda Uyanık konuyu ütopya çerçevesinde ele aldığı *Osmanlı Bilim Kurgusu: Fennî Edebiyat* başlıklı çalışmasında “fennî edebiyat” türünün örneklerini inceleyerek “eserlerin içinde üretildikleri dönemin siyasi koşulları ile kurdukları güçlü bağlantı” dan söz eder (57). Buna göre fenni anlatılarda “savaşların edebi metinlerin kurgularına imgesel düzlemde dâhil edil[mesi]” ve “teknolojinin sahiplenilmesi” ile çözüm arayışı söz konusudur (58). Örneğin 1913 tarihinde yayımlanan Molla Davudzade Mustafa Nâzım’ın “Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiye-i Rü’yet”inde 19.yüzyılda Balkan harbi ile sarsılan Osmanlı’nın durumu anlatılmaktadır. Yapıtta “19.yüzyılda siyasi ve ekonomik açıdan zor koşullar içerisinde olan Osmanlı’nın, 23.yüzyıldaki hali kurgulanarak kalkınmış olan devletin durumuna fen ve teknolojinin egemen olduğu çözümler getirilmiştir. Teknolojiye sahip müreffeh Osmanlı portresinde Balkan Savaşı’nın umutsuzluğu 23.yüzyılda umuda dönüştürülmüştür” (55).

Bu tespitlerden yola çıkarak içinde bulunulan kriz döneminde “fen ve teknolojinin gelecek anlatısı oluşturmada araçsallaştırıldığı” görülmektedir. 19.yüzyıl

sonu ve erken 20.yüzyıl'da üretilen Osmanlı anlatılarını temel alarak ileri sürülebilecek bu görüşten faydalanılarak, bu tezde, aynı dönem içinde ikinci bir koldan üretilen eserlerin “gençlik”i araçsallaştıran bir gelecek anlatısı kurduğu ve umudun fen- teknoloji yerine “gençlik”e bağlandığı ileri sürülecektir.

Kriz dönemi ve anlatılar arasındaki ilişkiye gençlik dolayımında bakıldığında iki manzara ortaya çıkmaktadır. Birincisi, gençlere yüklenen bir “misyonerlik” ikincisi ise gelecek endişesinden kaynaklanan “gençlerin durumu”nun ne olacağı konusudur. Bu tezde incelenen romanlarda gençlerin durumunun ne olacağı problematiği merkezi konumdayken, Milli Mücadele ve Cumhuriyet döneminde belirginleşip derinlik kazanacak olan “misyonerlik”in ilk izlerini yine bu romanlarda bulmak mümkündür. Kendilerine misyon yüklenen gençlere bu yolda kılavuzluk edecek yetişkinlerin /babaların tayin edilmesi gerekliliği düşünüldüğünde yukarıda sözü edilen “baba figürü”nün yeni bir tartışma düzleminde ele alınmasının gerektiği anlaşılmaktadır.

“Babalar” tarafından gençlere misyon yüklenmesi, erken 20.yüzyıl'da Modernleşme hareketlerinin toplumsal düzleme yansıyan bir yönünü teşkil etmekle birlikte Osmanlı İmparatorluğu açısından konunun gelecek endişesi ile ilgili olduğu düşünülmektedir. İmparatorluk 20.yüzyıl'a büzülme ve içe kapanmanın yarattığı toplumsal krizle girmiştir. Bunun yarattığı algının edebiyata yansımaları kimi zaman dağılan İmparatorluğa yakılan “ağıt”, kimi zaman “kaçış”, kimi zaman da mitleştirilen “oğul” şeklindedir ve tüm bunların temelinde gelecek endişesi yatmaktadır.

19.yüzyıl sonu erken 20.yüzyılda bu endişenin görünür kılındığı eserler üreten Osmanlı edebiyatının çeşitli örneklerine değinmek gereklidir. Bir edebiyat ekolü

olarak nitelenen Edebiyat-ı Cedide ismindeki vurgudan anlaşılacağı üzere “yeni” bir edebi hareketi amaçlayan bir oluşum olması ve geleceği imleyecek şekilde “nesil” kavramını “yeni” ile bir arada kullanması bakımından önemlidir.

Mehmed Fuat’ın aktardığı bilgiye göre “Tanzimatçılar eski edebiyatçılardan uzaklaşıp yeni bir edebiyat kurmak istediklerinden onlara ‘Üdeba-yı Cedide’ [Yeni Edebiyatçılar] adı takılmıştı. Servet-i Fünunculara da, yeniliğe düşkünlükleriyle alay olsun diye, karşıtlarına ‘Yeni Edebiyat-ı Cedide’ adını taktılar. Kendileri de baştaki ‘yeni’yi kaldırıp ‘Edebiyat-ı Cedide’ adını benimsediler” (29). Sonradan karışıklığa sebep olmasın diye bu akıma “Servet-i Fünun Edebiyatı” denmeye başlanır.

A.H.Tanpınar *Edebiyat Dersleri*’nde “Edebiyat-ı Cedide’nin getirdiği bir şey romanın bir nesil romanı oluşudur” (41) sözleriyle bu akım içinde üretilen eserlerin ortak yönüne vurgu yapar. Bu ortaklık zümre içine dâhil olan şair ve yazarların isimlerinde taşıdıkları “yeni”yi; “nesil”, “gelecek” ve “idealler”i imleyecek şekilde sembolleştirmeleridir.

Zümrenin yazarlarından biri olan Halid Ziya’nın bu tezde de incelenecek eserleri arasında yer alan *Mai ve Siyah* ve onun başkahramanı Ahmet Cemil söz konusu “yeni” “ideal” ve “gelecek” kavramları arasında kurulan ilişkinin en belirgin örneğini oluşturur.

A.H.Tanpınar *Edebiyat Üzerine Makaleler*’de *Mai ve Siyah*’ı başlı başına bu dönemin temsil eden yapıt olarak görürken sıraladığımız özelliklerine dikkat çeker:

Servet-i Fünun tam bir aile idi. Eser ve insan bu ailede nev’iler arasında birbirine cevap veriyordu. Nasıl Fikret biraz da Süha¹ ise,

¹ Tevfik Fikret’in “Süha ve Pervin” şiirinde geçer.

Mai ve Siyah'ın kahramanı Ahmed Cemil de Süha'nın öz kardeşi, daha doğrusu bir çeşit 'dublörü' idi. Bu benzeyiş istenirse bütün hayata da teşmil edebilir. Filhakika romanın asıl dramı, Lamia'nın evlenmesi ve gençlik illüzyonlarının mahvolmasından sarf- nazar edilirse, Fikret'in hayatının esere geçmiş tek dramı, yani kız kardeşinin talihsiz bir evlenmenin neticesi ölümüdür. Fakat *Mai ve Siyah*'ın bu yeni nesli ifadedeki yeri bu kadarla kalmaz, Edebiyat-ı Cedide santimentalizmi dargınlığı, ahlaki davranışı, her şey bütün sanat ve üslup ihtiraslarıyla beraber bu eserdir. Hakikatte *Mai ve Siyah*, Edebiyat-ı Cedide'nin teklifleri kadar protestolarıyla da devrini veren beyannamesidir. Bu kitap için Türkiye'de nesli namına konuşan ilk eserdir, denebilir. (288)

Tanpınar'ın hem bir "nesil romanı" hem de bir "muhitten kaçış romanı" olarak gördüğü *Mai ve Siyah* hakkında Halid Ziya'nın söylediği şu sözler bu eserin devrinin sembolü olarak nitelendirilmesinde önemlidir:

O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan muztarip, marîz bir genç, hülâsa devrin bütün hayal-perest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki, ruhunun bütün acılarını haykırınsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atsın" (135).

Gelecek odaklı "yeni" ideallerin Edebiyat-ı Cedide'de işlenişi Halid Ziya Uşaklıgil ve eseri *Mai ve Siyah*'la sınırlı değildir.

Örneğin dönemin öykü ve roman yazarı Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde* (1901) ve *Hayat-ı Muhayyel* (1889) adlı yapıtlarında Ahmet Cemil'le benzer özellikler gösteren genç karakterleri anlatıların merkezine yerleştirmesi gelecek endişesinin başka bir yansımasını temsil etmektedir.

Hayal İçinde, “gençliğinin ve tecrübesizliğinin verdiği heyecanla birçok hayaller kuran, ümitlere kapılan, acılar çeken bir başkahramanın etrafında geçen” (Kudret 188) bir anlatı düzlemi sunarken; *Hayat-ı Muhayyel*, yine benzer nitelikteki bir gencin “belirsiz hayatı”nın anlatıldığı bir hikâye yapısı sunmaktadır. Özellikle bu ikinci eser, *Hayat-ı Muhayyel*, yazarın arkadaşları Tevfik Fikret ve Mehmet Rauf ile birlikte planladıkları özgür, mutlu bir yaşamı sağlayacak olan Yeni Zelenda'ya göç fikrinin ve kurtarıcı rolü biçilen “oğul” mitinin anlatı düzlemindeki temsiliyetini sunması açısından önemlidir:

Bu şimdiki âlemlerden pek uzaklara gitmiştik; mâzi ile aramızda ebedî fırtınalarla cenkleşen büyük denizler vardı. Şimdi her şey yeni idi; hatta kalplerimiz, hatta hislerimiz, hatta ilk günlerde kubbe-i saf ve lâciverdîsi altında misafir olduğumuz semâ-yı mükevkeb bile yeni idi. [...] bir gün, bütün köyün içinde birdenbire bir mevce-i sürûr kabardı: Küçük cemiyetimiz bir kişi daha kazanıyordu; köyün bir çocuğu olacaktı. Artık bütün musâhabeler, bütün hülyalar bu minimini refik-i mübeccele teveccüh etti. Herkes kendisini erkek istiyordu. (aktaran Kudret 191)

Her şeyin “yeni” olduğu bir gelecek hayalinde “yeni” şiirler, “yeni hikâyeler “çocukların o saf ve parlak ruhlarının mir'at-i ihtisastı idi” (193) derken yeniliğin taşıyıcısı olan “çocuk” vurgusu ve bu çocuğun “erkek” olacağı beklentisi “oğul”

mitini ortaya koymasý bakımýndan dikkat çekicidir. Erken 20.yüzyýl Türk edebiyatý bu ođul mitini gençlik ve gelecek bađlamýnda örnekleyen birçok türde metin barýndýrmaktadır.

Tevfik Fikret'in Halûk'u ve Mehmet Âkif Ersoy'un Âsım'ý sembolleřtirerek yazdýđý řiirler akla gelen ilk örneklerdir. Tevfik Fikret "yenilik ve ilerleme örneđi" olarak bir "yeni mektep" kurmak istemiř, bu mektepte "yeni bir insan tipi yetiřmesini" arzu etmiř "gençliđi uyuřukluk, çaresizlik ve bilgisizlikten kurtarmanın yollarýnı" aramıřtır. Ona göre "çare, milletin kültür düzeyini yükseltmek, aydın, yaratıcı ve beceri sahibi gençleri yetiřtirmek"tir (Kavcar, *Edebiyat ve Eđitim* 28).

Kemal Bek *Halûk'un Defteri*'nin yeni harfli basýmına yazdýđý ön sözde Tevfik Fikret'in "Tanpınar'ın 'medeniyet krizi' dediđi dönemde topluma ölküsel olarak gösterilecek yeni bir insan tipinin dolaylý betimlemesini" yaptýđını söyler (19). Bu tip "ölkücü bir tiptir ve bu tipin kitaptaki simgesi de, [Fikret'in] ođlu Halûk'tur" (19).

Tevfik Fikret, *Tarih-i Kâdim*'de dile getirdiği "İşte en güzel müjde /bu tasavvur dühur-i atiyeye / ne muharib, ne harb ü istila / ne tasallut, ne saltanat, ne şekaa / ne şikâyet, ne zulm ü istibdad / ben benim, sen de sen; ne rab ne ibâd"² dizeleriyle düşlediği geleceği anlatır. Bu gelecekte insana büyük iř düşmektedir. "Gökten Yere" manzumesinde insanoğlunu "Rabb-i mümkinat diye anan" Fikret, Tanpınar'ın deyişiyle âdeta " insanlığa iman" etmektedir ("Fikret Hakkýnda" 271).

² Bu alıntı Cevdet Kudret Solok'un Tevfik Fikret'ten derlediđi *Son řiirler* kitabýndan yapılmıřtır. Fikret'in *Tarih-i Kadim*'inde yer alan bu dizeler, A. Kadir'in yaptýđý sadeleřtirilmiř bařka bir basýmýnda řöyle geçer. "İřte müjdelerin en güzeli / İřte en gerçek özgürlük / düřümüzdeki gelecek çağlarda /ne savař, ne savařan, ne salgýn / ne saltanat, ne yoksulluk, ne ezen, ne ezilen / ne yakınma, ne de zulmün kahrý /ne tapýlan, ne tapan / ben benim, sen de sen!" řiir burada kesilmiř dizenin devamý olan "ne rab ne ibâd" yazılmamıřtır.

Tevfik Fikret'in bu insanlık için ümitleri vardır: “Fikret, hürriyeti, tıpkı uzak ve meçhul gurbetteki kahramanın dönüşünü bekleyen esir masal prenslerinin üzüntülü intizarı içinde bekler. Hürriyet gelecek ve onunla beraber yeni bir insanlık, oğlu Haluk'un timsali gibi gördüğü yeni ve temiz bir nesil hayata hâkim olacak” tır (275).

Tevfik Fikret'in hümanist bir yaklaşımla “gelecek” endişesi taşıyarak çizdiği “yeni insan” tipinin simgesi olan Halûk'un Mehmet Âkif'teki yansıması ise İslami bakışla yazdığı Âsım'dır. Alegorik bir eser olarak okunabilecek *Âsım*, hikâyeye yaklaşan bir üslupla yazılmıştır. Diyaloglarla oluşturulmuş metinde kişi kadrosu eserin başında tanıtılır. Bu kişiler, Köse İmam ve oğlu Âsım, Hocasade ve oğlu Emin'dir.

Fazıl Gökçek yayıma hazırladığı *Âsım*'ın ön sözünde “Köse İmam[ın] II. Abdülhamit devri insanının, Hocasade[nin] ise büyük mücadeleler sonunda II. Meşrutiyetin ilanını sağlayan ve hürriyeti elde eden yeni neslin temsilcisi” olduğunu söyler (13). Bu şiirlerde Mehmet Âkif'in “çatışmalı ruh hali” Köse İmam ve Hocasade şahsında “bir nesil çatışması gibi yansıtılmıştır” (13). Âkif'in bu yapıtına genelde karamsarlığın hâkim olduğunu söylemek mümkündür:

Esere, Çanakkale şehitlerinin muhteşem destanı ile Âsım'ın niteliklerinin anlatıldığı son bölümü dışında, özellikle Köse İmam'ın konuşmalarında, karamsarlık ve umutsuzluğun egemen olduğunu belirtmek gerekir. Bu iki eski dostun [Köse imam ve Hocasade] kendi nesillerinden umutsuzlukları, ülkenin geleceğini Âsım'a emanet etmek konusunda birleşmelerine yol açar. Özellikle Hocasade'nin Âsım'a

dair anlattıkları Köse İmam'ı da Âsım'ın nesli konusunda
umutlandırmış gibidir. (13)

Safahat'ta yer alan diğer şiirlerinde de gençliğe vurgu yapan M. Âkif gençliği gelecekle birlikte düşünmektedir. Onun “Âmin Alayı”nda yer alan şu dizleri buna örnektir. “İlerlemek isterse kârbân-ı şebâb/yolunda durmaya gelmez. O, çünkü durmayarak/ sabâh-ı sermed-i âtiye eylemekte şitâb” (aktaran Çebi, “Âmin Alayı”, 128).

Süleyman Nazif'in, Mehmet Âkif'in gelecek endişesi içinde nesil kavramını vurgulayarak yazdığı *Âsım* için bir “kuğunun terennümü” yakıştırması yapması anlamlı görünmektedir. “Asım bin ızdırâb içinde kıvrana kıvrana can veren altı yüz senelik bir devrin dehâ-yı Âkif'e ibda ettirdiği bir kuğu terennümüdür” (Gökçek, 8).

Şiirde Fikret ve Âkif'te altı yüz senelik bir devrin bitiş sancılarının ve gelecek endişesinin yansıması olarak öne çıkan “nesil” ve “oğul / genç” kavramlarının 19.yüzyıl sonu ile erken 20.yüzyılda yazılan romanlarda nasıl işlendiği bu tezin problem cümlelerinden birini oluşturmaktadır. “Nesil” kavramını, Edebiyat-ı Cedide özelinde Tevfik Fikret ve oğlu Haluk konusunda yapılan, ya da “Asım'ın nesli” gibi nitelendirmelerle Mehmet Âkif Ersoy'un “İslami-modernist” çizgisine vurgu yapan değerlendirmeler dışında ele alan çalışmaya rastlanmamıştır. Bu anlamda tezin bu alandaki boşluğu dolduracağı düşünülmektedir. Yine de roman, öykü türlerinin yanı sıra şiirde önemli bir yer tutan bu probleminin edebiyatımızda son derece güçlü ve karşıt sosyal, kültürel hatlar kuran iki isimle cisimleşmesinin önemli olduğunun altı çizilmelidir.

Bu tezde incelenen beş romanın ortak niteliklerine bakıldığında öncelikle yazarların içinde bulunulan toplumsal krizle bağlantılı olarak “idealist genç” portresi

çizerek kurguladıkları gelecek anlatısını eserlerinin ve eserlerdeki kahramanların isimlerinde simgeleştirdikleri görülmektedir.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? “yeni mi yoksa tuhaf mı” anlamındadır.

Mehmed Murad, kitabın ön sözünde (“ifade-i mahsusa”sında) bu ismi özellikle seçtiğini vurgular:

Romanın unvanına gelince, o da mahsusan intihap olunmuştur. Hikâyenin içinde tasvir olunan eşhastan Mansur, Zehra, Fatma, Mehmet, Ahmet Şunudî zamanın yeni mahsulleridir. İleride teksir edecek emsalinin ilk önceleri, yani “turfanda”ları mıdır, yoksa kimsenin beğenmeyeceği cemiyet düşkünleri, yani “turfa”ları mıdır diyerek karilere sual vaz’ ediyoruz ki, kalplerinden in’ikas edecek âsar-ı tesirden isabet ve adem-i isabetimizin derecesini anlayacağız.

(XV)

Yazarın açıkça ortaya koyduğu amaç, zamansal olarak bir ileri’yi işaret etmesi ve “yeni karakterler” olarak gençlerin “ileride” benzerlerinin çoğalması ihtimali ve “kimsenin beğenmeyeceği cemiyet düşkünleri” olma ihtimalini sorgulamaktır. Bu iki sorunun ortak noktası olarak, “ileri”nin yani “gelecek”in altını çizmek gereklidir. Yazar başkarakter Mansur’u gelecek anlatısı içine yeni bir idealin taşıyıcısı olarak yerleştirmiştir ve diğer kişiler, olaylar onun etrafında örülmüştür.

Fetret Ali Kemal’in İngiliz eşinden olan bir yaşındaki oğlu Wilfred’in (Osman Fetret’in) 1930’larda, yani yirmili yaşlarında İngiltere’de büyümüş, Fransa’da okumuş ve Türklüğüyle gurur duyan ideal bir genç olarak tahayyülü etrafında, yazarın Batıcı bir bakışla Osmanlı’nın kurtuluşu hakkındaki görüşleri ve Batı’yı model alma önerilerini içermektedir.

Kahramanın adının neden Fetret olduğu “Garip Bir Genç” başlığıyla kitabın birinci bölümünde açıklanır. Fetret “hem Şarklılara, hem Garplılara müşabih idi, hâsılı, pek mübhem, pek anlaşılmaz bir fitrat idi; çünkü annece, babaca birbirinden zıt, birbirinden uzak iklimlerden yetişmişti, yine öyle bir terbiye görmüş, öyle bir hayat geçirmişti; Osman Fetret namını taşıyordu. Fetret bir isim ki onunçün gûya gökten inmişti” (49-50). Ali Kemal *Fetret*’in “mukaddeme”sinde yapıtını şöyle tanımlar:

Fetret bir hikâye değil, bir tarihtir, yok, bir tarihçedir. Bir tarihçe ki, hayat-ı ictimaiyyemizden bir devri arz eyler, fakat hakiki bir tarzda arz eyler. Hayal içinde bile hakikati gösterir. Çünkü Fetret’in bazı tavırları, hareketleri, temayülleri bugün bir nebze hayâli andırıyorsa yarını büsbütün hakîkattir. Bir hey’et-i ictimaiyyenin şairleri, mütefekkirleridir ki halini tasvir, lâkin istikbâlini inşad ederler, fikrimce, Fetret halimizden bir levha, istikbalimizden bir neşîdedir. Öyle değilse bile o yüksek emel ile yazıldı. (43)

Fetret’e gelecek adına idealler yükleyen ve onu ütöpik bir yapıtın karakteri yapan yazarın içinde bulunduğu zamandan otuz yıl ileriye giderek bir ülke portresi çizmesi idealizminin boyutlarını göstermesi açısından önemlidir. Yapıttaki gencin adı Osman Fetret’tir. Bu İmparatorluğun içinde bulunduğu duruma gönderme yapması bakımından önemli bir özelliktir. Bununla birlikte “pek mübhem, pek anlaşılmaz bir fitrat” olarak tanıtılan Fetret’in adının “buhran” anlamına gelmesi, diğer romanlarda da sıkça vurgulanan “müphem”likle birlikte bir endişenin varlığını gösterirken; eserin ütopya vurgusu bu endişenin “gelecek endişesi” olduğu ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Nesl-i Ahîr romanı ise “son nesil” vurgusunu ismine taşıyarak kalabalık genç kadrosu üzerine kurulu “müphem gelecek” anlatısının bir karşı ütopyaya dönüşeceğinin ipuçlarını sunmaktadır. Nitekim gençler değişen düzende jurnalcilik ve yozlaşmış bürokrasi karşısında tutunamazlar.

Geç dönem Osmanlı toplumunda üretilen edebiyatın anlatı düzleminde öne çıkardığı “genç” kuşağın Cumhuriyet döneminde üretilen edebiyatın da başat konularından biri olması dikkat çekicidir. Bu bakımdan 19.yüzyıl sonu ve erken 20.yüzyıl Osmanlı romanında merkezi konumda olan idealist gençlerin Kurtuluş Savaşı edebiyatındaki gençlerin öncülü olduğu iddia edilebilir. Ancak her iki dönem arasında hem genç karakterlerin özellikleri hem de anlatı düzleminde konumlandırılışları bakımından farklar olduğunu belirtmek gereklidir.

Söz konusu dönemde Modernleşmenin gereği olarak Batı’ya gidip eğitim alan, oranın kültürü ile yoğrulup ülkesine dönen, yerli ile yabancı arasında konumlanan bir genç kuşak söz konusu iken Kuruluş Savaşı döneminde üretilen edebiyatta ulus devletin kurucu öğelerinden biri olarak milli duygular etrafında şekillenen, vatani düşmandan kurtarmak için savaşan ve birinci vazifesi “Türk istikbalini ve Türk Cumhuriyeti’ni ilelebet muhafaza ve müdafaa etmek olan” (Atatürk, *Nutuk*) genç kuşak söz konusudur. Birincisi İmparatorluğun yitiminin belirleyici olduğu bir düzlem üzerine “yabancı”yı karşısına alan bir anlatı inşa ederken, ikincisi yeni bir devlet kurma düzlemi üzerine “düşman”ı karşısına alan bir anlatı inşa etmiştir.

Bu temel ayrılıkların somut bir örneğini göstermesi açısından Şukufe Nihal [Başar]’ın *Yalnız Dönüyorum*’da yer alan şu sözlerine bakılabilir:

Lakin bu gençlerin kendi dertlerini, yoksulluklarını düşünecek vakitleri yoktu; birer volkan halinde memleket ateşiyle etrafa alev saçıyorlardı. Arkadaşlarını bu memleket uğruna vermişler, kendi tahsillerini, hayatlarını, istikballerini mahvetmişlerdi. Birçokları hâlâ kollarından, bacaklarından yaralı idi. Kimisi dirsekten kesilmiş koluna ceketinin yeniyle bir düğüm basmış; kimisi ta dipten kopan bacağına bir tahta değnekle sürüklemeye uğraşıyor. Hâlâ kalplerinin, kafalarının bir köşesine saplanıp çıkmayan kurşunun ıstırabıyla dolaşanlar var. (*Kurtuluş Savaşı ve Edebiyatımız* 39)

“Gençlerin” odak noktası olarak belirlendiği bu satırlarda yapılan “istikbal” vurgusu geç dönem Osmanlı romanı ile ortaklık teşkil etmesi bakımından önemlidir. “İstikbal” kavramının yanı sıra aşağıdaki satırlarda yer alan “ecdad” vurgusu ile tarihin araçsal konumda yer almasının da iki dönem arasındaki başka bir ortaklığı oluşturduğunu söylemek mümkündür:

Sonra [...] bir genç kadın görüldü; başlar birbirinin üstünden yükselmeye çalışarak ona baktı; ortada biri isim dalgalandı: Halide Edip...Halide Edip...Onu hiç o kadar solgun, o kadar heyecan içinde görmemiştim. Bir zaman başlayamadı; kısılmış gözlerle etrafı süzdü; yutkundu; önündeki siyah kefenlere baktı; nihayet başladı: “Ben Türk tarihin bedbaht bir kızıyım; eskileri kadar kahraman, fakat bedbaht yeni milletin de bedbaht bir anasıyım! [...]Ulu ecdadımızın ruhları önünde başımı eğip yemin ediyorum; bugün kolları kesilmiş Türk milletinin geçmiş günlerdeki kadar cesur bir ruhu var... Yemin ediyorum ki kuvvetini adalet ve insaniyetten alan ecdadımın ilahi namusuna hıyanet etmeyeceğiz! Türkler ecdatlarının şerefine,

bayraklarına, Türk milletinin büyük hakkına hıyanet etmeyeceklerdir.

[...]Ecdadımızın namusuna hıyanet etmeyeceğiz. (43-44)

Geç dönem Osmanlı romanı ve Kurtuluş Savaşı romanında gelecek odaklı bu anlatıların merkezine yerleştirilen “genç” kavramının benzer bir sosyolojik vaka olarak Alman edebiyatında Bildungsroman türünün inşasında rol oynaması dikkat çekici bir benzerliktir. Bu benzerliğin temelinde ise her iki toplumun içinde bulunduğu kriz dönemleri yer almaktadır.

[...] Türün oluşmasında Alman halkının felsefi, ekonomik, politik ve sosyokültürel açıdan içinde bulunduğu durumun büyük rol oynamış olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle 18. yüzyılda kültürel ve felsefi açıdan başka Avrupa ülkelerinin vatandaşlarına göre ileri bir konumda olan Alman halkı, siyasal ve ekonomik açıdan ise bir darboğaz içinde bulunmaktaydı. İşte bu noktadan hareketle, her bakımdan güçlü bir Alman birliğinin oluşturulması için yoğun çaba içerisine girilmiş, bunun bir göstergesi olarak da, içeriğinde bireyin olgunlaşma ve kimlik bulma sürecinin olumlu bir biçimde sonuçlandığı eğitim romanlarının ilk örnekleri kaleme alınmıştır. Bir bakıma, siyasal ve ekonomik platformdaki bu açık, edebi alanda bir felsefi ve kültürel gelişmişliğin yansıması olarak kendisini göstermiştir. (Çiğdem Ünal, “Bildungsroman Türüne Kavram Temelinde [...]” littera.hacettepe.edu.tr)

Öte yandan Osmanlı romanında “genç”liğin öne çıkarılması başka bir sosyolojik vakaya, Osmanlı toplumsal yapısı açısından ciddi bir dönüşüme daha işaret etmektedir. Saray yönetiminin belirlenmesinde dahi önemli bir gelenek olan

“ekber ve erşed” anlayışının yerini kaybetmesi önemli bir değişimi imlediği için bu konu yeni bir başlık altında incelenmelidir.

3. “Ekber ve Erşed’den “Genç”e

Modernleşmenin bir yansıması da “gençlik”in insan hayatının belli bir aşaması olarak görülmesidir. Leyla Neyzi “Türkiye’de Gençliğin Paradoksu” başlıklı yazısında “aydınlanmanın yerelleştirilmiş bir biçimi olarak uygarlaştırmada “gençlere ayrı bir önem atfedildiğini belirttikten sonra Türkiye toplumunda “toplumsal cinsiyetin ulusal kimliğin inşasında üstlendiği rol”ün araştırılmasına karşın “yaş olgusunun nasıl kurgulandığının henüz yeterince incelenmediğini belirtir” (104).

Yaş olgusu içinde “genç”in ön plana çıkarılması incelediğimiz dönem açısından Osmanlı toplumundaki köklü bir değişime işaret etmektedir. Çünkü Osmanlı toplumu, çocukluk, gençlik, yetişkinlik gibi ayrımların yapılmadığı geleneksel toplumlardan biridir. Bu sınıflamaları yapmamakla birlikte geleneksel toplumlar Antik Yunan’da olduğu gibi “genç” e değil tecrübesinden dolayı “yaşlı insan” a ayrı bir önem atfederler. Tecrübesi ile toplumda değer kazanan “yaşlı”, “genç”i tecrübesinden faydalanması gereken, eğitilmesi gereken olarak görür.

Ivan Illich *Okulsuz Toplum*’da “[Antik] Yunanlılar[ın] sadece atalarının tasarladığı eğitim kurumları tarafından biçimlenmelerine izin verilen kişileri doğru kişiler olarak gördük[lerini]” belirtmektedir (131).

Michael Mitteraure de “Avrupa toplumunda tarihsel olarak büyüklerle küçükler arasında otorite ve bağımlılık üzerine kurulu ilişkilerin hâkim olduğunu”

belirtir (aktaran Neyzi 107). Avrupa’da bireylerin yaşamı 17.yüzyıla kadar iki evreden oluşmaktadır: “küçük yetişkinlik” ve “yetişkinlik” (107).

Richard Münchmeier “Modernizasyondaki Gençlik” yazısında bu kavramın Avrupa tarihindeki değişimine değinerek kavramın Modernleşme ile olan bağını vurgular:

Kendi düzen ve görevleri olan, çocukluk ve yetişkinlik arasındaki yaşam dönemi olarak tanıdığımız gençlik, 19.yüzyılın sanayileşme sürecinin başlangıcından bu yana modernleşen Avrupa’nın bir ürünü ve projesidir. Bu zamandan başlayarak, çocukluk dönemi ve ekonomik ve sosyal bağımsızlığa ulaşmış yetişkin yaşamı arasındaki döneme yerleşmiş bir gençlik modeli şekillenmiş ve gitgide üniverselleştirilmiştir. Bu modelde gençliğin anlamı: İlerisi için vasıflar kazanmak, daha sonraki yaşam için kendini hazırlamaktır.

(32)

Konunun Osmanlı toplumu açısından bir değerlendirmesini yapan Şerif Mardin “Yarın ve Gençlik” makalesinde “toplulukları daha iyiye götür[ecek]” ve “yarının bilimini yaratacak olan yeni kuşak” anlayışının “Osmanlı kültürünün yöneliminin tersine giden bir düşünce tipi olduğunu belirtmektedir (286). Osmanlı geleneksel toplumunda “devleti kurtarması beklenen tecrübeli, görmüş geçirmiş kişi”dir (286).

Bu anlayıştan “genç kuşak” anlayışına geçilmesi “yarının bilimini yaratacak aydın kişinin daha çok genç kuşaklar arasından çıkacağı, devletin onlar tarafından kurtarılacağı beklentisi” nin (286) Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Modernleşme projesinin bir sonucu olduğunu söylemek olası görünmektedir.

Osmanlı devlet yapısında “ekber” ve “erşed” geleneğinin yüzyıllar boyunca devam ettiği düşünülürken “gençlik”in önem kazandığı bu yeni oluşumda devlet ve toplum hiyerarşik yapısındaki değişimin önemli bir değişim olduğu anlaşılmaktadır.

Geleneksel Osmanlı toplum yapısında “ev” sarayın bir kopyasıdır. Bu evde baba figürü (tecrübeli kişi) çok önemlidir. Saray ve ülke için padişahın otoritesi ne ise ev halkı için de babanın otoritesi odur. Modernleşme sürecindeki Osmanlı toplumunda gençler “rehberden yoksun” kalırken aynı zamanda kendilerine yüklenen geleceği kurtarma misyonunu da taşımak zorunda kalmışlardır.

“Görmüş geçirmiş” bilge yaşlının tecrübesini aktaramadığı bu dönemde kurumsal olarak “modern okul”un bu otoritenin yerine koyma eğilimi dikkat çeken başka bir değişimdir. Medrese eğitimine dayanan geleneksel eğitimin yerini Batılı tarzdaki okulların alması Modernleşme hareketlerinin bir sonucudur.

Söz konusu romanların merkezinde yer alan gençlerin bu okullarda yetişen gençler olarak romanların ortak niteliklerinden biri olması anlamlı görünmektedir. Gençlerin doktorluk ya da diplomatlık mesleklerine sahip olarak konumlandırıldığı anlatı düzleminde gençlik dolayımında otorite boşluğunun okullaşma ile doldurulduğu söylenebilir. Nitekim Osmanlı reform hareketlerinin öncelikle ülkedeki Askeriye ve Tıbbiye alanında açılan okullarla başladığı bilinmektedir. Turfanda mı Yoka Turfa mı? romanının bir bölümünün Anadolu’da açılan modern eğitim anlayışına dayalı bir okula ayrılmış olması “yeni” toplum yapısında okul ile Modernleşme arasında kurulabilecek bir bağı kuvvetlendirmektedir.

Öte yandan Batılı tarzdaki okullarda yetişen aydın-yazar kadrosunun geç dönem Osmanlı toplumunda yeni ve genç nitelermeleri içeren bir “ekol”leşmeye

işaret etmesi önemlidir. Jön Türkler (Young Turks) ve onların selefleri olan Yeni Osmanlılar (New Ottomans) hem “yeni”yi hem de “genç”i isimlerine taşıyarak Modernleşme ve Batılılaşmanın bu iki kavramı ön plana çıkaran özelliğini devam ettirmişlerdir. Nitekim bu isimleştirmenin Avrupa’daki örneklerine değinen Mustafa Gencer *Jöntürk Modernizmi ve “Alman Ruhu”* kitabında Jöntürklerin ismen menşeinin 1789, 1830 ve 1848 Fransız devrimlerine uzandığını belirtmektedir. “Almanların 1848’de ‘Jung-Deutschland’ (Genç Almanya) veya İtalyanların ‘Giovane Italia’ (Genç İtalya) sözünden esinlenerek bu hareketin yöneticileri de kendilerine ‘Jöntürkler’ (Genç Türkler) adını verdiler (*Jöntürk Modernizmi...45*).”

19.yüzyılda ortaya çıkan bu “ekol”leşmenin 20.yüzyılın başlarında “yeni” nitelemesi de eklenerek türevlerinin çoğaldığı görülmektedir: Edebiyat-Cedide [yeni edebiyat] (1896) ve Yeni Lisan (1911) hareketi, Yeni Hayat (1911), Yeni Felsefe (1911) ve Genç Kalemler (1911) gibi birçok mecmua “yeni insan” tahayyülünde önemli misyona sahiptirler.

Modern okullarda yetişen bu “yeni insan”ın “yazma” edimi ile olan ilgisinin söz konusu romanların anlatı yapısında görünür kılınması önemlidir. İlk Osmanlı romanlarında önemli yer tutan “okuma” merakının yerini bu romanlarda “yazma” merakı almıştır. Bu durum iki dönem arasındaki dönüşümlerden birini daha imlemesi açısından ayrı bir başlıkta incelenmelidir.

B. “Okuma” Eyleminden “Yazma” Eylemine

Tezde incelenen romanlardan üçünde “yazmak” eyleminin “okuma” eylemi ile birlikte yer aldığı, kimi zaman ondan daha ön planda olduğu ve yapıtların kurgu eksenini oluşturan temel (*Bir Ölünün Defteri* ve *Mai ve Siyah*) ya da tamamlayıcı

(*Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*) bir eylem olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra *Fetret*, *Nesl-i Ahîr* ve *Mai ve Siyah* romanlarında basım-yayın (matbaa) çevresi de anlatı düzlemine dâhil edilmiştir.

Osmanlı romanı üzerine yapılan incelemelerde söz konusu “yazma eylemi” üzerinde yeterince durulmadığı belirtilmelidir.

Nurdan Gürbilek “edebiyat ve endişe” bağlamında “roman yazarının yazma edimi”ne değinir ve romanın “yazarın bir problemle baş etmeye çalıştığı metinler” (29) olduğunu ifade eder. “Romandan söz ettiğimize göre, yazarın modernlik problemini roman yazarken, roman yazdığı için, roman yazdığı sırada nasıl yaşamış olabileceğini de anlamamız gerekir” diyen Gürbilek yazma edimini sadece yabancı bir türde eser veren yazar açısından değerlendirmektedir.

Şeyda Başlı ise *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında Mansur’un tuttuğu notlardan oluşan Alter Ego’suna değinerek bu defteri Nurdan Gürbilek’in yorumuna benzer şekilde “Batı kaynaklı bir tür olan romanın metaforu” olarak görmekte yetinir: “[...] Roman türünü temsil eden başka bir eğretileme Mansur’un ‘Alter Ego’ defterleridir. Bu defterlerin Latince, Fransızca gibi Batı dilleri kullanılarak yazılmış olması, yazarın roman tanımına yönelik bir başka önemli göstergedir” (352).

“Yazma” eylemini “roman yazarının uğraşı” olarak ele alan bu değerlendirmeler dışında romanlardaki başkahramanların edimi olması dolayısıyla tartışmaya açan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bunun yerine Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürünün daha çok Bovarizm terimini Osmanlı romanı için işlevsel kılacak olan “okuma” eylemine yoğunlaştığı görülmektedir.

A.H. Tanpınar roman sanatı ile birlikte artık bir “okuma saatinin” ortaya çıktığını belirterek, “ferdi hayatın” bir göstergesi olarak “okuma odası” ile “okuma eylemi” arasında bir bağ kurar (417).

Bunun ilk örneği Ahmet Mithat Efendi'nin *Esaret* romanındaki Fıtnat'tır. "Fıtnat'ın bir kütüphanesi bile vardır. Hakikatte Fıtnat yeni başlayan edebiyatla hissi hayata açılmıştır. O roman okuyucusudur. Böylece bu küçük hikâye ile bir yığın şey birden edebiyatımıza girmiş olur" (417).

Tanpınar gerek *XIX. Asır Türk Edebiyatı*'nda gerek makalelerinde Osmanlı anlatılarında yer tutan kahramanın okuma merakı ile *Madame Bovary* romanında görülen okuma merakı arasındaki benzerliğe dikkat çekerken Orhan Koçak ve Nurdan Gürbilek Osmanlı romanı üzerine yaptıkları incelemelerde Bovarizm kavramının Osmanlı romanındaki işlerliğini ayrıntısıyla ortaya koyarlar.

Orhan Koçak Bovarizm'in bir tanımını yaparak, bunun *Mai ve Siyah*'taki yansımalarını araştırır. Jules de Gaultier'in Madame Bovary karakterini temel alarak oluşturduğu bu kavram, G. Flaubert'in "karakterlerindeki zaafi, arzularının içten, doğal ve kendiliğinden değil devralınmış ya da taklit edilmiş arzular olması"nı ifade etmektedir (116). Buna göre "okuma eylemi"nin "kapılma" ve "taklit" ile eş değer görüldüğü söylenebilir.

Nurdan Gürbilek okuma ve kapılma arasındaki bağı *Kör Ayna Kayıp Şark*'ta farklı bir perspektifte ele alarak okumak ve kapılmak arasındaki ilişkinin Osmanlı romanındaki yansımada "cinsiyetçi" bir yönün olduğunu altını çizer.

"Okuduğu aşk romanlarının etkisiyle yasak aşka sürüklenen, yutarcasına okuduğu romanlar yüzünden bir "dış"tan ibaret kalan Emma Bovary'den" (164) mülhem Bovarizm Osmanlı yazarının kapılma endişeyi birleşmiştir. Osmanlı yazarı, kendi "kapılmışlığını" telafi etmek için kadın okuru araçsallaştırmış, kendi etkilenmişliğini bu yolla gidermeye çalışmıştır. "Tedirginliğini telafi edecek bir anlatım kalıbı olarak iş görmüş gibidir 'kadın okur' . Çünkü roman yazarının eril (etkileyen ama kendisi etkilenmemiş), okurursa kadını (daima etkilenen) bir figür

olarak düşünülmesi, etkilenme problemini halletmese de doğurduğu endişeyi hafifletmiştir (33).

Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürünün “okuma” ile “etkilenme” ve “kapılma” arasından kurduğu ilişkiyi 1909’da yazdığı *Nesl-i Ahîr* romanında Halid Ziya Uşaklıgil’in kurmuş olması ilginç görünmektedir:

Elbette kadınlığa ait bir devre-i istihzariye [hazırlık dönemi] vardı. Onlarda da bir muhit-i irfan tehiyesine [kültür ortamı hazırlığına] başlanmış idi. Nüzhet muharrir-i kitapla [kitabın yazarıyla] beraber Kant ve Nietzsche mütalaa eden hanımların vücuduna kâil olmamakla [okuyup anlayabilen hanımların bulunduğuna inanmamakla] beraber İstanbul’da öyle güzide terbiye almış genç kızlar biliyordu ki memleketlerinin bütün itiyadat-ı millîye ve müessesat-ı dinîyesine [gelenek, görenek ve dinî müesseslerine] tamamıyla sadık kalmışlar ve asıl esas-ı terbiye vü asalet bu sadakatten ibaret olacağına söylenmesine bile lüzum göstermemişlerdi. Hatta Nüzhet böylelerinden başkasını tanımıyordu. Okuduğu bir şiir ile çıldıran, elindeki hikâye kitabının arasından bütün hayatı bulanık gören yahut başka türlü ihtirasat ve hevesatı hayat-ı ictimaiyeye karşı ref edilmiş [yükseltilmiş] bir sadayı şekva ile [şikâyet sesiyle] örtmek isteyerek takip edilmek tehlikesinden kendisine merhamet ettirmek desisesiyle [hilesiyle] kaçmak arzusunda bulunacakların adeti o kadar az, o kadar az idi ki, bu cemiyetin saadet-i nisvanını [bu toplumdaki kadınların mutluluğunu] böyle saniakârane [uydurma] bir mana ile yükselen iki ses bir saniye ihlal edebilecek kuvveti hâiz değildi. Hele Azra bunlardan olmayacaktı. (51)

Nesl-i Ahîr'de geçen bu pasaj "baba" rolünün gerektirdiği "koruyuculuk" istemini göstermekle birlikte yukarıda işaret edildiği gibi "kapılmayı" kadına özgü görmenin bir ifadesini sunmaktadır. Romanda dile getirilen bu söylemin "okumak" ve "kapılmak" eylemlerinin takip edildiği kanonun kabulüne ve aynı zamanda bu kanona karşı yazıldığına dair bir görüş içerdiği iddia edilebilir. Nitekim *Nesl-i Ahîr* romanında, Halid Ziya'nın daha önceki yapıtlarında, *Mai ve Siyah* ve *Bir Ölünün Defteri*'inde geniş yer tutan ve simgesel değere sahip olan bir kütüphanenin söz konusu edilmemesi bu görüşü desteklemektedir.

Diğer yandan Halid Ziya'nın sözü edilen bu üç romanı arasındaki farkların "yazma" eylemi dolayımında kapandığını söylemek mümkündür. Bu üç romana ve tezde ele alınan diğer romanlara dâhil olan "yazma" edimi Osmanlı romanındaki bir dönüşüme işaret ederken, "okuma" ediminin de yazmanın öncülü sayılarak düzlem değiştirdiği görülmektedir. "Yazma" ediminin öne çıktığı bu romanlarda "okuma"nın, öncelikli olarak "yazma"nın bir parçası oluşuyla anlam kazandığına gönderme yapılır. Böylelikle "okuma" edimi bu romanlarda ilk romanlara göre konum değiştirerek irtifa kazanmış olur. Nitekim romanlarda yazılarak anlatılan ya da yazının kendisi olan yüksek idealler ile okumak ve okuduğunu içselleştirmek arasında bir bağ kurulması söz konusudur.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı romanında okuduğunu içselleştiren Mansur'un, Alter Ego başlığında tuttuğu güncesine yazdığı ilk cümle Çiçero'nun bir sözüdür: "Salus imperii summa lex esto [selâmet-i devlet, kavaninin efdali [kanunun daha iyisi]]" dir (42). Mansur'un ideallerini yazdığı, "diğer ben" i olan "tatlı hülyalarım, teşebbüsatım" (264) diye tanımladığı bu defterin ilk cümlesi olan söz, Batılı bir düşünürün idealizminin ilk sıraya alınması bakımından önemlidir. Zira yukarıda değinildiği gibi "okuma" dolayımında roman kahramanının kendini kaptırdığı Batı,

yüzeysel bir biçimde şekil olarak değil düşüncesiyle, felsefesiyle geç dönem Osmanlı romanı kahramanın yazısına girmiştir.

Öte yandan “yazma” ediminin “okuma” ile adım atılan “yabancı” dünyanın içselleştirilmesi sürecini kapsadığı böylece öznesini edilgenlikten çıkarıp etken kıldığı iddia edilebilir. *Mai ve Siyah*’ta geçen şu satırlar bu iddiayı desteklemektedir:

Bugünden sonra bütün müsveddeler yakıldı. [...] Her şeyden evvel okumak duygularını terbiye etmek lazım olacağını anladılar. Yalnız yazmakla, daima işleyen amele [işçi] gibi sanatın mertebesinde [derecesinde] kalacaklarını, eğer hakikaten [gerçekten] sanat sahibi olmak isterlerse asıl sanat ehliyle ülfet etmek [sanatçılarla görüşüp konuşmak], onların hünerini [becerilerini], sırlarını tahlil eylemek [irdelemek] lazım geleceğine ittifak ettiler [birleştiler]. (62-63)

Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi’nin “okuma” eylemi karşısında değişen algılarına işaret eden bu pasajda “yazma”nın bir işçilik olarak görülmesi ve yazabilmenin ancak sanatçılarla konuşarak onların yazdıklarının inceleyerek mümkün olacağını düşünülmesi edilgenlik (kapılma) ile eş değer görülen okuma eylemine aktif bir görev yüklemektedir.

Edebiyat eleştirisinde “kapılma” çerçevesinde ele alınan Osmanlı romanlarından biri olan *Mai ve Siyah*’tan alıntılanan bu satırlar ile 20.yüzyıl kuramcılarının Sartre’ın *Edebiyat Nedir*’de “yazma” ve “okuma” ile ilgili dile getirdiği görüşler arasındaki benzerlik dikkat çekmektedir. Kitabı “yazınsal nesne”yi, yapısı gereği sessizlik olarak niteleyen Sartre “eğer okuyucu bu sessizliği kafasında uydurmazsa ve sonra da uykudan uyandırdığı sözcükleri ve cümleleri onun içine yerleştirmese ve orada tutmazsa, hiçbir şey elde edilemez. Eğer bana bu işleme

ikinci bir icat ya da buluş adını vermenin daha uygun düşeceğini söylerseniz, ben de size böyle bir icadın, ilk icat kadar yeni ve benzersiz bir edim olacağını söylerim” demektedir (50-1). Bizce “sır / sessizlik” ve “icad, buluş / işçilik” her iki pasajda birbirinin yerini tutan önemli metaforlardır. Buna göre Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürünün bir “kapılma”ya indirgediği *Mai ve Siyah*’ın çağdaş bir yorum içerdiği söylemek mümkündür.

Diğer yandan daha önce vurgulandığı gibi genç kuşakların yetişmesinde “okul”un önemli bir kurum olarak görüldüğü bu devirde, bu okullarda yetişen “yeni” insanın, idealist genç’in yazma dolayımında “kalem erbabı”na denk geldiği düşünülür, bu erbabın yozlaşan bürokrasi karşısında otoritesini yitiren saray tarafından bir tehlike olarak görülmeye başlanması “yazma edimi”ni ikincil bir alanda değerlendirmeye açmaktadır.

Nesl-i Ahîr romanında sansür mekanizmasının Batılı okullarda yetişenlerin basım-yayın çevresindeki etkinliklerini durduracak kadar işlerlik kazandığına geniş şekilde yer verilmektedir. Sâir, Kâşif gibi gençler gazetede işlerinden sansüre uymadıkları gerekçesiyle tevkif edilerek tutuklanırlar.

Halid Ziya’nın *Kırk Yılda* dile getirdiği şu sözler kendi kuşağının, yazmak-otorite-sansür arasındaki konumlanışının *Nesl-i Ahîr*’e yansıdığını göstermesi açısından dikkate değer görünmektedir:

Sanki başka önemli kaygılarla uğraşmaya vakit bulmasınlar diye, düşünce ve kalem adamlarına bu fırtınanın çoğunlukla güldürücü, eğlendirici, kısacası iğrendiren şeylerle birlikte oyalayıcı bir şeyler bırakılmıştı. Evin içinde bir ölünün son çene atışları [burayı] yasa hazırlarken, bahçede birdirbir oyununa yollanan çocuklar gibi biz

gençler, yazı dünyasının daracık alanında yumruk güreşine
bırakılmıştık. Genç kuşak gücünü burada özgürce harcayabilirdi.

(469)

“Bir ölünün son çene atışları” metaforuyla yazarın İmparatorluğun otorite kaybına gönderme yaptığı “saray-kalem adamları-sansür” ilişkisi düzleminde evin bahçesinde (yazın dünyası) yumruk güreşine (yazma eylemi) bırakılan gençlerin tam da burada kendilerine “güreşerek” (yazarak) bir özgürlük alanı açtıklarını söylemek mümkün görünmektedir. Buna rağmen Halid Ziya’nın “sanki başka önemli kaygı yok” nitelemesiyle yazma edimini küçümseyen bakış açısı ilginçtir. Bu durum yazarın Edebiyat-ı Cedide kuşağına yöneltilen “kapılma” ve “edilginlik” suçlamasına karşı geliştirdiği reflekse bağlanabileceği gibi Cumhuriyet sonrası / öncesi eleştiri literatürünün geliştirdiği hâkim söylem içinden yazdığını göstermesi bakımından da önemlidir.

Metaforik yapısı açısından *Bir Ölünün Defteri* romanı kahramanlar arasındaki çatışmada yazma eylemini oyalayıcı şey olarak gören hâkim söylemi yansıtırken, olumsuzlanan bu eylemin aynı zamanda başkahramanın tuttuğu günce aracılığıyla romanın omurgasını oluşturması dikkat çeker.

Romanın anlatı düzleminde başkahraman Vecdi ve onun yakın arkadaşı Hüsam, Nigar dolayımında karşı karşıya gelirler. Nigar’ın Vecdi’yi değil Hüsam’ı seçmesinde ortak tutkuları olan şiir tutkusunun etkisi vardır. Vecdi’nin *Nesim-i Havadis* gazetesine başmuharrir olan Hüsam’a karşı gösterdiği olumsuz tavır yazma eylemini alaya almasında ifadesini bulur. Hüsam Vecdi’ye şunları söyler: “İçinden istihfaf ediyorsun [küçümsüyorsun], hiffetime [hafifliğime] gülüyorsun, ihtimal

benden ikrah ediyorsun [tiksinyorsun], ben muharrir oldum. Beni hiç şu sıfatla göreceğini zanneder miydin?” (78)

Vecdi'ye göre “Hüsam'ın ihtiyar ettiği [seçtiği] meslek ciddi görünmese” bile bir insanın şöhret, haysiyet gibi istihsaline [bulmaya] çalıştığı bütün emelleri mütekaliftir” (85). Vecdi'nin küçümsediği yazma eyleminin anlatı düzleminde Nigar ve Hüsam'ı bir araya getiren şiir tutkusunda simgeleştiği düşünülebilir. Nigar kendisine aşık olan adamlar içinden doktor Vecdi'yi değil yazar Hüsam'ı seçmiştir.

Romanın anlatı yapısını belirleyen bu aşk üçgeninde Vecdi'nin geç dönem Osmanlı edebiyatı üzerine geliştirilen eleştirel söylemi temsil ettiğinin başka bir göstergesi yazmak gibi “basit” işlerle uğraşmak yerine doktor olarak savaşa katılmak gibi daha “büyük” görevler üstlenme eğiliminde oluşudur.

-Hüsam, ben gidiyorum

-Nereye?

-Muharebeye

-Muharebeye mi? Çıldırıyor musun?

-Hayır, aksine hiçbir zaman bu kadar akla malik [sahip] olduğumu hatırlamıyorum.

-Lakin ne yapacaksın?

-Muharebede ne yaparlar? Devlete millete hizmet ederler değil mi? Şu damarlarımda o iki velinimetin ekmeğiyle cevelan eden [akan] kanı burada, meskenet ve atalet [miskinlik ve tembellik] içinde kurutmak, onun her katresinde [damlasında] inşial eden şebâbı [alevlenen

gençliği] bir hiçlik içinde söndürmekten ise sahibine iade etmek
hayırlı değil mi? (127)

Yazarlık mesleğinin örtük olarak olumsuzlandığı bu satırlarda, vatana hizmet etmekle yüceltilen ve olumlanan bir görevin karşısında konumlandırılması önemlidir. “Atalet ve miskinlik içinde kanı kurutmak yerine onu akıtmak” metaforuyla etkin olmanın altının çizilmesi bu karşıtlıkta yazma edimine edilgenlik yüklendiğinin göstergesi sayılabilir. Diğer yandan bu eserin yukarıda sözü edildiği gibi Kurtuluş Savaşı edebiyatına yansıyan temalardan biri olan “gençlik ve savaş” temasını öncelemesi dikkat çekici başka bir yönüdür.

Bir Ölinün Defteri’ni metaforik düzlemde okumaya açan başka bir husus Vecdi’nin halası ve kuzeniyle yaşadığı yalıdaki yerini Hüsam’a bırakmasıdır. Buna göre Nigar’ın Hüsam’ı seçmesiyle Vecdi ev içi iktidarını kaybetmiştir. Nigar’ın Hüsam’la evlenmesinden sonra Vecdi’nin savaşa katılma kararı alması “savaş”ın bu iktidar kaybının telafisinde araçsal konumda olduğunu göstermektedir. Savaşa gönüllü katılan Vecdi’nin Hüsam’a yönelttiği “düşün vicdanın beni tebci etmiyor mu [yüceltmiyor mu]?” sorusu kaybedilen iktidarın bu yolla geri kazanılması olarak yorumlanabilir.

Bu noktada yazmak eylemi ile tezin üzerine temellendiği “gelecek odaklı idealizm”in ilişkilendirilmesi söz konusudur. *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil’in en büyük idealinin daha önce yazılmamış “yepyeni bir şiir yazmak” oluşu ve romanın anlatı yapısını yazma ihtirasından kaynaklanan geleceğe dönük yaşama halinin yarattığı endişenin oluşturması bu görüşü doğrulamaktadır.

Gelecek odaklı yaşayan ve bunu Alter Egosu’na düştüğü “şüphem yoktur istikbalimiz mazarına bile gıpta ettirecektir” (19) notuyla dile getiren Mansur “sabaha

kadar gözüne uyku girmeyen gecelerde” (19) bu deftere ideallerini yazmaktadır. Böylelikle romanda gelecek odaklı yaşam şeklinin somutlaştığı alan olarak yazma eyleminin, hem “gelecek endişesi”nin yansıtılmasında hem de bu endişenin taşınmasında çift yönlü bir işlev taşıdığını söylemek mümkündür. Bu noktada geç dönem Osmanlı romanında yazma eyleminin geleceğin belirsizliğinden kaynaklanan otorite boşluğunu doldurduğu ileri sürülebilir.

Öte yandan *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanındaki yazma eyleminin üç dilde gerçekleştiriliyor olması romanı başka bir açıdan değerlendirmeye imkân vermektedir. Mansur’un üç dili kapsayan Alter Egosu’nun, Yunan düşünüründen alıntılanan Latince “Salus imperii summa lex esto [selâmet-i devlet, kavaninin efdali [kanunun daha iyisi]” sözüyle başlaması diğer yandan defterin “gayet sahih bir resm-i mücemiydi” şeklinde tanımlanarak içeriğinin “rehnüma-yı hayat-ı hizmet-i din ve devlet için hazırlanmış” tasarımlardan oluştuğunun vurgulanması bir karşıtlık eksenini yaratmaktadır. Zira bu ekseninde içerik ve dilin örtüşmemesi dikkat çekicidir.

Bu defterlerin tamamının anadilinde yazılmamış olması, Türkçenin yanı sıra Latince ve Fransızca dillerinin kullanıldığı üç dilli bir defter olması başka bir yoruma imkân vermektedir. Nitekim “alafranga züppe”nin görünür kılınmasında araştırmalarıyla “yanlış” Batılılaşmanın simgesi olan “dil bilme” becerisinin bu romanda konum değiştirdiğini söylemek mümkündür. Bilindiği gibi ilk romanlarda “dil”in temsiliyeti Felâton Bey’in kütüphanesindeki kitap isimlerinin Fransızca oluşu ya da Bihruz’un yazdığı mektuplarda kullandığı ve kendisini “gülünç” duruma düşüren “yarım” Fransızca ile söz konusu edilmişti. Bu anlamda “dil”, züppelik anlatısının merkezîliğini kaybederek yerini ideal odaklı gelecek anlatısına bıraktığı bu romanda başka bir temsil alanına kaymış olur; nitekim “dil” bu romanda “gösterme”nin ön planda olduğu yüzeysel konumdan içsel bir konuma taşınmıştır.

C. “Sefil” Erkekten “Muteber” Erkeğe

19.yüzyıl ve erken 20.yüzyıl Osmanlı romanındaki değişim ve dönüşümleri ortaya koymayı amaçladığımız bu bölümün son başlığı “sefil-muteber” karşıtlığını içermektedir. “Alafranga züppe”lik üzerine kurulu anlatıların başat temalarından birinin genç erkeklerin “yanlış” kadınlara kapılarak onların peşi sıra “sefil” duruma düşmeleri olduğu görülür. Söz konusu genç erkeklerin kadınlarla olan ilişkilerindeki dönüşüme eğilen bu bölümde erkeklerin kaybettikleri itibarlarını nasıl geri kazandıkları ortaya konacaktır. “Kadının peşinde varını yoğunu tüketen” anlamını karşıladığı düşünülen “sefil” nitelemesinin karşısında, dönüşümün diğer ucunu karşılayacağı düşünülen “kaybettiği saygınlığı geri kazanan” anlamında “muteber” nitelemesi seçilmiştir.

Tezde incelenen beş roman, çoğunlukla reformist gençleri “ülkü adamlığı” çerçevesinde karakterize edip onların sosyal ilişkilerine daha çok yoğunlaşsa da gençlerin özel hayatlarına bakıldığında kadınlarla olan ilişkilerinin idealizmi bütünleyecek bir görünüm sergilediği görülmektedir.

Bu bölümde “alafranga züppe”den idealist tipe dönüşümün pekiştirilmesinde kadınların anlatılarda nasıl kurgulandığı tartışılacak, başka bir deyişle, kadın profilindeki değişime yer vermekle birlikte hala erkeğin merkezde olduğu bu anlatılarda kadınların erkeği “sefil”likten “muteber”liğe yükseltmedeki rolü değerlendirilecektir.

Romanlar için yapılacak öncelikli tespit anlatıların merkezinde olan erkeklerin kadınlarla olan ilişkilerinin sınırlı olması, aşk yaşamlarının büyük ölçüde idealleri doğrultusunda şekillenmiş olmasıdır. Tüm romanlarda başkahramanların

gönül ilişkisi kurduğu bir kadının varlığı söz konusudur. Bu kadınlar *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında Zehra, *Mai ve Siyah*'ta Lamia, *Bir Ölü'nün Defteri*'nde Nigar, *Fetret*'te Seher, *Nesl-i Ahîr*'de Azra olarak sıralanabilir. Ayrıca *Fetret* ve *Nesl-i Ahîr* romanlarında gençlerle birlikte anlatıların merkezinde yer alan baba rolündeki iki erkeğin, Selman ve Nüzhet'in kadınlarla olan ilişkilerinin anlatı düzleminde geniş yer tuttuğu görülmektedir. Selman, Seher'in ablası Güzide'ye ilgi duyarken, Nüzhet hayatının iki farklı dönemini temsil eden Suat ve Server ile olan ilişkileri ile okurun karşısında çıkmıştır.

Yukarıda adları sıralanan tüm bu kadınların biri dışında (Server) kendilerine âşık olan erkeklere benzer şekilde ideal bir portre ile anlatı düzlemine yerleştirildikleri görülmektedir. *Mai ve Siyah*'ta Lamia ve *Bir Ölü'nün Defteri*'nde Nigar romanlardaki başkahramanların ulaşmak istedikleri ideallerinin bir uzantısı olarak hayali³ bir aşkın içinde yer alırken; Zehra, Güzide, Azra, Seher bu hülyanın gerçeğe dönüşerek aşkın somutluk kazandığı ilişkilerin karşı tarafında yer almaktadır.

“Eğitimli” kadın olmaları, kitaplara ve okumaya erkekler kadar ilgi duymaları, “piyano çalmaları” ve “Fransızca bilmeleri” romanlardaki ideal kadınların ortak nitelikleri olarak sıralanabilir. Örneğin piyano dersi dolayısıyla yakınlaşan İrfan ve Azra'yı bir araya getiren araç müzik iken, Nigar ve Hüsam'ı birleştiren aracın şiir olduğu görülür.

Öte yandan *Fetret* romanında Güzide yalıda toplanılan akşamlarda piyano çalarken *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanındaki Zehra'nın da piyano çalabildiği,

³ Ahmet Hamdi Tanpınar *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de bu aşk hakkında şunları söylemektedir: “Ahmet Cemil'in arkadaşının kız kardeşine uzak sevgisi, aşktan ziyade bir hülyaya benzer ve sanıldığı gibi eserin bir zaafı değil, belki kuvvetli tarafıdır. Çünkü Ahmet Cemil için bu küçük kız sade sevgi değildir; yetişmek istediği bir hayat tarzı, refah seviyesi, kısacası hülyalarının tabii dünyasıdır” (297).

Fransızca bildiği vurgulanan özelliklerindedir. “Piyano çalma”nın ve “Fransızca konuşma”nın, ilk Osmanlı romanından itibaren “femme fatale” rolündeki kadının karşısında “olumlanan” kadının özellikleri olduğu bilinmektedir.

Hilmi Yavuz “Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?” yazısında “piyano çalmak” ve “Fransızca konuşmak” üzerinden iz sürerek, “Osmanlı modernleşmesinin motonimik” olduğunu (212) belirtir. “Ama bu iki simge (“piyano” ve “Fransızca”) Tanzimat’la birlikte başlayan Batılılaşma veya Modernleşme sürecinin nasıl alımlandığını göstermeye yeter de artar bile! Piyano çalmak ve Fransızca konuşmak, Avrupalı olmanın simgesel işaretleridir” (212). Dolayısıyla Osmanlı romanında “modern” kadın şekli bir Modernleşmeye işaret eden bu iki özellik ile temsil edilmektedir.

Ancak ilk Osmanlı romanı hakkında kabul edilebilir bir değerlendirme olan bu görüşün tezde söz konusu edilen geç dönem Osmanlı romanında genel olarak geçerliliğini yitirdiği, özellikle kadınlar açısından farklı perspektif sunulduğunu söylemek mümkündür. Nitekim *Turfanda mı Yoksa Turfa mı? Fetret ve Nesl-i Ahîr* romanlarında kadınların bir idealizm doğrultusunda şekillenerek kendilerine biçilen geleneksel yapının dışına çıkan bir perspektif içine yerleştirilmeleri söz konusudur.

Örneğin *Nesl-i Ahîr*’de henüz lise öğrencisi olan Azra babası tarafından ülkedeki diğer kadınlardan farklı olarak “özgür” ve “vakur” nitelendirmeleriyle bu perspektifin içinde yer alır:

Gözlerinin içinde Azra’nın hayali, ince uzun boyuyla, beyaz güderi eldiveniyle, zarif ve müstesna siyah ipek çarşafıyla, elinde çantasıyla beraber tutulan şemsiyesi adımlarının kısa mesafatını ölçen kaldırımlara mini mini mütesavi [eşit] temasçıklarla dokunarak ufak

tefek mübayaatını yapmak için Beyoğlu'nda [...] serbestane, fakat vakurane oradan oraya gidip geliyordu. Ve bu hayal, kitabın araba pencerelerinin içinden bir yığın siyahlık şeklinde görülen, insanın yanında bir kara duman müphemiyetiyle geçen, kilitsiz odalarda yalnız kalamamaya, halayıkların enzar-ı cüst-ü cûsundan [meraklı bakışlarından] bir dakika kurtulmamaya mahkûm hanımlara o kadar benzemiyordu ki...(51-2)

Bu alıntı, kadının kamusal alanda tahayyül edilmesini göstermesi bakımından son derece dikkat çekici bir örnektir.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanında Zehra ve *Fetret*'teki Güzide ise sergiledikleri davranışlar ile bu “yeni” kadın tipinin diğer örneklerini oluştururlar. Zehra ve Güzide ailenin erkeklerinden ve diğer bireylerinden bağımsız olarak kendi kararlarını verebilen, özellikle “evlenme” konusunda toplumsal baskıyı göğüsleyebilen kadını temsil etmektedirler. Bununla birlikte okuma eylemi ile yakın bir ilişki kurdukları görülen bu kadınların “kapılan” kadın profilinden çıkarak, okuduklarını içselleştiren, sorgulayan, yeri geldiğinde bir erkekle “erkekçe” tartışabilen kadınlar olduğu görülür.

Bütün bu değişimler doğrultusunda Milli Edebiyat'ta Halide Edip'in romanlarında yer alan kadın karakterlerin, yahut Reşat Nuri'nin romanlarında Anadolu'ya vatana hizmet için giden “kadın öğretmen”lerin bu romanlarda filizlendiği söylenebilir. Nasıl ki bu anlatılarda erkek karakterler Cumhuriyet'in misyon yüklediği “idealist kuşağın” öncülü konumundaysa, kadınlar da aynı ideliast kuşağın öncül kadınları konumundadırlar.

Söz konusu romanlarda kadınların evliliğe dair farklı bir tutumları olması da bir diğer önemli konudur. *Fetret* romanında aktarılan hikâye aracılığıyla Güzide'nin hâkim evlilik anlayışını sorguladığı görülmektedir. Komşu yalının sahibi Hüseyin Bey “Sapanca'dan alma bir evlatlık olan henüz yirmi bir, yirmi iki yaşındaki Gürcü kızı” Nesteren ile evlenmek ister. “İşret bilmez, eğlence bilmezi hatta sofı” olan “abdestinden, namazından geri kalma[yan]” Hüseyin Bey'in kendisinden yaşça küçük olan bu kızla evlenmesini Güzide onaylamaz. “Bu zât” daha önce de Güzide ile evlenmek istemiş ancak Güzide'nin “gönlü” ve “fikri” o zattan hoşlanmadığı için kabul etmemiştir (81). Nitekim bu zat Nesteren'den sonra yeni bir evlilik yaptığı için Nesteren'in intiharına sebep olmuştur. Güzide bu hikâyeyi aktardıktan sonra “evlilik” ve kadın” konusundaki fikrini ortaya koyar:

Öyle bir kız bu derece kalpsiz bir kocaya düşerse elbette yaşamağa ölmeği tercih eder. Ebeveynim, kardeşlerim beni evlenme hususunda ekseriye müşkül-pesendlikle itham ederler, çok şükür k öyleyim, şayet Nesteren Hanım'ın yerinde ben olsaydım, kimsenin imdadıma yetişemeyeceği bir ölümü bulur, öbür dünyaya çoktan giderdim. (82)

Selman'ın kızı Selma tarafından söylenen şu sözler de evlilik hakkında kadınların “bağımsız” bir bakış açısı geliştirdiğini göstermesi açısından önemlidir:

Evlenmek mi? Niçin? Hâl-i hâzırım saadet-i mahzâ [katıksız mutlu] değil mi? Kardeşimi, babamı, büyükannemi, hep canım gibi severim. Bu muhabbetler kalbim için pek sahil bir gıdâ-yı kâfidir.[...] Evet, izdivaç bir kız için hoş bir kâşâne-i emeldir [büyük bir emeldir], fakat bi'n-nefs bana o mertebe câzibedar görünmüyor, hatta belki bu intizam-ı ömrüme sekte verir gibi geliyor. [...] Öyle bir hal vukua

gelirse evvela fikrime sorarım; fikren, aklen öyle bir alâkayı tasvib edersem elbette o izdivacı kabul ederim; kalben muvâfakat hissedersem elbette o izdivacı kabul eylerim. [...] Bende kalb daima fikre münkaddir [boyun eğer]. (161-62)

“Aklın” “kalbe” “üstün” olduğu bir evlilik anlayışı ile birlikte “görücü” usulü ya da “zorla” yaptırılacak evlilikler karşısında geliştirilen bir “serbest” evlilik görüşünün bu iki kadın karakter aracılığıyla dile getirildiğini söylemek mümkündür. Romanın başka bir bölümünde Paris’te yaşayan Hakan Bey’in söylediği şu sözler ise evliliğin kurumsal niteliğinden çok duygusal niteliğine vurgu yapar. Bu bağlamda roman geleneksel yargıların karşısında bir söylem üretir:

Evet müteehhilim [evliyim], kalben, fikren, emelen müteehhilim, resmen değilim. Çünkü refika-i hayatımla otuz beş sene evveli birbirimizi tanıdık, sevdik, candan sevdik, o zamandan beri beraber yaşadık, birlikte düştük, kalktık. [...] Fakat resmen, huzûr-ı kadıda evlenmedik. Aramızdaki rabita hürdür, hususîdir. İstesek bugün yek-dîgerimizden ayrılırız, lâkin biliriz ki böyle iftirak muhâldir [böyle ayrılık imkânsızdır]. Sade karı-kocaya değil, hatta kardeş kardeşe; peder, vâlîde evlâda nasıl meclûb [tutkun], nasıl mürtebit [bağlı] ise biz de birbirimize öyle bağlıyız. (183)

“Evlilik”in konu edildiği başka bir roman *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanıdır. Romanının idealist kadın karakteri Zehra sevdiği halde Mansur’dan uzak kalmaya karar verir. Romanda evliliğin kurumsal yönüne işaret edilerek, ideallerle bağdaşmadığı düşüncesinin üzerine temellenen bir görüş temsil edilir. Zehra Mansur’un Alter Ego defterinde şu cümlelerle karşılaşır:

Ah, Zehra! Vazife-i diyanet ve sadakati ifaen [dindarlık ve bağıllık görevini yerine getirerek] kendi hududum dâhilinde fedakârane çalışacağım bir hengâmda [esnada] erkeklerden ziyade numune-i imtisal görmeyi muhtaç bulunan nisvan-ı müslimenin [örnek alınacak şeylere ihtiyaç duyan Müslüman kadınların] ıslah hallerine vakf-ı vücut etmiş [hallerini iyileştirmek için vücudunu adanmış] bir can yoldaşı olarak seni yanımda görmek en büyük emelimdi. (175)

Zehra, kendisine kavuşmak emelinden önce vatana hizmet emeline sahip olan Mansur'a bu idealinden ötürü "cariye olma"yı "büyük bir baht" olarak saymakla birlikte Mansur'un "zaten tehhül etmek [evlenmek] fikrinde değilim... Ben aile adamı olamam. Cemiyete vücudum vakf olunmuştur" (176) ifadesini hatırlayarak bir karara varır: "Ben zihnimde karar-ı kat'i [kesin kararı] verdim. Mansur Bey'i hür bırakmak, memleketin menafii iktizasından bildiğim cihetle harekâtını sekte dâr edecek bir hâl [memleketin çıkarları doğrultusundaki davranışlarını zarara uğratacak bir tavır] benim tarafımdan vaki olamaz" (238).

Mansur'un "cemiyete lazım olan vücudunu hodbinane [bencilce] zapt etmemek" gerektiğini, onu serbest bırakarak "mülk ve devlete [bu şekilde] hizmet et[miş]" (237) olacağını düşünen Zehra'nın bu düşünceleri onun idealist bir kimliğe sahip olduğunun göstergesi sayılabilir.

Öte yandan anlatı düzleminde Mansur ile Zehra'nın evlenmesi bu idealist bakış açısının tersinlenmesinin söz konusu olduğunu düşündürmektedir. Ancak bu evliliğin, mutlu sonu imleyecek şekilde öne çıkarılmaması, Mansur'un katıldığı savaşta Osmanlı cephesinde ölmesi ve bu evlilikten dünyaya gelen çocukları Mahmut'un "oğlum, ciğerparem Mahmud'u senin gözlerine benzer olan iki

gözünden öperek iptida Cenab-ı Hakk'a, sonra sana emanet eylerim. Namuskâr bir hâdim-i devlet ve hilâfet olarak yetişmesi için benim yokluğumu bildirmeyeceğinden eminim” (322) sözleriyle vatan ülküsünün taşıyıcısı olarak sunulması, evliliğin vatan idealinin yansıtılmasında araç olarak kullanıldığını düşündürmektedir.

İdealler doğrultusunda şekillenen kadın-erkek ilişkilerinde “cinsel arzu”ların görünür kılınmaması bu romanların dikkat çeken başka bir yönünü oluşturmaktadır. Bu durum özellikle erkek karakterler açısından, ilk romanlara göre temel bir dönüşümü içermektedir. İlk romanlarda erkeklerin cinsel arzuları ve bu konudaki zayıflıkları ne kadar görünür kılınmışsa bu romanlarda o kadar saklanmıştır. Bu değişim, idealist konumdaki erkeklerin fikir dünyaları ile görünür kılınmasını sağlayan bir düzenlemedir. Erkekteki değişimi imleyen bir özellik olarak cinsel tutkuların azalması, cazibesine tutulunan “şeytani” kadının da anlatı düzleminde görünürlüğünün azalması anlamına gelmektedir. “Şeytani” kadının yerini, bu anlatılarda “ideal” kadın almıştır.

İdeal kadının, ideal erkeğin “tamamlanma”sı için anlatıların merkezine taşınmış olması bu romanların alt metninin taşıdığı diğer olası sebeplerin görülmesine engel olmamalıdır. Zira bu yolla, erkeğin donanımlı, kültürlü kadını kendine hayran bırakarak, “alafranga züppe”nin “şeytani” kadının peşi sıra “sefilleşerek” kaybettiği erkeklik onurunu, itibarını geri kazanması, muteber olması sağlanmıştır.

Örneğin *Fetret* romanında Selman kadının gözünde “bi-hakkın tanıyınca takdir etmemenin mümkün olmadığı” (143) “neşatı, metaneti, sebat”ı (143) ile hayran olunan erkek konumundadır.

Diğer yandan Nüzhet'in Server için ifade ettiği anlamın böyle bir hayranlığa karşılık geldiği görülür:

Ona hiç kimseye benzemeyen, bütün erkeklerden başka türlü, bir adam, fevkalbeşer [insan üstü] bir mahlûk nazarıyla bakardı. Kaç kereler, ta şu kadarcık bir çocuk iken, ona müteallik hülyalar kurmuştu. Onu bir muhteşem hükümdar, kendisini daima emir bekler, onun etrafında dolaşır, ona hizmet etmekle bahtiyar olur bir cariye kıyas ederdi. Onun nazarında Nüzhet daima böyle bir kuvvet, bir amiriyet, hüküm ve iradatı altında yaşanacak bir iktidar hükmünde idi.

(434)

Nüzhet'in bir kadının gözünden “muhteşem hükümdar” olarak tanımlanması Osmanlı İmparatorluğu'nun Nüzhet dolayımında “erkek”e biçilen “güç” ile temsil edildiğini düşündürmekle birlikte Server dolayımında kadının cariyeliğinden söz edilmesi İmparatorluk sistemine gönderme yapılarak bu hükümdarlık konumunu belirginleştirmektedir.

Bu noktada *Nesl-i Ahîr* romanında geniş bir temsiliyet alanı bulan “Femme fatale” tipine, Server'e burada bir yer açılmalıdır.

Server, tüm romanların anlatı düzlemine hâkim olan idealize edilmiş kadın portresinin karşısında kırklı yaşlardaki Selman'ın ilgi duyduğu genç kadın olarak konumlandırılmıştır.

Ve Server böyle, başının üzerine dolanarak toplanıvermiş kestane saçlarının harîrî [ipek gibi yumuşak] dalgalarıyla, gerdanını, bileklerini tamamıyla küşâde [açık] bırakan gayet açık yavruağzı soğuk bezden bir prensin giyinişikleri içinde daha levent [uzun], daha

meyyal görünen endamıyla [...] o kadar câlib, o derece mukavemetsûz [dayanılmaz] idi ki Nüzhet bu yanında pürhelecan duran ve işte göğsünün derin nefeslerle kabaran hali kendisinin sevmeye, derâğuş edilmeye [kucaklanmaya] çılgınca ihtiyaçlarını ifşa eden bu kadını, hemen her dakikada akûr [saldırgan] bir feverân-ı sevda ile kollarının arasına almamak için müthiş bir cehd ile zabt-ı nefis etti [çabayla nefsine engel oldu]. (305)

Romanda, Nüzhet'in zaafını temsil ederek olumsuzlanan Server karşısında başka bir kadının, Suat'ın, olumlanarak konumlandırıldığı görülür. Nüzhet'in bu iki kadın arasında karşılaştırma yapması dikkat çekicidir. Server yalnız "ihtirasat-ı garam ü şegaf [aşkın ihtirasları] içinde yaşlanılacak bir kadın" iken "Suat onun için zevce" olabilecek bir kadındır (323).

Buradan yola çıkarak Server'in anlatı düzleminde Nüzhet'in "tüm hayatı kadın bedeninde bulduğu" kırklı yaşlarında yaşadığı "şehveti" bir aşkı, Suat'ın ise gençlik döneminde yaşadığı daha "saf" bir aşkı temsil ettiği söylenebilir.

İlk romanlardan itibaren işlenen "olumlu" ve "olumsuz" kadın tipleri arasında kalan erkek motifinin *Nesl-i Ahîr* romanının anlatı düzleminde yüzeysel bir şekilde değil, girift işlendiğini söylemek mümkündür. Nüzhet sadece iki kadın arasında değil; "iki hüviyet, iki nevi felsefe-i ahlakiye [iki çeşit ahlak felsefesi] (190) arasında kalmıştır.

Kaç kereler Server'le böyle zihnen meşgul olurken kendi kendisini "ihtiyarladıkça temiz bir adam oluyorsun, tebrik ederim, azizim!" istihzasıyla mukavemete davet etmiş idi; fakat bu meselede zaafının o kadar esiri ve bu esaretin o derece kâni idi ki bu müserat-ı nefiseyi

vicdanına karşı ibka edilecek bir deyn kabîlinden [kendi içindeki bu çekişmeyi vicdanına karşı yerine getirilecek bir borç gibi], bile bile oynanan bir mudhike [komedi] olarak ihtiyar ederdi [kabul ederdi].

(302)

Nüzhet'in yaşadığı ikilemin "iki hüviyet", "iki nevi felsefe-i ahlakiye" arasında kalmakla nitelenmesi romanın metaforik anlam katmanında Server ve Suat aracılığıyla Batı ve Doğu ahlaki felsefesi ve hüviyetinin karşılaştırıldığı ihtimalini akla getirmektedir. Nitekim iki hüviyetin bir tarafında duran Suat, Nüzhet'in Batı'ya doğru çıktığı yolculukta ardında bıraktıklarından biridir. Roman boyunca Nüzhet'in Suat'la hiç karşılaşmamış olması, mazisini anımsadığı yerde Suat'ın anlatı sahnesine dâhil olması, eski ile bağın sadece zamansal düzlemde kurulmasının söz konusu olduğu geriye dönüşün mümkün olmadığı şekilde yorumlanabilir.

Server ise Nüzhet'in Batı'daki serüveninin ardından döndüğü ülkesinde şimdiki zamanda konumlandırılmıştır. Baştan çıkarıcı ve cezbesine tutulmuş kadın olarak Server, Nüzhet'e bir "kapılma" endişesi yaşatmış, kaybetmekten korktuğu ahlaki değerlerin sorgulamasını yaptırmıştır.

O, daima kendisinde, böyle ayrı ayrı icra-yı tesir eden [tesirini gösteren] iki hüviyetin, iki nevi felsefe-i ahlâkiye [iki çeşit ahlak felsefesi] içinde mücadelesini gör[ür]dü; biri kendi için icra-yı hükm eden, diğeri başkaları için ref-i âvâz-ı tenkide [tenkit sesini yükseltmeye] lüzum gören iki hüviyet ki vehleten [ansızın] tamamıyla zıt felsefelerle dikilirler ve muarazaya [çatışmaya] başlarlardı. Sonra yavaş yavaş müsaidat-ı müteakabile ile [karşılıklı hoş görmeyle] bir nokta-i itilaf [anlaşma noktası] bulunur, iki muhasım [düşman]

ekseriyet üzere calî [sahte] bir nümayişin derâ-guş-ı riyakârı [ikiyüzlü kucaklaşması] içinde barışmış olurlardı. (190)

İki kadın dolayımında dile getirilen iki ahlak felsefesinin, Doğu ile Batı arsındaki karşılaştırmayı sembolize ettiği tezi, yukarıdaki satırlarda “iki düşman”ın “ikiyüzlü kucaklaşması” metaforları aracılığıyla bir Doğu-Batı sentezinin söz konusu edilmesiyle doğrulanmaktadır. İki “düşman”ın, “iki yüzlü” kucaklaşması ile nitelenen bu sentezin bir içselleştirmeden çok yüzeysellik barındırdığı iddia edilebilir. Bu da Cumhuriyet sonrası eleştiri söyleminde sıkça işlenen Doğu-Batı sentezinin bu romanda örtük olarak söz konusu edildiğini göstermektedir. Ancak *Nesl-i Ahîr*'in metaforik anlam katmanında dile getirilen sentezin “ikilem”, “ikilik” içeren sentez tanımlamalarından ziyade Orhan Okay'ın belirttiği üzere bir “mülemma” olarak değerlendirilmesi daha uygun görünmektedir .

Sonuç olarak kalabalık bir kadın kadrosuna sahip olan romanlarda kadının konumlanışının, anlatıların merkezinde yer alan erkekler dolayısıyla şekillendiğini söylemek mümkündür. “Züppelik” anlatısının merkeziliğini kaybettiği bu romanlarda ideal erkeğin tamamlayıcısı olan kadının da ideal bir profil sergilediği gözlemlenir. Geç dönem Osmanlı romanını örnekleyen bu romanlar hem erkeklerin ilk romanlarda cezbesine kapıldıkları şeytani kadının peşinde kaybettikleri itibarlarını geri kazandıkları romanlar olarak hem de Milli edebiyatta belirginleşecek olan idealist kadının filizlendiği romanlar olarak önemli bir konuma sahiptir.

İKİNCİ BÖLÜM

***TURFANDA MI YOKSA TURFA MI? NESL-İ AHİR VE FETRET* ROMANLARINDA TEMSİLİYETLER**

Tezde incelenen *Turfanda mı Yoksa Turfa mı? Nesl-i Ahîr ve Fetret* romanlarında yetişkinlerin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. İki gruba ayrılabilir yetişkinlerin birinci grubunu Paşa, bürokrat gibi Osmanlı yönetimini temsil eden kişiler oluştururken; ikinci grubu, gençlere yol gösterici konumundaki babaların oluşturduğu dikkat çekmektedir. Söz konusu romanlarda yetişkinler ile gençler arasındaki ilişkilerin seyri, ütopyaların karşı ütopyaya dönüşümünü ortaya koymada önemlidir. Ayrıca çatışma-uzlaşma ekseninde seyrettiği söylenebilecek bu ilişkilerin çözümlenmesi yetişkinlerin romanlardaki temsiliyetlerinin açığa çıkarılıp yorumlanmasını sağlayacaktır.

İki başlık altında sunulacak çözümlemede “temsiliyet aracı olarak yetişkinler” ve “temsiliyet aracı olarak babalar” tanımlaması uygun görülmüştür. Her ne kadar “baba”lar yaş itibariyle yetişkin grubuna dâhil olsalar da; diğer yetişkinlerle aralarındaki farkı ortaya koyabilmek ve geç dönem Osmanlı romanındaki önemli bir değişimi, babaların ortaya çıkışını vurgulamak adına “babalar” tanımı seçilmiştir.

A. Temsiliyet Aracı Olarak Yetişkinler

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanının ilişki matrisinde “yetişkin-geç” çatışmasında genç Mansur’un karşısında konumlandırılan yetişkinler, Şeyh Salih Efendi, Emin Paşa iken; *Nesl-i Ahîr*’de genç İrfan’ın karşısında konumlandırılan yetişkinler Şadi Revnak, Şeyda Bey ve Paşa⁴ olarak sıralanabilir.

Gelecek anlatısı düzleminde Mansur ve İrfan yurt dışındaki (Fransa) eğitimlerini tamamlayarak ülkeye dönen ve yıkım sürecine giren Osmanlı İmparatorluğu’nun siyasi, toplumsal yozlaşmasına karşı duruş sergileyen idealist genç konumundadırlar. Gösterdikleri özellikler Mansur ve İrfan’ı Cumhuriyet sonrası eleştiri kanonu içinde ele alındığı biçimiyle “olumlu tip”e yaklaştırmakla birlikte romanların alt katmanında bu indirgemeci söylemin geçerliliğini sorgulayacak yeni bir temsiliyet alanı açtıkları görülmektedir.

Anlatı ekseninde yetişkinler ile gençler arasındaki çatışma unsurunun yakın okuma ile ele alınması hem yetişkinlerin hem gençlerin temsiliyetlerinin açığa çıkarılması açısından önemlidir.

Turfanda mı Yoka Turfa mı? romanının “Şirket-i Amâl Zıddiyet-i Efkâr” ve “Yeni Bir Mülakat” bölümleri zıt fikirler etrafında gelişen yetişkin-geç çatışmasını belirginleştirecek mülakatların gerçekleştiği bölümlerdir. Bu bölümlerdeki ilişkilerin çözümlenmesinin, amca Şeyh Salih Efendi, Emin Paşa ve Mansur’un temsil ettikleri konum ve değerlerin tanımlanmasına ve aralarındaki karşıtlığın yorumlanmasına olanak sağlayacağı düşünülmektedir.

⁴ Başka bir isim kullanılmayarak bu şekilde adlandırılmıştır.

Romanda Şeyh Salih Efendi'nin Osmanlı saray çevresini, Mansur'un ise Batı'da eğitim alarak ülkesine dönen "reformist" "yeni" insan tipini temsil ettiğinin göstergeleri "Zıddiyet-i Efkâr" bölümünde görülür. Osmanlı sarayının geleneksel düzende devamlılığını isteyen Şeyh Salih Efendi'nin Mansur'un devletin kalkınmasında gerekli reformları içeren görüşleri hakkındaki bakış açısı suçlayıcı bir söylemle ortaya konur: "Bu çocukta Müslümanlık kalmamış! [Mansur] adeta Fransız olmuş[tur]! "Hafazanallah. Hayır, hayır! Fransız olmamış. Berbat bir şey olmuştur. Lakin ne olduğunu ben de iyice anlamıyorum" (153).

Çatışma unsurunu oluşturan Osmanlı'nın gelecek senaryolarında Şeyh Salih'in İbn-i Galiplerden olduğunu söyleyerek Arap soyunun İmparatorluk içindeki konumuna vurgu yapması bunun yanı sıra yönetimde Osmanlı kimliğine dayalı sistemin devamını istemesi, onun Osmanlılık kimliğini "ırk"ın üstünde tutan görüşü temsil ettiğini düşündürmektedir. Buna mukabil Mansur'un kökenlerini Anadolu topraklarına taşıyarak "İbn-i Galiplerin soyunu "Kütahya Ovası" na dayandırması ve anadilinin Türkçe olduğunu belirtmesi 20.yüzyıl'ın başında hâkimiyet kazanmaya başlayan Türk milliyetçiliğine dayalı yeni devlet söylemine de zemin oluşturan bir "ırk"ın (Türk) üst kimlik olarak benimsenmesi görüşünün temsil edildiğini göstermektedir.

Diğer yandan "Müslümanlık kalmamış" sözleriyle romanın metaforik anlam katmanında taraflar arasında kurulan karşıtlıkta, yenilikçi söyleme karşı "din" kavramının olumsuzlayıcı şekilde araçsallaştırıldığı söylenebilir.

Yetişkin genç çatışması ekseninde temsiliyetlerin belirlenmesinde ikinci bir genç model olarak Ahmet Şunudî'nin anlatı düzlemindeki konumlandırılışına bakmak gereklidir.

Ahmet Şunudî “acayip bir zat” olarak tanıtılır. “İbn-i Galiblere mensup ulemadan bir zatın oğlu, yani Salih Efendi’nin hocazadesiydi. Dersten mezun olduktan başka esir sıfatıyla Fransa’ya gittiği vakit tahsile heves ederek Dârülfünun’dan çıkmıştı. Ala derecede olan şahadetnamesini aldığı akşamı odasında yırtıp sobaya atmıştı” (160). Ahmet Şunudî, mensubiyetinin vurgulanışıyla Şeyh Salih’in yanında, diplomasını yırtıp yakması davranışıyla Mansur’un karşısında konumlandırılmış böylece metaforik anlam katmanında genç-geç çatışması üzerinden Batı’da alınacak “doğru” eğitimin ölçütlerinin temsil edilmesine olanak sağlanmıştır.

Ahmet Şunudî’nin romana dâhil edilmesiyle ortaya çıkan genç-geç çatışma ekseninde “kendisine yöneltilecek olumsuzlayıcı söylem”in diğerine yansıtılması ile tarafların “özüne sadık kalma” konusunda birleştikleri görülür:

“Memalik-i ecnebiye gidip yarım tahsilde bulunmuş, yani mektep iskemlelerinde dizlerini, dirseklerini delmekten ziyade Paris bulvarlarında potin eskitmiş bulunan gençlerimiz gibi siz de Memalik-i İslâmiye’yi meyus bir halde görmeyiniz!” (161). Mansur’un söylediği bu sözler farklı temsiliyetlerin bir noktada birleşmesini göstermesi bakımından önemli olduğu gibi 19.yüzyıl sonunda edebiyat çevrelerinde yürütülen “öz”den kopma, uzaklaşma tartışmalarının romanın anlam katmanlarından birini oluşturduğunu göstermesi bakımından da önemlidir.

Ahmet Mithat Efendi’nin 10 Mart 1313 (22 Mart 1897) tarihli, 2628 sayılı Sabah gazetesinde "Dekadanlar" başlıklı bir yazısıyla birlikte edebiyat çevrelerinde “özden kopma”yı “yozlaşma”yı imleyen bir kavram olarak kullanılan “dekadan”, Fazıl Göçek’in belirttiği üzere "yeni edebiyat-ı cedide" topluluğu olarak adlandırılan

bir grup genç şair ve yazarı” hedef alan suçlayıcı bir söylem olarak kullanılmıştır
(*Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar* 5).

Birol Emil dekadanlık tartışmasının son dönem Osmanlı edebiyat çevrelerinde şiir ve dil üzerinden yürüdüğünü belirtir. Ama aynı zamanda dekadan nitelemesi edebiyat çevresinin dışına taşarak, toplumsal yaşamda karşılığını bulan bir nitelemeye dönüşmüştür. “Dekadan ve dekadanlık kelimeleri sadece belli yazarları değil “günlük hayatın bir yığın hareketini de vasıflandır[mış]. Sen artık sözden anlamıyorsun yahut vefasızlık ediyorsun yerine dekadanlık ediyorsun denmeye başlan[mıştır]” (47).

Jale Parla’nın aktardığına göre 19. yüzyılda dekadanlık “ahiret inancından yoksun olduğu için bu dünyadaki varoluşun amacını ilim ya da sanatla sınırlı tutmuş” bir akımdır.

Bu bilgiler ışığında *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının “dekadanlık” söylemini örtük olarak anlatı düzlemine taşıdığı söylenebilir. Romanda Şeyh Salih Efendi’nin “Müslümanlık kalmamış” sözleriyle kendini din algısında gösteren, Mansur’un ise “vatan hakkındaki muhabbetin azalması” sözleriyle kendini “vatan” algısında gösteren “dekadan”lık söyleminin, Ahmet Şunudî’nin “onu ikna etmek imkânsızdır. Hayırlı haber getirmedi. Mansur’u kandırmak muhaldir. O başka bir adamdır. Bizden olamaz” (164) sözlerinde üçüncü bir temsiliyetinin söz konusu olduğu görülür. Bu pasajda “biz”, Ahmet Şunudî ile Şeyh Salih’in soy ortaklığına gönderme yapmakla birlikte, cemaat ve cemaat değerlerini kapsayarak Mansur’u bu cemaatin dışına iten bir söylem oluşturmaktadır.

Anlatı düzleminde Şeyh Salih’in ölümü ve Osmanlı sarayının bir metaforu olarak beliren konağın yanışı, sözü edilen temsiliyetler dolayımında Osmanlı

İmparatorluğu'nun yitimini imlerken, Mansur'un ideallerini gerçekleştirememesi, bürokraside hedeflediği düzelmelerin gerçekleşmemesi reformlar üzerine kurulu ütopyanın çöküşünü imlemektedir. Tez açısından değerlendirildiğinde “müphem” gelecek anlatısı üzerine kurulu olduğu iddia edilen bu romanın bir karşı ütopyaya dönüştüğünü söylemek mümkündür.

Öte yandan yetişkin-geç çatışması ekseninde “paşalık” statüsünün “yozlaşmış” ve “jurnalcilik”e dayanan geç dönem Osmanlı yönetimini temsil ettiği ileri sürülebilir. Nitekim Emin Paşa'nın Mansur'a dair söylediği “muzır takımından olduğu keşf” [edilerek] bil-münasebe icabına bakılmak üzere nezd-i samide mimlenmişti [r]” (231) sözleri bunu göstermektedir.

Romanda yozlaşmış bürokrasiyi temsil eden Emin Paşa ve bu yozlaşma karşısında Batı'daki benzerlerinden örnekler vererek yapılması gereken reformları temsil eden Mansur'un çatışma ekseninde karşılıklı konumlandırılışlarında yönetici tabakadaki, reformistleri “ciddiye” almayan hâkim anlayış ortaya konur. Bu hâkim anlayış kendini, Emin Paşa'nın Mansur'a yönelik yaptığı “çocuktur, kanı kaynıyor. Akıllanır. O da akıbet bizim dediğimize gelir” (230-31) sözlerindeki küçümseyici nitelermelerde gösterir. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında dar bir temsiliyet alanı bulan “jurnalcilik” konusu *Nesl-i Ahîr*'de geniş bir düzlemde işlenir.

Romandaki “yetişkin-geç” çatışmasında İrfan, Mansur gibi reformist-yeni genç kuşağı temsil ederken, Paşa'nın jurnalcı Osmanlı yönetimini temsil ettiği görülür. İrfan ve Paşa'yı çatışma ekseninde bir araya getiren anlatı düzlemi bakılması söz konusu temsiliyetlerin belirginlik kazanmasında önemli göstergelere sahiptir. Paşa⁵, “[İrfan'ın] babasının netice-i selameti için” görüşmek zorunda kaldığı

⁵ Başka bir isim kullanılmayarak bu şekilde adlandırılmıştır.

“müstekreh [iğrenç] eller” olarak tanıtılır (133). İrfan’ın babasını sürgün yerinden kurtarmak için yanına gittiği Paşa’nın “altın sigara tabakası”nı uzatarak İrfan’a yönelttiği “Paris’te bizimkilerden epeyce var mı?[...] Bana tafsilat verirseniz kaybetmezsiniz” (133) sözleri devrin yönetimindeki “jurnalleme” “rüşvet”i göstermesi bakımından önemlidir.

İrfan’ın bu teklif karşısında ret cevabı vermesi idealist kişiliğe sahip olduğunu gösterirken, bu idealizmin reformist bir anlayışla birlikte bulunduğu dikkat çeker. Nitekim hafiye ve jurnal için “sarf edilen milyonlar”ın ülkenin kalkınması ve bayındırlaşması için sarf edilebileceği, bayındır ve köhne mekânlar arasında kurulan karşıtlık dolayımında dile getirilir:

[...] Otuz seneden beri memleketi sertâser [baştanbaşa] örten bu müthiş hafiye ağı [için] sarfedilen milyonlarla neler, neler olabilirdi!.. Almanya Sefarethanesinin önünde idiler. Beyoğlu’ndan başlayarak inen mamurenin [bayındır hale gelmiş yerlerin] önünde kaçıyor zannedilen o siyah köhne mahallatı [mahalleleri] elemle bir nazarla süzdü. Sağ tarafta mezaristan [mezarlık], ulu ağaçlarıyla, yıkık duvarlarıyla, asrdide [asırlar görmüş] taşlarıyla burada vücuda gelecek şehri-i münevverin [aydınlık şehrin] hayal-i baidien [uzak hayaline] nasb-ı nigâh- ye’s etmiş [ümitsizce gözlerini dikmiş], melûl [mahzun] bekliyor gibiydi. (133)

Bayındırlığın Almanya Sefarethanesi örnek gösterilerek dile getirilmesi şehir planlamasında Batı’nın örnek alınması anlamına gelmekle birlikte, bu satırlarda dönemin İstanbul’unun sefaletine dair bir görünüm sunulması dikkat çeker.

Öte yandan “jurnalcilik” ve “hafiyecilik”in geç dönem Osmanlı siyasi ve sosyal yaşamındaki temsiliyetinin *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ve *Nesl-i Ahîr* romanlarında “paşalar” üzerinden yapılması önemli bir ayrıntıdır. Bu durum ilk Osmanlı romanında “aşırı tüketim alışkanlığı” ile “yanlış Batılılaşma”yı temsil eden yöneticilerin “zararsız” bir niteleme olan “alafranga züppe”lik konumundan reform ve Batı karşıtlığına dayanan “zararlı” bir niteleme ile “saray hafiyeliği” konumuna taşındığını göstermesi bakımından önemlidir.

Nesl-i Ahîr'de “yetişkin” ile “genç” arasında kurulan karşıt temsiliyetlere, “yetişkin” ile “yetişkin” arasından kurulan yeni bir temsiliyet alanının eklendiği görülür. Yozlaşmış Osmanlı yönetimini temsil eden Paşa'nın karşısında konumlanan kişi eski bir Hariciye bürokrati olan Nüzhet'tir.

Fransa'da sürdürdüğü yaşamını yarıda bırakarak İstanbul'a, kızını görmek için gelen Nüzhet, İstanbul'un köklü ve zengin ailelerinden birine mensuptur. Fransa'da aldığı eğitim sonrası ülkesinde Hariciye'de görevlendirilmiş ancak burada “jurnalcilik” yapan başka bir memurla tartışması sonucu işinden istifa ederek Fransa'ya dönmüştür. Bu istifa onun yozlaşmış bürokrasiye karşı tavır sergileyen idealist kişiliğini göstermektedir.

Fransa'da yaşadığı sürece ülkeye dair gelişmeleri takip ettiği anlaşılan Nüzhet'in ülke ile olan bağı koparmadığı anlaşılır. Bu bağı korunmasında kızı Azra önemli bir faktörken, onun geleceğine dair duyduğu kaygı nedeniyle ülkeye dönmüş olması romanın anlatı yapısında önemli olan babalık rolünün işlevsel kılınmasını sağlamıştır. Nitekim Nüzhet sadece kızı Azra'ya değil romanın diğer kalabalık genç kadrosuna da baba gibi davranarak onların ailevi eksikliklerinin telafisinde rol oynar.

“Jurnalcilik” karşısında Hariciye’deki görevinden istifa etmiş olan Nüzhet’in, Behçet Paşa, Ziya Paşa, Hüsamettin ve İbrahim Cemal Beylerin dostu olarak gösterilmesi dönemin istibdadından kaçarak yurt dışına yerleşen reform yanlısı bürokratların Nüzhet dolayımında temsiliyetlerinin söz konusu olduğunu düşündürmektedir:

[Süleyman Nüzhet’in] çok nazik ve çok zengin bir adam olduğundan bahsedilir. Paris’te ve İstanbul’da gençlerden pek çok tanıdıkları var derler [...] Ben kendisini giyaben sevenlerdenim, onun sevdiğilerimi de severim, hele Paris’te bulunan dostlarını pek iyi tanırım. Behçet Paşa, Ziya Paşa, Hüsamettin Bey, İbrahim Cemal Bey, bütün bu zevat hakkında [...] Fakat ihtiyat lazım” (128).

Saray ve çevresi tarafından “karşılarında ihtiyatlı olmak gerek[en]” kişiler olarak tanıtılan reformist genç ve yetişkinler dolayımında dönemin ihtilalcilik hareketlerinin anlatı düzlemine dâhil edilmiş olması dikkat çekicidir. Ülkede gerçekleştirilecek bir ihtilal fikrinin Batı’da hayat bulması ise ülkedeki bozulmaya işaret eden başka bir ayrıntıdır. Nitekim anlatı düzlemine dâhil edilen Şadi Revnak ve Şeyda Bey aracılığıyla, Batılı anlayıştaki ihtilalci reformistlerle Batı’yı çıkarları için seven reformistler arasındaki çizgi belirginleşmiş olur. Şadi Revnak ve Şeyda Bey bozulmuş bürokrasinin kendi içindeki kutuplaşmasını da örneklemektedir. Nüzhet, İrfan ve Şakir, bu üç bürokrat tarafından ayrı ayrı gizli şekilde birbirlerine karşı jurnalleme işinde kullanılmak istenmiştir. İrfan’ın Paşa lehine hafiyelik yaptığını düşünen Şeyda Bey, bunun karşısında Şakir’e bir memurluk hediye ederek onu kendi lehinde hafiyeliğe zorlar ancak ondan ret cevabını alınca Süleyman Nüzhet’e başvurarak İrfan’ın Paşa lehine yaptığı göreve dair malumat ister. Bütün bu ilişkiler dönemin yönetimine yansıyan bozulmanın işaretlerini taşımaktadır. Paşa’nın

Paris Sefarethanesi'ne yapılan atamasının son anda Şeyda Bey lehine bir gelişmeyle iptal edilmesi ve yerine Şadi Revnak'ın atanması çapraşık ve tek ortak noktası “para” olan bir ilişki ağını ortaya koymaktadır:

Nüzhet: Paşa ile Şeyda Bey arasında bir iştirak mi [ortaklık mı] var, yoksa bir rekabet mi var?

İrfan: Bu adamların arasında paradan başka bir şeyde iştirak olamaz.(574)

Buradan yola çıkarak *Nesl-i Ahîr* romanının metaforik anlam düzleminde ortaya çıkan temel çatışmanın ortak noktaları “para” olan Şadi Revnak, Şeyda Bey, Paşa ve onların temsil ettiği yozlaşmış devlet sitemi ile ortak noktaları “eğitimli-reformist” olmak olup idealleri doğrultusunda yaşamak isteyen aydınlar arasında yaşandığını söylemek mümkündür. Bu çatışmada reformist aydınların ideallerinden ödün vermeyişleri anlatının idealizm üzerine kurulu kurgusuyla koşutluk kurulmasını sağlamıştır.

Böyle olmakla birlikte, ideallerinden ödün vermeyen İrfan'ın babasını sürgün yerinden kurtaramaması, intikam almak istediği Paşa'ya karşı düzenlediği suikastın başarısız oluşu, Nüzhet'in ilgi duyduğu iki kadından birinin Şeyda Bey ile, diğerinin başka bir “hafiyeci” olan Gıyas'la evlenmiş olması; bu idealist karakterlerin anlatıdaki yenilgisine işaret ederek çürüyen devlet sitemi karşısında idealizm'in tutunamadığını gösterir.

Son kertede babasını aramak için ülkesine dönen İrfan'ın serüveni merkezinde ortaya konan çatışma ekseninin, İrfan ve babası dolayımında ortaya konan gelecek anlatısının karşı ütopyaya dönüşmesinde araçsal kılındığı söylenebilir. Baba'nın aranması ile ülkenin kaybedilen otoritesinin aranması arasında bir koşutluk

kurulmuş; babanın intihar etmesi ile İmparatorluğun yitimi temsil edilmiştir. Bunun yanı sıra İrfan'ın -babası gibi- intihar etmesi, “müphem” gelecek anlatısının, nesl-i ahîr'in yok oluşu ile belirginlik kazandığını, gelecek ütopyasının bir karşı ütopyyaya dönüştüğünü başka bir açıdan göstermektedir.

B. Temsiliyet Aracı olarak “Baba”lar

İmparatorluğun geleceğine ilişkin bu romanlarda yetişkinler ile gençler arasındaki çatışma ekseninin yanı sıra koşutluğu içeren ilişki ekseninin belirlenmesi olası diğer anlam katmanlarının açığa çıkarılması için önemlidir.

Sözü edilen koşutluk Süleyman Nüzhet (*Nesl-i Ahîr*) ve Selman Bey (*Fetret*) ile gençler arasında sağlanan koşutluktur. Bu bölümde Nüzhet ve Selman ile gençler arasındaki ilişki düzleminin sunduğu göstergelerden yola çıkarak bu iki yetişkinin romanların metaforik anlam katmanındaki olası temsiliyetlerinin yorumlanması amaçlanmaktadır.

Öncelikle, bu iki yetişkinin “baba” rolüyle romanlara dâhil edilmesi üzerinde durulması gereken bir ayrıntıdır. Nitekim bu durum babasızlık metaforu üzerinden değerlendirilen Osmanlı romanındaki bir değişime işaret etmektedir. Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürü ilk Osmanlı romanlarını gençlerin yıkımla sonuçlanan serüvenleri merkezinde yorumlayarak genelleyici bir söylem üretmiştir. Bu söylemin kimi eserleri kanon dışı bırakarak, tüm Osmanlı romanını kapsayacak şekilde genel bir kabule dayanması sorunlu yönüdür. Özellikle geç dönem Osmanlı romanı düşünüldüğünde bu kapsayıcısı söylemin gözden geçirilmesi ve romanların ilk

romanlara göre geçirdiği dönüşümlerin göz önünde tutularak çerçevesinin genişletilmesi gerektiği düşünülebilir.

Örneğin *Nesl-i Ahîr* “yazarın içinde bulunulan siyasi duruma seyirci kalmamak için yazmak zorunda kaldığı tezli roman” şeklinde değer düşürücü bir söylemle nitelendiği için, *Fetret* ise yazarının siyasi kimliği dolayısıyla kanon dışı bırakılmıştır böylelikle “babasızlık” metaforunun dışına çıkmaya imkân verecek yeni anlam katmanlarının ortaya çıkarılmasının önü kapanmıştır.

Bu açıdan yaklaşıldığında *Nesl-i Ahîr* ve *Fetret*'in Osmanlı romanı üzerine ortaya konan hâkim söylemin geçerliğini sorgulatacak temel özellikleri “babalı” roman oluşlarıdır.

Öncelikle bu romanların 1909 ve 1911 tarihlerinde yazılmış olması babaların ortaya çıkışının dönemle ilişkili olabileceğini düşündürmektedir. Söz konusu bu dönemin II. Meşrutiyet'in ilanına yol açan ekonomik ve siyasi gelişmelerin art arda ortaya çıktığı dönem olarak İmparatorluğun sonunu imlediği söylenebilir. İhsan Burak Birecikli konuyla ilgili şu tespitleri yapar:

Arşivlerdeki araştırmalar son on yıllık süreçte görülmemiş boyutlara ulaşan ordu içi hoşnutsuzluğun bir patlamaya dönüşmesinin, devrimdeki rolünde hemfikirdir: Askerlere maaşlarının zamanında ödenmemesi ve asker terhislerinin geciktirilmesi. Bir başka mesele ise vergidir. 1903 yılından başlayarak, herkesin gelir düzeyine göre alınmak üzere konan vergiler, ekonomik durumun olumsuzlukları da göz önüne alınca büyük tepkiyle karşılanmıştı. Devletin bütçe açığını kapatmak amacıyla 1906'da yürürlüğe koyduğu vergi bir anlamda bardağı taşıran son damla oldu. [...] Zaten çeşitli

rahatsızlıklar nedeniyle patlamaya hazır olan durum, mutlakıyetçi rejim aleyhtarı devrimcilerin çabalarıyla kısa sürede örgütlü bir biçim aldı ve 1906-1908 yıllarında birçok yerde çıkan vergi isyanları devlet mekanizmasını felç etti. (214)

Dönemin siyasal görünümünü “1905-1906 yıllarında Türkiye’nin komşusu olan Rusya ve İran’da yaşananlar Türk kamuoyunu ciddi bir biçimde etkiledi” şeklinde özetleyen Birecikli “1905’te Rusya’daki huzursuzluk [un] mutlakıyetçi Çarlık rejimini birtakım reformlar yapmaya zorla[dığını] ve yeni bir siyasal düzen kurul [duğunu]”, “ bu liberal deney[in], komşu ülke Türkiye’de konuşulur ol[duğunu]” (214) belirtmektedir. Söz konusu bu ekonomik ve siyasi şartların *Nesl-i Ahîr* ve *Fetret* romanlarının anlatı düzleminde etkin şekilde kullanıldığı ve tezin savını oluşturan “gelecek anlatısını” destekleyen göstergeleri içeren bir alan oluşturduğu söylenebilir. Bu göstergelerin ortaya çıkarılması romanlardaki “baba”lık rolü ile onun karşısında konumlanan “kız-oğul” rolleri arasındaki ilişkilerin çözümlenmesiyle mümkündür.

Süleyman Nüzhet’in romanda “kızını görmeye gelen bir baba” sözleriyle tanıtılması ülkeye dönüşündeki birincil sebebin “babalık” güdüsü olduğunu gösterir. Süleyman Nüzhet’in, yol gösterici babalık rolünü kızı Azra’nın yanı sıra romanın kalabalık genç kadrosuna karşı da göstermesi “babalık” dolayımında anlatının bir gelecek anlatısı oluşuna işaret etmektedir. Bununla birlikte *Nesl-i Ahîr* ismi ile sembolize edilen gençlerin romana adını verecek şekilde anlatının merkezine yerleştirilmesi “müphem geleceğin” yarattığı endişenin “son nesil” aracılığıyla aktarıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Her biri farklı bir hayat hikâyesine sahip olan gençlerin hikâyelerindeki ortak noktayı temsil eden ailevi meseleler, Nüzhet'in yol göstericiliğini olanaklı kılacak şekilde anlatı düzlemine yerleştirilmiştir. Nüzhet'in ülkeye dönüş yolculuğunda vapurda tanıştığı İrfan'ın sanatçı kimliği ile romanda yer alması genç prototipinin Tıbbiyeli ve Hariciyeli olduğu idealist tipi konu edinen romanlar içinde bu romanı farklı bir konuma yerleştirdiği gibi yasakların arttığı ülkede oğlunun sanat eğitimine devam etmesini sağlamak için İrfan'ı gizlice Fransa'ya göndermesi ve bu yüzden sürgün edilmesi geç dönemdeki siyasi şartların sanata yönelik yıkıcı yönünü göstermesi bakımında önemlidir.

İrfan'ın yanı sıra Nüzhet'in yol göstericiliğinde buluşan diğer gençlerin hayat hikâyeleri ailelerdeki yitime gönderme yaparak İmparatorluğun yitimini simgelemekle birlikte romanın gelecek endişesi söylemini pekiştirmektedir. Bu gençlerin hayat hikâyelerine, ailevi ilişkilerine kısaca değinmekte yarar vardır:

Muzaffer, Almanya'da askeri eğitim aldıktan sonra ülkesine dönmüş "süvari topçu kışlası talimlerine memur" edilmiştir (94). Ancak bir süre sonra gerekçe göstermeksizin kışlada kendisine "asker talim etmeyecek, mendildi" (95) denince, İrfan'ın babasını bulmak için başvurduğu paşalardan birine "çiğnenmek istenen hizmetini, vatanına hizmetini dilenmek" için (95) gitmiş ancak çabası sonuçsuz kalmıştır.

Kâşif sansür nedeniyle "hayatı mektepten saha-i mebahisi [araştırma alanını] daralta daralta lisandan kelimeleri tagrib ede ede [çıkarta çıkarta] "nefes alınamayacak" (95) bir hale gelen basım-yayın hayatının içinde bulunmaktadır.

Şakir “ailesinin menkubiyetinden [gözden düşmesinden] sonra Hariciye’ye “mülazemeten bile intisabı için istizana [maaşsız çalışmak üzere girmesine bile]” (95) izin verilmemiş bir gençtir.

Öte yandan gençlerden biri olan Behiç’in romanda konumlanması yine anne-baba dolayımıdadır. Anne ve babası “Vilayet-i Selâse’nin teşkilat-ı ahîresinde [en son düzenlemesinde] Makedonya’nın en ateşnak [ateşle dolu] bir yerine gönderilmişler”dir (255).

Bütün bu örnekler aile dolayımında İmparatorluğun yitimine işaret ettiği gibi romanın bir diğer anlam katmanını oluşturan “gelecek anlatısının” oluşturulmasına zemin hazırlamıştır:

[...] Yarın, yarın işte bu karanlıkların içinde yaşayan şeydir ki bir gün nagehan bir taraf yıtılarak tanatana-i şaşasıyla etrafa yayılır, bütün müterâkim kuva-yı zinde vü hayatbahşâsı [birikmiş zinde güçleri ve hayat bağışlayıcılığı] esdâd- zalâmı [karanlık setleri] parçalayarak müthiş bir Bürkân [yanardağ] galeyânıyla fıskırır, işte hurşid-i ferda [yarının güneşi]...(252-3)

Behiç’in Nüzhet’e hitaben “yarın”ıa dair söylediği bu sözlerin hemen öncesinde ülkenin farklı yerlerine sürgün edilen gençlerden söz edilmesi, “ümit” ve “genç” kavramlarının “yarın”ı tamamlayıcı kavramlar olarak düşünüldüğünü göstermesi bakımından önemlidir.

Böyle İstanbul’dan takım takım gönderilen gençler kalplerinde belki yalnız mektum [gizli] bir kinden başka bir şey yokken birer ihtilalkâr [ihtilalci], faal bir vasıta-i kıyam ayaklanma aracı] haline getirilerek memleketin her tarafına yine kendi elleriyle gönderilen biçareler,

bugünün bîçareleri, fakat yarının isyan muallimleri o kadar çok, o kadar çok ki... (251-52)

Bu satırlarda ise “bugünün bîçareleri” sözüyle Osmanlı İmparatorluğu’nun o günkü durumu nitelenirken, “yarının isyan muallimleri” nitelemesi ile devrim üzerine şekillenen bir gelecek ideali sunulur. Gençler böylece iki düzlemde hem “biçare” hem “isyan muallimleri” olarak Osmanlı İmparatorluğu’nun şimdiki durumu ve geleceğini simgelemektedirler.

Yine aynı pasajda “güneş” metaforu aracılığıyla Behiç dolayımında dile getirilen “ümit”in, Nüzhet’in “ben yarına hiç itimat etmiyorum. Etrafımı öyle marîz ve alîl anasırla muhat [hastalıklı ve sakat unsurlarla çevrili] görüyorum, memleket öyle mahkûm-ı atâlet ü harabiyet [tembelliğe ve haraplığa mahkûm], akvam [kavimler] yekdiğerine öyle hasm-ı bîaman [amansız düşman], tarih-i cemiyet öyle hûnâlûd [kana bulanmış]...Eğer bir bir hurşid [güneş] varsa, o bu saha-i Kerbela üzerine bahş-ı hayat edecek [bu Kerbela’ya benzeyen saha üzerine hayat bağışlayacak] nurlar değil, matem tutacak, giryeler [gözyaşları] dökecek zannediyorum” (253-4) sözleriyle olumsuzlanması genç ve yetişkin bakış açısı arasındaki farka işaret etmektedir.

Son kertede “güneş” metaforunun hem Behiç hem Nüzhet tarafından “yarının gençleri”ni işaret edecek şekilde kullanılması, “baba-oğul-kız” üçgeninde kurulan geleceğe dair bir ütopyanın söz konusu olduğunu kanıtlamaktadır. Ancak Nüzhet’in ağzından duyulan “Hurşid-i Ferda Kerbela üzerine nurlar değil gözyaşı düşürecek” sözlerindeki Kerbela’nın Osmanlı İmparatorluğu’nun o günkü durumunu niteleyen bir metafor olduğu düşünülürse, Behiç dolayımında gençlerin inandığı gelecek

ütopyasına karşın Nüzhet dolayımında yetişkinlerin bu ütopyaya mesafeli durduğu söylenebilir.

Nitekim romanın anlatı düzleminde karakterlerin hikâyelerinin olumsuz seyirde ilerlemesiyle, gelecek anlatısının “müphem”likten “endişe”ye doğru düzlem değiştirdiği fark edilir:

Baba kız yavaş bir sesle konuşuyorlardı. İkisi de titrediler. Dün akşam Behiç'ten Kâşif'in hikâyesini dinlerken Azra'ya da müphem bir korku gelmiş, fakat bunun mahiyeti bir meşkûkiyet [şüpheli durum] içinde kalmıştı. Babasının bu sözüyle o korku kesb-i vuzuh ederek [açıklık kazanarak] birden onu sarsmış idi. Baba kız, bir kelime söylemeyerek, birbirinin gözlerinin içine baktılar; biri havf [korku] ve helecan ile diğeri derin bir rikkat [acıma] ve şefkatle bakıyorlardı. Güya havada gayr-ı muayyen [ne olduğu belli olmayan] bir nefs-i haşyet [korku nefesi] hissetmişler de yekdiğerinin teessüratını [kederlerini] anlamak istiyorlarmışçasına, bu nazar, bir meal-i istifsar ile endişenâk idi [endişe ifade eden bir soru anlamını taşıyordu]... (267-68)

Kâşif ve Sâir'in tevkif edilmesi ve İrfan'ın intihar etmesi gibi kötü sonlar müphemlikten endişeye kayan gelecek anlatısının bir yıkımla sonuçlandığı, Osmanlı'nın geleceğine ilişkin ütopyanın karşı ütopyaya dönüştüğünü göstermektedir. Bu dönüşümle gençlere yol gösterici bir baba / yetişkin olarak tayin edilen Nüzhet de üstlendiği bu misyonda başarısızlığa uğramıştır. Aynı zamanda bu durum, geleceği kurtaracak olmalarıyla hem gençlere hem de onlara yol gösterecek “babalar” a atfedilen “kurtarıcılık” rolünde beliren romantik anlayışın yerini realist anlayışa bıraktığını göstermesi bakımından önemlidir.

Diğer yandan Nüzhet ve Behiç'in yarın karşısındaki duydukları farklı inançlar, bu iki karakter dolayımında “genç-yetişkin” karşıtlığının temsiliyetinin söz konusu olduğunu düşündürmektedir. Ancak tüm anlatı dikkate alındığında Nüzhet ve gençler arasındaki ilişki düzlemi başta da vurgulandığı gibi çatışmadan çok koşutluk üzerine kuruludur. Nüzhet ve gençler aynı idealin, takipçisidirler. Bu yüzden bu karşılaştırmanın gençler ve Nüzhet dolayımında “romantizm” ile “realizm” arasında olduğunu söylemek daha mümkün görünmektedir. İçinde bulunulan olumsuz şartlar “farklı nesillerden de olsa yaşlı ve gençleri ortaklaşa kuşatan kötümserlik”e yol açmıştır (Enginün *Yeni Türk Edebiyatı...*332).

Bir koşutluk üzerinden şekillenen baba-genç / oğul ilişkisinin diğer bir örneği, *Fetret* romanında Selman ve Fetret arasında görülür:

Selman Bey ile Fetret peder ile evlat değil, dediğimiz gibi, adeta iki arkadaş; büyük bir emelin, bir tul-i emelin [uzun bir emelin] biri yorgun, öbürü dinç, biri daha çok tecrübe, lakin diğeri daha ziyade kudret, istikbal sahibi iki muakkıbbı [takipçisi] idiler. Selman Bey elli dokuz yaşında bir adamdı fakat neler görmüş ne müheyyiç yaşamıştı (57).

Bu satırlardaki “tecrübeli” baba ve “istikbal sahibi” oğul vurgusunun “yol gösterici baba” ile “gelecek beklentisi” içindeki gence karşılık geldiği açıktır. Böylece *Fetret*, *Nesl-i Ahîr*'de olduğu gibi, Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürüne hâkim olan Osmanlı romanındaki babasızlık söylemini çürüten bir roman olarak karşımıza çıkar. Bu romanı diğerleri içinde ayrı bir konuma yerleştiren özelliği ise baba-oğul ilişkisinin doğrudan temsil edildiği tek roman olmasıdır.

Baba rolündeki Selman ve oğul rolündeki Fetret'in merkeze alındığı romanda ikincil karakterlerin de "kız-oğul-baba" ilişkisi içinde konumlandırılması çok yönlü bir baba-çocuk ilişkisine zemin hazırlamıştır denebilir. Buna göre Selman Bey'in bir oğlu ve bir kızı vardır. Fetret ve Selma. Selman Bey'in yakın arkadaşı olan Kerim Paşa'nın ise Güzide, Seher adında iki kızı ve Samed adında bir oğlu vardır. İki baba ve beş çocuğun romanın anlatı düzleminde ikili ilişkilerle yerleştirilmesi karakterlere dair yorum yapma imkânı sunmaktadır. Samed'in oğul olarak görünürlüğü sınırlı olsa da romandaki ideal oğul tipinin çoğaltılmasında işlevsel bir role sahiptir.

Çalışmanın bu bölümünde yalnızca, babalık rolünün temsiliyetinin ortaya çıkarılması amaçlandığından anlatı düzleminde merkezdeki konumlarıyla Selman ve Fetret arasındaki ilişki dolayımında bir çözümleme yapılacaktır. Ayrıca "şeyh" ve "pîr" nitelendirmeleriyle anlatıya dâhil edilen iki karakterin de metaforik anlam katmanında babalık rolünü nasıl temsil ettikleri tartışılacaktır.

Karakterler arasında kurulan ilişki matrisinin oldukça açık olduğu romanın bu özelliğinin yazılış amacına bağlı olması, yazarın "mukaddime"de esere dair söylediklerine bakmayı zorunlu kılmaktadır:

[...] Sırf eğlenmek, hatta eğlenerek müstefid [istifade eden] olmak için hikâye okuyanlar bu eserden mahzuz olsunlar [zevk alsınlar]; fakat yine zannetmem ki her türlü neşat-ı fikri düşünmekte arayanlar bu teliften hoşnut kalmassınlar. Bence maksud ise [istenen], esasen bu ikinci sınıf halkımıza hizmettir. Bütün bu endişe saikasıyledir ki Fetret'in hikâyeye temas eden cihetlerini, vak'alarını, facîalarını daha ziyade çoğaltmak, münderecatını [içindekileri] cezbedar, müteheyyc

[heyecanlı] kılmak hoşuma gitmedi. Hakikatte, fenne yaklaşan fasıllarını ise azaltmak elimden gelmedi. (43-4)

Ali Kemal'in bu sözleri roman türüne dair kuramsal bir bakış açısı sunarken, *Fetret* romanında bu kuramsal yaklaşıma uygun şekilde “fenne yakın” bir anlatı düzlemi kurulmasına zemin hazırlanmıştır.

Buna göre yazarın “fenne yaklaşan fasıllar” (45) olarak nitelediği bölümlerde olay örgüsünün az olduğu buna karşın nutukların etkili şekilde kullanıldığı görülür. Bu açıdan romanın politik anlam katmanının, edebi anlam katmanının önüne geçtiğini, bunun da yapıtı politik düzlemde değerlendirmeye açtığını söylemek mümkündür. Yazarın yapıtın mukaddimesinde dile getirdiği şu sözler bu görüşü desteklemektedir:

Fetret bir hikâye değil, bir tarihtir, yok, bir tarihçedir. Bir tarihçe ki, hayat-ı ictimaiyyemizden bir devri arz eyler, fakat hakikî bir tarzda arz eyler. Hayâl içinde bile hakîkati gösterir. Çünkü Fetret'in bazı tavırları, hareketleri, temayülleri bugün bir nebze hayâli andırıyorsa yarını büsbütün hakîkattir. Bir hey'et-i ictimaiyyenin şairleri, mütefekkirleridir ki hâlini tasvir, lâkin istikbâlini inşad ederler, fikrimce, Fetret hâlimizden bir levha, istikbâlimizden bir neşîdedir [manzumedir]. Öyle değilse bile o yüksek emel ile yazıldı. (43)

Bu bağlamda *Fetret*'in politik anlam katmanında “hayat-ı ictimaiyyemizden bir devir” nitelemesiyle Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminin söz konusu edildiği; “Fetret hâlimizden bir levha, istikbâlimizden bir neşîdedir” (43) sözleri ile de Fetret'in sembol olduğu bir gelecek anlatısı kurulduğu söylenebilir.

Öte yandan Ali Kemal'in yukarıda alıntılanan sözleri içinde geçen "hayal-hakikat" karşıtlığında "hayal"ın gelecek anlatısına ilişkin bir ütopyayı, "hakikat"ın ise karşı ütopyayı imlediği düşünülürse romanda Osmanlı İmparatorluğu'na dair sunulan ütopyanın karşı ütopyyaya dönüşümünün söz konusu edildiğini söylemek mümkündür.

Romanın anlatı yapısını belirleyen ütopya-karşı ütopya ilişkisinin, baba-oğul ilişkisine dayanan bir anlatı kurgusuyla sunulması, baba ile oğulun metindeki konumlanışlarının ve temsiliyetlerinin açığa çıkarılmasını zorunlu kılmaktadır.

Dokuz bölüm halinde sunulan romanın her bir bölümü bir konuya ait fikirlerin aktarıldığı diyaloglar üzerine kurulmuştur. Diyaloglar üzerine kurulu anlatı tekniği baba konumundaki Selman'ın fikirlerini aktarması için uygun bir anlatı zemini hazırlarken; soru-cevap tekniği ile de retorik bir söylem oluşturulmuştur. Buna göre diyalogların karşı tarafında yer alan Fetret ve diğer gençler (Samed, Baydur) Selman'ın fikirlerinin aktarımında araçsal kılınmıştır denebilir.

Örneğin romanın "Rumelihisarı'nda Bir Müsamere" bölümünde Fetret ve Samed ile arasında geçen diyaloglarda Selman'ın "fakat acaba yüzde kaçımız böyle şaibelerden masunuz?(74) sorusuyla tarihe dair uzun bir açıklamaya girişilmiştir.

Bu tarih aktarımında "hiç düşünüyor muyuz ki?" gibi retorik sorularla ikinci, üçüncü tiradlara zemin hazırlanmıştır. "Hiç düşünüyor muyuz ki o inkılâb-ı azim bir lüccedir [aynadır]; hasenâtın [güzelliğın], seyyiâtın [kötülüğün], adlin, zulmün, cehlin, ilmin müz'ic [bunaltan], muğlâk, müheyyic [heyecan veren], muhteşem bir tecellîgâhıdır; maksat, esas, hatta netice itibarıyla de büyüktür" (74-5).

Anlatı düzleminin büyük bölümünün retorik sorularla kurgulanması Selman'ın gençlere yol gösterici olarak tayin edilerek anlatının merkezinde

konumlanışına olanak sağlamıştır. Diğer yandan Selman'ın anlatıda tarih hocası olarak konumlandırılması yazarın mukaddimede sözünü ettiği “romanın bir tarihçe” olması hedefinin sağlanması anlamını taşıdığı gibi, öğreticilik ve yol göstericilik bağlamında Osmanlı İmparatorluğu'nun geçmişine, şimdiki zamanına ve geleceğine ilişkin bir söylem üretilmesini de olanaklı kılmıştır.

Geçmiş-şimdi-gelecek hakkında üretilen söylemlerde Fetret araçsal konumadır. Örneğin “sen nesl-i cedidedensin, sana nisbeten onlar nesl-i kadimedendirler” (59) sözleriyle gelecek ile geçmiş arasında bir ayrım yapılması söz konusudur. Fetret'e bu ismin verilmesinin sebebi ise Osmanlı'nın şimdiki zamanı ile ilgilidir: “Sana doğduğun zaman Fetret mahlasını öyle keyfe mettefak vermedimdi. Bir ahd-i garibde dünyaya geldin, vatanın her cihetçe, lisanca, edebiyatça, siyasiyâtça, hep fetret içinde idi. Seninçün de gökten inse böyle bir isim inebilirdi, bir isim ki zemin ve zamana o derece muvafık idi” (67).

Söz konusu kriz (fetret) döneminde geleceğe dair beslenen ümitler de yine Fetret aracılığıyla aktarılır: “Bu devr- i Fetret [...] hayli sürdü, belki hâlâ sürecekti [...] fakat nesl-i cedîdemiz, siz yetiştiniz. Siz ki, hiç şüphe yok, bu zeminde bu yeni yolun sâlikisiniz...” (67).

Bu sözler romanın alt katmanında Osmanlı'nın geç dönemine işaret eden “zemin” ve “zaman”da bir “kurtarıcı oğul” metaforunun yer aldığını ve bu yolla yeni nesil söyleminin üretildiğini göstermektedir. “Oğul metaforu” ve “yeni nesil söylemi” İmparatorluğun geçirmekte olduğu süreci romanda temsil etmekle birlikte, anlatıyı bir gelecek anlatısına dönüştürmektedir.

Oluşturulan gelecek anlatısında Selman'ın “yol gösterici baba” rolünün *Nesl-i Ahîr*'deki Nüzhet'e göre daha “baskın” ve “didaktik” olduğu söylenebilir. Dokuz

bölümden oluşan romanın her bir bölümünde karakterler arasında geçen diyalogların bir düşünceye gönderme yaptığı, bu düşüncelerin de çoğunlukla Selman'a ait olduğu görülmektedir.

“Gelişmenin gerekliliği”, “Osmanlı ve dünya tarihi”, “dil ve edebiyatın durumu”, “gençlik ve eğitim” gibi konular Doğu-Batı kültürü karşılığında ele alınarak sağlanacak ilerleme için yapılması gerekenler sıralanır.

Osmanlı'nın “ideal” düzene kavuşması için bir reform hareketinin gerekli olduğu bunun da bir ihtilalle mümkün olduğu sıralanan fikirlerin çıkış noktasını oluşturur. Bu reform ve ihtilal fikrinin ise Batı örnek alınarak hayata geçirilmesi ön görülür. Batı uygarlığının Doğu uygarlığına üstünlüğünün kabul edilmesiyle hayata geçecek “ideal Osmanlı düzeni”nin tanımlanmasında Fetret araçsal konumdadır:

Fetret hey'et-i içtimaiyyemizde nedir? Bir semere-i tekâmül mü [olgunlaşmanın neticesi mi]? Bir mahsul-i inkılâb mı? Yok, belki bir nefice-i ihtilâldir. Bir Türk çocuğu ki bir İngiliz anneden dünyaya geldi, İngiltere'de doğdu, Fransa'da büyüdü. Osmanlılık için tekâmül böyle olmaz, böyle olursa ihtilal olur. (159)

İngiliz anneden dünyaya gelen, İngiltere'de doğan, Fransa'da yetişen Fetret aracılığıyla melez bir kültürün temsiliyetinin söz konusu edildiği bu satırlarda, Cumhuriyet sonrası eleştiri söyleminin ortaya koyduğu “Osmanlı romanın bir Doğu-Batı sentezi” önerdiği iddiasının bu romanda tersinlenerek açık şekilde reddedildiği, yapılması zorunlu olan bir ihtilalin Osmanlı içinden gerçekleşmeyeceği kaynağının dışarıda aranması gerektiği dile getirilmiştir denebilir. Devamında bu ihtilal fikrinin Fetret dolayımında gelecek nesli kapsayacak şekilde genişletildiği görülür:

İşte ihtilâl-i vâki'mizin “ümit” veren ciheti odur ki şu ibtihac [sevinç] ile gördüklerimiz gibi “gençlerimiz” yetişirler, çoğalırlar da bu dertlerimizi keşfederler, bir azm-i harika-perdaz [büyük ve harika bir düzenleme] ile bu ihtilali yavaş yavaş tehzib [temiz], tevsî [geniş] kılarlar. Evvelâ bir inkılaba, sonra bir tekâmüle[olgunlaşmaya] kalbeylerler, umumileştirirler, o sayede ise hey'et-i kavmiyemize bir teceddüt verir, bir nuhbe-i garrâ-yı terakkî(ye) [parlak, seçkin ilerlemeye] sokarlar. (160)

İdealist gençlerin ülkede gerekli olan reformları uygulamasıyla bir ihtilal gerçekleşeceği ve bu sayede kavmin ilerleyeceği düşüncesini dile getiren bu sözlerle Osmanlı'nın geleceğine ilişkin bir ütopyanın sunulduğu bir kez daha doğrulanmış olur.

Fakat hemen ardından Selman'ın arkadaşı Kerim Paşa dolayımında dile getirilen “vatanın felaketini anlıyordu, saadetini candan özlüyordu [...] fakat Selman Bey'in o intikadleriyle [tenkitleriyle], îkazlarıyla bu zûnunun [zanların] hakikatten ziyade hayal olduğunu anladı” (160) sözleri hayal-hakikat karşıtlığında söz konusu ütopyanın karşı ütopyaya dönüşeceğini işaret etmektedir.

Bir ihtilalci ilerleme anlatısı sunan dolayısıyla bir ütopya içeren romanda Selman Bey'in Batı'nın üstünlüğü kabulüne dayanan fikirlerinin ikinci bir anlatı düzleminde “şeyh” ve “pîr” rolüyle iki yetişkin tarafından aktarılması dikkat çeker. Bu durum “yol göstericilik” rolünün dini / mistik bir düzleme çekilmesi bakımından ilginç görünmektedir.

Romana bir tarikat şeyhi olarak dâhil edilen Şeyh Nehban Efendi, Selman'ın gençliğinde Arapça dersi aldığı hocasıdır. “O muhit içinde yetişmiş olmakla beraber

mutaassıp değil [di]” (84) sözleriyle nitelenen Nehban Efendi aynı zamanda “hürriyet-i fikriyye taraftarı” dır (85).

Romanın “Bir Arapça Dersi” başlıklı bölümünde Şeyh Nehban Efendi dolayımında Arap kültürü ve ilmine dair görüşler aktarılmış, böylece anlatı düzleminde “Şark-Garp” medeniyetleri arasında farklı bir düzlemde, bir şeyhin bakış açısıyla karşılaştırma yapmaya olanak sağlanmıştır.

Nehban Efendi’nin Fetret’e aktardığı fikirlerin daha önce Selman Bey’in aktardığı fikirlerle aynı ortak kabule “Batı’nın üstünlüğü” kabulüne dayanması ilginç olmakla birlikte bu yolla, Batı’nın gelişmişliğinin vurgulanması yoluyla, İslam dinine dair değer düşürücü bir söylem olan “mutaassıp”lık nitelemesinin aşılmaya çalışıldığı söylenebilir. Nitekim Şeyh Nehban Efendi’nin fikir özgürlüğünden yana olduğunun vurgulanması bu görüşün geçerliliğini kuvvetlendirmektedir.

Şeyh Nehban Efendi’nin, İslam dini dolayımında Arap kültürünü temsil ettiği romanda ikinci bir dini temsiliyetin “pîr” metaforuyla Paris’te yaşayan Hakan Bey’e verilmesi dikkat çeker.

Hakan Bey, anlatı düzleminde, Mekteb-i Harbiye’nin son sınıfında iken Paris’e kaçmış ve hayatını “kırk yıldan ziyade” Paris’te geçirmiş “pek muhterem, pek cazibedar bir sîma” (174) olarak konumlandırılmıştır. Hakan Bey’in “yetmiş yaşında bir pîr” (174) olarak nitelenmesi, onun tecrübesi ile Fetret’e yol gösterecek üçüncü bir kişi olarak tayin edildiğini düşündürmektedir.

Pir “ihtiyar, koca” (tdk.gov.tr) anlamına gelmekle birlikte tasavvuf öğretisinde en üst mertebeye ulaşan kişi anlamına gelecek şekilde anlatıda metaforik anlamda kullanılmıştır. Yaşam tecrübesiyle kazandıklarını Fetret’e aktaran Hakan Bey’in Doğu –Batı karşılaştırmasında, Arap kültürünün büyüklüğünü dile getiren

Şeyh Nehban Efendi'den sonra, Batı'nın izlenmesi gereken tek yön oluşu fikrini temsil ettiğini söylemek son derece olası görünmektedir.

“Şeyh” ve “pîr”in tasavvufta Allah'a, “doğru olana” ulaşmada yol gösterici konumu anlatan tanımlamalar olduğu düşünüldüğünde Nehban Efendi ve Hakan Bey dolayımında Batı uygarlığına ulaşmada izlenmesi gereken yolun belirlenmesinde tasavvuf öğretisinden yararlanıldığı söylenebilir.

Yol göstericilik aşamalarında önce Şeyh Nehban'ın sonra Hakan Bey'in görüşlerine yer verilmesi ve özellikle anlatının Hakan Bey'in görüşleriyle bitirilmesi tasavvuf öğretisindeki hiyerarşiyi işaret etmesi bakımından önemlidir. Bilindiği gibi Tasavvuf öğretisinde pîr, şeyhten sonra gelen üst mertebe olarak kabul edilir. Anlatıda bu üst mertebenin Hakan Bey'e verilmiş olması ve anlatının “hutbeye iş bu son sözlerle hatime vererek o pîr-i mübarek çekildi gitti” sözleriyle son verilmesi son kertede doğru olana ulaşmada izlenmesi gereken tek yolun Batı uygarlığı olduğu fikrinin tüm anlatıyı kapsayan örtük bir ifadesi olduğu söylenebilir.

Anlatı sonunda, geleceği sembolize eden genç olarak Fetret'in geri dönmek üzere ayrılmış olması, ülke geleceğinin olumsuzlanması olarak yorumlanabilir. “Böyle veda demleri hayatın en müheyyiç dakikalarıdır. İnsan en sevdiklerinden ümitler içinde ayrılır. Fakat yine bilir ki bazen o firak ebedidir, haşre kadar sürer” (172). Ayrıca romanın son sahnesinde ülkenin görünüşünü betimleyen şu satırlar kriz içindeki İmparatorluğun yitimini imleyerek, tezde ileri sürülen gelecek anlatısının bu romanda karşı-ütopyaya dönüştüğü savını desteklemektedir:

[...] O pîr-i mübarek çekildi gitti, lâkin Fetret'i fikret medîd bir teheyyüc, derin bir galeyan içinde bıraktı [...]

Vapur Gelibolu Boğazı'nı çoktan geçmişti, açıklara doğru ilerlemişti; karadan epeyce uzaklaşmıştı; vatanın o son toprağı, son cüz-i mer'îsi gözden nihan olmak üzere idi. Fetret o taraf doğru mahzun manzun baktı. "Vatan mahzun, ben mahzun!..." Bir de nazre-i taabbüdünü âsumane, emine, o deryâ-yı ihtişama atfeyledi, o muhit-i füşhat içinde gezdirdi, gezdirdi; kalben, fikren, evvelen hallak-ı kainata sığındı, işte o vecd içinde iken bi-muhaba:

-İlahî! Şu bedbaht vatanımı bahtiyar et! Nidâ-yı tazarruunu gönülden kopardı, o fezâ-yı kibriyâya ref'eyledi.

Saf bir gencin bu niyâz-ı mâsumu bir sükût-ı mehîb-i amîk içinde ebediyete doğru âheste âheste yükseliyordu; fakat artık sahil hiç görünmüyordu; vapur ise menzil-i maksûduna doğru yolunu almıştı...

(188-89)

C. Nesl-i Ahîr ve Fetret'te İki Öteki

Nesl-i Ahîr ve *Fetret* romanları, reformist gençler üzerinden aktarılan gelecek anlatısının kurgulanışı ve metaforik anlam düzleminde babaların konumlanması bakımından gösterdiği benzerliğin yanı sıra, içerdiği metin dışı göndermelerle de benzer bir anlatı sunmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde babaların yer yer retoriğe kayan ve söz konusu metin dışı göndermelere sahip politik söylemleri çözümlenerek, geç dönem Osmanlı aydını olarak tanımlanabilecek bir zümrenin romanlarda babalar aracılığıyla temsiliyetinin söz konusu olup olmadığı tartışılacaktır.

İlk dönem Osmanlı romanının anlatı düzlemine yansıyan Batılılaşma tartışmasının geç dönem Osmanlı romanında devam ettiği ancak bu tartışmanın “doğru” ya da “yanlış Batılılaşma”yı temsil eden karakterler arasında kurulan karşıtlıklar merkezinde değil reformist karakterler ile reform karşıtı karakterler arasında kurulan karşıtlık merkezinde yürütüldüğü görülür.

Buna göre ilk romanlarda, geleneksel değerlere “yabancılaşarak”, “özünden uzaklaşan”, kendini Batı’ya “kaptıran” “yanlış” sayılan modelin, reform yanlısı Batılı eğitim almış “yeni” insan modeline evrildiği ve ilk romanlara göre olumlanan konuma yerleştirildiği görülür.

Bu bakımdan olumlanan bu “yeni” tipoloji karşısında olumsuzlanan bir “eski”nin reform karşıtı karakterler aracılığıyla temsil edildiğini söylemek mümkün görünmektedir. Bununla birlikte “yeni” ile “eski”yi temsil eden karakterler karşıtlığında yürütülen Batılılaşma tartışmasının yanı sıra Batı’nın kendisinin “özne” konumunda tartışmaya açılması bu anlatıların önemli diğer bir özelliğidir.

Çalışmanın bu bölümünün odağında “eski” ve “Batı”nın *Fetret ve Nesl-i Ahîr* romanlarının politik anlam düzleminde iki “öteki” olarak pozisyonlandığı düşüncesi yer alacaktır.

“Öteki” kavramı J. Fabian’ın *Zaman ve Öteki* adlı kitabında “modern antropolojinin kavramsallaştırdığı bir terim” olarak “şimdi / burası (uygarlık) ile o zaman / orası (vahşi toplum) arasında mesafelendirme içeren bir anlayışın, farklılık, karşıtlık çağrıştıran sözcüğü” (30) olarak tanımlanmaktadır.

Suna Karaküçük “Bir Mekânsal Paradigma Olarak Öteki” başlıklı yazısında “insan ve toplum bilimlerinin içerdiği anlamıyla Biz’den olmayana, Ben’den ayrı nesne ve öznelere, başka(sı) olma durumuna denk düşen bu kavram [ın], sözlüklerde,

insanların kendi aidiyetlerini / kimliklerini paylaşmayan toplumsal / kültürel çevreleri yabancılaştırma eğilimi olarak tanımlan”dığı söylemektedir (77).

Afşar Timuçin bu kimliklere yer verdiği “öteki” tanımını “ırk, etnisite, din, mezhep, hemşirelik, aşiret, akrabalık, cinsiyet gibi etkenlere göre durumsal olarak belirlenen, farklı olmayanı, düşman olmayı ifade eden ya da potansiyel olarak düşmanlaştırma eğilimi taşıyan” kavram olarak yapmaktadır (*Felsefe Sözlüğü*).

“Öteki” kavramını, tez açısından belirleyici olan başka bir yönüyle ele alan J.Fabian “başka toplumlar, başka kültürler, aynı toplumdaki başka sınıflar, bizim çağdaşımız olan başkaları ötekilerdir” (31) diyerek kavramın, “aynı” ya da “farklı” olsun, kültür içinde diğerini belirlemedeki yönüne vurgu yapmaktadır.

Buna göre *Nesl-i Ahîr* ve *Fetret* romanlarının anlatı düzleminde birincil düzlemde aynı kültür içindeki farklı düşünen çağdaşlarını “eski” olarak niteleyerek; farklı kültürü (Batı) ise “yabancılaştırma” eğilimini içinde barındırarak ötekileştirdiği söylenebilir.

İki öteki’nin romanlardaki temsiliyetinin açığa çıkarılmasında Nüzhet ve Selman Bey’in nutuk şeklindeki konuşmalarına ve destekleyici olması bakımından diğer karakterlerin söylemlerine gönderme yapılacaktır.

Batı’nın öteki şeklinde konumlandırılışında her iki romanda öncelikle “biz” ve “kendî” zamirlerinin işlevsel kılındığı görülür. Böylece bir “sahiplenme” söylemi üretilerek Osmanlılık kimliğine dair ayırt edici bir yaklaşım ortaya konur:

Edebiyatta olsun, siyasyâta olsun, sanayide, fûnûnda, ulûmda, neden olursa olsun, biz Şarklılar, Garblılara nisbeten hakîkatte çok, pek çok geriyiz ibtidaîyiz. (*Fetret* 58)

Süleyman Nüzhet onlara intizaren [beklerken] çantasından ceridelerini aldı. Mutaden en evvel Şark'a, memleketine ait havadis ve makalâtı [haberleri ve makaleleri] okurdu ve bunları mütalaa ederken hep kalbinde bir eza hissedirdi. (*Nesli-Ahîr* 259)

Bu pasajlardaki “Şarklılık” vurgusunun, her iki romanda da babalar aracılığıyla dile getirilen bir sahiplenme söylemine işaret ettiği söylenebilir.

Nesli-Ahîr'de Nüzhet aracılığıyla, Batı'nın sürekli olarak “ait” olunan Şark'ı olumsuzlamasının yarattığı ezinçten kaynaklanan bir sahiplenme söylemi üretildiği görülür. Buna göre *Nesli-Ahîr*'de Doğu'nun “gelişmiş” Batı'ya muhtaç olduğu; yani Batı'nın ihtiyaç duyulan olarak yüceltilmesi söz konusu iken; *Fetret*'te Selman aracılığıyla “biz”i temsil eden Doğu'ya karşı daha keskin bir eleştiri yöneltilmesi dikkat çekicidir. Söz konusu eleştirel bakış açısı aşağıdaki satırlarda Selman tarafından Osmanlılık kimliğinin ayırt edici yönüne vurgu yapılarak ortaya konur:

Niçin bu ikbâlimiz çok sürmedi? Yükselmedi? Âkıbet ise idbara mübeddel oldu? Çünkü, biz, Osmanlılar Şark ile Garb'ın muhâsame-i ezeliyyelerine [ezeli düşmanlığına] kurban gittik. O muhâsamenin derdiyle, girîve-i inkırâza [çıkılmaz yola] uğradık, cihan-ı medeniyetten ayrıldık, geri kaldık. Böyle olmakla beraber akvâm-ı Şarkıyye içinde yine en müterakkî biziz, Osmanlılardır. Osmanlılardır ki halken ve hükûmeten Garplılara benzemek, yetişmek, medeniyet-i Garbiyyeyi temessül etmek istidadını gösteriyorlar. (*Fetret* 142)

Bu satırlarda Doğu ve Batı'nın üçlü bir düzlemde söz konusu edildiği görülmektedir. “Biz” zamiri ile “Şark”ı içine alan bir sahiplenmenin yanı sıra,

Osmanlı'nın “Şark” içinde ayrı bir yerde konumlandırılarak “geri kaldığı” Batı'ya “yetişmeye”, “benzemeye” çalışmasıyla yüceltiildiği görülmektedir.

“Osmanlılık”ın Doğulu olmak içinde ayırt edici bir kimlik olarak tanımlanmasının yanı sıra, *Nesl-i Ahîr* romanında “ırk” ve “kan” a gönderme yapan bir bakışla Doğu'nun oryantalist bir söylem içinden algılanması söz konusudur:

[...] O damarlarımızda dinlene dinlene, düşününe düşününe yuvarlanan Asya kanını değiştirmedikçe asırlar geçse yine böyle olacaktı. O zaman Süleyman Nüzhet uzun nazariyat-ı irkiyeye [ırklarla ilgili teorik bilgi vermeye] girdi, Asya unsurlarını tetkik etti, Türkler'in münâselât-ı mütehalife [farklı nesiller] arasından tâbi oldukları tesirâtı keşf etmek istedi; bu rehavet-i fitriyenin [yaratılıştan gelen gevşekliğin] muhit ve maîşete, rivayat-ı tarihiye vü âdât-ı mevruseye taalluklarını [tarihteki rivayetler ve atalardan kalan âdetlerle bağlantılarını] saydı; ve netice itibarıyla [...] bu unsuru, eğer silkinip adalatını [adalelerini] hayat-ı faaliyeye alıştırmayacak olursa, anâsır-ı sâire arasında [diğer unsurlar arasında] bedbinane âkıbetlere mahkum buldu ki nihayet kendi nazariyetinden kendisine de hafakan gelerek ayağa kalktı. (334-35)

Bu satırlarda Nüzhet'in Osmanlılık'ı Türk ırkına dayandıran bir kimlikle tanımlaması, romanın yazıldığı dönemde “ırka” dayalı üst kimlikle yeni bir devletin kurulma öngörüsünü dolaylı olarak içermekle birlikte, Asya kanı ile bağdaştırılarak dile getirilen ataetlik söylemi, geç dönem Osmanlı aydınının bu romanda temsil edildiğini düşündürmektedir. Nitekim Batılılaşan Osmanlı aydınının kendi

Doğu'suna karşı geliştirdiği bakış açısının oryantalist bir bakış açısı içerdiği bilinmektedir.

Her iki romanın anlatı düzleminde de, “biz” zamiriyle Osmanlı kimliğini zaman zaman ayrı tutacak şekilde Doğu'ya, onlar zamiriyle de “Batı”ya bir gönderme yapıldığı açıktır. Buna göre Şarklılık ve Osmanlılık içinden Batı'ya karşı oluşturulan biz söylemi aracılığıyla, Batı'nın onlar / öteki olarak konumlandırıldığı açıktır.

Fetret romanında Şeyh Nehban Efendi'nin Fetret'e verdiği Arapça dersi dolayımında Batı ve Doğu arasında farklı yönlerden kurulan karşıtlıkta Darwin'in evrim teorisine gönderme yapılarak “teshir” [istila eden]” metaforuyla Batı'nın öteki olarak konumlandırılması oldukça dikkat çekicidir:

Bugün iş işten geçti, biz Şarklılar için bir çare-i necat varsa artık o mâzîden feragatle aradaki hâili çâk çâk ederek doğrudan doğruya sahne-i Garb'a atılmak, o bisat- medeniyete konmaktır, iştirak eylemektir.[...] Belâ-yı tennîden yakamızı ancak böyle kurtarabiliriz. Böyle yapamazsak, bir İngiliz feylesofunun keşfelediği kanun-ı tabîye göre tıbkı hayvanatta olduğu gibi nasıl tekemmül edenler edemeyenleri bel'eyliyorlar, nâbud ediyorlarsa, akvam-ı mütekemmile-i Garbiyye de bizi, biz Şarklıları öylece teshir, temsil ederek cihan-ı tekevvünden hazfedebilirler. (93)

Nesl-i Ahîr'de “biz” ve “onlar” dolayımında kurulan karşıtlığa “burada” ve “orada” dolayımında kurulan yeni bir karşıtlık eklenir. Bu karşıtlıkta mekâna dayalı bir kültür karşılaştırması yapılarak “öteki”nin konumu belirlenir.

Üçümüz de birçok senelerimizi öyle bir memlekette geçirdik ki orada hayat, insanlar için, çalışıp çabalandıktan sonra ele geçen netice-i mesai ne ise onunla yaşamak lezaizinden, herkesin zevk ve kabiliyetine göre istifadesi suretiyle cereyan eder. Denebilir ki hayat, yanı başında türlü esbab-ı ezvak ü neşat ile memlû [sevk ve neşe sebepleriyle dolu] bir daire-i istirahat ü saadetle azîm bir zemin-i faaliyettir [bir dinlenme ve saadet dairesi içinde büyük bir çalışma zeminidir];[...] İşte İstanbul'a gelemeden beri yakından gördük ki bizde böyle değildir, bunun böyle olmadığına zaten vâkıftık. Fakat işte on beş günden beri hakayıkla [gerçeklerle] daha mânidar temaslarda bulunarak anlıyoruz ki burada hayat bir zemin-i faaliyet değil bir mareke-i ceng-ü cidaldır [savaş alanıdır]. Burada hâlâ çalışmaya imkân bulursa, bu imkân yaşamamak için değil ölmek için istimal olunur [kullanılır]. Bu mareke parçalanmamak, ezilmemek isteyerek bir köşeciğe sinip büzülenlerle etraftakileri kırıp geçirmek için saldıranlardan müteşekkildir. (199-200)

“İmaj” üzerine yaptığı çalışmalarla bilinen Daniel-Henri Pageau'ya göre, “her imaj bir yerde bir “ben” ya da “burası” ile bir ‘öteki’ ya da ‘orası’ ilişkisinden doğ[maktadır]. Bu şekilde toplumlar ya da insan grupları kendilerinin bağlı oldukları kültürel, politik, ideolojik vb. çevreyi de belirlemektedirler. Tasarlanan çevre güçlü bir biçimde ‘ikilik’ sergiler; ‘biz’ ve ‘öteki’” (aktaran Milas 20).

Nesl-i Ahîr'de biz / öteki / burası ve orası dolayımında sunulan karşıtlık, Doğu ile Batı arasında “kültürel, politik ve ideolojik çevre”yi belirlemekle birlikte “mareke-i ceng-ü cidal” metaforuyla mekâna dayalı yeni bir ayrımın yapıldığı görülmektedir.

Savaş alanı olarak nitelenen İstanbul'da “ezilmemek isteyerek bir köşeye sinip, büzülenler” ile “etraftakileri kırıp geçirmek için saldıranlar” arasında yapılan sınıflama, romanın alt anlam katmanında Doğu ile Batı arasında kurulan karşıtlığa yeni bir karşıtlığın eklendiğine işaret etmektedir.

Bu karşıtlığın “ölü” ve “yılan yavrusu” metaforları ile çatışma eksenine çekildiği anlatıda, gençler dolayımında farklı iki sınıfın temsiliyetinin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür:

Gençler gördük ki azîm bir ye's ü hirman [büyük bir ümitsizlik ve mahrumluk] içinde, ciğerlerinde sızlayan yaralardan başka bir eser-i hayat bulamayarak, güya ölmüş; yine onların yanında müthiş bir maraz-ı maneviyle [manevi hastalıkla] insanlıktan çıkmış, başka şerait ü takdirat [şartlar ve durumlar] içinde memlekete müfid [faydalı] olabilecekken şimdi onu daha ziyade dişleyip temsime [zehirlemeye] çalışan yılan yavruları. (201)

Bu satırlarda “ölü”nün gençlere gönderme yapan bir metafor olduğu açıkken “yılan yavrusu” metaforunun kime yahut neye karşılık geldiği yeterince açık değildir. Bunun açığa çıkarılması için *Nesl-i Ahîr*'in anlatı düzleminde yine Nüzhet'in bakış açısından nesl-i ahîr metaforuyla nitelenen gençlerin karşılıklı konumlanışına bakmak gereklidir:

[...] bugün Hristos Tepesi'nde vatanın nesl-i ahîri cerihalarını [yaralarını] sererek sızlanırken, köşklerinde bahçelerinde, o bir yığın züyûf [kalp para] dedikleri zavallılara hayalen bir nazar-ı terahhum [merhamet bakışı] bahşetmeye bile lüzum görmeyen bir nesl-i diğerk [başka bir nesil] daha vardı. Şu bir hafta içinde İstanbul'un hemen her

noktasında, bilhassa şu Ada'da, o nesl-i diğeri de görmüş,
günahlarının adem-i mesuliyeti [sorumsuzluğu] içinde
düşünemeyerek, göremeyerek yaşayan ve onları böyle yaşatan hayatın
işte o bir yığın züyûfun hayatından koparılabak çalınmış olduğuna sevk-i
muhakeme edemeyen [düşünemeyen] bu evlâd-ı itisâfî [doğru yoldan
ayrılmış evlâtları] da tedkik etmiş idi. (113)

“Nesl-i ahîr” olarak nitelenen İrfan, Şakir, Kâşif, Muzaffer, Sâir gibi
gençlerin karşısında konumlandırılan “nesl-i diğeri” olarak nitelenen gençlerin;
yapılan benzetmeler ışığında olumsuzlandığı söylemek mümkündür. “Manevi
hastalıkla insanlıktan çıkmış”, “doğru yoldan ayrılmış evlatlar” olarak nitelenen nesl-
i diğeri; Batı'da eğitim alarak ülkeye dönmüş reformist nesl-i ahîr'in karşısında
“köhnemiş” ve “yozlaşmış” bir zihniyeti temsil etmektedir. Bu temsiliyet
dolayımında bir eski zihniyet-yeni zihniyet çatışmasından söz etmek mümkün
görünmektedir. Nitekim nesl-i diğeriin “yılan yavruları” metaforu ile “köşklerinde,
bahçelerinde o bir yığın kalp para dedikleri zavallılara hayalen bir nazar-ı terahhüm
bahşer [denler]” olarak nitelenmesi ileri sürülen bu çatışma savını
kuvvetlendirmektedir.

Nesl-i Ahîr romanında “nesl-i ahîr” ve “nesl-i diğeri” dolayımında kurulan
nesil karşıtlığı *Fetret*'in anlatı düzleminde Selman'ın retorik söylemi aracılığıyla
daha açık bir görünüm kazanarak “yeni-eski” karşıtlığına dönüşmüştür:

Nesilden nesle fark yok mudur? Sen nesl-i cediddensin, sana nisbeten
onlar nesl-i kadimendirler. Senden onlara aranızda ne kadar ihtilâf,
ne derin tekâmül [olgunlaşma] olursa âtîmiz için o derece ikbâl [talih]

melhuzdur [olasıdır]. Yalnız edebiyatta değil siyasiyatta vesairede hep böyledir. (59).

Bu satırlarda sözü edilen “nesl-i kadim”in “mütalaa-i garbiyyeleri nâkıs” ve “bir lisan-ı Garb’a vukufı az” (59) olduğu için olumsuzlanması dikkat çeker. Bu nitelermeler dolayımında eski olarak tanımlanan bir “içteki öteki”nin söz konusu olduğu ve bunun olumsuzlanmasında Batı’nın bir ölçüt olarak kullanıldığı yorumu yapılabilir. Buna göre ileriye simgeleyen Batı karşısında “geri kalmışlığın”, “geç kalmışlığın” sebebi “eski nesil”dir.

Özetle “biz” ve “onlar” zamirleri dolayımında üretilen “öteki” söyleminin iki düzlemde görünür kılındığı söylenebilir. Birinci düzlem eski / yeni karşıtlığında işaret edilen içteki “öteki”, ikinci düzlem ise “içteki öteki” sayesinde karşısında yetersiz duruma düşülen dıştaki “öteki”, “muktedir” Batı’dır.

Bu noktada her iki romanın da, Osmanlılık kimliğini Şark kimliğinden ayrı tuttuğu ve bu kimliği eski- yeni biçiminde ikiye ayırdığı söylenebilir. Bu bölünmüşlük geç dönem Osmanlı İmparatorluğu’nun yönetim sistemine yansıyan ikiliği / bölünmüşlüğü göstermesi bakımından önemlidir.

Bunun yanı sıra gerek *Nesl-i Ahîr*’de gerek *Fetret*’te Osmanlı İmparatorluğu’nun “müreffeh” dönemlerine gidilerek “köklü” kültüre vurgu yapılması başka bir ortak söyleme daha işaret etmektedir. Tarih anlatısıyla desteklenen bu söylemde gelecek endişesi belirginlik kazanır.

1. Ötekileştirme Aracı Olarak Tarih

“Biz” aracılığıyla ortaya konan sahiplenme söylemi ile geçmişe vurgu yapılmasını 19.yüzyıl aydınlara açısından değerlendiren Murat Belge “Mavi Anadolu Hümanizm”i başlıklı yazısında şunları söylemektedir:

Özellikle 19.yüzyılda kendi kimliğini yeniden tanımlama zorunluluğuyla yüz yüze gelen Türk aydını, İngilizleri, Almanları, Fransızları vb. kendi ulaşamadığı bir yerin sahipleri olarak görmektedir. Onun için de tarihlerin benzerliği değil, farklılığıdır dikkatini çeken. Onların başardığı neyi başaramamıştır ki, bugün onlarla aynı yerde değildir? İşte bu noktada “gelenek” ve “geçmiş” kavramları birbirine karışır. Belirleyici olan gelecektir: Yeniden güçlü olma iradesi. Ama bir düzeyde geçmiş Osmanlı an şerefının restarasyonu özlemi olan bu irade, Osmanlı yıkıntısı içinde böyle yeniden kuruluşun öğelerini bulamaz. Bu nedenle geçmişe değişik bir gözle bakma gereği duyar. [...] Böylece Türk aydınları, tasarladıkları parlak geleceğin oluşturucu özünü bulmak üzere geçmişe bakmaya başlarlar. Kullanılan terimler, başvuru olan öğeler aşağı yukarı aynıdır: ilim, irfan, fen, teknoloji, terakki vb. özlenen “güçlülüğün”, tasarlanan “parlak geleceğin” sınırları büyük ölçüde Batı’da çizildiği için “fütüristik” ütopyanın bu terimleri içermesi doğaldır” (281-82).

Belge’nin sözünü ettiği “fütüristik ütopya”nın ilim, irfan, fen, terakki, teknoloji kavramlarının yanı sıra “yeni” nesil / gençlik kavramlarıyla birlikte kullanılışı merkezinde bir çözümleme sunan tezin bu bölümünde *Nesl-i Ahîr* ve *Fetret* romanlarında “tarih” in araçsallaştırılmasının örnekleri üzerinde durulacaktır.

Öncelikle “tarih” in muktedir Batı karşısındaki yetersizliğin telafisinde ve yukarıda sözü edilen “köklü Osmanlı kültürü”nü sürdüremeyen “içteki öteki”nin olumsuzlanmasında önemli bir pozisyonda olduğu görülmektedir.

Edebiyat metinlerinde “tarih”in “res gestea” ve “historia rerum gestarum” olarak kullanılmasına değinen Alper Beşe, bu iki kavramı R.G.Collingwood’dan aktararak kullanır. “Colingwood geçmişte olup bitmiş olaylar için ‘res gestea’, bunlar üzerine ortaya koyulan yorum / görüş / yargı tasarımlara ‘historia rerum gestarum’ adlarını vererek yol gösterici bir ayırım koyar ortaya. Tarihi edebiyata konu olan kısmı ile tarihyazımı arasındaki fark da burada belirir. Edebiyat “res gestea” ya bağlı kalmak zorunda değilken, tarihyazımı buna mecburdur” (IAN, 11).

Buna göre tarihi “historia rerum gestarum” olarak kullanan iki roman *Nesli Ahîr* ve *Fetret’te* tarih üzerine ortaya konan “yorum, görüş, yargı”ya “duygu”nun da eklendiği bir “historia rerum gestarum” söz konusudur.

Öncelikle *Fetret* romanının anlatı düzleminde iki karakterin tarihçi olarak konumlandırılması iki taraflı bir bilgi aktarımı ile tarihin kullanılması anlamına gelir; bu da tarihin “sahiplenme söylemi”ni kuvvetlendirmek için araçsal konumda olduğunun bir göstergesidir.

Selman Bey’in Dârülfünun’un eski tarih hocalarından biri olarak, “genç” Baydur’un ise Selman Bey’in “eski tilmiz”i bir tarihçi olarak konumlandırıldığı romanda, Baydur’un Dârülfünun-u Osmanî’de yaptığı Fransız İnkılapçısı Napoleon Bonaparte konuşması hakkında iki farklı gazetede çıkan yazılar, yenilikçiler ile “dejenere” eski zihniyet arasındaki çatışmanın yazı düzlemine yansıtılmasını örnekleme açısından önemlidir.

Selâm gazetesi “Memalik-i Osmaniyye’de meşrutiyetin tesisiyle matbuat mazhar-ı hürriyet olalıdan beri Dersaâdet gazetelerinden en ziyade revaç bulmuş” (125) gazete olarak tanıtılır. Bu satırlarda Meşrutiyet’e ve onun kazanımlarından biri olarak “hür basın” a gönderme yapılması önemli bir ayrıntıdır.

Kâmran ise “Selâm’dan büsbütün başka bir meslekte [dir]. Birçok mesâil-i mühimmede bir sınıf avam halkın seviye-i idrakine göre idare-i efkâr, en bayağı ihtirâsâta alet kesilmekten çekinme[yen]” (128) bir gazete olarak tanıtılır.

Selâm ve Kâmran arasında kurulan karşıtlığa, gazete sahipleri Timur Bey ile Kahraman Bey arasında kurulan karşıtlık eklenerek eski-yeni çatışması ikinci bir düzlemde pekiştirilir.

Timur Bey, gazetenin geleceği için “mesail-i ciddiye hatır gönül bilmez” hakikati kime karşı olursa olsun “bî-perva söyle [yen]” biri iken (128); Kahraman Bey “sinnen elliye geçmiş, fakat fikren, irfanen hâlâ çocuk” olan “ciddi bir tahsil görmemiş, hakaik-ı şuûnu hiçbir zaman anlamamış” (129) biri olarak tanıtılır.

Napoleon’a dair “o muhasebe-i tarihiyye münabetiyle” (129) Timur Bey ile Kahraman Bey arasında, Selâm ve Kâmran gazeteleri aracılığıyla kurulan bu çatışma ekseninde olumlanan ve olumsuzlanan iki zümrenin söz konusu edildiği açıktır.

Bu iki zümrenin, Napoleon dolayımında tarihi bilgi donanımlarının ölçüt olarak belirlendiği bir düzlemde karşı karşıya getirilmesi önemlidir. Zira, Selâm yayın hayatında gösterdiği titizlikle “yeni” bakış açısını simgelerken, Kâmran’ın yayımladığı yazılardaki “hatalarla” “netice-i eleme haricen kadr-i irfan-ı Osmani’yi tenzil eyleyen” gazete olarak “içteki öteki”yi ; “yozlaşmış” zihniyeti simgelediği söylenebilir: “[...] filhakika o musahabenin ne mevzuundan, hatta ne tarihten, ne de

gavâmız-ı tarihiyyeden bahseyledi, zaten eyleyemezdi; o irfandan bile mahrum idi...” (129).

Diğer yandan yoğun bir Fransız tarihi anlatısı sunan *Fetret*'in anlatı düzleminde Baydur ve Selman Bey'in nutuk ve makalelerinde Napoleon Bonaparte ve Fransız tarihi hakkında ortaya koydukları olumlayıcı söylemler, geç dönem Osmanlı İmparatorluğu'nda Meşrutiyet reformlarının ve bir adım ilerisini gösteren Cumhuriyet yönetim şeklinin benimsendiğini göstergesi sayılabilir. Batı tarihine olan hâkimiyetleri ise her iki karakterin Batı'yı “mükemmel” şekilde temellük ettiğinin göstergesidir.

Bunun yanı sıra Fetret'e verdiği Arapça dersi dolayısıyla anlatıya dâhil edilen ve “o muhit içinde yetişmiş olmakla beraber mutaassıp” değil (84) “hakikî bir allâme” ve “hürriyet-i fikriyye taraftarı” (85) olan Şeyh Nehban Efendi'nin İslam tarihi ve felsefesine hâkim olması dikkat çeker. Muhuyyiddin-i Arabî, İbni Haldun gibi İslâm filozofları hakkında yetkin olduğu kadar, Yunan filozof Arsito'yu ve Avrupa felsefesinin önemli isimlerinden biri olan Schopenhauer'u Doğu ve Batı felsefesini kıyaslayacak kadar iyi biliyor oluşu Doğu-Batı sentezinin, din ve felsefe alanında Şeyh Nehban Efendi ile temsil edildiğini düündürmektedir.

Böyle olmakla birlikte Batılı eğitim alan reformist karakter /ler / in Batı tarihine hâkim olması, şeyh konumundaki Nehban Efendi'nin Doğu tarihine hâkim olması romanda “tarih”in hiyerarşik bir düzen içinde temsil edildiğinin işareti sayılabilir.

Tarih'in “historia rerum gestarum” olarak anlatı düzlemine dâhil edilmesinin başka bir örneğini *Nesl-i Ahîr* romanı sunmaktadır. Geç dönem Osmanlı siyasi ve toplumsal yaşantısındaki çöküşün işlenmesinde tarih önemli bir araç konumundadır.

Bu araçsallık, *Fetret* romanında olduğu gibi tarihi kişiliklerin anlatıya dâhil edilmesi ve askeri alandaki başarısızlıklar dolayımında geçmişin romantize edilmesi şeklindedir. Bunun yanı sıra tarih'in, yozlaşmış siyaseti temsil eden karakterlerin "Osmanlılık kimliği" ile örtüşmeyen yanlarının vurgulanmasında ve Batı karşısındaki yetersizliğin telafisinde araçsallaştırıldığı da söylenebilir.

İrfan'ın İstanbul'da geçirdiği süre içinde şahit olduğu "memleketin bütün hayat-ı ruhunu kemiren emraz-ü tefessüat [hastalıklar ve çürümeler]"(149) manzarası karşısında dile getirdiği tarih-i milletin sahifesini çevirecek bir küçük parmak, küçük bir ümidin parmağını görmeye muhtacım" sözlerinde millet ve tarih kavramlarının Osmanlı İmparatorluğu'nun "şanlı" geçmişini imleyecek şekilde kullanılması dikkat çeker.

Anlatı düzleminde "müterakkıb-ı fırsat [fırsat bekleyen] ve "müfteris [yırtıcı] hayvan" (149) metaforlarıyla olumsuzlanan karakterler karşısında "malûl ü marîz", "makhur ü muzlim [kahrolmuş ve dehşet içinde] evlad-ı vatan" (149) metaforlarıyla acıma yoluyla sahiplenilen karakterlerin "bu köhne ve marîz vücudu yeni bir inşial-i hayat ile [hayat aleviyle] diriltecek kürevyat-ı hamra [alyuvarlar], o yeni kanın pîşdârân- zafer-i hayatı [hayatının zafer öncüleri]" (150) olarak nitelenmesi, gelecek ütopyası sunan bu romanın metaforik anlam katmanında bir kurtarıcı nesil beklentisinin söz konusu olduğunu göstermektedir.

Romanda Osmanlı İmparatorluğu'nun "altı yüz senelik" geçmişine atıfta bulunulması dikkat çeken başka bir özeliştir:

-Nihayet Girit ne olduysa, daha evvel Rumeli-i şarkî [Doğu Rumeli],
ondan evvel Bosna ve Hersek, bugün Vilâyat-i Selâse, yarın Vilâyat-ı

Sitte, öbür gün Trablus, Sisam, Suriye, Yemen, Hicaz, daha kim bilir?.. [...]

-Demek böyle, hep milletin altı yüz senelik kanıyla sulanan, her kabzasında ecdadının gubar-ı izamı [kemiklerinin tozu] türlü hâtırat-ı zaferle hâlâ yaşayan bu yerler, birer birer, o milletin evlâdında bir küçük hamle-i isyan görülmeksizin gidecek öyle mi? (470-71)

“Altı yüz senelik geçmiş”e ve “ecdad” a vurgu yapan bu konuşmanın zeminini hazırlayan şartların siyasi ve askeri alandaki başarısızlıkların getirdiği olumsuz şartlar olduğu anlaşılır. İçinde bulunulan olumsuz şartlarda milletin köklülüğüne vurgu yapılarak, zafer hatıralarının canlandırılması yoluyla tarihin romantize edilmesi söz konusudur. Geçmişe ait zafer hatıralarının, içinde bulunan kriz sürecinden kaynaklanan refleksle yeniden canlandırılması tarih’in araçsal kılınmasını örneklemekle birlikte, “özdeşlik kurma” yoluyla da askeri alandaki başarısızlıkların telafi edilmesinde başka milletlerin tarihinden yararlandığı görülür. *Nesl-i Ahîr*’in idealist genç kadrosu içinde Sâhir ve Muzaffer’in, biri Bahriyeli diğer Harbiyeli olarak konumlandırılması askeri alanda İmparatorluğun içinde bulunduğu başarısız duruma gönderme yapılmasına olanak sağlamıştır. Sâhir ve Muzaffer’in okura tanıtıldığı aşağıdaki satırlar bu anlamda önemli ifadelerle sahiptir:

[Sahir] “mektepten on iki sene evvel çıkmış yüzbaşı olarak bugün hala yüzbaşı. Mektebin birincisi olarak çıkmış, köhne bir geminin içinde Girit sularında iki sene yatıp uyuduktan sonra gelmiş, o günden sonra ne mensup olduğu bilmem hangi kazansız bir teknenin kımıldadığını görmüş, ne de Mudanya’ya kadar bir sefer yapmış. Burada, Ada’da bir fakir Rum ailesinin evinde, tayınını [erzakını] bırakarak, çıkacak olan

aylıklarıyla yaşamaya çalışarak, kitap alabilmek için gizli dersler vererek oku[maktadır]. (81)

[Muzaffer ise] mektepten çıktıktan sonra Almanya'ya gönderilmiş, üç sene sonra ikmal-i tahsil ederek [tahsilini tamamlayarak] elinde Almanya ümera-yı askerîyesinden [kumandanlarından] pek meşhur birinin “Almanya’da vücuduyla [varlığıyla] iftihar olunabilecek en iyi bir topçu” diye tarif olunan mezaya-yı askerîyesine dair bir tavsiyename- i hususi ile [askerlik vasıflarına dair özel bir tavsiye mektubuyla] tanıtılmış, Topçu Süvari kışlasından talimlere memur edilmiş. Yalnız iki ay. Küçük bir hafiye ihbarıyla, bilinemez nasıl bir masal uğruna, memuriyetine hâtime [son] verilmiş, göğsüne bir yaver kordonu takılarak tatyib edilmiş [gönlü alınmış]. O kadar... (82)

“Beşir Fuad⁶, O. Henry, Dumas, Spencer” gibi birçok yazar ve şairden çeviriler yapan “mesail-i Şarkıyye’ye dair [Doğu’nun meselelerine dair]” (80) makaleler okuyan, Fransızca ve İngilizceyi “cihan-ı marifet’in [dünya kültürünün] kapılarını açmak için bir çift anahtar” (81) olarak kullanan Sahir’in ve “başarılı” bir asker olduğuna dair Alman komutanlardan referans alan Muzaffer’in bu özellikleriyle anlatı düzleminde olumlanan konumda oldukları açıktır.

Sâhir ve Muzaffer gibi iki yetenekli subayın becerilerinden faydalanılmaması bir yana ordu ile ilişkilerinin kesilmesi Osmanlı İmparatorluğu’nun askeri alandaki yozlaşmasını göstermesi bakımından önemlidir: “Top yok, mühimmat yok, kömür yok, gemilerde kazanlar çürümüş, makineler paslanmış, [...] beklemekten bezmiş bir

⁶ Burada Beşir Fuad’ın 1885 tarihinde Fransızca öğretmek amacıyla yayınladığı *Bedreka* isimli kitabına gönderme yapılır. Romanda verilen dipnotta *Bedreka* ile Beşir Fuad’ın *Miftah-ı Bedreka-i Lisan-i Fransevî* adlı kitabının kastedildiği belirtilir.

askerle bir şey yapamamak yeisinin içinde kahrolmuş zabitler. Sebep? Bütün bu şeyleri bu harabiyet-i izmihlale [yok olma haraplığına] sebep? Para!... Çünkü para çalınacak” (100).

Sâhir tarafından dile getirilen bu sözlerle, siyasi alandaki “rüşvet” ve “yolsuzluğun” askerî alana sirayet ettiği ve bu alandaki başarısızlığın sebebi olarak ülke yönetiminin gösterildiği açıktır.

Askeri alandaki bozulmanın getirdiği uluslararası arenadaki başarısızlığın asker tarafından önemli bir “gurur” meselesi haline geldiği anlaşılır:

Bütün o çalınan paralarla neler yapılabilir; nasıl kavî ve muazzam bir donanma vücuda getirilirdi! O zaman bizde de istinal edilecek [dayanılacak] bir kuvvet, arkasından koşulacak bir ümit, ihraz olunabilecek [kazanılabilecek] bir muzafferiyet olurdu. O zaman Tsuşima Muharebesini okuduktan sonra Tarabya’da bahriye yüzbaşı deliğinin içine girip yumruklarını ısıra ısıra kahrından ağlamazdı [...].
(100)

Altı yüz yıllık geçmişine vurgu yapılan Osmanlı İmparatorluğu’nun “asker geleneği” ne dayandığı ve söz konusu “köklü” geçmişini bu alandaki başarılarıyla sağladığı düşünülürse, üst üste alınan yenilgilerin, dolayısıyla Batı karşısındaki gerilemenin en büyük sebebi olarak bu alandaki yetersizliğin gösterilmesi anlamlıdır. Hatırlanacak olduğu gibi bu kaygıyı güden reformistlerin de Tanzimat ile başlayan Modernleşme sürecinde yenilemeye çalıştıkları ilk kurum “ordu” kurumu olmuştur.

Diğer yandan romanda, askeri alandaki başarısızlığa bağlanan Batı karşısındaki gerilemenin yarattığı “utanç”ın, Batı karşısında başarılı başka bir Doğu toplumuyla “özdeşlik kurma” ile aşılmaya çalışıldığı görülür.

Anlatı düzleminde söz konusu özdeşlik Mançurya Muharebesi'nde (1905 Japon-Rus Savaşı) Ruslara karşı büyük bir zafer kazanan Japonlarla kurulmuştur. Bir Osmanlı subayı olan Sâhir'in Japonların Ruslara savaş açtığını duyduğunda hissettikleri şöyledir:

Gözlerimi kapayınca kendimi Port-Arthur'u muhasara eden [kuşatan],
o müthiş dalgaların üzerinde aylarca çalkalanan torpido geçerlerden
birinde farz ederdim. Ruhum bir Japon zabiti [subayı] ruhuna temessül
etmekten [özdeşleşmekten] bir hazz-ı garip [garip bir zevk] duyardı;
hiç olmazsa rüyamda bir hayat-ı zafer geçirmek [zafer kazanmak]
isterdim. (97)

Bu noktada Rus toplumunun Batılı bir toplum sayılmasına itiraz gelebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri ve siyasi alanda özellikle geç dönemde Rusya'ya karşı aldığı yenilgiler düşünüldüğünde Avrupa toplumları karşısında üretilen geri kalmışlık söyleminin Rusya'yı da kapsadığı ve bir anlamda Rusya'nın Batılılaştırıldığı söylenebilir. Nitekim askeri alanda Osmanlı donanmasının büyük yenilgiye uğradığı Sinop ve Navarin baskınlarında Fransa ve İngiltere donanma kuvvetlerinin Rusya'nın yanında yer aldığı bilinmektedir.

Dolayısıyla Osmanlı donanmasının yenilgiler aldığı yıllarda, büyük askeri başarılar kazanan Japonya'nın başarısının sahiplenilmesi Batı karşısındaki bir Doğu toplumu ile özdeşlik kurulduğunu göstermesi bakımından önemlidir. O halde Japonya örneği dolayısıyla Doğu ile özdeşlik kuran Osmanlı aydınının bir kez daha Doğu içinden öteki Batı'ya karşı bir söylem ürettiği söylenebilir.

Askeri alandaki zaferlerinin yanı sıra kısa zamanda diğer alanlarda da gösterdiği "kavimsel" başarı Japonya'nın örnek alınması gereken bir Modernleşme

süreci yaşadığının kanıtı olarak gösterilir. “Genç bir millet” ile “köklü bir millet” arasında kurulan karşıtlıkta Modernleşme sürecinin her iki tarafta nasıl işlediğine vurgu yapılır.

Genç bir milletin, daha dün namı samiâlara [kulaklara] cihan-ı bedavet ü vahşetin âfâk-ı baidesinden [bedevilik ve vahşilik dünyasının uzak ufuklarından] geliyor zannedilirken nagehan [ansızın] asrîde [asırlar görmüş] bir medeniyetle, yarım asır içinde vücuda gelmiş inkılâp ve teceddüdüyle [yenileşmesiyle], Mançurya’da harikanümâ hareket-ı ceşkiye çizen erkân-ı harb ile [mükemmel askerî hareketler çizen üst düzey subaylarıyla] tarih-i muharebat-ı bahriyede [deniz savaşları tarihinde] emsaline tesadüf mümkün olmayan bârikaâmiz muzafferiyatıyla [şimşek gibi zaferleriyle], cihan-ı beşeriyette ref-i liva-yı mevcudiyet eden [bütün insanlığa karşı varlığının delili olan bayrağını yükselten] bu kavmin yanında altı yüz senelik bir tarih güya acısından sızlıyor, istikbaline bakarak şu girive-i sefalet ü mezelletinin içinde [sefalet ve mezelletin açtığı çıkmaz yol içinde] inliyordu. (99)

“Bedevi” ve “vahşi” bir dünyadan gelen ancak yarım asır içinde yapılan reformlarla üst düzeye erişmiş bir donanmayla zaferler kazanan Japonya karşısında altı yüz senelik geçmişi ile Osmanlı, Tanzimat itibariyle uygulamaya konulan reformlaşma sürecini başarısız geçirmiştir.

Askeri ve toplumsal alandaki reformlaşma / Modernleşme sürecine vurgu yapılan Japonya, geç dönem Osmanlı aydınının ürettiği söylemlere dayanak olan bir uygarlık konumuna sahiptir. Ahmet Çiğdem “Türk Batılılaşması’nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkallığı” yazısında Japonya’nın “Türk başkallığının

meşrulaştırılmasında geleneksel dayanaklardan biri” olduğunu belirtir (79). “‘Japon mucizesi’ Türk Batılılaşması tarihinde ‘imgesel’ olarak belirleyici olmuştur. [...] Japonya özellikle 1905 Rusya Savaşı’ndan sonra Türk entelijansiyası tarafından dikkatle izlenmiş, Batı ve Batılı güçlere karşı vermiş olduğu mücadele dikkatle takip edilmiştir. [...] Japonya örneği Türk Batılılaşmasının meydan okuma ruhunu kaybetmediği bir döneme aittir” (79).

Bu noktada Cumhuriyet dönemi aydınlarının ürettikleri Japon başkalığı söyleminin erken bir örneğini *Nesl-i Ahîr* romanında Halid Ziya’nın verdiği söylemek mümkün görünmektedir.⁷

2. Ötekileştirme Aracı Olarak Edebiyat ve Müzik

Nesl-i Ahîr ve *Fetret* romanlarında siyasi ve kültürel zeminde üretilen Doğu-Batı ayrımını imleyen tarihi söylemlere (yorum, görüş, yargı, duygu) ek olarak edebiyat ve müzik aracılığıyla da her iki kültür arasında bir karşılaştırma yapmaya olanak sağlanmıştır. *Fetret* romanında edebiyat, *Nesl-i Ahîr*’de ise müzik söz konusu “öteki / lerin” tanımlanmasında işlevsel olarak kullanılmıştır.

Laurent Mignon “Sömürge sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Üzerine Notlar” başlıklı yazısında Türk aydınının iki “öteki” karşısındaki

⁷ Örneğin Ziya Gökalp “Japonlar dinlerini ve milliyetlerini muhafaza etmek şartıyla, Batı medeniyetine girdiler. Bu sayede her hususta Batı medeniyetine yetiştiler. Japonlar böyle yaparak dinlerinden, milli kültürlerinden bir şey kaybettiler mi? Asla. O halde biz niçin tereddüt ediyoruz? Biz de Türklüğümüzü ve Müslümanlığımızı muhafaza etmek şartıyla Batı Medeniyeti’ne kesin olarak giremez miyiz?” sorusunu sorarak bu yöndeki düşüncelerini dile getirmiştir (aktaran: Çiğdem 80). Peyami Safa ise konuyla ilgili şu ifadeleri kullanır: “Osmanlı Meşrutiyetinin mütefekkirleri ve onlardan ilham alan inkılapçılarımız, Japonya’ya ait her şeyi bilselerdi, milli benliğini ve manevi hüviyetini kaybetmeden Avrupalılaşmanın daha kısa bir zamanda dünyanın en ileri milletleri hizasına yükselmenin sırrına ereceklerdi” (aktaran: Çiğdem 80).

konumunu belirlemede “edebiyat”ın önemli bir araç olduğu görüşünü dile getirmektedir:

Sömürgeleştirilen bir ülkede⁸, düşünürler, yeni ulusal edebiyatı yaratmak için, sömürge öncesi kültür veya kültürlerle bir bağ kurmaya çalışırlar. Bunu yapabilmek için sömürge dönemiyle ve sömürgecinin kültürüyle hesaplaşmak zorundadırlar. Edebiyat alanında sömürgecinin dilini ve / veya onun kültürünün ürünü olan bazı edebi türleri ve söylemleri sahiplenmeleri⁹, bu hesaplaşmanın önemli bir yönüdür. Sömürgeci ötekidir ve üçüncü dünya aydını bu ötekiyi karşısına alarak, kendi kültürel kimliğini tanımlaya çalışır. Türk aydını edebiyat alanında tek bir öteki değil iki öteki ile uğraşmaktadır. Birincisi Osmanlı edebi mirası diğeri de Batı’dır. (79)

Mignon’un işaret ettiği üzere sömürgecinin kültürüyle hesaplaşmanın bir yolu ona ait olan edebi türün sahiplenilmesidir. Buna göre Osmanlı yazarının roman türünde yapıtlar vermesinin Batı’nın edebi söylemini sahiplenmek ve kullanmak anlamına geldiği söylenebilir. Edebiyatın, sömürgecinin edebi türünde (roman) eser

⁸ Osmanlı’nın sömürgeleşip sömürgeleşmediği konusu başlı başına bir çalışma alanıdır. Bu tezin problem cümleleri içinde sömürgeleşme konusu olmadığı için ayrıntılara girilmeyecektir. Ancak bu konuda Laurent Mignon’un yaptığı şu tespit oldukça açıklayıcıdır: “Her ne kadar Türkiye, terimin anlamıyla hiçbir zaman sömürge olmadıysa da, on dokuzuncu yüzyıl boyunca Osmanlı Devleti’nin maddi açıdan tamamen Batı’ya bağımlı olması, Türkiye’de Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Fransa, İngiltere ve onlarla birlikte hareket eden Yunanistan’a karşı bir kurtuluş savaşı verilmesi bugünkü Türkiye’nin borçlar altında boğulması, siyasi ve iktisadi alanda Türkiye’nin konumunun Tunus veya Hindistan’ından çok da farklı olmadığını göstermektedir. Ancak, edebi ve kültürel gelişim konusunda göz ardı edilemeyecek farklar vardır” (Mignon 79). Mignon’un yanı sıra başka birçok yazar konuya farklı açılardan değinmektedir. Örneğin M. Ahıska Osmanlı Devleti’nin son dönemlerini “sömürgecinin sömürgeleştirilmesi” (aktaran Kebeli 5) olarak tanımlarken; C. Findley “Bir taraftan Osmanlı İmparatorluğu resmi olarak bağımsız, çok uluslu bir imparatorluk olarak varlığını sürdürürken diğer taraftan bölücü milliyetçiliklere ve süper güç emperyalizme topraklarını kaptırmış; siyasi ve ekonomik bağımlılığa düşmüştür” (4) demektedir.

⁹ Osmanlı yazarının “roman” türünde yapıtlar vermesinin Batı’nın edebi söylemini sahiplenmek ve kullanmak anlamına geldiğini birçok eleştirmen vurgulamıştır. (Tezin “Okuma Eyleminden Yazma Eylemine” başlıklı bölümüne bakılabilir.)

vermenin yanı sıra, kimliğin tanımlanmasında araçsallaştırılmasının *Fetret* romanında örneklendiği görülür. Nitekim romanda “eski edebiyat” nazım şekli olan beyitler dikkat çekici bir anlatım biçimini oluturur:

[...] Bu ediplerin çoğu öyle Hayret Bey gibi On dördüncü Louis’yi On sekizinci Louis ile halt etmek şöyle dursun ihtimal, Fransa’nın mevcudiyetine bile vakıf değildirler, hatta belki de;

Öyle kılıç vurdurur ki farzı

Eyler iki pare gâv-ı arzı (60)

Yukarıda bir örneği sunulan, düz yazıyı beyitlerle bölerek düşüncüyü destekleyen anlatım biçiminin romanın genelinde tekrar eden bir yapı olduğu görülür. Bir başka örnekte bu kez Türkçenin durumu ile ilgili görüşler beyitler aracılığıyla ortaya konur:

[...] Bu saika ile Türkçe renk renk şekillere girdi, hatta bazen mübhemleşti. Tuhaf tuhaf tavırlar aldı. Gelişigüzel lûgatelere boğuldu, bazen de şîvesini bozdu, efrencleşti. Tabiatinden çıktı:

Çıktıkça lisan tabîatinden

Elbette düşer fesâhatinden (67)

Bu durum, Batılı-yabancı bir türde ürün veren Osmanlı yazarının Doğu edebiyatı geleneğini sürdürmesi anlamını taşıması bakımında önemlidir. Romanın tüm anlatı düzlemi dikkate alındığında, bu durum roman türü içinde beyitler kullanan yazarın niyetine dair yorum yapmayı mümkün kılar. Yazarın, Batı’nın “üstünlüğü” söylemini Doğu kültürünü temsil eden bir edebi araçla ortaya koyması, Batı’ya karşı

yazdığını ve “öteki” olarak Batı’yı karşısına alıp kendi kimliğini tanımlaya çalıştığını gösterir. Öte yandan yazarın roman türünde örnek vermesi, Laurent Mignon’un vurguladığı gibi, “Batılı bir formu, yerlileştirmek, Onu Batı’da bilinen kalıbından çıkarıp yepyeni bir tür inşa etmek”(86) olarak da değerlendirilebilir.

Ancak bu durumun başka bir şekilde yorumlanması da mümkündür. Yazarın roman türü ile eski şiiri birleştirmesi içteki öteki’ye, eski zihniyete karşı, klâsik Osmanlı Edebi mirasının sahiplenilmesi anlamını taşır.

Zira *Fetret*’in anlatı düzleminde “bir Arapça Dersi” bölümünde Şeyh Nehban Efendi’nin Doğu kültürü ile birlikte Osmanlı kültürüne olan hâkimiyeti ile bu alanın temsil edildiği düşünüldüğünde bu görüş desteklenmiş olacaktır.

Edebiyatın, hem Doğu hem Batı kültüründeki yetkinliğin gösterilmesinde işlevsel kılınmasının başka bir örneği *Nesl-i Ahîr*’in anlatı düzleminde müzik aracılığıyla yapılmıştır.

İrfan’ın piyano çalıyor olması, Batılılaşma anlatısı sunan romanda, Hilmi Yavuz’un “metonimik” Modernleşme görüşü çerçevesinde değerlendirmeye açık olmakla birlikte, bir metafor olarak daha kapsayıcı bir temsiliyetinin söz konusu olduğu görülmektedir.

Öncelikle oğlunu sanat eğitimi alabilmesi için yut dışına gizlice göndermek zorunda kalan babanın bu yüzden sürgün edilmesi, alt katmanda müzik / sanat aracılığıyla dönemin istibdat rejimine bir gönderme yapıldığını düşündürmektedir.

İkincil olarak İrfan dolayımında anlatıda piyano sık sık pratiğe dökülerek Batı müziğine dair bilgi birikiminin sergilenmesinde işlevsel kılınmıştır denebilir:

[...] Bütün Offenbach'ın, Charles Lecocq'un, Audran'ın, Varney'in, Blangini'nin en meşhur parçaları, kulaklarının içinde yaşayan bütün o şuh, taze şeyler, İrfan'ın da hâtırında idi ve artık ta gece yarısına kadar bu çılgın musikinin sermest ü raksan [baş döndürücü ve oynak] dalgaları vapurun ufak sallantısına refakat ederek coşmuş, taşmış idi.
(40-1)

İrfan'ın Klasik Batı müziği dehalarını mükemmel şekilde temellük ettiğini öğrendiğimiz anlatı düzleminde, Nüzhet'in hem Batı hem Doğu müziğine olan hâkimiyeti dikkat çeker:

La fille De Madame Angot'dan Clairette'nin meşhur parçası hatırına geliyor ve bu musiki onu daha evvellere Tepebaşı Bahçesi'ne değil, eski Naumlara, Güllülere, Beyoğlu'nun o büyük tiyatrolarına, Gedikpaşa'nın türlü hâtıratı cevalangâh [geçit yeri] olan sahnesine sevk ediyordu. (42-3)

Anlatı düzleminde Nüzhet dolayımında Doğu ile Batı kültürlerinin musiki bakımından karşılaştırılması yapılarak aslında müzikte gerçekleştirilecek bir Doğu-Batı sentezi fikri ortaya konmuş olur. Diğer yandan bu yolla son dönemdeki yozlaşmanın yansıdığı Osmanlı musikisi hakkında yorum yapmaya da olanak sağlanmış olur: “[...] musikinin o eski vakar ve haysiyeti bile devam edememiş, saza bir teknil-i fasıl [tam bir fasıl] yaptırılmayarak kantolarla, iğrenç şeylerle sabahlara kadar tepinilmiş idi” (46) sözleri bu yozlaşmayı ortaya koyar.

Murat Belge “Kantolar” başlıklı yazısında Batılılaşan Osmanlı toplumu ile kanto arasında bir bağ kurarak kanto'yu “kendini ortaya çıkaran toplumsal koşullara fazlasıyla bağlı” (419) olarak niteler: “En başta Osmanlı toplumunun Batılılaşmasını

ve İstanbul'un da bu sürece ayak uydurmasını saymak gerekiyor.[...] Kanto, toplumda bir değişimin ürünü ve aynı zamanda ürünü olduğu değişim hakkında bir 'commentaire'dir. [...] Kanto 'Batılılaşma' sürecinin durmadan yarattığı şokları hafifleterek ve komikleştirerek 'dayanılır' kılan bir türdür. Mizah bunun için zorunludur" (419-20).

Nesl-i Ahîr'in anlatı düzleminde kantonun "mizahi" üslubunu bir "bayağılaşma" olarak gören Nüzhet, Osmanlı'nın musikideki köklü geleneğine vurgu yaparak, toplumda görülen yozlaşma hakkındaki düşüncelerini müzik aracılığı ile ortaya koyar. Bu yolla Batılılaşma sürecinde gerçekleştirilecek reformlara olan inancını ortaya koyan Nüzhet Batı sanatı ölçeğinde bir Doğu müziği yaratılabileceğinin altını çizer:

O zaman ne güzel başlayan tiyatroculukta ne parlak kabiliyat-ı terakki [ilerlemeye müsait kabiliyetler] vardı. Çuhacıyan'ın Horhorları, Köse Kâhyaları, Arifleri, Garpla Şark musikisinin nokta-i iltihakını [birleşme noktasını] tayin edecek bir teveccüh değil miydi? Biz de musiki kâffe-i akvam-ı mütemeddînede [bütün ilerlemiş milletlerde] takip olunan tarîk-i itilaya [yükselme yoluna] giremez miydi? [...]

İşte asırlardan beri bu güzel musiki bir peşrevle bir semainin arasında bir kâr ve nakştan, üç beş evfer ve sofyandan müteşekkil, türlü kuyud ü revabıtla [kural ve bağlarla] atalete [tembelliğe] mahkûm kılınmış idi. Halbuki...Küçük bir darü't-talim ile [çabayla], otuz sene içinde, kim bilir ne bedayi ve havarık [güzellikler ve hayranlık uyandıran şeyler] vücuda gelebilirdi. (45-6)

Nüzhet'in musiki dolayımında dile getirdiği “ otuz yılda neler yapılabildi” vurgusu reformlara olan inancı göstermekle birlikte müzik dolayımında bir Doğu-Batı sentezi fikrinin ortaya koyulduğu söylenebilir. Bu noktada sahiplenme söyleminin örneği olarak Osmanlı müziğinin köklülüğünün ifade edilmesi bir kez daha “yozlaşmış”, “ataletleşmiş” kültürü temsil eden “içteki öteki”ye karşı yazıldığının; Batı ile yapılan kıyaslamının ise kendi kimliğini tanımlaya çalışan reformist aydınının dıştaki öteki’ye, Batı’ya karşı yazıldığının göstergesi olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak *Fetret ve Nesl-i Ahîr* romanlarının Batılılaşma anlatısı sunan nutuk şeklindeki bölümlerinin karşılaştırılması sonucunda başta iki baba Nüzhet ve Selman olmak üzere yer yer gençlerin de “sıhhat arayışı” içinde benzer söylemler ürettikleri söylenebilir. Bu söylemin tarih, edebiyat, müzik aracılığıyla vurgulanan bir “biz”i temel aldığı, onun karşısına koyulan “öteki”nin tanımlanmasında işlevsel kılındığı görülmektedir.

Her iki romanda da geç dönem Osmanlı toplum yapısı içinde beliren “yozlaşmış kültür”ü temsil eden yönetici zümrenin “içteki öteki” olarak; karşısında geri kalınmış olan Batı’nın ise ikinci öteki olarak konumlandırıldığını söylemek mümkündür.

Bu bağlamda her iki romanın başta Nüzhet ve Selman olmak üzere olumlanan idealist karakterlerin oluşturdukları söylemlerin, geç dönem Osmanlı toplumunda sıhhat arayışı içine giren Osmanlı aydınının söylemine denk geldiği, dolayısıyla romanlarda Osmanlı aydınının temsiliyetinin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

REFORMİST - İDEALİST AYRIMINDA GENÇLER

Gelecek anlatısı sunan söz konusu romanların dikkat çeken başka bir yönü olumlu karakter tipolojisinin çoğalmasdır. Çalışmanın bu bölümünde sayıca çoğalan olumlu karakterler dolayımında yapılacak bir çözümlemeyle anlatıların sunduğu olası farklı anlam katmanlarının açığa çıkarılması amaçlanmaktadır.

Bu bölümün odağında söz konusu romanlardaki olumlu karakterlerin farklılaşarak bölündüğü, bu bölünmenin “doğru Batılılaşma” modelinin kapsamına dair göndergelere sahip olduğu düşüncesi yer alacaktır.

Bu bağlamda *Turfanda mı Yoksa Turfa mı? Nesl-i Ahîr, Mai ve Siyah* romanlarının ortak nitelikleri üzerinden yapılacak yakın okuma ile söz konusu karakterlerin “doğru” modeli hangi açılardan, hangi yönleriyle temsil ettikleri ortaya konacaktır. Diğer yandan olumlu karakter çiftleşmesi gösteren, 1890-1911 arasında yazılan bu yapıtların çözümlenmesi yazıldıkları dönemde Osmanlı cemaat anlayışındaki dönüşümün yorumlanmasına imkân verecektir.

Nesl-i Ahîr'de Şakir başkahraman İrfan'ın, *Mai ve Siyah*'ta Hüseyin Nazmi Ahmet Cemil'in, *Turfanda mı Toksa Turfa mı?*da Mehmet Efendi, Mansur'un yakın arkadaşı konumundadırlar. Bu arkadaşların karşılıklı ilişkilerinin “çatışma” ekseninde okumaya imkân sunan bir nitelik göstermemesi ancak durum / olay karşısında gösterdikleri tavırların ve yaptıkları seçimlerin farklı oluşu “doğru-yanlış

Batılılaşma”nın temsiliyetinden çok “Batılılaşmanın kapsamının” tartışıldığı bir anlatı düzleminin söz konusu olduğunu düşündürmektedir.

Bu kapsamda romanlar içindeki yan karakterlerden ilk olarak *Nesl-i Ahîr*’deki Şakir’e yer verilecektir. Şakir Fransa’dan ülkeye yapılan dönüş yolculuğunda yakın arkadaşı İrfan tarafından şöyle tanıtılır: “Şakir Ulûm-u Siyasiye Mektebi’nden çıkıyor, şimdilik Hariciye memurluğuna namzet [aday], gelecek sene Paris’e müsteşar olarak gelmek için İstanbul’a bir kız aramaya gidiyor”(24). Bu satırlarda amaçlarına yönelik bir profil sunulan Şakir’in anlatı düzleminde toplumsal statüye ulaşma yönünde ilerleyecek davranışları ve seçimleri hakkında ilk ip uçları verilmiş olur.

Şakir’in anlatı düzleminde hedeflediği toplumsal statüye ulaşmasını sağlayacak koşulların aynı zamanda İrfan’ın babasını bulmak için içine girdiği koşullarla aynı olması Şakir’e romanda yardımcı rol tayin edildiğini göstermektedir. Nitekim anlatı düzleminde İrfan’ın babasını sürgün yerinden kurtarabilmesi için bir Paşa ile görüşmesi zorunluluğu doğmuş, bu Paşa ile görüşme ayarlanabilmesi için de Apollo ve Gıyas adındaki iki “jurnalci” ile ilişki kurulmuştur. Apollo ve Gıyas ile gerekli teması kurarak İrfan’ın Paşa ile görüşmesini sağlayan kişi Şakir olmuştur. Ancak bu temas İrfan’ın faydasını gözetecek düzeyde kalmayarak Şakir’in kendi “emel-i meşrû”sunu (330) sağlayacak yönde devam etmiştir.

Olaylar ve durumlar karşısında farklı refleksler geliştiren İrfan ve Şakir’in anlatı düzlemindeki farklı temsiliyetleri toplum yapısındaki çürümeye işaret eden jurnalcilik dolayımında aktarılır:

İrfan: Şakir, öyle zannediyorum ki bizi, üçümüzü Paris’te ve belki burada vücudunu farz ettikleri cemiyetin âlât-ı mühimmesinden

[önemli parçaları] olmak üzere telakki ederek [kabul ederek] bir tuzakla ihata etmek [kuşatmak] istiyorlar...

Şakir, bir kahkaha içinde:

-Zannetmem!..” dedi.

O, böyle şeyleri sadece tuhaf buluyordu, hatta biraz bu işlerin içine karışmakla eğlenmiş bile oluyordu. (196-97)

Bu satırlarda içinde bulunulan durumun İrfan ve Şakir tarafından farklı şekilde algılanıp yorumlandığı; İrfan’ın jurnallenme endişesine karşı Şakir’in bu endişeyi anlamsız bularak onu ciddiye almadığı görülür. Aşağıdaki alıntıda geçen sözler Şakir’in içinde bulunulan duruma dair geliştirdiği bir diğer refleksi göstermesi bakımından önemlidir:

Ne için itiraf etmeyeyim [...] Bâbı-ı Âli’de bilhassa Hariciye’de bir memuriyete geçmek, hayatta mukadder olan hatavat ile [adımlarla] yürümek bence öyle bir emel-i meşru [yasal bir emel] ki bunu temin edememek pek yazık olacak zannediyorum ve mademki bugün memleket, evladına verilecek ekmeği pek temiz ellerden geçiremiyor... (330)

Bu örnekler, içinde bulunulan toplumsal düzendeki yozlaşmanın farklı boyutlarına işaret etmektedir. Nitekim “mademki bugün memleket, evladına verilecek ekmeği pek temiz ellerden geçiremiyor...” (330) sözleri Şakir dolayımında sadece “jurnalcilik”i içeren bir yozlaşmanın değil “rüşvetçilik” ve “yolsuzluk”un da dâhil olduğu geniş bir düzlemdeki yozlaşmanın söz konusu olduğunu düşündürmektedir.

Bu satırların devamında; Nüzhet'in "o zaman açlıktan ölmektense bu ekmeği biraz mülevves [kirli] olarak kabul etmeye karar vermeli" (330) sözlerine karşılık Şakir'in "yok pek öyle değil, kirlenmeye mecbur olmaksızın yaşamak da mümkün" (330) sözleri bu yozlaşmış zemin karşısında üretilen yeni bir ahlak söylemine işaret etmektedir. Bu söylemin anlatı düzleminde, biri olumlanan diğeri olumsuzlanan iki karakterin karşı karşıya getirildiği bir çatışma ekseninde değil; aynı zemine karşı geliştirilen farklı reflekslerde ifadesini bulması, başta da ifade edildiği gibi kesin çizgilerle belirlenen "doğru-yanlış Batılılaşma" çatışması ihtimalini zayıflatmaktadır. Her ikisi de Batı'da eğitim alan ve reformist çizgiye sahip olan İrfan ve Şakir'in farklılığı bu çizginin esnekleştirilmesi konusundadır. Şakir reformist bir zihniyete sahip olmakla birlikte bu zihniyet ile döndüğü ülkesindeki toplumsal zihniyet arasında bir denge kurabilmiştir. Buradan hareketle Şakir'in kendi toplumsal düzenine yabancılaşmadan Batılılaştığı, ikisi arasındaki dengeyi sağlayabilmiş bir modeli temsil ettiği söylenebilir.

Bu modelin temsiliyetine dair diğer ipuçları, Nüzhet'in Şakir ve İrfan'dan yola çıkarak dile getirdiği "ne tuhaf memlekette namus ve iffetin hududu ne kadar mülevvec [eğri] ve ne kadar müphem hatlarla girintiler çıkıntılar yapıyor"(313) sözlerinde bulunur. Nitekim aşağıdaki pasaj söz konusu bu yeni temsiliyetin daha açık bir ifadesini sunması açısından önemlidir:

Kalben o da Şakir'i tamamıyla itham etmiyordu. İrfan'la Şakir ayrı ayrı iki numune idi. Memleketin hayatı aralarında fitraten mevcut farklılara şimdi işte bir vuzuh veriyordu. Şakir hayatta muvaffak olmak için az çok mülevves vesait [kirli araçlara] müracaatta mahzur görmüyordu; İrfan bilâkis bir ihtilalkâr, bir şiddetperver idi. Süleyman Nüzhet bu iki numunenin ikisini de tasvip etmiyordu. Birini

bozulmaya ne kadar müstaid ise diğeri de ezilmeye o kadar maruz buluyordu. İkisine de acıyordu. [...]

-Sizin ikinizi de bu zemin üzerinde nasıl yürüyeceğinizde mütehayyir [şakın] görüyorum. Kabahat sizden ziyade üzerinde bulunduğunuz zemindedir, zannederim. [...] Biçare çocuklar... Hayat sizin için ne müşkül, ne müşkül, bu müşkülât içinde mutlaka kurtarılacak şeyleri kurtarmak, az çok sakatlanmadan, bu marekenin [savaşın] içinden salim bir vicdan ile çıkmak ne müşkül ne müşkül... (394-5)

Bu sözler yukarıda vurgulandığı gibi ilk romanlardaki yazar anlatıcı tarafından biri olumlanan diğeri olumsuzlanan karakterler arasındaki çatışmalar üzerine kurulu “doğru-yanlış Batılılaşma” anlatısının farklı bir zemine taşındığını göstermektedir. Özellikle “doğru” olanın ne olduğu konusunda kesin yargılardan kaçınılması, buna karşın doğrunun kapsamının içinde bulunulan zemine bağlı olarak tartışılması memlekette “namus ve iffetin hududu”nun kesin sınırlarla çizilemediği bir toplumsal zihniyete işaret etmektedir.

Romanın sonunda İrfan’ın babasını bulamaması sonucu içine girdiği bunalımdan kurtulamayarak intihar etmesi, Şakir’in ise uygun bir evlilik yapması ve kendisine Paris’te diplomatlık teklif edilerek ödüllendirilmesi söz konusu yeni temsiliyetin Şakir dolayımında olumlandığını düşündürmektedir. Ancak iki karakterin anlatı düzleminde çatışma ekseninde konumlandırılmamış olması ödül-ceza üzerine kurulu bir tartışma düzlemine dayanarak farklı bir bakış açısı geliştirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Bizce geç dönem Osmanlı toplumunun ahlak anlayışındaki değişimin tartışma konusu yapıldığı bu romanda, Şakir ve İrfan’ın uğradığı iyi ve kötü sonlar, Şakir’in

döndüğü ülkesine, habitata uyum sağlayarak Batı'da tecrübe ettiği zihniyet ile ülkedeki mevcut zihniyet arasındaki dengeyi bulabildiğini; “ihtilalkâr” “şiddetperver” yönleri öne çıkarılan İrfan'ın ise, Şakir'in uyum sağladığı bu mevcut düzene uyum sağlayamadığını, yabancılaştığını gösterir. Nitekim Nüzhet'in İrfan'ı “ezilmeye maruz” olarak nitelendirmesi bir uyum / uyumsuzluk probleminin varlığını kuvvetlendirmektedir.

Batı'da eğitim alarak donanımlı şekilde ülkeye dönen farklı karakterler dolayımında yapılan bu çözümlenmeden yola çıkarak, olumlu niteliklere sahip “doğru” karakter tipolojisinin bu noktada ayrılması ve yeni bir tanımlama yapılması gerekliliği dğmaktadır. Bu ayrım reformist ve idealist olarak tanımlanabilir. Nitekim *Nesl-i Ahîr* romanında Şakir reformist çizgiyi temsil ederken İrfan idealist çizgiyi temsil etmektedir.

Söz konusu ikiliğin başka bir örneği, benzer bir anlatı düzleminde konumlandırılan Mehmet Efendi ve Mansur aracılığıyla *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında ortaya konur.

Mansur ile onun yakın arkadaşı Mehmet Efendi'nin İrfan ile Şakir'e benzer şekilde çatışma eksenine dayanmayan bir düzlemde konumlandırılmaları bu romanda da bir “doğru-yanlış” model tartışmasından çok, farklı zihniyetler (Doğu -Batı) arasındaki “denge”nin sağlanması üzerine geliştirilen bir tartışmanın söz konusu olduğunu düşündürmektedir.

Nesl-i Ahîr romanında Şakir, bürokrasi dolayımında ortaya konan yoz ahlak anlayışı ile reformist anlayış arasında kurulan bir “denge”yi temsil derken, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında ise Mehmet Efendi'nin geleneğin ve cemaatin nitelikleri ile reformist anlayış arasında kurulan / kurulabilecek bir dengeyi temsil

ettiği söylenebilir. Mehmet Efendi'nin karakterine dair sunulan aşağıdaki bilgiler bu dengenin yönünü göstermesi açısından önemlidir:

Mehmet Efendi'nin kendisi Mekteb-i Tıbbiye'de birinciler sırasında ikmal-i tahsil etmişti. Hatta buna mükâfaten Hükümet tarafından Paris'e gönderilip iki sene kadar Paris'te bulunmuştu. Mehmet Efendi Paris'e ne kıyafette, ne tavır ve iddiada gitmişse yine aynı kıyafet ve tavırda avdet etmişti. Mehmet Efendi müteyeddindi. Beş vakti bırakmazdı. (79)

Öncelikle “Paris'e ne kıyafette, ne tavır ve iddiada gitmişse aynı kıyafet ve tavırda avdet et [miş]” (79) olduğu vurgusuyla olumlanan Mehmet Efendi'nin ilk Osmanlı romanlarındakine benzer bir eleştirinin; kılık kıyafetteki değişim ile imlenen “yüzeysel” Batılılaşma eleştirisinin ortaya konmasında araçsal kılındığı söylenebilir.

Bununla birlikte Mehmet Efendi'yi niteleyen “müteyeddindi. Beş vakti bırakmazdı” sözlerinin kıyafet üzerinden dile getirilen “muhafazakârlık” vurgusunun dini değerlerin korunmasında da geçerli kılındığı söylenebilir.

Bu alıntılardan yola çıkarak romanda “din”e dayalı bir gelenek / cemaat anlayışının söz konusu edildiği ve bu cemaat ile uzlaşma sağlayan Mehmet Efendi'nin olumlandığını söylemek mümkündür. Hatırlanacak olursa Mansur, yetişkinlerle yaşadığı çatışmada “farmason” olarak nitelendirilmiş, böylece dinin belirleyici olduğu cemaat yapısına uyum sağlayamamanın söz konusu olduğu bir söylemin ifadesinde araçsallaştırılmıştı. Bu karşılaştırmadan yola çıkarak Batı'da eğitim alan bu iki karakter dolayımında “doğru” Batılılaşmanın kapsamına dair bir tartışmanın romanda söz konusu edildiğini söylemek mümkündür.

Nitekim Mehmet Efendi'nin "efendi" ünvanı taşıması, "bey" in karşısında konumlandırılan söz konusu "doğru" modelin temsiliyetini başka bir açıdan göstererek, cemaat değerlerinin korunduğu anlamını taşımaktadır. Cemaat değerlerini koruyan Mehmet Efendi "herkes için bizim Mehmet Efendi; yahut koca Türk idi" (79) sözleriyle sahiplenilmiştir.

Öte yandan dine yaslanan bir gelenek / cemaat anlayışı içinde olumlanan Mehmet Efendi ile olumsuzlanan Mansur'u karşı karşıya getiren sadece müteyyeddin / farmason ya da efendi / bey gibi konum belirleyici nitelemeler değildir. Aşağıdaki pasajda Mehmet Efendi ve Mansur dolayımında sorunsallaştırılan "doğru" modelin kapsamına dair bazı ince ayrımların söz konusu olduğu görülmektedir:

Mehmet Efendi'nin mazi yahut istikballe işi yoktur. Bütün kuva-yı zihniyesini hâl-i hazırda, hatta hâl-i hazırın dahi kendi gözü önündeki vazife-i mahsusasına hasreden bir adamdı. Kendisine "Mehmet Efendi, şunu yap!" dedikleri vakit, fikrini yorup nasıl ve ne yolda yapılıp yapılmayacağını düşünmez ve hemen iş başına koşar, çalışırdı. İş erbabı bulunduğu için yapılacak bir işse bitirir gelirdi. Değilse yapamadığını doğruca söylerdi. [...]Hırs ve enaniyeti, efkâr-ı hususiyesi yoktu. Bütün âmâli işini görmek, vaktini hoş geçirmektir. Belki de kendisini dünyanın en bahtiyar adamı sayardı. (79)

"Hırs", "enaniyet [bencillik]", "efkâr-ı hususiyeye"nin Müslüman cemaati tarafından onaylanmayan davranışlar olduğu düşünüldüğünde Mehmet Efendi'nin vurgulanan özellikleriyle dine dayalı geleneğin temsilcisi olduğu iddiası bir kez daha doğrulanmaktadır.

Öte yandan “mâzi” ve “istikbal”le işi olmayan Mehmet Efendi ile ideallerini hayata geçirmek adına sürekli “mâzi” ile “istikbal” arasında bağ kuran Mansur arasında yaşam felsefi bakımından bir karşılaştırma yapıldığı açıktır.

Sorgulamama üzerine kurulu bir yaşam felsefesi ile cemaate uyum sağlayan Mehmet Efendi karşısında Mansur istikbal endişesi etrafında geliştirdiği sorgulayıcı bakışı, hırsı ve benmerkezci tavrı nedeniyle cemaatin dışında kalmıştır.

Buradan yola çıkarak “doğru” Batılılaşmanın kapsamının ne olduğu tartışmasında Mehmet Efendi’nin sıralanan özellikleriyle gelenek ile Batılılaşma arasındaki “doğru” dengeyi temsil ettiğini söylemek mümkündür.

Diğer yandan Mehmet Efendi ile ilgili olarak söylenen “bu gibi Mehmet Efendiler âmir olamazlar. Fakat emsalsiz makine gibi memur olurlar” (79) sözleri *Nesl-i Ahîr*’de konu edilen “memurluk” sınıfının *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında da bir temsiliyet alanına sahip olduğunu göstermesi bakımından incelemeye değer görünmektedir.

Memurluk mesleğinin / sınıfının başkahramanlar İrfan ve Mansur dolayımında değil de onların yakın arkadaşları konumundaki Şakir ve Mehmet Efendi ile temsil edilmesi, reformist çizgiye sahip olan başkarakterler ile yan karakterler arasındaki farklılığın bir meslekte somutlaşması açısından önemlidir. Nitekim bu farklılaşmada Şakir ve Mehmet Efendi’nin reformist tipolojinin toplumsal statüyü önemseyen tarafını temsil ettikleri söylenebilir.

Bu noktada *Nesl-i Ahîr*’de Osmanlı bürokrasisi içinde hedeflediği memurluğa ulaşmak için Şakir’in davranışlarında görülen, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* da ise “mâzi yahut istikballe işi olmayan, tüm zihnini hâl-i hazırta ve vazife-i mahsusasına hasreden” Mehmet Efendi’nin davranışlarında görülen pragmatik / faydacı anlayışın

Râkım Efendi ile kurulabilecek bir bağ çerçevesinde tartışmaya açılması, ilk Osmanlı romanlarındaki olumlu karakterlerin geç dönem Osmanlı romanındaki yeni konumuna dair fikir vermesi bakımından önemli görünmektedir.

Osmanlı romanını “doğru-yanlış Batılılaşma” ekseninde tartışmaya açan Cumhuriyet sonrası eleştiri literatüründe Râkım Efendi’nin bu tartışmada “doğru” modeli çeşitli açılardan temsil ettiği vurgulanmıştır.

Şeyda Başlı Râkım Efendi’nin “girişimcilik” ile “geleneği” bir araya getiren yaklaşımından söz ederek, Ahmet Mithat’ın “genellikle dinsel değerler ile devletin otoriter yapısının korunmasını amaçlayan bir Batılılaşma modeli önerdiğini” (199) dile getirir.

Şerif Mardin ve Carter Findley, “Osmanlı Devleti’nin sınıfsal dönüşümünün iktisadi açıdan yorumlanması”nda Râkım Efendi’nin temsilini Ahmet Mithat’ın “esnaf kökenli” oluşuyla ilişkilendirerek “hesaplılık, gösterişçi tüketimden kaçmak ve namuslu olmak gibi değerler”in (199) yapıya yansımalarını bu sınıfın tutumuna bağlamaktadırlar.

Murat Cankara Râkım Efendi’yi muhafazakârlık kavramının temsiliyeti ile ele almaktadır:

İster Tanzimat’la birlikte gelen yenilikler isterse [b]atıyla kurulan ilişkiler nedeniyle olsun Ahmet Mithat, Osmanlı İmparatorluğu’nun otorite, din, aile gibi kurumlarını savunmaktadır. Her zaman ortaya çıkmasa da [B]atı’yı ve Osmanlı’yı kendi bağlamları içerisinde değerlendirme eğilimi, geleneklerin ve alışkanlıkların sürekliliğinin gerekliliğini savunması, insanların otoritenin ve toplumsal kurumların yönlendirmesine ihtiyaçları bulunduğunu vurgulaması onun bir

muhafazakâr olarak tanımlanabilmesi için yeterli görünmektedir.

(*Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuat'a Göre Gerçekçilik* 40)

Laurent Mignon ise Râkım Efendi'nin "kendi geleneksel değerleri ile Batılı değerler arasında doğru dengeyi bulan" bir karakter olduğunu belirterek "Batı kültürüne ılımlı bir tavır göster[diğini]" söyler. "Batı kültürü [onun] için bir amaç değil sadece bir araçtır" ("Tanzimat Dönemi Romanına Bir Önsöz..." 562-63).

Râkım Efendi'ye dair belirtilen bu görüşler ışığında Şakir ve Mehmet Efendi ile Râkım Efendi arasında belirli yönlerden ilişki kurmak olası görünmektedir. Şakir'in "uygun" bir evlilik yaparak amaçladığı memurluğu ulaşması, Mehmet Efendi'nin ise dini gereklilikleri yerine getirerek cemaat yapısına dâhil oluşu bu iki karakterin Râkım Efendi çizgisini farklı şekillerde devam ettirdiklerinin göstergesi sayılabilir.

Öte yandan A.H.Tanpınar'ın *XIX.Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *Felûtun Bey ile Râkım Efendi* romanına dair söylediği şu sözler bu karakterler arasında kurulabilecek başka bir ortak yöne işaret etmesi bakımından önemlidir:

[Ahmet Midhat Efendi'de] her şey, sokaktan, istikbalsiz hayattan içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lütfu gibi kabul ettiği [bir] zümreyi verir. (410) Hiçbir felsefî ve içtimai huzursuzluğu bu kitapta [*Felâtun Bey ile Râkım Efendi*] göremezsiniz. Râkım Efendi'nin uykusuz tek bir gecesi yoktur, ne de yanlış bir adımı.[...] Ahmet Mithat'ın Râkım Efendi'ye verdiği 'iş makinesi' adıyla kendisine verilen 'yazı makinesi' adı arasındaki fark pek azdır. Bu iş makinesi çalışmaktan yorulmaz. Çünkü çalışacağı için üstünde fazla düşünmez. [...] Hulasa opporunusite ahlakının ve ruhî muvazesinin

hakkı olan başarılar dört tarafından yağar. [...] Şüphesiz Râkım Efendi kitaba uydurulmuş ahlâktır” (412)

Tanpınar’ın Râkım Efendi’ye dair yaptığı “çalıştığı işin üzerinde fazla düşünmeyen bir iş makinesi” nitelemesine benzer bir nitelemenin *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* da “ bu gibi Mehmet Efendiler emsalsiz makine gibi memur olurlar”(79) sözleri ile Mehmet Efendi için kullanılması bu iki karakterin yaşam felsefesindeki ortaklığı göstermesi açısından önemlidir.

Bununla birlikte Râkım Efendi’nin kadınlarla olan ilişkilerine dayanarak yapılan “kitaba uydurulmuş ahlâk” nitelemesinin başka bir düzlemde *Nesl-i Ahîr* ve *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanlarında söz konusu edildiği söylenebilir.

Nüzhet’in Şakir’in seçimlerini değerlendirirken söylediği “ne tuhaf, bu memlekette namus ve iffetin hududu ne kadar müevvec [eğri] ve ne kadar müphem hatlarla girintiler çıkıntılar yapıyor” (393) sözleri geç dönem Osmanlı toplumundaki ahlak anlayışını temsil eden Şakir’in hedeflediği toplumsal statüye ulaşmada Tanpınar’ın deyişiyle Râkımvari bir “hesaplı-akıllı” adam portresi çizdiğini göstermektedir.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanında ise Mehmet Efendi’ye dair Şeyh Salih ve Mansur arasında geçen şu diyalog benzer bir ahlak problemine işaret etmesi bakımında önemlidir:

- Bu kadar hakayık-perver olan bir adm kabahati yalnız bize yüklemtmeyip biraz da arkaşlarına ayırmalıydı. Zahayirin [tahılın] teftişi için teşekkü eden komisyonda ne yaptığını, geçen gün sizin sevdiğiniz, beğendiğiniz Doktor Mehmet Efendi anlatıyordu. Şikâyetinizden bir miktarını da ona bırakmalısınız.

-Amca Efendi! Mehmet Efendi başka tazda bir adamdır. Mehmet Efendi ortalığa her vakit tabi olur. Kendi başına bir işin arkasına düşüp akıntıya karşı kürek çekemez. [...] Mehmet Efendi, bu suretle ele geçen para ile vatanında kimsesizler ve yoksullar için hastane yaptırıyor. Haramı helâle katmıyor. Bunu makul ve memduh [kabul edilebilir] görerek beğeniyorum zannetmeyiniz. Bunun için Mehmet Efendi'yle az da kavga etmedim; ama Mehmet Efendi mürailik [ikiyüzlülük] bilmez. Açık ve doğru olarak başka türlü yapamayacağını söyledi. (148-49)

Devlet yönetimindeki yozlaşmış ilişkilerin bir parçası olan Şeyh Salih'in yanı sıra Mehmet Efendi'nin de bu ilişkilerin bir parçası olması, Mansur tarafından kabul edilebilir olmamakla birlikte, bulunulan ortama uyum sağlamakla bir tutulan bir ahlak anlayışının söz konusu olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Romanda Emin Paşa tarafından dile getirilen "bizde bu işler biraz böyledir" sözleriyle özetlenebilecek bu anlayışın, Râkım Efendi'den gelen kitaba uydurulmuş ahlak anlayışının bir devamı olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Reformist / idealist bölünmesini farklı yönleriyle gösteren diğer bir roman *Mai ve Siyah*'tır. İrfan ile Şakir, Mansur ile Mehmet Efendi arasındaki yakın arkadaşlığın bir başka örneği *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi arasında görülmektedir:

"İki arkadaş küçüklükten beri hissiyat ve efkâr teşrikine [duygu ve fikir ortaklığına] alışmışlardı ki yekdiğerinden birkaç gün iftira etseler [ayrılırsalar] manevi tamamîyetlerine nakısa [ruhsal bütünlüklerine eksiklik] gelmiş zannederlerdi" (35).

Bu iki arkadaşın ortak ilgi alanları edebiyat / şiir olmakla birlikte bir diğer ortak nitelikleri mülkiyeden mezun olup birer diplomat adayı olmalarıdır. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi Batı'da eğitim alıp ülkeye dönen genç profiline dışında kalmakla birlikte, Batılı tarzda bir okulda eğitim görmüş olmaları romanın kurgusunda önemli rol oynar. Nitekim anlatı düzlemindeki bazı göstergeler bu romanda da Batılılaşmanın yarattığı bir gerilimin söz konusu olduğunu işaret etmektedir. Romanın anlatı eksenini oluşturan yepyeni bir şiir yazma idealinin eski şiirin olumsuzlanması anlamını taşıdığı, aranan bu yeniliğin izlerinin Batılı şair ve yazarların kitaplarında sürülmesi, şiirde ölçütün Batılı anlayış olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Mai ve Siyah'ta şiir aracılığıyla temsiliyet alanı bulan idealizm ile iktisadi şartlar arasında kurulan karşıtlıkta Batılılaşmanın iktisadi düzende yol açtığı yeniliğin etkisinden söz etmek mümkündür. Bu karşıtlık diğer iki romanda görüldüğü gibi, başkarakter ile yan karakter arasında çatışmaya dayanmayan bir arkadaşlık ekseninde Ahmet Cemil'in yenilgisi ve Hüseyin Nazmi'nin ödüllendirilmesiyle sonuçlanan bir kurguyla sunulmuştur.

Mai ve Siyah ile ilgili çalışmalara bakıldığında Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürüne hâkim olan bir söylem içinden yapılan değerlendirmelerle karşılaşılır. Buna göre Ahmet Cemil'in yenilgisi hayal - hakikat karşıtlığında başka bir ifadeyle "İdealizm-ekonomik determinizm" karşıtlığında yorumlanmıştır. Koçak (1996), Parla (2011), Finn (1984), Evin (1983)

Söz konusu bu karşıtlık üzerinden konumu belirlenen Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in sahip olmak istediklerinin, Ahmet Cemil'in yoksulluğunun karşısında zenginliğin ve kavuşmak istenen hayallerin simgesi olarak ele alınmıştır. Özellikle

Hüseyin Nazmi'nin sahip olduğu gösterişli kütüphanesi, şiir tutkunu olan Ahmet Cemil için bir mabede dönüşerek zenginlik ve kitap arasında kurulan ilişkinin göstergesi olmuştur:

Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköyü'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanesinin önünde latif [güzel] bahçesi olaydı; Lamartine'i Musset'yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, kendi saadeti için ... (79)

Kütüphane nesnesinde belirginlik kazanan zengin-fakir karşıtlığı üzerinden *Mai ve Siyah* üzerine ortaya konan eleştirel söylemlere bakıldığında Ahmet Cemil'in yenilgisi zengin olmak uğuruna aldığı yanlış kararlara bağlanırken; Hüseyin Nazmi'nin konumu da Ahmet Cemil'in yenilgisi dolayımında belirlenmiş olur. Zira Hüseyin Nazmi Ahmet Cemil'in sahip olmak istediği zengin hayatı simgelemektedir.

Hüseyin Nazmi'nin, zengin-fakir karşıtlığında zenginliği temsil etmesi ile öne çıkarılması, anlatı düzleminin sahip olduğu diğer göndergelerin görülmesine engel teşkil etmiştir. Bu noktada Hüseyin Nazmi'yi merkeze alan bir eleştirel yol izlenerek, içinde yaşanan toplumun şartları ile, başka bir deyişle habitatla uzlaşmanın, söz konusu romanda nasıl işlerlik kazandığı tartışılacak ve bunun temsiliyetinde Hüseyin Nazmi'nin rolü üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır.

Hüseyin Nazmi'nin 19.yüzyıl sonu itibariyle Osmanlı İmparatorluğu yönetiminde görülen sınıfsal dönüşümde (Şakir ve Mehmet Efendi'ye benzer şekilde) önemli bir konuma yerleşen memurluk mesleği ile donatılması, bu mesleğe ilişkin diğer romanlardaki göndergelerin bu romanda da söz konusu edildiğini düşündürmektedir.

“İdeal”i simgeleyen şiir ile “aleladediği” simgeleyen memurluk bu iki arkadaşın ortak noktalarını oluştururken; anlatı düzleminde şiir uğraşısıyla ifadesini bulan idealizm çizgisinin bir süre sonra Hüseyin Nazmi tarafından terk edilerek memurluk mesleğini icra etmeye doğru evrildiği ve Hüseyin Nazmi’nin bu yolda başarılı olduğu görülür. Ahmet Cemil’in ise arkadaşıyla birlikte yola çıktığı şiir uğraşısını bırakmayarak tutkuya dönüştürdüğü ve izlediği bu yolda arkadaşının aksine başarısız olduğu görülür.

Bu noktada Hüseyin Nazmi’nin şiir uğraşından memurluğa geçişiyle, hayalden hakikate geçişi arasında bir ilgi kurmak mümkün görünmektedir. Nitekim şiirle / hayalle arasına mesafe koyan Hüseyin Nazmi’nin Ahmet Cemil ile ilgili dile getirdiği şu sözler tercihin bilinçli yapıldığını göstermektedir:

Bu merhametin mahiyetini pek iyi takdir ede [medi], belki Ahmet Cemil bu kadar hülyalara [hayallere] esir olduğu için [...] Hakikatin daima hülyanın dununda [gerçeğin her zaman hayalin altında] kaldığını bilirdi. Onun için o söyledikçe vicdanından hafi [gizli] bir sesin: “zavallı çocuk!” dediğini işit [irdi]. (135)

Yaptığı seçimle, gerçek yaşamın koşulları ile uzlaşma sağlayarak hedefine ulaşan Hüseyin Nazmi, anlatı sonunda diplomatlık göreviyle ödüllendirilir. Hüseyin Nazmi’nin bu başarısını Ahmet Cemil’le paylaştığı sahne anlamlıdır:

Hüseyin Nazmi ellerini ovuşturuyor, arkadaşından sevincini saklayamıyordu.

Nihayet tayin edilmek üzereyim. Paris, Londra, Brüksel, Madrid velhasıl bir yere; benim için ilk meslek kademesini teşkil edecek [mesleğe ilk adım olacak] bir yer olsun da...

Hüseyin Nazmi'nin çocukça sevincine karşı Ahmet Cemil duruyordu.

(359)

Hüseyin Nazmi'nin “çocukça sevinci”nin vurgulandığı bu sahnede haberin veriliş şeklinde dikkat çekici bir ayrıntı vardır. Bu ayrıntı Hüseyin Nazmi'nin “meslek kademesinin ilk basamağını teşkil etsin de” sözlerinde kendini gösteren mütevazılıktır. Zira Hüseyin Nazmi hayal-hakikat karşıtlığında yaşam koşullarının gerektirdiği hakikat doğrultusunda ilerleyerek memurluk konumunu tutku haline getirmeden istemiş; buna ulaşmıştır ve bu mütevazılığının karşılığını da ödüllendirilerek almıştır.

Öte yandan idealist Ahmet Cemil karşısında gerçek hayat şartlarına göre pozisyon alan Hüseyin Nazmi'nin, hayatı çalışmakta bulan bir memur tipolojisi sergileyerek diğer romanlardaki yan karakterler ile benzer bir düzlemde konumlandırılması dikkat çekicidir. Hüseyin Nazmi'den duyulan şu sözler bu anlamda önemlidir:

Yapacağın şeyi çok sade buluyorum. Evvela bütün çocuklara, bütün şair düşüncelerine “siz şimdilik biraz durunuz!” demek; hayatı olanca hakikat ve maddiyatıyla kabul etmek, mademki yaşamak için çalışmak lazım geliyor, çalışmak. Bana böyle geliyor ki seni bu kadar perişan eden şey çalışmaktan korku değildir, hayatın henüz bilmediğin bir şeyine biraz vaktinden evvel vukuf hâsıl ettiğindir. (74)

Hüseyin Nazmi'nin Ahmet Cemil'e tavsiyelerini sıraladığı bu satırlarda hakikat ve maddiyata yaptığı vurgu hayat koşullarına uyum sağlamada “akıl”ın hayalin önüne çıkarılması gerektiği fikrinde olduğunu göstermektedir.

Buradan yola çıkarak *Mai ve Siyah*'ta memurluk mesleğinin, ideal ile gerçek yaşam arasındaki farkın ifade edilmesinde araçsal kılındığı, Hüseyin Nazmi'nin “hayatı çalışmakta bulan, akıllı adam” yönüyle Râkım Efendi prototipini devam ettirdiği söylenebilir.

Diğer yandan Hüseyin Nazmi dolayımında vurgulanan “çalışmak” kavramı ile “üretim”in imlendiği ve kapitalist sistemin yerleşmeye başladığı 19.yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda görülen iktisadi değişime gönderme yapıldığı ileri sürülebilir.

Nitekim A. Cemil'in “Ben hayatımı kendim kazandım? Ben yine kendi işimle yaşıyorum! diyebilmek. Ah o vicdan itminanı [rahatlığı], o, acaba acıkmadan yiyenler gibi çalışmadan yaşayanlar da var mıdır” (75) sözlerine yansıyan “kendi için çalışmak kendi için kazanmak” anlayışı ile bu yeni üretim biçiminin benimsenmediği / benimsenmeyeceği işaret edilmektedir.

Romanda Ahmet Cemil'in yıkımını hazırlayan bu yeni iktisadi koşulların somutlaştığı yer olarak matbaa önemli bir konuma sahiptir. Ahmet Cemil, hem şiir ile olan bağını devam ettirebileceği hem para kazanabileceği yer olarak gördüğü matbaa dolayımında “çalışmak” ve “şiir” kavramlarını bir araya getirmeye kalkışmıştır. Başka bir deyişle matbaa aracılığıyla, paraya dayalı “üretim” ile ideale dayalı “yazı”yı bir arada konumlandırmıştır:

Ahmet Cemil'de bu matbaa meselesi yeni bir düşünce silsilesi tevlit etmiş [düşünce zinciri meydana getirmiş] oldu. Matbaada maddeten, fiilen bir hak sahibi olmak ümidine karşı içi titriyordu; bu ümide husul bulamayacak [gerçekleşmeyecek] nazariyle bakmakta iken şimdi gözünün önünde bir çare belirmişti. Şu dakikada bir karar verse

matbaaya bir taş makinesi ilave edebilecek, bir petrol muharrikinin [motorunun] çarkı kayış kolonlara takılınca ayaklarının altında şu bina bir fabrikanın hayat gulgulesiyle [gürültüsüyle] gürleyecek... O gürültüyü şimdi kulakları işitiyor, onun hayaliyle mest oluyordu. Ah! Ayaklarınızın altında bir irfan Bürkânı [bir bilgi yanardağı] gibi gürleye gürleye dönen o makinelerin çelikten zemzemesi [ezgisi] ile kulaklarınız uyuşarak şu ceviz yazıhanenin başında yazı yazmak, keleminizden akıp taşan o şeylerin şuracığa halının üzerine döküvermek, henüz beş dakika evvel sizin dimağınızdan doğan, yerde cihana [dünyaya] dağılmak için muntazır [bekler vaziyette] serilen kâğıtlarınızı şimdilik küçük bir mürettip [dizgici] yamağı gelip toplayacak; fikrinizin uçuşlarını takip edemeyerek garip ivicâçlarla [eğrilmelerle] sanki ıstırabından [acısından] kâh kıvrınarak, kâh sürünerek uzanıp giden yazılarınız ... (242- 243)

Ancak bir matbaayı, bir işletmeyi idare edecek iktisadi beceriye, girişimci yapıya sahip olmayan Ahmet Cemil, tüm varlığını bu matbaa uğurunda kaybettiği gibi yepyeni bir şiir yazma idealini de kaybeder. Ahmet Cemil'in yenilgisinin sebebi şiir idealini parayla birleştirmekte aranabileceği gibi, Osmanlı iktisadi düzenine ayak uyduramaması şeklinde de yorumlanabilir. Ahmet Evin'in konuyla ilgili olarak söylediği sözler bu bölümde *Mai ve Siyah* hakkında ileri sürülen görüşleri desteklemesi açısından önemlidir:

Ahmet Cemil [...] her ne kadar Icarus gibi, tırmanmanın özlemini duyduğu Parnasçı tepelerinden aşağı yuvarlansa da, denize düşmez ama eğitimini aldığı Osmanlı devlet hizmetinin ağına yakalanır.[...]
Ahmet Cemil şair olarak bozguna uğramış değildir; toplumun daha üst

bir katmanına yükselmeyi arzulayıp da buna uygun ekonomik imkânlar ve mücadele etme gücünden yoksun bir kişi ve bir işadımı olarak yenik düşmüştür. Sanatçı olarak başarıya ulaşsa bile, profesyonel bir dünyanın rekabetçi dinamiğiyle baş edemeyecek kadar duyarlı ve hassas, dolayısıyla zayıftır. Bu yüzden *Mai ve Siyah*, bir idealist olarak romantik bir kahramanın yüceltilmesini gerektirmeyip, bir romantiğin toplumsal ve iktisadi hayatın filli koşullarıyla uzlaşmayı becerememesini gözler önüne serer. (272)

Toplum için çalışmayı imleyen memurluk mesleği, toplumsal statü ve ahlak /cemaat anlayışı ekseninde değerlendirmeye açılan *Nesl-i Ahîr*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ve *Mai ve Siyah* romanlarında, başkarakterler ve yan karakterler arasında memurluğun yanı sıra evlilik dolayımında da bir karşılaştırma yapmak olanaklı görünmektedir. Zira bu karşılaştırma söz konusu birincil ve ikincil karakterlerin ayrışmasında belirleyici unsurlardan bir diğeri, evliliğin, anlatılardaki rolünün ortaya çıkarılmasında önemli görünmektedir. Nitekim romanlarda yan karakter konumundaki gençlerin mutlu sonlarını oluşturan öğelerden biri olarak evlilik, onların başkarakterlerle aralarındaki somut farklardan biridir.

Nesl-i Ahîr'de Şakir'in anlatı düzlemindeki konumunu belirleyen iki hedeften biri uygun evlilik yapma (diğeri memuriyet) hedefidir. Zira anlatı sonunda Şakir bu hedefine, yozlaşmış bürokrasiyi temsilen anlatıya dâhil edilen Gıyas'ın kız kardeşi Refia ile evlenerek ulaşmıştır.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanında ise Mehmet Efendi, bir Anadolu kızı olarak tanıtılan Naime ile evlilik yaparak aile kurumu içine dahil olmuştur. Bu evliliklerin ortak yönü kadının eğitilmesi görevini erkeğe veren anlayışla

yapılmasıdır. Şakir ve Mehmet Efendi romanların anlatı düzleminde evlilik dolayımında geliştirilen “erkeğin kadına üstün olduğu” söyleminin taşıyıcısı durumundadırlar.

Şakir’in Refia ile ilgili söylediği “ Refia’yı bir çocuk kadar saf, hususıyla alelumûm-ı ahval [bütün olup bitmiş] hakkında bir cehl-i mahz [tam bir bilgisizlik] içinde bulmuş idim. Sonra yavaş yavaş, bu taze fikri, güya bu açılmamış goncayı açtım, onun yapraklarını birer birer incitmeden kaldırdım” (567) sözleri kadının eğitilmesinde üst akıl olarak erkeğe bir rol biçildiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Turfanda mı Toksa Turfa mı? romanında ise “İstanbul kız almayacağını katiyen beyan eden” (278) Mehmet Efendi’nin “Anadolu’nun kızlarını biz almazsak kim alacak?” (278) sözleri Anadolu ile İstanbul arasında evlilik dolayımında bir karşıtlık kurulduğunu göstermekle birlikte; kadınların erkeğin yol göstericiliğinde “tahsil” “terbiye” almaları gerektiği düşüncesini göstermektedir. Romanda Naime’nin “iki sene tahsil ve terbiye ile meşgul ol [duktan] sonra Mehmet Efendi’ye nikâh edil[ecek]” olmasının (278) vurgulanmasının yanı sıra “Çankırı dudusu” olarak tanıtilen Fatma’nın ağabeyi Mehmet Efendi tarafından “meşe odunundan işlenmiş sanatlı doğrama” (85) metaforuyla nitelenmesi bu durumu örneklemektedir.

Bu örneklerden yola çıkarak Şakir ve Mehmet Efendi’nin kadına olan bakış açılarında bir kez daha Râkım Efendi profilinden izler görüldüğünü söylemek mümkündür. Râkım Efendi’nin cariyesi Canan’a karşı üstlendiği benzer bir eğitmenlik rolünün Şakir ve Mehmed Efendi’ye verilmesi, “erkeğin kadını eğitmesi gerektiği” düşüncesinin başka bir örneğini sunmakla birlikte, bu rolün başkarakterlerden yan karakterlere geçmiş olması önemli bir değişimdir.

Nitekim Şakir ve Mehmet Efendi gibi yan karakterler ile İrfan, Mansur, Ahmet Cemil gibi başkarakterlerin kadına karşı geliştirdikleri bakış açısı ve onlarla kurdukları ilişkiler bakımından ayrışıklarını söylemek mümkün görünmektedir.

Başkarakterlerin kadınlarla bir araya gelişlerinin ölçütü olarak idealleri belirleyicidir. Örneğin *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in Lamia ile ilişkisi "aşk"ın araç kılındığı bir ideali yansıtmaktadır. A. Hamdi Tanpınar *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de "Ahmet Cemil için bu küçük kız sade sevgi değil belki yetişmek istediği bir hayat tarzı, refah seviyesi, kısacası hülyalarının tabii dünyasıdır" (285) yorumunu yapmaktadır.

Orhan Koçak ise "Ahmet Cemil'in Lamia'ya duyduğu aşkta cinselliğin payı yok gibidir; cinsel ilgiden çok, ideal karşısında duyulan hayranlığa yakındır bu aşk" (116) diyerek aşkın cinsel boyutunu ideal boyutundan ayırmaktadır.

Söz konusu ayrışmanın diğer örneklerini İrfan, Mansur, Fetret karakterlerinde görmek mümkündür. İrfan'ın Azra ile, Mansur'un Zehra ile, Fetret'in Seher ile ilişkileri Ahmet Cemil'in Lamia ile olan ilişkisindeki gibi cinsellik içermeyen ideal bir aşkı simgelemektedir. Kadınlarla olan ilişkilerinde ideal odaklı düşünen başkarakterlerin evlilik kurumuna dâhil olmamaları bu noktada anlam kazanmaktadır.

Mansur'un *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* da dile getirdiği "Zaten tehhül etmek [evlenmek] fikrinde değilim... Ben aile adamı olamam. Cemiyete vücudum vakf olunmuştur" (176)¹⁰ sözleri, temas edilen bu noktanın anlatı düzleminde gönderme yapılan bir alanı oluşturması bakımından önemlidir.

¹⁰ Romanda Mansur'un bu sözlerine rağmen Zehra ile bir evlilik yaptığı burada tekrar edilmelidir. Ancak bu evlilik yan karakterler dolayımında konu edilen kamusal düzene dâhil olmayı gösteren bir evlilik anlayışı değildir. Ayrıntılı bir değerlendirme için tezin " 'Sefil' Erkekten 'Muteber' Erkeğe" başlıklı bölümüne bakılabilir.

Bu aşamada cinsellik ve evliliğin işaret ettiği bir kavram olarak üremenin nesilsizlik metaforunu destekleyen bir gösterge olarak ele alınması mümkün görünmektedir.

Sigmund Freud *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd* kitabında insana ait iki temel dürtüden söz eder: cinsellik dürtüsü ve ölüm dürtüsü. Başkarakterlerin evlenmemiş olmaları ve aşklarının cinsellik içermemesi Freud'un sözünü ettiği bu cinsel dürtünün yokluğunu, dolayısıyla üremenin yokluğunu simgeleyerek, bu romanlar hakkında ileri sürülen “nesilsizlik” metaforunu bir kez daha geçerli kılmaktadır.

S.Freud'un sözünü ettiği bir diğer dürtü olan “ölüm dürtüsü”nün ise, cinsellik yani “yaşam dürtüsü” nün¹¹ aksine, baskın dürtü olarak romanlarda yer alması “nesilsizlik” metaforunun çift yönlü olarak gerçekleştiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Kendini “savaşta ölme isteğinde”, “intihar”da ve “sürgüne gidişte” gösteren ölüm dürtüsünün romanlarda ideallerle bağdaşacak şekilde işlenmesi dikkat çekicidir. Mansur, İrfan ve Vecdi anlatı sonunda ölürken Ahmet Cemil ölümü şiddetli şekilde arzu etmiştir.

Öncelikle bir ölüm biçimi olarak “savaşarak ölme” isteğinin Mansur ve Vecdi'nin idealleri bağlamında çift taraflı bir anlam taşıdığı söylenebilir. Kötü son olarak savaşta ölüm (ölmek için savaşa katılma) bir yandan kahramanlaşma aracı iken, diğer yandan idealizmin getirdiği bir davranış biçimi olarak “benmerkezci”,

¹¹ Saffet Murat Tura “Haz İlkesinin Ötesi ve Oidipus Kompleksi” başlıklı yazısında Freud'un “ilk dürtü yaklaşımını tamamen terk etme[diğini], yalnızca incelemeye aldığı yeni güdülenme; yani saldırganlık bakımından bu ilk yaklaşımını yeniden değerlendir[diğini]” belirterek “ikinci yaklaşımda kendini koruma dürtüleri[nin] cinsel dürtüler içinde yorumlan[diğini] ve bir bütün olarak ölüm dürtüleri grubunun karşısına yaşam dürtüleri grubu olarak çıkarıl[diğini] belirtmektedir (7-11).

“yalnız” adamların savaş dolayımında cemiyet hayatına katılmaları anlamını taşıtmaktadır. Böylece “diğerleri” ile aynı safta, ortak menfaat uğuruna düşmana karşı savaşan bu karakterler vatan idealizmini bireysel idealizmin önüne alarak, vatan uğrunda yaşamlarına son vermek istemiş, bunu yücelme aracı olarak kullanmışlardır.

İkinci bir ölüm biçimi olarak İrfan’ın intiharı, Osmanlı romanlarında “aşıkların kavuşamaması”¹² sebebine bağlı olarak geręekleřen bir temanın bu romanda düzlem değiştirerek, idealizm-birey ilişkisinin söz konusu edildiği bir anlatım düzlemine kaydığını göstermektedir. İrfan babasının sürgününe ve ölümüne sebep olan yöneticilerden intikam almak istemiş, başarısız olmuştur. Bu başarısızlığın yarattığı öfke, ülkenin içinde bulunduğu sefaletin yarattığı gelecek endişesi ile birleşerek ideallerin imknsızlığını simgeleyen intihar isteğini ortaya çıkarmıştır:

[...] İhtimal beş gün sonra, on gün sonra tahakkuk edebilecek bir mit, bütün bu bare memleket ve milletin mid-i necat  selmeti [kurtulma ümidi], yalnız bir dakikanın şmetine [uğursuzluğuna] kurban olmuş, kim bilir, evet kim bilir, ne baid [uzak], belki artık “gayr-ı mümkün istikbale” muallak kalmıştı [ertelenmişti].

Gözleri Boğaz’ın güneşle fıkrıdayan sularına kapılarak dalıyordu, birden ta ciğergahında gya bütün hüviyetini yırtan bir acı duydu. Silkinerek ayaklarının altına baktı. [...] Ve birer birer bütün tanıdıklarını, sevdiklerini gördü; sonra memleketin, milletin bütün evlâd-ı mecrhesini [yaralı evlatlarını], bütün o fakir mariz [hasta]

¹² *Sergüzeşt* (1888) ve *Taaşuk-u Tal’at ve Fitnat* (1872) romanları örnek olarak verilebilir.

gençlerini, o, gözleri mevmididen [umutsuzluktan] yanmış, içlerinde şule-i hayat [hayat ışığı] sönmüş ma'lûl halkı gördü [...]. (616)

Mai ve Siyah'ta ise Ahmet Cemil'in romanın sonunda sürgüne gidişi dolayımında bir kötü son dan ve ideallerin yitiminden söz etmek mümkün görünmektedir:

Bir saat sonra Sarayburnu'nu dolaşan Fransız vapuru Hüseyin Nazmi'yi, sinesi [göğsü] ümit ile dolu, bir emel cihanına [bir arzu dünyasına] doğru götürürken, Kızkulesi açıklarında bir batı [yavaş] meyil ile süzülerek yavaş yavaş ilerleyen Lloyd'in Süveyş hattına işleyen ağır gemilerinden biri Ahmet Cemil'i kalbinde bir mezar ile son yeis türbesine sürüklüyordu. (394) Ta hülya hayatının başlangıcında, ümitlerinin incilasası [parlaklığı] zamanında Tepebaşı Bahçesi'nde Haliç'e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması tahattur etti [o elmas yağmurunu hatırladı]. Gözlerinin önünde o mai gece ile bu siyah gece tekabül etti [karşılık oldu]: *Mai ve siyah*. (394-398)

Son kertede idealist gençlerin kötü sona uğramaları, gelecek anlatısı sunan bu romanların karşı ütopyaya dönüşmesi dolayısıyla, Osmanlı'nın yitimini imleyen bir İmparatorluk metaforu olarak okunabilmelerini olanaklı kılmaktadır.

İdealizm odağında yapılacak diğer bir yorum ise Batılı tarzda eğitim almış olumlu karakter tipolojisinde bir çoğalma görülmekle birlikte bu tipolojinin reformist, idealist olarak gruplandırılabilir bir bölünmeye uğradığıdır. Yan karakterler, ilk Osmanlı romanının merkezinde yer alan ve Râkım Efendi'de simgeleşen reformist ve “doğru” modeli bu romanlarda ikincil bir konumda temsil

ederken; başkarakterler, idealist modeli merkezi konuma yerleşerek temsil etmektedirler. Bu durum, gelecek anlatısı sunan geç dönem Osmanlı yazarlarının, ilk dönem yazarlarından farklı olarak, romanlarında kurdukları gelecek tahayyüllerindeki “yeni” insan modelini ideallerle bağdaştırdıklarını ve bu idealleri reformist çizgiden ayırdıklarını göstermesi bakımından önemlidir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

MEKÂN VE MEKÂNIN YİTİMİ

Birçok disiplinin ortak çalışma alanı olan “mekân” konusu sosyal bilimciler tarafından farklı bağlamlarda ele alınarak çözümlenmiş bir konudur. Mekânı fenomenolojik yaklaşım ile, üretim ve tüketim kavramlarıyla ya da modernite ile ilişkilendiren, belleğin oluşumunda etkisini inceleyen farklı disiplinler, kavramın çok yönlülüğüne işaret ettiği gibi, edebiyat bütün bu yönlerin bir arada gözlemlenebileceği disiplin olarak mekân incelemelerine açıktır.

Mekân’ı topografyanın alanından yer’in insan ve toplumla olan ilişkisini kurarak çıkarmak mümkündür. Meral Oralış “Yalnızlığın Mekânsal Topoğrafyası” başlıklı yazısında Georg Simmel’in “insan sınırları olmayan bir sınır varlığıdır” sözünden yola çıkarak mekânın “sürekliliğinden”, “sonsuzluğundan” ve insanın ona olan “müdahalesinden” söz açar:

Bu sonsuzluktan bir parçayı kendisi için ayıran insan, sınırsız bir mekânda kendi sınırlarını yaratarak ona anlam kattı ve böylelikle kendine bütüncül bir dünya kurma serüvenine ilk adımlarını atmış oldu. Doğa insanın kendi kültürel varlığını belirlemesinde başat bir rol oynadı. Doğanın her türlü etkisinden uzaklaşabilmek için barınma gereksinimi duyan insan kendisine bir kulübe inşa etti. Bu bilinçli yer yapımıyla kendisini doğadan ayırıp onun karşısında kültürel bir varlık olarak türüne özgü yeni bir duruş belirlemeye başladı. (105)

Doğaya sınırlar çizen insanın mekânın oluşumundaki rolü, birey ve onun algısına dayalı bir mekân kavramından söz etmeyi mümkün kılmaktadır.

Henri Lefebvre (2004) “mekân algılanan, tasarlanan, yaşanan bir şeydir” sözleriyle insan algısını mekân olmanın koşullarından biri olarak sayarken “mekân toplum veya ideolojinin hem varlık gerekçesi hem sonucudur” sözleriyle de algılanan ve tasarlanan mekânın insan ve toplum tarafından üretilen bir kavram oluşuna işaret eder.

Bireyin algısını merkeze alarak mekân kavramına yaklaşan bir diğer kuramcı G.Bachelard'dır. Bachelard *Mekânın Poetikası*'nda “ev”e odaklanarak mekâna dair bir poetika ortaya koyar. “Mekân peteklerinin binlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar, mekân buna yarar” (39) diyen Bachelard; oda, çekmece, tavan arası gibi kavramları farklı bireylerin farklı algılamaları doğrultusunda ele alarak fenomenolojik bir yaklaşım benimser. Bu yaklaşımda örneğin; ev insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri” olarak ele alınır (37). “Kuşkusuz, ev sayesinde anılarımızın büyük bir bölümü yerleşecek bir yer bulur; hele de ev biraz karmaşıkça, mahzeni ve tavan arası, köşe bucağı ve koridorları varsa, anılarımız da niteliği gittikçe belirginleşen sığınaklar edinir” (38).

Bachelard'ın ev ile anılar arasında kurduğu ilişkiyi daha geniş bir mekânsal düzleme, kent'e taşıyarak konu edinen Walter Benjamin insanların kent'i nasıl gözlemledikleri ile ilgilenir. W. Benjamin'in *One-Way Street and Other Writings* (*Tek Yönlü Yol ve Diğer Yazılar*) ve *Pasajlar*'da yer alan çeşitli yazılarındaki kent algısını J. Urry şöyle özetler: “Kent insanlara ait anıların ve geçmişin ambarıdır; ve ayrıca kültürel simgeler deposu olarak da işlev görmektedir” (*Mekânları Tüketmek* 42).

Mekânı bellekle ilişkilendiren P. Connerton *Modernite Nasıl Unutturur?* kitabında modernitenin hatırlama yetisi üzerindeki tahribatına odaklanarak “modern toplumun belleği nasıl aşındırdığını” inceler. Mekân, P. Connerton’un çalışmasında kültürel belleğin taşıyıcısı olarak ele alınır ve kolektif belleğin inşasında mekânın önemi vurgulanır.

Jan Asmann *Kültürel Bellek* başlıklı kitabında mekâna, bellekle olan ilişkisi doğrultusunda yer veren bir diğer kuramcıdır. Asmann hatırlama mekanizmasını üç katmanda kategorize eder: “Zaman ve mekâna bağlılık”, “gruba bağlılık” ve “tarihin yeniden kurulması” (47).

Mekân ile ilgili yapılan çalışmalar içinde burada son bir esere daha değinilecektir. Bu eser John Urry’nin *Mekânları Tüketmek* adlı çalışmasıdır. “Bu kitap her şeyden önce yerlerin tüketimi ile ilişkilidir” diyen Urry, imajlaşan yerlerin nasıl birer tüketim simgesine dönüştüğünü araştırır: “Yer imajlarının kendileri anlamlı biçimde, belirli yerlerde bulunabilen belirli ürün ve hizmetlerle kurulmaktadır. Örneğin Liverpool’da popüler müzik, Loira’de şarap, İskoçya’da haggis vb. Bu nedenle tüketilen mallar, hizmetler ve yerler arasında karmaşık bağımlılıklar vardır ve belirli yerlerde örgütlenmiş toplumsal yaşam örüntüleri onları birbirine bağlar” (47).

Tezin bu bölümünde yukarıda özetlenmeye çalışılan kuramsal çalışmalara gönderme yapılarak, tezin savı doğrultusunda farklılaşma / farklılaştırma ve yitim algısının ön plana olduğu üç başlıklı bir mekân çözümlemesi sunulacaktır. Bu başlıklar: “Mekân ve İmaj”, “Ev’e Dönüş” ve “Mekânın Yitimi” olarak sıralanabilir. Mekânın başlı başına bir çalışma alanı olacak kadar geniş bir konu olduğu

düşünülürse bir bölümle sınırlanan bir çözümlemenin eksik kalacağı şimdiden belirtilmelidir.

A. Mekân ve İmaj

İmaj, “karmaşık düşüncelerin, duyguların, anıların vb. belli ideolojik bütünleşme sonucunda ortaya çıkardığı bir sonuçtur” (Milas, *Türk ve Yunan Romanında “Öteki” ve Kimlik*, 21).

Daniel Henri Pageau’ya göre “her imaj bir yerde bir ‘ben’ ya da ‘burası’ ile bir öteki ya da ‘orası’ ilişkisinden doğmaktadır. Bu yolla toplumlar ya da insan grupları kendilerinin bağlı oldukları kültürel, politik, ideolojik vb. çevreyi de saptamaktadırlar” (20). Mekân ve imajların yaratımında / kullanımında Türk edebiyatında kimi ortaklıklar söz konusudur.

Örneğin tezde incelenen romanlarda bazı mekânların kültürel, politik, ideolojik bağlılıklar dolayısıyla çeşitli imajlara büründüğü (Doğu-Batı gibi), belirli bir imaja bürünen / büründürülen bu mekânların yine bu kültürel, ideolojik çevre içinde simgeleştikleri (Tepebaşı, Beyoğlu gibi) görülür. Bunun yanı sıra edebiyat kanonunun mekânlar konusunda geliştirdiği ortak bir algıdan da söz etmek mümkündür. Mahrem alanı ve Osmanlılık değerlerini temsil eden konağın çöküşünün İmparatorluğun yitimi ile ilişkilendirilmesi gibi.

Mekân algısının bu üçlü düzlemde örneklerini sunan romanlarda Paris, Anadolu, Çamlıca, Eyüp, Ada/lar gibi mekânların belli imajlarla konumlandırıldıkları görülür.

Paris, Osmanlı romanlarında en sık karşılaşılan mekân olma özelliğine sahiptir. Batı'yı, Batılılaşmayı / “yanlış” Batılılaşmayı simgeleyen Paris, romanların anlatı düzleminde olayların ve durumların gerçekleştiği ya da kahramanların içinde bulunduğu, yani roman zamanı içinde yer alan bir mekân değil; algılanan, anılarda yer eden, üzerine söylem geliştirilen bir mekândır.

Ülkedeki geleneksel / muhafazakâr söylem içinde aşırı Batılılaşmayı temsil eden Paris, olumsuzlanan bir imaja sahipken; modern söylem içinde eğitimi, okullaşmayı, Batılı yaşayış biçimini, örnek alınması gereken Batı'yı temsil eden olumlu bir imaja sahiptir.

Turfan da mı Yoksa Turfa mı? da Paris üç gencin; Mansur, Mehmet Efendi ve Ahmet Şunudî'nin eğitim aldığı mekân olarak söz konusu edilir. Paris'in bu romanda olumsuz bir imaja sahip olduğu söylenebilir. Paris yerli olanı değiştiren; “kılık ve kıyafeti bozan”, “sokaklarında potinler eskitilen”, “yarım tahsilde bulunulan” (79-161) bir yerdir.

Nesl-i Ahîr romanında Paris, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında olduğu gibi yüzeysel bir değişimi imleyen mekân olmaktan çok kültürü ile konu edilen, bellekte yaşatılan, üzerine söylemler üretilen bir mekândır. Geç dönem Osmanlı bürokrasisindeki ikiliğin dile getirilmesinde ayrıştırıcı mekân konumunda olan Paris'in, sansürden, baskıdan kaçan aydınların sığındığı mekân olarak ülkedeki bürokratlar ve yöneticiler tarafından olumsuz bir imajla algılandığı görülür:

Süleyman Nüzhet'in çok nazik ve çok zengin bir adam olduğundan bahsedilir. Paris'te ve İstanbul'da gençlerden pek çok tanıdıkları var derler. [...] Ben kendisini gıyaben sevenlerdenim, onun sevdiğilerimi de severim, hele Paris'te bulunan dostlarını pek iyi tanırım. Behçet

Paşa, Ziya Paşa, Hüsametdin Bey, İbrahim Cemal Bey, bütün bu zevat hakkında [...] Fakat ihtiyat lazım. (128)

Öte yandan bu şehirde yaşam sürdürmüş, Batılı değerleri bu şehir dolayımında tecrübe etmiş kişiler için Paris, *Nesl-i Ahîr* ve *Fetret* romanlarında olumsuz değil olumlu bir imaja sahiptir:

Üçümüz de birçok senelerimizi öyle bir memlekette geçirdik ki orada hayat, insanlar için, çalışıp çabalandıktan sonra ele geçen netice-i mesai ne ise onunla yaşamak lezaizinden, herkesin zevk ve kabiliyetine göre istifadesi suretiyle cereyan eder. [...] İşte İstanbul'a gelemeden beri yakından gördük ki bizde böyle değildir, bunun böyle olmadığına zaten vakıftık. (*Nesl-i Ahîr* 199-200)

Kış yaz kırk senen mütemadiyen Paris'te yaşadım. Hayatımın bütün âlâmını, ezvakını Paris'te gördüm geçirdim. Hatıramda İstanbul'un tuttuğu yer [ne] kadar mahdud, sönük, mübhem ise Paris'inki bilâkis nâ-mütenahî, parlak, berraktır. [...] (*Fetret* 181-82)

Olumlu ya da olumsuz her iki imajda da mekân olarak Paris'in merkezde olduğu bu söylemlerin biz, burası, orası ilişkisinden doğan imajlara dayandığı ve ötekileştirmede işlevsel kılındığı söylenebilir. Daniel Henri Pageau'nun dile getirdiği gibi bu yolla romanlarda "bağlı olunan kültürel, politik, ideolojik çevre" saptanmış olur.

Cumhuriyet sonrası eleştiri literatüründe Osmanlı romancıları, Anadolu'ya yer vermedikleri, İstanbul merkezli romanlar yazdıkları için eleştirilmişlerdir. Ancak özellikle geç dönem Osmanlı romanlarının İmparatorluk'un yitimine işaret eden bir

karşı ütopya anlatısı sundukları düşünüldüğünde yazarlar için İstanbul'un merkezi konumda olması anlaşılır bir durum olarak kabul edilmelidir.

Böyle olmakla birlikte Anadolu'ya açılmayan Osmanlı romanının istisnalarından birini *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* nin oluşturduğunu söylemek mümkündür. Romanda olumlanan karakterlerden biri olan Mehmet Efendi dolayımında Anadolu bu romana dâhil edilmiştir. “Paris’e nasıl avdet ettiyse öyle geri dönen” “bizim koca Mehmet Efendi, koca Türk” olarak tanımlanan Mehmet Efendi Anadolu insanının yerelliğini taşımaktadır.

Mehmet Efendi'nin fiziksel niteliklerinin betimlenmesinde kullanılan ifadeler bir Anadolu portresinin çizildiğini göstermesi bakımında önemlidir: “Doktor Mehmet Efendi Çankırlı halis bir Türk'tü. İri yapılı, tıknazca, kumral, ablak çehreli, yakışıklı değil, fakat cazip, sevimli bir adam idi. Sinni otuz beş raddesinde idi. Ağustos gecesi gibi berrak gözleri muhib ve açık olan kalbinde herkes için birer kûşe-i hulus ve muhabbet bulunacağını irae ederdi [sezdirirdi]” (78).

Şeyda Başlı Mehmet Efendi'nin betimleniş biçiminde, “kırsallığın pastoral niteliklerini çağrıştıracak biçimde doğaya ait niteliklerin kullanılmış olmasını” dikkat çekici bularak, ona dair sıralanan “açık kalplilik, “içtenlik” gibi niteliklerin “eğitilecek’ ‘zeki’ , ‘çalışkan’ ancak ‘cahil’ Türk köylüsü”nü (326) işaret ettiğini belirtir. Öte yandan romanda Mehmet Efendi'nin “Anadolu insanını tanımada” araçsal kılındığı görülür.

Milli ahlakımızın güzel vasıflarını ben övdükçe, sen, daha dur, bir kere Anadolu'nun içlerine kadar gidip bir süre otur, yabancıların etkisinden uzak kalmış kasaba ve köylerimizde yaşayan halkın ahlak

ve davranışlarına dikkat et, ancak o zaman Osmanlı milletinin erdemlerini öğrenmiş olacaksın!” derdin. Pek haklıymışsın! (285)

Bu sözler Veliler Çiftliği’nde okul açan Mansur’un Mehmet Efendi’ye yazdığı mektupta geçmektedir. Bu satırlarda Anadolu’ya dair tasvirlerle bir Osmanlılık imajı yaratıldığı açıktır. Bu imajın kurulmasında “yabancıların etkisinden uzak kalmış kasaba ve köyler”in “erdemli” olarak nitelenmesi Batı’ya dair yapılan mekâna dayalı bir ötekileştirmenin söz konusu olduğunu düşündürmektedir.

Anadolu’nun *Nesl-i Ahîr* romanında olumsuz bir imajı yansıttığı söylenebilir. Anadolu bu romanda geç dönem Osmanlı yönetiminin uygulamaya koyduğu kurallara uymayanların sürgüne gönderildiği mekândır. İrfan’ın babası oğlunun Fransa’ya kaçışını sağladığı için Erzurum’a, gazeteci gençlerden bazıları tevkif edilerek Anadolu’nun dört bir yanına sürgüne gönderilmişlerdir. Bu örneklerle birlikte İmparatorluk’ta önemli bir konuma sahip olan Vilayet-i Sitte’nin de toprak ve siyasi güç kayıplarının yaşandığı mekân olarak olumsuz şekilde anlatıya dahil edildiği görülür.

Anlatı mekânı olarak İstanbul’u seçen *Fetret* romanında *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanında Anadolu’luktan yola çıkarak yapılan fiziksel tasniflerin Doğu-Batı mekânsal karşılığında yapılması dikkat çekmektedir. Romanda Fetret şöyle tanıtlır:

Mamafih, bütün o sima yine bir garabet içinde nümayan idi [parlıyordu], vehle-i ûlâda Şarklılardan ziyade yanak kemiklerinin bir nebze çıkıklığıyla, burnunun bir parça yassılığı ile uzaktan uzağa Türkleri, Tatarları andırıyordu. O genç sade böyle değil, ahlaken de öyleydi. Yine hem Şarklılara hem Garblılara müşabih idi” (49).

Batı ve Doğu'nun iyi özelliklerini bünyesinde toplayan Fetret ve kız kardeşi Selma İngiltere'de doğup büyümüşlerdir. Bu ülkenin tabiatını bünyelerinde taşımaktadırlar:

Validelerinin vefatından sonra bu çocukları anne cihetinden büyük valideleri İngiltere'nin o mamur, o âsude, o ceyyid [iyi] köylerinden birinde Londra civarında büyötmüştü, fakat ne harikulâde, ne mükemmel büyötmüştü, terbiye etmişti. Çocuklar hele Fetret beden birer harika idiler; oğlan henüz iki yaşında idi, dört yaşında gibi görünüyordu, öyle gürbüz, öyle metinü'l-bünye idi. [...] İngilizlerde, İngiltere'de, o mesut halkta, o mübarek iklimde çocuklar başka bir feyz, bir inşirah ile büyüyorlar. (50)

Bu satırlarda iklim-vücut yapısı ilişkisinden yola çıkarak mekânsal bir üstünlüğün vurgulandığı söylenebilir. "Mesut" bir halka ve "mübarek" bir iklime sahip olan İngiltere'nin üstünlüğü iki yaşında olmasına rağmen dört yaşında gibi görünen Fetret'in bedeni aracılığı ile vurgulanmıştır. Bedene dayanan bu mekânsal üstünlüğün başka bir örneği *Nesl-i Ahîr* romanında bulmak mümkündür:

[...] Sporun fevâidine [faydalarına], mümaresat-ı bedeniye'e ehemmiyet veren akvamda faaliyet-i hayatîyenin ve müşkülât ü mücadelat-ı maîşete mukavemetin izdiyatına [beden eğitime önem veren milletlerde günlük hayattaki faaliyetin ve yaşam zorlukları ve mücadelesine karşı direncin arttığına] İngiliz unsurunun esbab-ı rüchanına [İngiliz halkının üstünlüğünün sebebine] dair nazariyata girişiyor [du]...Türkler'de mümaresat-ı bedeniyenin ihmal ü tesamuhaya [müsamahaya] uğramasından tevellüd eden mazarrat ü mehaziri tadad

etti [zararları ve sakıncaları saydı] ; “unsur bozuluyor” diyordu. Kur’a efradından [kur’a ile askere alınanlardan], vilayet ahalisinden, bilhassa asıl Türk yatağı olan yerlerde bazı emrazın da inzımam-ı tahribatıyla [bazı hastalıkların da yol açtığı tahribatların eklenmesiyle] adeta kemiklerin bozulup boyların kısaldığından bahsetti; sonra İstanbul çocuklarını, fena beslenen, fena yaşatılan [...] göğüsleri kabarmış, omuzları çıkmış, boyunları incelmış, bacakları eğrilmiş çocukları anlattı. Bunları söylemek için bir sahnede inşad edercesine sesinde bir aheng-i musanna [sanat eserinin ahengi], evza’ında husul-i tesire muntazır [hareketlerinde karşısındakini etkilemeyi bekleyen] bir takayyüd, gözlerinde kendi kendisinden memnuniyet delalet eden bir tebessüm-i itminan [memnun olduğunu belli eden bir gülümseme] vardı. (414-5)

İngilizlerin ve İngiltere’nin üstünlüğünün vurgulanması iki romanı birleştiren dikkat çekici bir tesadüf olmakla birlikte, *Nesl-i Ahîr*’de yapılan betimlemenin *Fetret*’te yapıldığı gibi basit bir vücut yapısı-mekân ilişkisine dayanmadığı, mekân-ırk ilişkisine dayanan bir ayrıştırmanın söz konusu olduğu görülür. Söz konusu ayrıştırma bir Osmanlı bürokratinin gözlemlerini yansıttığı için önemli olmakla birlikte, İmparatorluğun son döneminin sefalet içinde olan mekânlar aracılığı ile yansıtılması da önemli bir ayrıntıdır.

Osmanlı romanında önemli bir konuma sahip olan Çamlıca tezde incelenen bu romanların da başlıca mekânlarından biridir. Çamlıca’nın ilk Osmanlı romanındaki görünümü ile geç dönem Osmanlı romanındaki görünümü arasında ciddi farklar tespit edilmiştir. Bu farklılaşma bir yitime işaret ettiği için konuya “Mekân’ın Yitimi” bölümünde değinilecektir.

Öncesinde, “yitim”i imlemesinin dışında, Çamlıca’nın *Nesl-i Ahîr* romanında Eyüp ile birlikte büründüğü imaja değinilecektir. *Nesl-i Ahîr*’in genel havasına yansıyan ümitsizliğin inanca dönüştüğü noktada Çamlıca dinsel kavramlarla örülü bir imaja bürünmüştür denebilir. Çamlıca’da yer alan köşkte yaşanan şu sahne bunu örneklemektedir:

[...] Nüzhet etrafa baktı. Bu geniş sofa, yaz celselerinin [oturumlarının] tercihen ihtiyar edilen [seçilen] bu mahal-i içtimai [bu toplantı yeri] hep o eski hâlinde idi. Beyaz hassa perdeleriyle, üzerlerine keten örtüleri çekilmiş sedirleriyle, ortasında iri yeni dünyası, sürahisi, kapaklı billur kadehleri, müdevver [yuvarlak] masasıyla, eskidikçe değişen hasırıyla, duvarlarında “Küllü âtin karîb” [her gelecek yakındır], “Men sabere zafere” [sabreden zafere erişir], “ittaki şerra men ahsente ileyhi” [kendisine iyilik yaptığın kişinin şerrinden Allah’a sığın], “El kanaat ü kenzün lâ yüfna” [kanaat bitmeyen bir hazinedir] levhalarıyla işte senelerden beri görülmemiş bu sevimli yeri hep o saf, ruhenis [ruha arkadaş olan], ârâmiş perver [huzur veren] haliyle tekrar bulmaktan bir haz-ı azîm [büyük haz] duydu. [...] güya duvarlarda eski hayatının azlal-i münakisesini [yansıyan gölgelerini] arayan nazarlarla sofabı tavaf ettikten sonra ortadaki müdevver masaya kadar geldi. Kadehlerden birinin iki yaprak üzerinde bir çilek taklit eden tunç tepesinden tutarak kapağını kaldırdı; içinde kopmuş bir tespihin taneleri, bir kaküle, bir yorgan iğnesi, bir gümüş Mekke halkası vardı [...]. (249-50)

Köşkün sofasında yer alan masada duran kopmuş tespih taneleri ve Mekke halkası nesnelere dolayımında dinin temsiliyetini örneklerken, duvarların hadis-i

şeriflerle donatılmış olması ve bu hadislerin gelecek üzerine söylenmiş sabrı anlatan sözler olması gelecek endişesinden kaynaklı bir dine yönelik olduğunu düşündürmektedir.

Eyüp ise hem *Nesl-i Ahîr* hem *Mai ve Siyah* romanlarında ölme hissi ile bütünleşen mekân görünümündedir. İrfan intihar etmeden önce Eyüp'ün “tenha” sokaklarında dolaşır. Ahmet Cemil “gönüllü” sürgününden önce kız kardeşi İkbâl'in mezarını ziyaret etmek için Eyüp'e gelerek yine buranın “tenha” sokaklarında dolaşır. Eyüp her iki romanda da ideallerin tükendiği noktada gidilen mekân olarak dikkat çekmektedir.

Boğaz, yalı, Çamlıca, köşk, konak dışında *Nesl-i Ahîr*'de konaklamak için yeni bir mekânın anlatı düzlemine dâhil edildiği görülür. Yemekli sohbetlere sahne olan Ada, şehrin (İstanbul) baskıcı havasından kaçıp kafa dinlemek için gelinen bir mekân olma özelliği göstermektedir.

Ada'nın *Nesl-i Ahîr*'de öncelikle bir kaçıışı simgelediği düşünülebilir. Nitekim Süleyman Nüzhet tarafından Ada'nın “aşıyan”a benzetilmesinin bu görüşü desteklemektedir. Nüzhet burada kızını Azra ile birlikte “bir küçük aşıyan-ı sükûn ve ârâmiş [huzu] kurmak” istemektedir :

[Azra]bol güneşleriyle, geniş pencerelerinden dalga dalga giren ziyaların altında parlayan eşyasıyla, büyük yemek odasıyla, rafların, büfenin üstünü dolduran gümüş takımlarıyla, beyaz tül perdeleri uçuşan yatak odalarıyla, bir tarafında mini mini temiz kümesi hayat ve hareket veren münevver [aydınlık] bahçesiyle zihninin kâşane-i saadetini [saadet yuvasını] tekrar tekrar tasvir ederdi. Süleyman

Nüzhet de şimdi hayalinde o evi görüyor ve gözlerini tekrar kapayarak
Ada'da böyle bir yuva arıyordu. (240)

“Aşiyân”ın kurulacağı yer olarak Ada'nın seçilmesi tesadüf değildir. Zira Ada, dönemin kendini “mekândan kaçış, yerleşecek yeni mekânlar arayış” eğiliminde gösteren gelecek ütopyasını akla getirmektedir. Bir ada ülkesi olan Yeni Zelanda Manisa'nın Sarıçam köyü ve son olarak Tefik Fikret'in Aşiyân'daki evi, baskıdan kaçan Edebiyat-ı Cedide grubu aydın-yazarlarının ütopyalarının simgeleştiği mekânlardır. Ada bir bakıma, bu ütopya için önemli olan “yeni insan” tahayyülünün gerçekleştirileceği¹³ bir mekânı temsil etmektedir denebilir. Nitekim *Nesl-i Ahîr*'de Nüzhet “yeni insanı” temsil eden idealist gençleri etrafına burada toplayarak gelecek hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Diğer yandan Nüzhet'in kızı Azra ile kuracakları “yeni hayat” için de buranın seçilmiş olması bir yuva ve huzur arayışının Ada'da simgeleştiğini göstermesi açısından önemlidir.

B. Ev'e Dönüş

Mekânsal bir değere sahip olan ev'i dönülen yer olarak ele alıp incelemeyi amaçladığımız bu bölümde, hem gerçek anlamıyla bir ev'den hem de memleket, vatan, ülke kavramlarını karşılayan anlamıyla bir ev'den söz edilecektir.

Tezde incelenen üç romanın “eve dönüş romanı” olarak tanımlanması mümkündür. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, *Nesl-i Ahîr* ve *Fetret* romanları, başkahramanların ülkeye yani eve dönüş sahneleriyle açılır.

¹³ Bu ütopyayı örnekleyen Hüseyin Cahit Yalçın'a ait *Hayat-ı Muhayyel* eserine tezin “Müphem” Gelecek ve Gençler” bölümünde ayrıntısıyla değinilmiştir.

Ev'e dönen roman kahramanlarının beklentileri ile karşılaştıkları arasındaki farkın belirlenmesi eve dönüşün ne anlama geldiği konusunda çıkarımda bulunmayı sağlayacaktır.

Nesl-i Ahîr'de Nüzhet, İrfan ve Şakir'in ülkeye dönüş sebepleri şu satırlarda açıklanır: "Kızını görmeye gelmiş bir baba, babasını bulmaya çalışan bir genç, endişe-i istikbaliyle meşgul bir çocuk" (133). Buna göre Nüzhet kızı ile, İrfan anne ve babası ile birlikte kuracağı bir hayatın düşünüyormuşlardır. Ancak ülkedeki olumsuz şartlar bu düşünüyüşün gerçekleşmesini olanaksızlaştırır.

Turfanda mı yoksa Turfa mı? romanında Mansur, aldığı Hariciye ve Tıp eğitiminden sonra ülkesinde bazı reformları uygulamaya koymak için ülkesine döner. Ancak ülkedeki bozuk düzen Mansur'un ideallerini gerçekleştirmesine izin vermez.

Olay örgüsünün zayıf olduğu *Fetret* romanında ise ülkeye dönen kahramanların düş kırıklığı, bilginin ve düşünce gelişiminin izlerinin sürülebileceği Babıali ve Darülfünunun mekânları aracılığıyla ortaya konur. Nitekim bu mekânlarda konumlanmış olan ülkenin okur-yazar kesimi Fetret ve Selman'ın Fransa ve İngiltere'de tecrübe ettiği Batılı eğitim ve yaşayıştan çok uzak şekilde çizilir.

Bu üç romandan yola çıkarak kaynak ve hedef nokta olarak tanımlanabilecek Batı (Fransa ve İngiltere) ile İstanbul arası mesafenin zamansal ve mekânsal olarak bir farklılığa işaret ettiği, bunun da dönenler açısından bir probleme kaynaklık ettiği ve bu problemin dönülen habitata uyum sağlayamama problemi olduğu söylenebilir.

Her iki tarafta da bir değişimin olduğu ve bu değişimin ülke açısından yitime doğru evrilen olumsuz bir değişimi, kahramanlar içinse zamansal olarak "ilerlemiş" bir uygarlığın sağladığı olumlu bir değişimi imlediği söylenebilir.

Birol Emil “Mansur’un İstanbul’da içine girdiği Şark çevresinin bozuklukları, Fransa’da tahsil görmüş bir Osmanlı aydınının Garb’lı fikir ve davranışları ile daha çarpıcı bir şekilde gözükür” (437) diyerek bu üç romanı kapsamı mümkün görünen bir tespit yapmaktadır.

Garplı fikir ve davranışlarla donanmış olarak ülkeye dönen roman kahramanları zaman ve mekânın kat edildiği bir seyahat gerçekleştirmişlerdir. Johan Fabian seyahat motifi ile ötekileştirme arasında bir ilişki kurarak iki seyahat türünden söz eder: “Dini seyahat dini merkezlere, kurtarılacak ruhlara yapılmıştır; laik seyahat ise öğrenme ve güç merkezlerinden insanın kendinde başka hiçbir şey bulamayacağı yerlere yapılmıştır” (25). J. Fabian’ın laik seyahat olarak adlandırdığı ikinci tür seyahatin *Nesl-i Ahîr*, *Fetret* ve *Turfanda mı yoksa Turfa mı?* romanlarındaki seyahatlerin tanımlanmasında kullanılabileceği söylenebilir. Nitekim tezin “İki Öteki” başlıklı bölümünde ayrıntısıyla değinildiği gibi Doğu ile Batı arasındaki zamansal ve mekânsal karşıtlık ötekinin yaratılmasına zemin hazırlamıştır. Öğrenme ve güç merkezi olan Batı’dan doğuya yapılan seyahatlerde varılan yerin zamansal olarak “geri” mekânsal olarak ise “atıl, metruk, sefalet içinde” olarak tanımlanması kaynak ve hedef nokta arasındaki söz konusu farklılığı göstermektedir.

Öte yandan romanlarda kaynak ve hedef nokta arasındaki farkların yol açtığı problemin roman kahramanlarının evsiz oluşlarıyla anlatılması dikkat çekicidir. Evsiz olarak tanımlanabilecek Nüzhet, İrfan, Mansur, Fetret, Selman gibi karakterler dolayımında romanların metaforik anlam katmanında bir yurtsuzluğa işaret edildiği söylenebilir.

Nesl-i Ahîr’de Nüzhet kız kardeşinin yalısında misafir olarak kalırken kızı Azra bir yatılı okulda kalmaktadır. Baba ve kızın Ada’da yeni bir ev kurma düşü

romanın yan motiflerinden biri olarak evin metaforlaştığı bir anlatım düzlemine zemin oluşturmuştur. Kendilerine ait “mini mini” bir evde ülkenin genel havasından uzak huzurlu bir yaşamdır arzu edilen. Nitekim bu istek gerçekleşir ancak karşı ütopyaya dönüşen anlatıda bu ev de huzurun değil yitimin mekânı olur:

Evde kimse yoktu. Mini mini ev üzerinden geçen nefha-i tehlikeden [tehlike rüzgârından] bîhaber asûdegi-i saadetinin [mutluluğun verdiği rahatlık] içinde uyuyor gibiydi. Cebinden anahtarlarını çıkararak kapıyı açtı. Girdi, arkasından kapı, rezelerinin üzerinde gıcırdayarak kapandı; o zaman kendisini bu boş evin içinde yapayalnız hissedince, işte ta İstanbul’a vusûlu dakikasından itibaren başlayan, katre katre [damla damla] terâküm eden [biriken] sümûm-ı ıztırabatı [ıstırap zehirleri] bağıteten [birdenbire] taşı, hemen oraya, iskemlenin üzerine düştü ve birinci defa olarak, bir çocuk taşkınlığıyla hıçkırığa hıçkırığa ağladı. (610)

Aynı romanda İrfan’ın da evsiz olduğu şu cümlelerle aktarılır. “[...] annesiyle beraber Eyüp’te dadısının evinde misafir olacaklardı; sonra İstanbul’da ana oğul, ellerinde kalacak vesait-i mahduda ile [sınırlı imkânlarla] düşüneceklerdi. İrfan çalışacaktı, dersler bulacaktı” (340).

Bir diğer evsiz kahraman olan Mansur *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında bir süre amcası Şeyh Salih Efendi’nin konağında konakladıktan sonra otellerde kalmaya başlar. Bu romanda ev yerine otelin seçilmiş olmasının önemli bir tarafı vardır. Mansur’un gelecek planlarını otel odalarında yaptığı ve ideallerini Alter Ego defterine burada aktardığı görülür. Bu anlamda otelin bireyin toplumla uyuşmayan idealizminden kaynaklanan bir “yabancılaşma mekânı” olarak bu romana

dâhil olduğu ve Türk edebiyatının yararlandığı bir tema olarak erken bir örneği teşkil ettiği söylenebilir.

Fetret romanında mekân, retorik söylemlerin aktarılması için seçilen bir dekor görünümündedir. İstanbul'un basın-yayın çevresi, Boğaziçi başlıca mekânlardır. Romana sahne olan tek bir ev dikkat çeker o da Kerim Paşa'nın yalıdır. Bu yalıyı zaman zaman buluşma ve tartışma alanı olarak kullanan Selman ve Fetret'in kendilerine ait yaşadıkları bir evin olmaması ileri sürülen evsizlik metaforunu bu roman bakımından da desteklemektedir.

Ev'in yuva olarak değer kazandığı tek örnek ise *Nesl-i Ahîr* romanında bulunur. Ev bu romanda önemli göndergeler içeren bir temsiliyet alanına sahiptir:

[Clara] çocukları yatırmaya çıkmıştı. Her gece yemekten önce sonra bir küçük fâsılayı müteakip üç çocuğunu alır çıkardı, kendi odalarının yanında, daima açık duan bir aralık kapıyla ayrılmış, oldukça büyükçe bir oda vardı ki çocuklara tahsis olunmuştu [...] Muzaffer bunları anlatırken Süleyman Nüzhet, mütebessimane dinliyor, hayalinde bu mesut âşiyân-ı ailenin levha-i hayatını ikmal eden bu tafsilatı mütekayyidane [aile yuvasını yaşayış tablosunun tamamlayan bu ayrıntıları büyük bir dikkatle] takip ediyordu; evde böyle bir hayat sürmüş olmaya neleri feda etmezdi. Fakat onun hayatı kırılmıştı, bütün bir ömrü, nerede barındırabileceğine karar verilemeyen bir kızla, bir serseri perişanlılıkla geçirmiş idi. Bu küçük evde sürülmek lâzım gelen sakin, mesut hayatı düşünürken kendisinin oradan oraya sürüklenen misafirhane köşelerinde, bir türlü ısınamayan, bir türlü sizin şemim-i ruhunuzla tezyin edemeyen [ruhunuzun kokusuyla

süslenmeyen] bîgâne [yabancı] odalarda geçen hayatı [...] düşünüyordu. [...] Fakat böyle aileler ne kadar azdı. Etrafında bunun emsalini çok görmüyordu. (366-67-68)

Evliliğin Türk Muzaffer ile Alman Clara arasında yapılmış olması mutlu ev'in Doğu ile Batı senteziyle mümkün olabileceğini göstermekle birlikte, nesil fikrinin de böyle bir sentezle ilişkilendirildiği görülür. Nitekim çocuğun bir karakter olarak romana dâhil edilmesinin örneğini sunan *Nesl-i Ahîr*'de, bu yolla mutlu yuvanın betimlemesi yapılmış, bu mutlu yuvadan doğacak çocuklar Doğu-Batı sentezi dolayımında tahayyül edilmiştir.

Dönülen yer olarak ev'in (ülkenin) yetişkinler ve gençler tarafından farklı anlamlar taşıdığı bu bölümün bir diğer savını oluşturmaktadır.

Nüzhet ve Selman'ın ülkeye yaptıkları yolculuk ile Mansur, İrfan, Şakir ve Fetret'in ülkeye yaptıkları yolculuklar farklı anlamlar içermektedir. Birinciler çocukluk, gençlik ve ilk yetişkinlik yıllarını geçirdikleri ülkelerine dönerken; ikinciler kendileri için daha az bir yaşanmışlığı ifade eden bir mekâna dönmüşlerdir. Buradan yola çıkarak birincilerin mekâna dayalı bir belleğe sahip oldukları ikincilerin ise kolektif bir belleğe sahip oldukları söylenebilir.

Mekânının tecrübe ile olan ilişkisine vurgu yapan P. Connerton *Modernite Nasıl Unutturur*'da "bir retorik olarak topografyayı tanımak ile bir retorik olarak topografyayı bilmek arasında fark [olduğunu]" belirtir:

Birinin şehirdeki bir yapıdan haberdar olması, bir başkasının aynı yapıyı tecrübe etmesinden daha farklı olacaktır. Zira yalnızca şehirdeki belirli bir binadan, sokaktan ya da bölgeden geçmiş olanlara tanıdık gelebilecek bir tecrübe türü mevcuttur. Bir tek onlar bu

tecrübeyi edinebilmiştir. Bir yapıyı ‘tecrübe etmek’ onu benimsemek, kendinin kılmak demektir” (42).

Buradan hareketle yetişkinlerin döndükleri mekânı “taniyan” bir bellekle algıladıkları, gençlerin ise aynı mekânları kolektif belleğe dayanan bir algı ile sadece “bildikleri” söylenebilir. *Nesl-i Ahîr*’de henüz anlatının başında gemide geçen bir sahne konuyla ilgili fikir vermesi bakımından önemlidir:

Kumandan bir aralık, Şark iskeleleriyle Marsilya arasında çok sefer etmiş, bu tarîkın [yolun] yolcularından çok şeyler dinleyerek bir fikir hâsıl etmiş, kim bilir böyle memleketine dönen ne kadar Türkle memleketinden kaçan ne kadar nâümidâna [ümitsizlere] tasadüf etmiş bir adam vukufuyla [bilgisiyle] Şakir’e: “Artık İstanbul’a avdetinize kim bilir, nasıl memnunsunuz” demiş idi. Hemen cevap bulunamayan bu sual derhal üçünün de nasiyelerinden [alınlarından] bir siyah dalga geçirmiş idi. [...] Şakir bir latife ile müşkülâtın içinden çıktı: “Artık uzun uzun, bitmez tükenmez bir uyku ile uyuyabileceğim. (39-40)

Bu örnekte kolektif bellek aracılığı ile mekâna dair iki kodlama yapıldığı görülür. Yolculardan çok şey dinleyerek kolektif belleğe dâhil olan Fransız kumandanın mekâna dolayısıyla Osmanlıya dair olumsuz bir yargı geliştirdiği, Şakir’in ise içinde uzun yaşamamış olmasına rağmen aynı kolektif bellekten yola çıkarak mekânı olumsuzlayan bir yargı geliştirdiği görülür.

Mekâna dair farklı bir bakış açısının söz konusu olduğu Nüzhet ve Selman kolektif belleğe değil; bireysel belleğe dayanan bir hatırlama mekanizmasına sahiptir. *Nesl-i Ahîr*’de Nüzhet’in Cenap Molla ailesine ait yalıya girdiğinde

yaşadıkları bu hatırlama mekanizmasının nasıl işlediğini göstermesi bakımından önemlidir:

Cenap Molla ailesinin bu eski yalısına girerken Süleyman Nüzhet küçük bir helecana mâni olamıyordu. Sabahleyin yatağında uyanıp da akşam verilen kararı tezelzüle [sarsıntıya] uğramamış bulunca kendisini böyle Cenap Molla yalısına sevkeden hissin Suat’a ait olmadığını tekrar etmekle beraber bütün hâtırat-ı sabıkasının taht-ı tesirinde [eski hatıralarının etkisi altında] olduğunu da görmekten hâli [uzak] değildi.[...] Yalının hâl-i metrukiyetinden [terk edilmiş hâlinden], bu küçük selamlık odasının sefaletinden utandı; keşke hareme girselerdi, koca yalı o kadar boş idi ki [...]. (328)

“Hâtırat-ı sabıka”nın canlanmasına yol açan bu yalının metruk ve sefalet içinde tanımlanması önemli bir ayrıntıdır. Nitekim bu yalı dolayımında köklü bir ailenin çöküşü söz konusu edilmiştir.

Öyle zannediyordu ki İstanbul hayat-ı kibaranesine son devrede ferceyâb-ı duhûl olan bazı anâsır-ı zelîle [bir fırsatını bularak giren bazı alçak kimseler] bu hayatta da tefessühat-ı ahlâkîyenin daire-i şümûlünü tevsi etmiş idi [ahlak kokuşmuşluğunun alanını genişletmiş idi]. [...] Cenap Molla ailesinin bu inkırazı-ı manevi de bu cümleden idi [bu manevi çöküşü de bunlardan biriydi]. (322-23)

Buradan yola çıkarak belleğin işleyişinde önemli bir araç olan mekânın geçmişin hatırlanmasının yanı sıra içinde bulunulan durumun tanımlanmasında da işlevsel kılındığı söylenebilir. Geçmişin köklü ailelerinden biri olan Cenap Molla ailesinin çöküşü “İstanbul hayat-ı kibaranesi”ne dair bozulmanın bir örneğini teşkil

etmektedir. Nitekim *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında da söz konusu bozulma Şeyh Salih Efendi'nin konağının yanışı ile ifade edilmiştir. Buradan yola çıkarak konak başta olmak üzere yalı ve köşk gibi mekânların İmparatorluğun yitimini simgeleyen mekânlar olduğunu söylemek mümkündür. Handan İnci *Roman ve Mekân* başlıklı kitabında “İmparatorluk’un yıkılışında sonun başlangıcı olan II. Meşrutiyet, konak, köşk, yalı çerçevesinde gelişen bir yaşama biçiminin de sonu olur. Konak ile İmparatorluk arasındaki bu çarpıcı ilişki, Osmanlı’nın çöküşünü anlatan romanlarda dağılan konağın bir metafor olarak kullanılmasına yol açmıştır” (124) diyerek Osmanlı İmparatorluğu’nun geç dönemi ile söz konusu mekânların yitimi arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir.

Mekân dolayımında geçmişin geri çağırılması ve içinde bulunulan durum ile ilişki kurulmasının başka bir örneği *Fetret* romanında sunulur. Romanın “İki Mektep Arkadaşı” başlıklı bölümünde Selman, eski bir arkadaşı olan Mehmet ile Gülhâne Mekteb-i Rüşdîsi aracılığıyla bir araya getirilir.

Bir eğitim mekânı olarak Gülhâne Mekteb-i Rüşdîsi’nin, Selman’ın belleğinde olumsuz bir anlama sahip olduğu ve Doğu’nun Batı’dan geri kaldığı söyleminin pekiştirilmesinde araçsal kılındığı söylenebilir. Nitekim Selman bu okul dolayımında her iki uygarlığın eğitim anlayışına dair bir karşılaştırma yaparak eğitimde neden geri kalındığının cevaplarını arar: “Fetret, işte bu hatırat-ı sabâveti dinle, dinle de deminden okuduklarımızla mukayese et. O zaman iki cihanın, iki medeniyetin birbirinden farkını daha güzel idrak edersin” (99).

Fetret’in babasının bu sözlerine karşılık dile getirdiği “eminim ki siz işte Gülhâne’de iken fikrinizi hiç yormadınız, hiç maneviyât ile, fikriyât ile uğraşmadınız. [...] İşte zannımca en birinci, en pâyidâr noksanımız bu

mahrumiyettir, bu derdimiz ki bir çare-i tedavî aramak lâzımdır. Çünkü fikren kemâliyle terakki edemeyen bir kavmin cihan-ı temeddünde ikbâli, âfisi olamaz” (100) sözleri kolektif belleğin, bir mekâna dair yapılan kodlamanın sürdürülmesinde etkin olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Bireysel bellek ve kolektif belleğin işleyişinde önemli bir araç olan mekânın söz konusu romanlardaki farklı algılanış biçimine dair bir tespit daha yapmak mümkün görünmektedir. Bir mekân olarak dönülen ev’in, aynı zamanda Nüzhet ve Selman için sürgün aydınının geri döndüğü ev olduğu söylenebilir.

Biri eski bir diplomat diğeri eski darülfünun hocası olan Nüzhet ve Selman, yozlaşmış sistemde yaşadıkları baskı yüzünden ülkeden ayrılmayı seçmişlerdir. Dolayısıyla Nüzhet ve Selman’ın anlatı düzleminde sürgün aydın olarak yer aldıklarını söylemek mümkün görünmektedir. Dönülen evde, mekânlarla kurulan ilişkide belleğin geçmişe dönük çalışması bu noktada anlam kazanmaktadır. Geçmişe bağlılık sürgünlüğün getirdiği bir eğilim olarak düşünülebilir. Nitekim Mehmed Uzun “Bir Hüzündür Ayrılık” başlıklı yazısında “sürgün yazarı ya da aydını büyük oranda geçmişe bağlı bir yaratıktır ve geriye bakışı, diğer insanların yaşamıyla karşılaştırıldığında, sürgün aydınının yaşamında inanılmaz oranda büyük bir rol oynamaktadır” diyerek sürgünlük ile geçmiş arasında kurulabilecek bir bağa işaret etmektedir. Bu noktada bellek-mekân-sürgün ilişkisine başka bir açıdan daha yaklaşmak mümkün görünmektedir: Yitim ve yitirme korkusu.

C. Mekânın Yitimi

Zamansal olarak olumlu bir durumdan olumsuz bir duruma geçişi anlatan yitim sözcüğü sözlüklerde “kaybolmak” şeklinde ifade edilir (tdk.gov.tr). Var olanın yok olması olarak tanımlanabilecek yitim sözcüğünün, konuyla ilgili kuramsal çalışmalara bakıldığında mekânsal bir niteleme olarak kullanılmaması dikkat çeker. Nitekim söz konusu kuramlarda mekânın yok olmadığı ancak başka bir mekâna dönüştüğü kabul edilir.

Örneğin Mahmut Mutman, “Üretilen Mekân, Yok Olan Mekân” başlıklı yazısında “çevrede sınırlar geçitlere, bölümler temasa dönüşür ve mekân sonsuz biçimde kendisini yeniden üreterek devam eder” (195) diyerek mekânın yok olmadan yeniden üretilebilir bir şey olduğuna dikkat çeker. Dolayısıyla mekâna dair bir yitim yerine bir farklılaşmadan söz edilmesi bu anlamda daha kabul edilebilir görünmektedir.

Böyle olmakla birlikte ilk Osmanlı romanları ile geç dönem Osmanlı romanları arasında mekânsal açıdan görülen farklılaşmanın belirlenmeye çalışılacağı bu bölümde, yitim sözcüğünün söz konusu farklılaşmanın olumludan olumsuza doğru gerçekleşmesini ifade etmede uygun bir niteleme olacağı düşünülmektedir. Bu konuda destekleyici bir tanımlı Büyük Larousse sözlüğü (1992/24) yapmaktadır: 1.Yitirmek (ettirgen), 2.Bir şeyi (somut ya da soyut) yitirmek, bir özelliğini, bir niteliğini yitirmek, herhangi bir nedenle artık onlara sahip olmamak, onlardan yoksun kalmak; kaybetmek”. Bu bağlamda İmparatorluk eğretilmesi sunan bu romanlarda önemli birer simge olan mekânların yitiminin İmparatorluğun yıkımına işaret ettiği ileri sürülebilir.

Çalışmada mekânın yitimi, Osmanlı romanının tüm örneklerinde önemli bir konuma sahip olan Çamlıca, Tepebaşı, Boğaz, Konak, Ayna gibi simgeleşmiş mekânlar / nesnelere dolayımında ele alınacaktır.

Çamlıca, başta *İntibah* ve *Araba Sevdası* romanları olmak üzere Osmanlı romanı için önemli bir mekân konumundadır. Türün ilk örnekleri olan *İntibah* (1876) ve *Araba Sevdası*'nda (1898) betimlenen Çamlıca ile geç dönemi örnekleyen *Nesli-Ahîr* ve *Bir Ölünün Defteri* romanlarındaki Çamlıca birbirinden çok farklıdır.

İntibah Boğaz'a bakan Çamlıca tepesinin övgü dolu sözlerle betimlemesi ile başlarken *Araba Sevdası*'nda da Çamlıca'dan aynı övgü ile söz edilir. Çamlıca'nın bu iki romandaki konumlanışına değinen Robert Finn birincinin romantizm etkisinde yazılan bir betimleme olduğunu ikincisinde ise daha realist bir tutum olduğunu söyler.

Çamlıca, *İntibah* romanında şu betimlemelerle anlatılır:

İstanbul'u iyi tanıyanlar bilirler ki, Çamlıca köşkü, insanın içini açma, ruhunu okşama bakımından, ilkbaharı aratmaz. Yapısı şöyle dursun, bulunduğu mevki bile İstanbul'un en güzel bir yeridir. [...] İstanbul denilen güzellikler topluluğunun bütün güzel manzaralarını bir bakışta görebileceğimiz tek yer varsa o da Çamlıca'dır. (97)

Araba Sevdası romanında betimlenen Çamlıca ise şöyledir:

Üsküdar'dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca'ya gidilirken Tophanelioğlu'ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve ileriye medd-i nazar olunur ise o vasi şosenin müntehayı-ı vasatisinde

etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür. (96)

Realist ve romantik bakış açısıyla yapılan bu Çamlıca betimlerinin tezde ele alınan romanlarda farklı bir bakış açısıyla yapıldığı söylenebilir. Öncelikle bu romanlarda Çamlıca, yazar-anlatıcı tarafından uzaktan betimlenen bir tablo konumundan çıkarak roman karakterlerinin ruh haline dair ipuçları sunan bir mekâna dönüşmüştür.

Nesl-i Ahîr ve Bir Ölüünün Defteri romanlarında Çamlıca atıl köşkların konumlandırıldığı bir mekân olarak dikkat çekmektedir. Bu köşklar, biri anneanne diğer lala olan iki yaşlı insanın yalnız konakladığı yer konumundadır. Roman karakterleri bu köşklere ziyaret amacı ile giderek orada geçmişe dair anılar bulurlar.

Nesl-i Ahîr romanında Çamlıca’da bulunan köşk Nüzhet’in gözünden şöyle aktarılır: “Bu köşk, bu bahçe onun hayat-i izdivacına ait hatırat ile memlû idi [doluydu]. Ne zaman buraya gelse kendisini güya bir rüya içinde o hayata avdet etmiş zannederdi” (237).

Bir Ölüünün Defteri’nde ise Çamlıca’daki köşk Vecdi’nin gözünden şöyle aktarılır: “On sekiz sene evvel terk ettiğim bu yer, şu etrafı muhit olan [çevreleyen] ağaçlar, o karşımda hazin [hüzünlü] duran bina, türlü çılgınlıklarına zemin olan bu bahçe şimdi matemli gözlerle bana bakıyor zannediyordum” (103).

Her iki romanda da geçmişî hatırlatan bir mekân olarak Çamlıca’nın bir yitime işaret ettiği görülür. *Bir Ölüünün Defteri*’nde Vecdi’nin köşkü betimlerken kullandığı olumsuz nitelemeler bunu örneklemektedir:

Burada nasıl vakit geçirirlerdi? Daha doğrusu nefislerini vaktin cereyanına [kendilerini vaktin akışına] teslim etmişler, neticeyi [ölmeyi] bekliyorlardı. Seninle beraber merdivenleri çıktık, içeriye girdik. Ben her tarafı görmek istiyordum, yolumun üzerinde tesadüf eden kapıları iterek bakıyordum. Her odada kapalı duran yerlere mahsus [özgü] bir koku vardı. Bazısının eşyası toplanmış, bir yere yığılmış, bazıları hali üzere [olduğu gibi] bırakılmış idi. Yemek odasında sofra ortada açık duruyor; şu metrukiyete tahammül edememiş [terk edilmişliğe dayanamamış] gibi bir ümitle misafirlerine intizar ediyordu [misafirlerini bekliyordu]. (104)

Nesl-i Ahîr'de ise Çamlıca'nın yitime uğrayan tüm İstanbul'un bir minyatürü olduğu söylenebilir:

Her yerden ziyade Çamlıca'yı sönük buluyordu. Bir vakitler burada da hâli- galeyanda olan hayat-ı kibaraneyi [kaynayan kibar hayatı] köşklerde sürülen ömr-i neşat ü zevki [neşeli ve zevkli yaşamı], bütün İstanbul halkını cezbeden Millet Bahçesi seyranlarını pek iyi tahattur ediyordu [hatırlıyordu]. Sonra günden güne artan bir sehab-ı endişe vü şüphe [endişe ve şüphe bulutu] Çamlıca tepelerine de düşerek burasını kaplamış, boğmuş idi. (258)

Bu satırlarda Modernleşme hareketleri doğrultusunda sosyal yaşantıda görülen değişimleri simgeleyen bir mekân olarak Çamlıca'nın oluşturduğu kanona işaret edilmesi ve buradan yola çıkarak bir yitimin vurgulanması dikkat çekicidir.

Öte yandan mekânın yitimi *Nesl-i Ahîr*'de sadece Çamlıca dolayımında söz konusu edilmez; evleri, sokakları, caddeleriyle tüm İstanbul yitik bir görünüme sahiptir. Şakir ile Nüzhet arasında geçen şu sahne bunu örneklemektedir:

Şakir: [...] Hele şu vadi, burası bir mezbele [çöplük], sonra, karşı tepe, şu çıplak bir kafaya benzeyen yer, bunlarda gözleri müteazzi edecek [rahatsız edecek] çirkinliklerden başka bir şey yok. Ben isterdim ki tabiatın bu ihtişamı içinde güzel köşklerden, zarif bahçelerden, temiz yollarda başka bir şey olmasın. Bakınız şu kulübelere, şu mezbelenin içinde dökülmüş enkaz-ı beşeriyet [insanlık posası] şeklinde son nefeslerini ikmal ediyor [tamamlıyor] zannedilen harabelere. [...]

Nüzhet: Daha memlekete girilirken sayyahini istikbal edecek [yolcuları karşılayacak] manzara memleketin bütün hayat-ı sefilanesinin bir numunesidir, güya dükkânın önüne konmuş bir sergidir. Gaz tenekelerinden vücuda getirilmiş memurîn-i zabita kulübeleri, metruk [erk edilmiş] mezarlar, yıkık duvarlar, yangın yerleri, ayakta durabilmek için birbirine yaslanmış zannoluna sefil evler ... (76-7)

Evleri, caddeleri ve sokaklarıyla İstanbul'un yitik bir şehir olarak görüldüğü *Nesl-i Ahîr* ile- aşıyan benzetmesinin yanı sıra- İstanbul'un işleniş biçimindeki benzerlik bakımından Tevfik Fikret'in "Sis" şiiri arasında bir bağ kurmak mümkün görünmektedir. İstibdat alındaki 1902 İstanbulunu anlatan "Sis" şiiri, başkent in şiirdeki yitimini işlerken; 1909 tarihli *Nesl-i Ahîr*, düz yazıdaki yitimini işlemektedir. "Sis" şiirinin İstibdat dönemi İstanbulunu anlatan bir şiir olması ve aşağıdaki pasajda

aynı istibdata gönderme yapılması ilginç bir benzerlik olarak aradaki ilişkiyi kuvvetlendirmektedir:

Boğaz'ın suları buradaki ârâmiş ü sükûn-ı hayatı [sakin ve huzurlu yaşantıyı] rencide etmeyen daha sade fakat daha nazif [temiz] yalıların eteklerini yalayarak duvarlarından hunâbe-i levs-i hıyanet sızan bir buruc-ı istibdat [hıyanetin kirine bulaşmış kanlı] suları sızan istibdat kuleleri] arasında kan ağlayarak değil, mütebessim ve münevver [gülümseyerek ve aydınlık], sürünmekten, okşamaktan mahzuz ve mütelezziz [haz alarak ve zevk duyarak] akar giderdi. (85-6)

Boğaziçi'nin, İstanbul'un yitimini yansıtan bir semt olmasının başka bir örneğini *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanı sunar. Romanın açılış sahnesini, kıyıya yaklaşan gemiden izlenen Boğaziçi semtlerinin görünüşü oluşturur. Kıyıda Robert Koleji'ni gören Mansur'un, yabancıların misyonerlik faaliyetleri hakkındaki ilk izlenimi "Masur Bey iptida kulağına inanamadı. Sonra hayrat-ı şükran-e milliyeden olduğuna hükmettiği binaya doğru İngiliz'in parmağını uzatılmış görünce gözleri garip bir surette parladı, rengi tagayyür etti" (7-8) sözleriyle ifade edilir. Bu tagayyür ile Dersaadet'e bakan Mansur orada da bir yitim görür:

İşte Sarayburnu'na geldik! sesi Mansur Bey'i bu cihete dönmeye mecbur etti. Tarih-i Osmanî'nin büyük bir kısmını tezyin ve işgal eden ve nukat-ı müntehabe-i cihanın en birincilerinden sayılan Sarayburnu Mansur Bey'i yeniden tefekkürat-ı muhabbetkârane âlemine daldırdı. Herkesin ağzında deveran eden Ayasofya, Sultanahmed, Süleymaniye, Fatih, Selimiye sözleri Mansur Bey'i herkesle beraber etraflara atf-ı nazar etmeye sevketmekteydi. Fakat yekdiğerine refakat edercesine

gözlerine icra-yı nüfuz eden güzel manzaralar ile kalbini istilâ eyleyen
tatlı hatıralara vücudunun tahammülü kalmadı. Serbest-i teessür
olmuştu. Zira hakikat rüyanın yerine geçmişti. (9)

Yitim dolayımında ele alınabilecek başka bir mekân Tepebaşı'dır.

Tepebaşı'nın ilk romanlardan itibaren Doğu-Batı karşıtlığının kurulmasında araçsal bir mekân konumunda olduğu bilinmektedir. Handan İnci *Roman ve Mekân* başlıklı kitabında “[d]oğu-[b]atı karşıtlığının işlendiği romanların büyük kısmının bu karşıtlığı önce bir mekân çatışması kurarak ele al [dığı]” belirtir: “Bu romanlarda şehir Haliç'te, köprü ile ikiye bölünmüştür. Fatih ve çevresi gelenekseli, Beyoğlu ise Batılılaşmış hayatı vurgular” (28). Geleneksel ile Batılı yaşayışı işaret eden bu mekânların söz konusu romanlarda yitim düzleminde bir araya geldiği söylenebilir. Bu da geleneksel ya da modern olsun, tüm mekânları ile Osmanlı İmparatorluğu'nun bir bütün olarak yıkıma doğru gidişinin göstergesidir.

Mai ve Siyah Tepebaşı'nda Mir'at-ı Şuûn gazetesinin onuncu yılını kutlamak için bir araya gelen Ahmet Cemil ve arkadaşlarının yemek sahnesiyle açılır. Ahmet Cemil'in gözünden aktarılan bu sahnede mekân sohbetin verdiği memnuniyetsizliğin etkisiyle olumsuz betimlenir. Kirli yemek tabakları, yemek artıkları, elma, portakal kabukları, üzerine su ve şarap dökülmüş masa örtüleri mekânı olumsuz yansıtan ilk ayrıntılardır.

Henüz romanın başında sezdirilen hayal / hakikat karşıtlığının mai ve siyah renklerinde simgeleştiği bunun da sema ve yer dolayımında kurulan mekân karşıtlığında aktarılması dikkat çeker:

Bak şu semaya, ne görüyorsun, mailiklerden mürekkep bir derya
[maviliklerden oluşan bir deniz]... Gözlerinle onun içine girmeye

çalış; o mailikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mai... Daima mai... Değil mi? Sonra, bak ayağımızın altındaki toprağa ne buluyorsun? Donmuş, siyah bir renk... Of!.. O siyah tabakaları parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarıya bakılsa mai ve daima mai; aşağıya bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! Ne yazmak istediğimi bilsem; onu söyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş [betimlenmiş] görmek mümkün olsa; iste o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; hayatta nisabını [nasibini] tamamıyla almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim. (61-62)

Bu hayal-hakikat çizgisinin hakikate / siyaha dönüştüğü ve ideallerin tükendiği yerde mekânın da bir yitime uğradığı görülür. Bu kez söz konusu mekân Süleymaniye'dir. "Eve geldiği zaman akşam olmuştu. Bugün Süleymaniye'nin kalbinin enisi [dostu] olan şu mini mini ev nazarına eskimiş kafesleri, alçak cumbası, sıvaları dökülmüş duvarları, tahta kapısı ile çirkin, barid [soğuk] göründü" (354).

Yitimi imleyen bir mekân olarak Tepebaşı'nın *Nesl-i Ahîr*'de farklı bir temsiliyet alanına sahip olduğu görülür. Osmanlı romanındaki alafranga yaşamı ve değişen tüketim alışkanlığını simgeleyen mekân olan Tepebaşı bu romanda İrfan aracılığıyla yiten memleketin göstergesi olarak sunulur. Burada gördüğü manzara karşısında hayal kırıklığı yaşayan İrfan'ın "biçare memleket, demek sen işte bundan ibaretsin, senin o güzel hamirinle [hamurunla], o mübarek mayanla ortada bu halita-i çirkâbdan [çirkef karışıklığından] başka bir şey yok" (163) sözleri bu yorumu desteklemektedir. Öte yandan İrfan'ın Tepebaşı'nda gördüğü manzaranın

sunuluşunda dikkat çeken bir ayrıntı vardır: “Burada vesait- hafife ile [en hafif araçlarla] az çok Garp maişetine [hayatına] müşabih [benzer] hayat sürmek isteyen bir sınıfla, terzilerine henüz hesabı tesviye edilememiş [ödenememiş] elbiseleri gezdiren Galata müessatı memurları, Nişantaşı kibarzadeleriye Şehzadebaşı’ndan Beyoğlu’nda bir gece geçirmeye gelmiş gençler vardı” (162).

Bu pasajdan yola çıkarak Batılı hayat süren Osmanlı toplumunda oluşan yeni bir sınıfa işaret edildiği ve bu sınıfın Nişantaşı, Galata semtleri dolayımında Burjuva sınıfı olabileceği söylenebilir. Nitekim pasajın devamında söz konusu sınıfın ticaretle bağının kurulması bu iddiayı destekler: “Bunların arasında yavaş yavaş İstanbul hayat-ı ticaretini kavî [kuvvetli] bazularla, tezelzül-i nâpezîr [sarsılmaz] azimlerle istilaya başlayan, memleketin yorgun ve marîz kollarını büküp kıvrarak kendilerine yer ihzar eden [hazırlayan] bir yeni unsur, mücadele-i maişet-i marekesinde [yaşam savaşında] yeni bir rakip vardı” (162).

Bilindiği gibi Avrupa’da burjuva sınıfının ortaya çıkışı Coğrafi Keşifler’in yol açtığı sonuçlardan biridir. Keşfedilen yeni yerlerdeki malların taşınmasında görev alacak insan gücüne ihtiyaç duyulmasıyla bir araya gelen insanlar zamanla bir sınıf oluşturarak Avrupa hayatında aristokrat ve köylü sınıflarına eklenen üçüncü bir sınıfı; burjuva sınıfını oluşturmuşlardır.

Mekânın yitimini ele aldığımız bu bölümde son olarak önemli bir gösterge olduğunu düşündüğümüz ayna’ya ve onun *Nesl-i Ahîr* romanında yitime işaret eden temsiliyetine değinilecektir. Romanda Nüzhet’in ayna karşısına geçerek gençliğini yitirdiğini duyumsaması önemlidir:

Yüzünü yıkamış idi; telatin-i tuvalet çantasından [güzel koku saçan deri tuvalet çantasından] çıkardığı gümüş kapaklı şişeden havlusunun

bir kenarına kolonya döktükten sonra, aynanın karşısında ensesini, boynunu, alnını oğuşturuyor, bir yandan da kendi kendisine, kırk beş senenin gayr-ı kâbil-i ketm ifşaatını [gizlenmesi mümkün olmayan izleri] seyrederek boş geçen hayatı ve bir daha gayr-ı kâbil-i istirdad olan şebâbı [elde edilemeyecek olan gençliği] için derin bir acı duydu.

(44)

Bu sahne, bir erkeğin tuvalet eşyasına ve vücut bakımına gösterdiği özeni sergileyen bir sahne olarak tüm romanlar içinde sadece *Nesl-i Ahîr*'de geçmektedir.

Öncelikle gençlerden birinin değil de bir yetişkinin ayna karşısına geçmesi dikkate değer bir husustur. Bilindiği gibi ayna, Osmanlı romanları içinde tekrar eden bir simge olması nedeniyle incelemelere konu edilmiş ve genç erkeklerin “alafranga”lıkla ve “züppelik”le özdeşleştirilmesine sebep olmuştur. Buna göre görüntü düşkünü olan genç kahramanların ayna karşısında vakit geçirmeleri onların kadınsılıklarına ve böylece erkeklikten de uzaklaşmışlarına işaret etmektedir. Hatta babasız olan bu gençlerin annelerinin yanlış eğitimi yüzünden erilleşmemiş olmaları, çocuk kalmışlıkları ayna aracılığı ile dile getirilir.¹⁴

Bu anlatılarda ise ne genç erkekler ne de genç kadınlar ayna ile böyle bir bağ içinde olmamakla birlikte Nüzhet'in ayna ile olan bağının farklı olduğu ve aynanın bu anlatıda alafrangalığın göstergesi olmanın dışına çıktığı söylenebilir. Nüzhet her ne kadar gümüş kapaklı şişesi, ondan yayılan güzel koku ve Fransa'dan satın aldığı tuvalet çantası ile öncekilerde görülen bir hayranlıkla temasa geçmiş olsa da devamında gelen satırlarda aynanın onu kendinden geçiren bir nesneden onu hüznendiren bir nesneye, bir mekâna dönüşmüş olduğu görülür. Bu anlamda

¹⁴ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* kitabının “Müebbet Çocukluk” bölümünde konuyu ayrıntısıyla işlemiştir.

nesnenin mekânsallaştığı söylenebilir. Nüzhet bu mekânsallaşan nesnede gördüğü ben karşısında kendinden geçen bir genç değil; kaybettiği gençliğini duyumsayan bir eridir. Bizce buradaki problem erileşememe problemi değil erilliğini yitirme endişesinden kaynaklanan bir problemdir.

Sonuç olarak, söz konusu romanlarda mekânın geç dönem Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu kriz dönemiyle ilişkili bir görünüm içinde olduğu söylenebilir. Osmanlı romanı için sembolik değeri olan bazı mekânların çeşitli imajlara büründüğü ve /veya İmparatorluğun içinde bulunduğu kriz dönemine bağlı olarak yitime uğradığı görülmüştür. Mekânın büründüğü bu imaj ve yitimde, Batı'dan ev'e dönüşün; kaynak ve hedef nokta arasındaki zamansal ve mekânsal değişimlerin rol oynadığını söylemek mümkündür.

SONUÇ

Bu çalışmanın fikrinsel temelini, Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif Ersoy'un, birbirine yakın tarihsel dönemlerde yazdıkları Halûk ve Âsım şiirlerinde dile getirdikleri ideal ve genç nesil ilişkisinden doğan oğul miti oluşturmaktadır.

Bu çalışmada söz konusu tarihsel dönemdeki arayış ve eğilim, roman türüne odaklanarak tartışılmıştır; böylelikle ilk dönem romanlarında belirginleşen “alafranga züppe” tipolojisiyle “ideal” tipolojinin sergilediği etkileşimi izlemek ve eleştiri literatüründe ihmal edilen eserleri ve söylemi görmek olanaklı hale gelmiştir. Diğer yandan, roman türünün yarattığı kurmaca evrenin genişliği ve pek çok boyutu içerme kapasitesi de çalışmanın iddiasını temellendirmeyi sağlayacak verileri ortaya koymaya imkân sağlamıştır.

Konuyla ilgili olarak yapılan literatür taraması sürecinde bu konunun izlerini sürmek için çok elverişli olan roman örneklerinin, özellikle ilk Osmanlı romanı üzerine ortaya konan eleştiri kanonunun etkisiyle gözden kaçırıldığı fark edilmiştir.

Cumhuriyet sonrası eleştiri literatürünün oluşturduğu kanonun problemleri bir sınıflamaya dayandığı bilinmektedir. “Tanzimat”, “Servet-i Fünun”, “Milli Edebiyat” gibi eserleri ve yazarları sınıflandıran yaklaşım, belirli konuların belirli dönemlerde yazılmış eserlerle bağdaştırılmasına yol açmış, eserlerin içerebileceği farklı anlam katmanlarının yorumlanmasına imkân vermemiştir. Başka bir deyişle tarihsel süreçler ya da dergi gibi basım-yayın araçlarının öne çıkarılmasıyla yapılan “edebiyat tarihi” sınıflaması Osmanlı romanı üzerine üretilen eleştirel söylemin

genelleyici bir söyleme dönüşmesine yol açmıştır. Bu genelleyici söylem birbirine yakın tarihlerde yazılan bir romanı kanona dâhil ederken, bir başka romanı kanon dışı bırakmakta ya da üretilen söylemi desteklemediği için geri plana itmektedir. Örneğin bu tezde ele alınan Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanı edebiyat kanonuna ikinci sıradan dâhil edilirken, Ali Kemal'in *Fetret* ve Halid Ziya Uşaklıgil'in *Nesli Ahîr* romanları tamamen kanon dışı bırakılmış yapıtlardır. Bu durumun siyasi sebeplerle açıklanması dikkat çekicidir. Nitekim Ali Kemal'in Cumhuriyet rejimi tarafından onaylanmayan bir siyasi kimliğe sahip oluşu nedeniyle dikkate alınmadığı, Halid Ziya'nın ise dönemin siyasi havasına kapılarak yazdığı için diğer eserleri içinde başarısız sayılan romanı, kanonun seçicilikte belirginleşen sorunlu yönüne işaret etmektedir.

Bu durumun Osmanlı romanı açısından yarattığı başka bir problem de, söz konusu "alafranga züppe" tipolojinin karşıtı olan karakterlerin incelenmesini eksik bırakmış olmasıdır. Örneğin tüm Osmanlı romanı "yanlış" ya da "aşırı Batılılaşmış" "üst sınıf erkekler" in konu edildiği ilk romanlardaki "alafranga tip" in temsil ettiği Batılılaşma anlatısına indirgenmiş, anlatı düzlemindeki reformist ya da idealist karakterler "alafranga tip" in karşısına çıkarılan "doğru" model olarak sınıflanmaktan öteye gidememiştir.

"Aşırı Batılılaşma" anlatısına indirgenen Osmanlı romanı gibi Kurtuluş Savaşı döneminde yazılan roman / öykü gibi yapıtların eleştirisinde de, yeni bir rejime dayalı devletin kurulmasını pekiştirecek şekilde belli konuların bu alana ait kılındığı görülmektedir. Örneğin gençlik, nesil ve idealizm konuları "Milli Edebiyat", "Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı" içinde ele

alınan konular olmuş, bu edebiyat akımlarıyla çizilen çerçevenin dışına çıkılan bir çalışma yapılmamıştır.

Bu çalışmanın özgünlüğü, özellikle “Milli Edebiyat” döneminde yazılan romanlarda öne çıkarılan gençlik ve idealizm söyleminin geç dönem Osmanlı romanında filizlenerek, erken örneklerini burada verdiği iddiasıdır. Ayrıca “alafranga züppe” tipi üzerine kurulu “aşırı Batılılaşma” anlatısından (Tanizmat’tan), “idealist tip” üzerine kurulu “yeni nesil” anlatısına (Cumhuriyet’e) geçişin birdenbire gerçekleşmediği, geç Osmanlı romanının gelecek endişesi üzerine kurulu idealizm odaklı anlatı yapısıyla bir geçişi, bir ara dönemi oluşturduğu tespiti bu çalışmayı özgün kılan bir diğer tarafıdır.

19.yüzyıl sonu ve erken 20.yüzyıl olarak da tanımlanabilecek geç Osmanlı romanından seçilen, 1890 ile 1911 tarihleri arasını kapsayan, beş romanın, Halid Ziya Uşaklıgil’in *Bir Ölüünün Defteri* (1890), *Mai ve Siyah* (1897), *Nesl-i Ahîr* (1909), Mehmed Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890), Ali Kemal’in *Fetret* (1911) romanlarının incelendiği bu tezde, öncelikle İlk Osmanlı romanına göre bu romanların gösterdiği değişim ve dönüşümler odağında bir çözümleme yapılmıştır. Bu değişim ve dönüşümleri üç temel başlık altında toplamak mümkündür:

Birincil olarak, ilk Osmanlı romanlarındaki yol gösterici kılavuzun eksikliğinden kaynaklanan babasızlık endişesinin yerini bu romanlarda gelecek odaklı bir nesilsizlik endişesinin aldığı tespit edilmiştir. Robert Finn ve Jale Parla’nın ortaya koyduğu “yol gösterici baba”dan yoksun oğullar tespiti söz konusu romanlarda geçerliliğini sürdürmekle birlikte, babaların iki romanda (*Nesl-i Ahîr* ve *Fetret*) ortaya çıktığı ve gençlere yol gösterici rolünü taşıdıkları görülmüştür. Nesilsizlik endişesinin bu romanlara girişiyle, “ulusal alegori” bağlamında ileri

sürülmüş olan “geç kalmış hasta babanın alîl çocuğu” tanımlaması da roman karakterlerinin ağızından duyulan bir söyleme dönüşmüştür.

Nesilsizlik endişesinin kaynağı olan İmparatorluğun geleceğinin “müphemliği” gençlere belli bir misyonun yüklenmesini de beraberinde getirmiştir. Babalar romanlarda İmparatorluğun geleceğinden ümitlerini kesmişlerdir ve artık açıkça bir kurtarıcı beklediklerini ifade etmektedirler. Bu durum Fikret ve Âkif’in şiirlerine yansıyan kurtarıcı oğul mitinin romanlara girmiş olmasını göstermesi bakımından önemlidir.

Gençliğin idealler bağlamında öne çıkarılması ve ona misyon yüklenmesi Osmanlı geleneğinde görülen ciddi bir dönüşüme işaret etmektedir. Uzun yüzyıllar geleneksel bir toplum olarak ekber-erşed sistemine bağlı olarak tecrübeli kişiyi öne çıkaran anlayıştan, gençliğe misyon yüklenen bir anlayışa geçilmesi Modernleşmenin Osmanlı toplumunda yol açtığı köklü değişimlerden biridir. Ayrıca “görmüş geçirmiş” bilge yaşlının tecrübesinin geri plana itildiği bu dönemde, kurumsal olarak “modern okul” un bir otorite olarak toplumda yerleşmeye başlaması dikkat çekicidir. Medrese eğitimine dayanan geleneksel eğitimin yerini Batılı tarzdaki okulların alması Modernleşme hareketlerinin bir sonucu olarak bu dönemde yerini almıştır.

Gelecek anlatısı sunan romanların gösterdiği bir diğer değişim ilk Osmanlı romanında kapılma ile eş değer görülen “okuma eylemi”nin yanı sıra “yazma eylemi”nin ortaya çıkışıdır. Yazma eyleminin ön planda olduğu bu romanlarda okuma’nın öncelikli olarak yazma’nın bir parçası oluşuyla anlam kazandığı tespit edilmiş; böylelikle okuma ediminin bu romanlarda ilk romanlara göre konum değiştirerek kapılmayı gösteren bir konumdan üstün nitelikli bir konuma geçtiği görülmüştür. Romanlardaki “yazma eylemi” ile tezin üzerine temellendiği “gelecek

odaklı idealizm” arasında bir ilişki olduğu, kahramanların ideallerini yazarak ifade ettikleri yapılan başka bir tespittir. Bu noktada geç dönem Osmanlı romanındaki “yazmak eylemi”nin, geleceğin belirsizliğinden kaynaklanan otorite boşluğunu doldurmada işlevsel olduğunu söylemek mümkündür.

Bununla birlikte “alafranga züppe”nin görünür kılınmasında araçsallaştırılarak “yanlış Batılılaşma”nın simgesi olan “dil bilme” becerisinin *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanında Mansur’un üç dilde yazdığı Alter Ego defteri dolayımında konum değiştirdiği saptanmıştır. Bilindiği gibi ilk romanlarda “dil”in temsiliyeti Felâton Bey’in kütüphanesindeki kitap isimlerinin Fransızca oluşu ya da Bihruz’un yazdığı mektuplarda kullandığı ve kendisini “gülünç” duruma düşüren “yarım” Fransızca ile söz konusu edilmişti. Bu anlamda “dil”, züppelik anlatısının merkezietini kaybederek yerini ideal odaklı gelecek anlatısına bıraktığı bu romanda başka bir temsiliyet alanına kaymış olur; nitekim “dil” bu romanda “gösterme”nin ön planda olduğu yüzeysel konumdan “içsel” bir konuma taşınmıştır.

Birinci Bölüm’de tespit edilen son bir değişim bu romanlarda erkeklerin “sefil” konumundan “muteber” konuma geçmiş olmalarıdır. Bu değişimin izleri kadın profilindeki değişime odaklanarak sürülmüştür. Kalabalık bir kadın kadrosuna sahip olan romanlarda kadının konumlanışının, anlatıların merkezinde yer alan erkekler dolayısıyla şekillendiğini söylemek mümkündür. “Züppelik” anlatısının merkeziliğini kaybettiği bu romanlarda, ideal erkeğin tamamlayıcısı olan kadın da ideal bir profil sergilemektedir. Bu idealist kadınların romanlarda ailenin erkelerinden bağımsız olarak varlıklarını ortaya koymaları dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra ilk romanlarda kapılmanın kadın kimliği ile özdeşleştirilmesinde araçsal olan “okuma eylemi”nin kapılma göstergesi olmaktan çıkarak okuduğunu fikir dünyasına geçiren, sorgulayan kadını tamamlayıcı bir unsura dönüştüğü fark edilir.

Evlenme konusunda da hür olduğu görülen bu “yeni” kadın tipinin *Nesl-i Ahîr*'deki Azra dolayımında ilk defa kamusal alanda tek başına görünür kılınması ise başka önemli bir tespittir. Kadın profilindeki söz konusu bu değişimlerin, erkeğin ilk romanlarda cazibesine kapıldığı şeytani kadının peşinde kaybettiği itibarını geri kazanmasında işlevsel olduğu söylenebilir.

Tezin İkinci Bölümü'nde *Nesl-i Ahîr* ve *Fetret* romanlarında yetişkinlerin/babaların anlatı düzlemindeki konumlanışlarına odaklanılmış, birinci grup olarak adlandırılabilir yetişkinlerin geç dönem Osmanlısında saray-bürokrasi ikiliğinden kaynaklanan otorite boşluğunda ortaya çıkan yozlaşmış sitemi temsil ettikleri, ikinci grubu oluşturan babaların ise (Süleyman Nüzhet ve Selman) Modernleşme ve reformlaşma hareketinde önemli rol oynayan Osmanlı aydınını temsil ettikleri saptanmıştır. Batılılaşmanın gerekliliğini tereddütsüz kabul eden ikinci yetişkin grubunun (babaların) Osmanlı ile Batı arasında “biz” ve “onlar” zamirlerini kullanarak yaptıkları karşılaştırmalarda tarih, edebiyat ve müziği kullanarak bir “ötekileştirme” söylemi ürettikleri tespit edilmiştir. Buna göre geç dönem Osmanlı toplum yapısı içinde “yozlaşmış” yapıyı temsil eden yönetici zümrenin “içeki öteki” olarak; karşısında geri kalınmış olan Batı'nın ise ikinci “öteki” olarak konumlandırıldığı ortaya konmuştur.

Tezin Üçüncü Bölümü'nde Batılı tarzda eğitim almış olumlu karakter tipolojisinde görülen çoğalma ekseninde bir çözümleme yapılmıştır. Söz konusu olumlu tipolojinin bu romanlarda çoğaldığı fakat reformist, idealist olarak gruplanabilecek bir bölünmeye uğradığı tespit edilmiştir. Yan karakterler, ilk Osmanlı romanının merkezinde yer alan ve Râkım Efendi'de simgeleşen “reformist” ve “doğru” modeli bu romanlarda ikincil bir konumda temsil ederken; başkarakterler, idealist modeli, merkezi konuma yerleşerek temsil etmektedirler. Bu durum, gelecek

anlatısı sunan geç dönem Osmanlı yazarlarının, ilk dönem yazarlarından farklı olarak, kurdukları gelecek tahayyülündeki “yeni” insan modelini ideallerle bağdaştırdıklarını ve bu idealleri reformist çizgiden ayırdıklarını göstermesi bakımından önemlidir.

Tezin Dördüncü Bölümü’nde geç dönem Osmanlı İmparatorluğu’nun içinde bulunduğu kriz dönemi ile mekân/lar arasında bir ilişki kurulmuştur. Osmanlı romanı için sembolik değeri olan bazı mekânların çeşitli imajlara büründüğü ve/veya İmparatorluğun içinde bulunduğu krize bağlı olarak yitime uğradığı tespit edilmiştir. Mekânın büründüğü bu söz konusu imaj ve yitimde, Batı’dan ev’e dönüşün; kaynak ve hedef nokta arasındaki zamansal ve mekânsal değişimlerin rol oynadığı görülmüştür.

Her şeyden önce bu çalışmanın Osmanlı romanı üzerine oluşturulan kanona dâhil edilmeyen ya da ikinci sırada dâhil edilen yapıtları merkeze alarak yeni bir kanon inşa ettiği belirtilmelidir. Bu kanon hâlihazırda ilk Osmanlı romanı üzerine geliştirilen eleştirel söylemin genelleyci yapısına karşı oluşturulmuş, merkezine idealist gençleri almıştır. İdealizm ve gençlikle ilgili çalışmaların “Milli Edebiyat” ya da “Cumhuriyet Edebiyatı” ile sınırlandığı, Osmanlı romanındaki örneklerin ise ait oldukları metinlerin bağlamına değinilmeden, idealist-reformist prototipler üzerinden yapılan sınıflandırmalarla¹⁵ ele alındığı tespit edilmiştir. İdealist karakterleri, içinde buldukları metnin bağlamı içinde, gelecek ve idealizm odaklı bir bakış açısı ile alan bu çalışmanın edebiyat araştırmalarındaki bu eksikliği gidermesi amaçlanmıştır. Aynı zamanda “ötekileştirme”, “gençlik” “idealizm” gibi kavramlar üzerine

¹⁵ Bu konuda Mehmet Kaplan’ın *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-3 Tip Tahlilleri*, Orhan Okay’ın *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, Birol Emil’in *Türk Kültür ve Edebiyatından-2, Şahsiyetler*, Fatma Akerson’un *Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni*, Zeynep Kerman’ın *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Yaşar Şenler’in *Türk Romanında Reformist Tipler* kitapları taranan başlıca kaynaklardır.

temellenen bu çalışmanın, geç dönem Osmanlı romanı açısından edebiyat, sosyoloji, söylem analizini birleştiren disiplinler arası çalışmalara kaynaklık edeceği umulmaktadır.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa, metin merkezli bir çalışmayı esas alan bu tezde, söz konusu dönemde yazarların idealizm ile gençliği bağdaştırmalarının nedeni olarak İmparatorluğun geleceğinin “müphem”liği gösterilmiş; idealist karakterlerin anlatı sonunda yıkıma uğramaları ile İmparatorluğun içinde bulunduğu kriz dönemi arasında bir bağ kurularak, idealizm üzerine kurulu olan bu ütopyik romanların bir karşı ütopyaya dönüştüğü savlanmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

- Ahmad, Aijaz. *Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat*. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.
- Ahmet Midhat Efendi. *Felâatun Bey ve Râkım Efendi*. Haz. Tacettin Şimşek. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.
- Akerson, Fatma Erkman. *Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Ali Kemal. *Fetret*. Haz. M. Kayahan Özgül. Ankara: Hece Yayınları, 2003.
- _____. *Edebiyat-ı Hakikiyye Dersleri*. Haz. Bahriye Çeri. Ankara: Hece Yayınları, 2007.
- Assman, Jan. *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Atatürk, Mustafa Kemal. “Türk Gençliğine Bıraktığım Emanet.” *Nutuk*, 2.cilt. Ankara: MEB Yayınları.
- Bachelard, Gaston. *Mekânın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.
- Başlı, Şeyda. *Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Bek, Kemal. “Tevfik Fikret”. *Halûk’un Defteri*. İstanbul: Bordo Siyah Y. 2012. 7-21.
- Belge Murat. “Kantolar”. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları. 2009. 418-22.
- _____. “Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış”. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 2009. 47-65.
- _____. “Mavi Anadolu Hümanizmi”. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 280-87.

Benjamin, Walter. *Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine*. Çev: M.Tüzel, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2001.

_____. *One-Way Street and Other Writings*. translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London ; New York : Verso, c1997,2006.

_____. *Pasajlar*. İstanbul: YKY, 2002.

Beşe, Alper. "Heyula". IAN Edebiyat. (Haziran 2015). s.11.

Birecikli, İhsan Burak. "Yüzüncü Yılında II. Meşrutiyet'in İlanı Üzerine Bir İnceleme". *Akademik Bakış*. Cilt 2 Sayı 3. Kış 2008. 211-26.

Büyük Larousse. 24.Cilt. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1992.

Cankara, Murat. "Ahmet Mithat Efendi ve Beşir Fuat'a Göre Gerçekçilik". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2004.

Connerton, Paul. *Modernite Nasıl Unutturur?* Çev. Kübra Kelebekoğlu. İstanbul: Sel Yayınları, 2011.

Çebi, Ahmet. "Safahat'ta Eğitimbilimsel Göstergeler". *Bilim ve Gelecek 64* (Haziran 2009). 68-76. Dosya: "Mehmet Âkif'i Soldan Okumak".

Çiğdem, Ahmet. " "Türk Batılılaşması'nı Açıklayıcı Bir Kavram: Türk Başkalığı. Batılılaşma, Modernite, Modernizasyon". *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, Cilt 3. Haz. Tanıl Bora vd. İstanbul: İletişim Y. 2003. 68-81.

Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınevi, 1978.

Emil, Birol. *Mizancı Murad Bey*. İstanbul: Kitabevi, 2009.

_____. *Türk Kültür ve Edebiyatından-2, Şahsiyetler*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.

- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010.
- Ersoy, Mehmet Âkif. *Safahat. Altıncı Kitap Âsım*. Haz. Fazıl Gökçek. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- Evin, Ahmet Ö. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Yayınları, 2004.
- Fabian, Johannes. *Zaman ve Öteki*. Çev. Selçuk Budak. Ankara: Bilim ve Sanat, 1999.
- Fikret, Tevfik. *Eski Çağlar Tarihi.(Tarih-i Kadim)*. Sadeleştiren: A.Kadir, yyy:1965.
- Fikret, Tevfik. *Son Şiirler*. Derleyen: Cevdet Kudret Solok. İstanbul: İnkılâp Kitabevi. yyy.
- Findley, Carter V. "An Ottoman Occidental in Europe: Ahmet Midhat Meets Madame Gulnar, 1889". *The American Historical Review*, Vol. 103, No. 1. (February 1998). 15-49.
- Finn, Robert P. *Türk Romanı. İlk Dönem: 1872-1900*. Çev. Tomris Uyar. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1984.
- Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd*. Çev. Ali Nahit Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Fuat, Mehmet. *Tevfik Fikret*. İstanbul: YKY, 1995.
- Gencer, Mustafa. *Jöntürk Modernizmi ve Alman Ruhu. 1908-1918 Dönemi Türk-Alman İlişkileri ve Eğitim*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Gökçek, Fazıl. "Âsım Hakkında". *Âsım*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011: 7-18.
- _____. *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Şık*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2014.
- Illich, Ivan. *Okulsuz Toplum*. Çev. Celal Öner. İstanbul: Oda Yayınları, 2006.
- İleri, Selim. (2010, 25 Eylül). “Nesl-i Ahîr’de Sönen İstanbul”. Erişim tarihi: 1Eylül 2015, <http://zaman.com.tr>.
- İnci, Handan. *Roman ve Mekân. Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları, 2003.
- Jameson, “Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı”. Çev. İdil Eser. *Kültür ve Toplum* (Kasım 1995). İstanbul: Hil Yayın. 16-38.
- Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür. Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.
- Kaplan, Mehmet. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-3 Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2009.
- Karaküçük, Suna. “Bir Mekânsal Paradigma Olarak Öteki”. Erişim tarihi: 26 Eylül 2015, <http://www.researchgate.net/publication/242260807>
- Kavcar, Cahit. *Edebiyat ve Eğitim*. Ankara: Ankara Ü.Eğitim Fak.Yayınları, 1982.
- Kebeli, Sevim. “Sömürgeciliğe Karşı: Abdülhak Hâmid Tiyatrosu”. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, 2007.
- Kerman Zeynep. *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.
- Koçak, Orhan. “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”. *Toplum ve Bilim* 70. (1996): 94-152.
- Köroğlu, Orhan. “Türk Romanında Batıcılığın Yeri: Geç Kalmışlık Bataklığında Utanç Duymayı Öğrenmek”. Haz. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 499-510.

Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2009.

Kurtuluş Savaşı ve Edebiyatımız-Antoloji. Haz. İnci Enginün vd. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1998.

Lefebvre, Henri. *Mekânın Üretimi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.

Lüküslü, Demet. *Türkiye’de “Gençlik Miti”1980 sonrası Türkiye Gençliği*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Mannheim, Karl. *İdeoloji ve Ütopya*. Çev. Mehmet Okyayuz. Ankara: Epos Y., 2002.

Mardin, Şerif. *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

_____. “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”. *Türk Modernleşmesi, Makaleler 4*. İstanbul: İletişim, 2012. 21-80.

_____. “Jön Türklerin Yabancılaşması”. *Türkiye, İslam ve Sekülerizm. Makaleler 5*. Çev: M.Bozluolcay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 25- 42.

_____. “Yarın ve Gençlik”. *Türkiye, İslam ve Sekülerizm. Makaleler 5*. Çev: M.Bozluolcay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 286-306.

Mehmed Murad. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* Haz. Tacettin Şimşek. Ankara: Akçağ Yayınları, 2005.

Migon, Laurent. “Sömürge Sonrası Edebiyat ve Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatı Üzerine Notlar”. *Elifbâlar Sevdası*. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 67-76.

_____. “Tanzimat Dönemi Romanına Bir Önsöz :Vartan Paşa’nın Akabi Hikâyesi”. (2002). *Hece 65-66-67*: 559-565.

Milas, Herkül. *Türk ve Yunan Romanlarında “Öteki” ve Kimlik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Moretti, Franco. *Mucizevi Göstergeler*. Çev. Zeynep Altok. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- Mutman, Mahmut. “Üretilen Mekân, Yokolan Mekân”. *Toplum ve Bilim* 64-65. (1994):181-95.
- Münchmeier, Richard. “Modernizasyondaki Gençlik”. *Türkiye ve Avrupa’da Gençlik*. Ankara: Türk Demokrasi Vakfı, 2000. 31-50.
- Namık Kemal. *İntibah*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.
- _____. *Cezmi*. Haz. Yakup Çelik. Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.
- Neyzi, Leyla. “Nesne ya da özne? Türkiye’de ‘gençliğin’ paradoksu”. *Ben Kimim? Türkiye’de Sözlü Tarih Kimlik ve Öznellik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011. 103-140.
- Okay, Orhan. *Edebiyat ve Edebî Eser Üzerine*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- _____. *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2011.
- _____. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 200
- Oralış, Meral. “Yalnızlığın Mekânsal Topoğrafyası”. *Bellek, Mekân, İmge*. İstanbul: Multilingual, 2006.
- Özgül, M. Kayahan. “Fetret Yahut Dispotik Osmanlı’nın Ütopik Düşü”. *Fetret*. Ankara: Hece Yayınları, 2003. 7-40.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar. Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- _____. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

- Recaizade Mahmut Ekrem. *Araba Sevdası*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, yyy.
- Samipaşazade Sezai. *Sergüzeşt*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2014.
- Sartre, Jean-Paul. *Edebiyat Nedir?* Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Can Yayınları, 2011.
- Şemseddin Sami. *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat*. Ed. Ahmet Özalp. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1996.
- Şenler, Yaşar. *Türk Romanında Reformist Tipler*. Konya: Palet Yayınları, 2009.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: YKY, 2006.
- _____. "Roman ve Romancıya Dair Notlar I". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 64-7.
- _____. "Millî Bir Edebiyata Doğru". *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000. 89-96.
- Timuçin, Afşar. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: İnsancıl Yayınları, 1998.
- Timur, Taner. *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.
- Tura, Saffet Murat. "Haz İlkesinin Ötesi ve Oidipus Kompleksi". *Haz İlkesinin Ötesinden Ben ve İd*. Çev. A.Nahit Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2014. 7-17.
- Uğurlu, Alev Sınar. "Önsöz". *Nesl-i Ahîr*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2009. 9-14.
- Urry, John. *Mekânları Tüketmek*. Çev. Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- [Uşaklıgil], Halit Ziya. *Bir Ölünün Defteri*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.
- _____. *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2012.
- _____. *Nesl-i Ahîr*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.

_____. *Kırk Yıl*. Haz. Şemseddin Kutlu. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1987.

Uyanık, Seda. *Osmanlı Bilim Kurgusu: Fennî Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Uysal, Zeynep. “Giriş”. *Metruk Ev*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. 13-21.

Uzun, Mehmed. “Bir Hüzündür Ayrılık”. *Sürgün Edebiyatı, Edebiyat Sürgünleri*. Haz. Feridun Andaç. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1996. 49-58.

Ünal, Çiğdem. “Bildungsroman Türüne Kavram Temelinde Bir Yaklaşım”. *Littera Edebiyat Yazıları*. Haz. Cengiz Ertem.
http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/cigdem.htm.

Yalçın, Hüseyin Cahit. *Hayal İçinde. Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman içinde*. Haz. Cevdet Kudret. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2009.

_____. *Hayat-ı Muhayyel. Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman içinde*. Haz. Cevdet Kudret, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2009.

Yavuz, Hilmi. “Modernleşme: Parça mı Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi Kavram mı?” Haz. Tanıl Bora, Murat Gültekingil. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. 212-217.

EKLER

ROMAN ÖZETLERİ

***TURFANDA MI YOKSA TURFA MI?*(1890):**

Mehmed Murad, “turfanda (yeni)” ve “turfa (tuhaf)” kelimelerinden yola çıkarak kurguladığı bu romanını, “zamanın yeni mahsulleri olan reformist / idealist karakterlerin, ileride benzerlerinin çoğalacağı ilk örnekler mi; yoksa tuhaf karşılanan kişiler mi olacağı” sorusu etrafında kurguladığını belirtir. On iki bölümden oluşan roman Fransa’da tıp öğrenimini tamamlayan Mansur’un İstanbul’a gelişiyle başlar. İstanbul’da amcası Şeyh Salih Efendi’nin konağında bir süre kalan Mansur, burada Zehra ile karşılaşır. İdealist kişilikleri birbirine uyan Zehra ile Mansur’un birbirlerine âşık olurlar. Mansur ile Zehra’nın aşkı, konak hayatında yaşananlar, Mansur’un Kalemîye dairesindeki çalışma hayatı, arkadaşı Mehmet ile Veliler Çiftliği’nde faaliyete geçirdiği okul dolayımında gelişen anlatı düzleminde Mansur’un gelecek odaklı idealleri sunulur. Roman, Mansur’un Zehra ile evlenmesinin ardından Osmanlı-Rus Savaşı’na gönüllü katılımı ve orada ölümü ile son bulur.

BİR ÖLÜNÜN DEFTERİ (1890):

Halid Ziya Uşaklıgil'in İzmir dönemi romanlarından sayılan ve üçüncü romanı olan *Bir Ölü'nün Defteri*, başkahraman Vecdi'nin tuttuğu hatıra defterinden oluşur. Roman, Vecdi'nin arkadaşı Hüsam'a o güne kadar söyleyemediklerini ve hissettiklerini yazdığı bu defterin okunmasıyla başlar. Vecdi'nin çocukluk hayatı, arkadaşı Hüsam'la olan ilişkisi, kuzeni Nigar'a olan aşkı ve bunlar etrafında gelişen olaylar bu defter aracılığı ile okura aktarılır.

Küçük yaşta annesini kaybeden Vecdi, babasıyla birlikte kızı Nigar ile birlikte yaşayan halasının yanına yerleşir. Birkaç sene sonra babası Vecdi'yi yatılı okula yerleştirerek onu terk eder. Bu okulda tanıştığı Hüsam ile arkadaşlıkları başlar. Vecdi doktor olarak okulunu tamamlarken, Hüsam basım-yayın dünyasında çalışmayı tercih eder. Bu iki arkadaş Nigar'a olan aşkları dolayısıyla karşı karşıya gelirler. Nigar'ın kendisini değil Hüsam'ı seçmesi sebebiyle hayal kırıklığı yaşayan Vecdi, onlardan intikam alacağı düşüncesiyle Osmanlı-Rus Savaşı'na gönüllü olarak katılır, burada ölmeyi arzu eder; ancak kolunu kaybederek geri döner. Hayatında hedeflediği hiçbir ideale kavuşamayan Vecdi, içine kapanır ve yalnız yaşadığı evinde hastalanarak ölür.

MAİ VE SİYAH (1897):

Roman Mülkiye'de okuyan Ahmet Cemil'in edebiyat dünyasına farklı bir soluk getirmek amacıyla hayalini kurduğu yepyeni bir şiir yazma ve meşhur olma ideali etrafında kurgulanmıştır.

Ahmet Cemil orta halli bir ailenin erkek çocuğudur. Babasını kaybettikten sonra annesi ve kız kardeşi İkbal ile yaşamını sürdürmeye devam etmektedir. Okul arkadaşı olan Hüseyin Nazmi ile sık sık bir araya gelerek şiir tartışmaları yapmaktadırlar. Ortak idalleri Batı edebiyatından beslenen bir şiir anlayışı ortaya koymaktır. Hüseyin Nazmi zamanla bu ideali bir kenara bırakarak Hariciye memurluğuna yönelir, Ahmet Cemil ise bu yolda tutkuyla ilerler. Ancak zorlu yaşam koşulları, babasının ölümüyle artan yoksulluk Ahmet Cemil’i yanlış kararlar almaya yöneltir. Şiir idealinin bir parçası olan matbaa ile ilişkisini sürdürebilmek için Vehbi ile kızkardeşi İkbal’in evliliklerini onaylamak zorunda kalır. Bu evlilikte mutsuz olan İkbal’in ölümü, mai olan hayalleri siyaha, hakikate çevirir. Âşık olduğu kadın Lamia’nın başka bir adamla evlenecek olması onu bütün hayallerinden vazgeçirerek gönüllü sürgüne iter. Arkadaşı Hüseyin Nazmi Batı’ya memur olarak atanmışken kendisi Doğu’ya gitmektedir. Yaşamın gerçekleriyle uyum sağlayan Hüseyin Nazmi’nin ödülü Batı’ya gidiş iken; hayal peşinde sürüklenen Ahmet Cemil’in şiir uğruna aldığı yanlış kararların cezası Doğu’ya gidiş olmuştur.

NESL-İ AHİR (1909):

Nesl-i Ahir Halid Ziya Uşaklıgil’in “*Mai ve Siyah*’ta eski ve yeni edebiyat taraftarlarının çatışması neticesinde sanat sahasında meydana gelen tezdâd sosyal plana aktardığı” (Kerman 117) romanıdır. İkinci Meşrutiyet arefesinde, İstanbul’da geçen roman, kalabalık bir kadroya sahiptir. 40’lı yaşlardaki Nüzhet’in kızı Azra’yı görmek için, genç İrfan’ın babasını sürgünden kurtarmak için, Şakir’in ise iyi bir evlilik yaparak Hariciye memurluğu almak için Fransa’dan İstanbul’a dönüş

yolculuğu ile başlayan romanda, İstanbul merkezinde İmparatorluğun içinde bulunduğu olumsuz şartlar konu edilir.

Saray ve bürokrasi ikiliğinden doğan yozlaşma; rüşvet, jurnalleme etrafında gelişen olaylar reform yanlısı idealist karakterlerle geleneksel anlayışı dirençle sürdüren “eski” zihniyet arasındaki karşıtlığı ortaya koyar. Yol gösterici baba konumundaki Nüzhet’in fikir ve görüşlerinin geniş yer tuttuğu romanda mesele nesl-i ahîr’in geleceği konusudur. İyi eğitim almış, reform yanlısı, kültürlü gençler ülkede hak ettikleri değeri görmemektedirler. Nitekim roman idealizm yanlısı gençler ve Nüzhet’in bu bozuk zemininde tutunamayıp yenilmeleriyle son bulur.

FETRET (1911):

Ali Kemal’in, Selman ve onun oğlu Fetret etrafında kurguladığı bir roman olan *Fetret*, geç dönem Osmanlı İmparatorluğu’nun içinde bulunduğu krizi konu edinir. İngiltere ve Fransa’da eğitimini tamamlayarak İstanbul’a dönen Fetret Batılılaşma idealini temsil ettiği gibi ülkenin içinde bulunduğu kriz dönemini de temsil etmektedir. İçinde bulunulan fetret / kriz döneminin atlatılması için yapılması gerekenlerin sıralandığı roman, bir gelecek ütopyası sunmaktadır. Olay örgüsünün zayıf olduğu roman fikirsel bir tartışma zemini üzerinde şekillenmiştir. Dokuz bölümden oluşan romanda; Doğu-Batı, eski-yeni karşıtlığında nasıl bir Osmanlı tahayyül edildiği ortaya konur. Roman, Fetret’in İstanbul’dan ümitsizce ayrılarak Fransa’ya geri dönüşüyle (ütopyanın karşı ütopyaya dönüşmesiyle) sonuçlanır.

ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Türkçe Eğitimi Bölümü'nde yapan Meryem Demir, Marmara Üniversitesi Türkçe Eğitimi Bölümü'nden "Türkçe Derslerinde Metin Çözümlemesine Üslûpbilim Açısından Yaklaşım" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesini aldı. 2009 yılında Bilkent Üniversitesi'nde doktora çalışmalarına ve Orta Doğu Teknik Üniversitesi Türk Dili Bölümü'nde akademisyenliğe başladı. Burada Eleştirel Okuma, Kültür- Toplum ve Edebiyat Eleştirisi, Sözlü ve Yazılı Anlatım, Türk Dili I-II gibi dersler veren Meryem Demir, 2015-2016 yılları arasında ders vermek üzere Edinburgh Üniversitesi'ne akademisyen olarak kabul edilmiş bulunmaktadır.