

**OTORİTE KRİZİ DÖNEMİNDE OSMANLI -TÜRK ROMANLARI
(1850-1900)**

**ÖZDEN TURHAN
106611019**

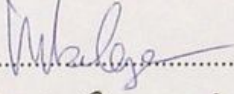
**İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

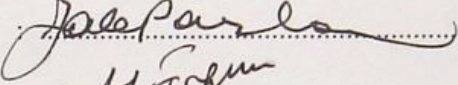
**PROF. DR. MURAT BELGE
2010**

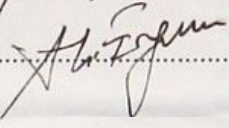
Otorite Krizi Döneminde Osmanlı-Türk Romanları (1850-1900)

The Ottoman-Turkish Novels (1850-1900) During the Authority Crisis Period

Özden Turhan
106611019

Prof. Dr. Murat Belge : 

Prof. Dr. Jale Parla : 

Prof. Dr. Ali Ergur : 

Tezin Onaylandığı Tarih : 29.06.2010

Toplam Sayfa Sayısı: 85

Anahtar Kelimeler

- 1) Osmanlı-Türk romanları
- 2) Otorite Krizi
- 3) Ulusal Alegori
- 4) Cinsel Alegori

Key Words

- 1) Ottoman-Turkish Novels
- 2) Authority Crisis
- 3) National Allegory
- 4) Sexual Allegory

ÖZET

Bu yüksek lisans tez çalışması, otorite krizi dönemindeki Osmanlı-Türk romanlarının (1850-1900) politik düzlemde yeniden yapılandırılmasını hedeflemektedir. Bu çalışma, temelde Lucien Goldmann ile Georg Lukács'ın roman teorilerine ve aynı zamanda Fredric Jameson'ın "ulusal alegori" ile Nurdan Gürbilek'in "cinsel alegori" meselesine yaslanmaktadır. Buradan hareketle önerilen, Osmanlı-Türk romanlarının, Goldmann ve Lukács'ın roman teorisi ile "ulusal alegori" ve "cinsel alegori" meselesi üzerinden okunmasıdır. Böylelikle, Osmanlı-Türk romanlarının Batı tarzı aşk anlatılarının taklidi mi yoksa politik bir meseleyi edebiyat kanalıyla deneyimleyen "tezli" anlatılar mı olduğu irdelenmektedir. Ana fikir olarak, Osmanlı-Türk romanlarının politik bir meseleyi edebiyat kanalıyla deneyimleme çabası ekseninde odaklanması savunulmaktadır. Bu sebepten ötürü, Osmanlı-Türk romanlarının politik düzlemde de okuma alanlarının mümkün olabileceği görülmektedir.

ABSTRACT

This Master's thesis aims to restructure the political platform of the Ottoman-Turkish novels (1850-1900) during the authority crisis period. This study fundamentally leans on Lucien Goldmann and Georg Lukács's novel theories as well as Frederic Jameson's "national allegory" and Nurdan Gürbilek's "sexual allegory" issues. With this in mind, it is recommended that the Ottoman-Turkish novels be read according to Goldmann and Lukács's roman theories as well as "national allegory" and "sexual allegory" issues. This way, the Ottoman-Turkish novels' western style love expressions can be scrutinized as to whether they are "discourse" replicas or political issues experienced via literary channels. As the main idea, it is defended that the Ottoman-Turkish novels focused their efforts of experiencing a political issue through literary channels. For this reason, it is possible to see that the Ottoman-Turkish novels' reading areas were in the political platform.

TEŐEKKÖRLER

“Otorite Krizi Döneminde Osmanlı-Türk Romanları (1850-1900)” başlıklı tez çalışmam süresince bana desteklerini esirgemeyen başta Rasih Nuri İleri olmak üzere, Ali Ergur, Jale Parla ve tez danışmanım Murat Belge’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	vi
GİRİŞ.....	1
1. TEORİK ÇERÇEVE.....	5
1.1. Batı Romanının Teorik Temellendirilmesi.....	5
1.1.1. Lukács'ın Roman Teorisi.....	5
1.1.2. Goldmann'ın Roman Teorisi.....	10
1.2. Osmanlı Romanını Okumak.....	14
1.2.1. Ulusal Alegori Tartışmaları.....	14
1.2.2. Osmanlı Romanı ve “Ulusal Alegori” Meselesi.....	18
2. KRİZİN BİREYLER VE CEMAATLER ÖLÇEĞİNDE ALGILANMASI.....	25
2.1. Cemaatler Karşısında Bireyleşme: Akabi Hikayesi.....	25
2.2. Parçalanmış İmparatorluk Çağında Aşk: Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat.....	30
2.3. Telafi Mekanizması ve Toplumsal Değerler Sorunu: İntibah.....	34
2.4. Geleneğin İcadı: Cezmi.....	41
2.5. Realizm ve Osmanlı Devleti'nde Batı Tarzı Kölelik: Sergüzeşt.....	46
2.6. Otorite Figürlerinin Sarsılması Sonrasında “Birey”: Araba Sevdası.....	48
3. KRİZE YANIT OLARAK TOPLUMSAL PROJE ROMANLARI.....	56
3.1. “Biz” Kalarak “Batılı” Olmak: Felâtun Bey ile Râkım Efendi.....	56
3.2. İslamın Maneviyatı ile Batı'nın Bilgisini Terkip Etmek: Turfan da mı Yoksa Turfa mı?.....	61
3.3. Değişmekte olan Dünya ve Temaşası: Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş.....	68
3.4. Kadın Meselesi ve Toplumsal Değişme: Aşk-ı Memnu.....	72
SONUÇ.....	79
KAYNAKÇA.....	82

GİRİŞ

“Otorite Krizi Döneminde Osmanlı-Türk Romanları (1850-1900)” başlıklı bu yüksek lisans tez çalışması, XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunun tarihsel anlatısı doğrultusunda, Osmanlı-Türk romanlarını (1850-1900) politik düzlemde değerlendirmekte ve tartışmaktadır. Bu tartışmada, Batı’nın tarihsel, toplumsal, ekonomik ve siyasal koşullarının yarattığı özgül bir tür olan romanın, Osmanlı-Türk edebiyatında bir “taklit” ürünü olarak doğması ekseninde gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Batı edebiyatının “taklit”i olarak görülen Osmanlı-Türk romanlarının görünür düzlemdeki edebi anlatılarının politik düzlemde ulusal “endişe” ve “kaygı”ları deneyimleyen tezli metinler olduğu görüşü, çalışmanın temel problematiği olmuştur. Bu temel sorunsal ise, kendi içinde yol gösterici birtakım sorular üretmekte ve tezin tartışma noktasına varılan temel akslarını kurgulamaktadır.

- Osmanlı-Türk romanları (1850-1900), Batı tarzı edebiyat anlatılarının taklit metinleri mi yoksa politik bir meseleyi edebiyat kanalıyla deneyimleyen “tezli” metinler midir?
- Batı’yla ilişki sonucunda ortaya çıkan ilk Osmanlı-Türk romanlarının temel problematiği; sadece “batılılaşma” meselesi midir, yoksa XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı toplumunda yaşanan otorite krizini aşmak için çözüm arayan, kendilerine özgü ulusal “kaygı”ları olan tezli anlatılar mıdır?
- Osmanlı-Türk romanlarının politik meseleyi çözümleme çabası “ulusal alegori” ve “cinsel alegori” şemsiyesi altında okunabilir mi?
- Osmanlı-Türk romanları Osmanlı toplumu için ne ifade etmektedir? XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunun değişim hareketleri, Osmanlı-Türk (1850-1900) romanları üzerinden okunabilir mi?

Bu sorular ise çalışma kapsamında Şu noktalar etrafında yoğunlaşmaktadır: Bir yandan, ele alınan Osmanlı-Türk romanlarının edebi düzlem dışında politik düzlemde de yakın okumalarının yapılması; diŐer yandan XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı toplumunda yaşanan ekonomik, siyasi ve toplumsal deŐişimlerin romanlar üzerinden deneyimlenmesi üzerine odaklanmaktadır. Bu iki nokta da Fredric Jameson'ın "ulusal alegori" kavramına yaslanmaktadır. Jameson, Batılı roman biçiminin temel niteliklerinden birini oluşturan siyaset-edebiyat ayrımını yerel düzlemde "taklit" edemeyen "üçüncü dünya edebiyatı"nın metinlerinin zorunlu olarak birer "ulusal alegori"ye dönüŐtüŐünü savlamaktadır.¹ Bu bakımdan bu yüksek lisans tez çalışması kapsamında Jameson'ın bu savı, incelenen her bir Osmanlı-Türk romanı için ayrı ayrı tartışılacaktır. Dolayısıyla, çalışma kapsamında seçilen Osmanlı-Türk romanları hem bu sorulara cevap vermekte hem de Jameson'ın "ulusal alegori" kavramını tartışma olanağı sağlamaktadır.

Tez kapsamında ele alınan romanların seçimindeki temel unsur ise spesifik simgesel değer taşımalarıdır. Bununla birlikte incelenen romanların Latin harfli aktarmalarının ilk baskıları araştırılmış, ancak bu baskıların bir kısmına ulaşılabilmüŐtir. Bu bağlamda mevcut çalışma, Osmanlı-Türk edebiyatının ilk romanı olan *Akabi Hikâyesi* (1851) romanıyla başlayacak ve Osmanlı toplumundaki istibdat döneminin simgeleştiği Halid Ziya UŞaklıgil'in *AŞk-ı Memnu* (1899) romanıyla sonlandırılacaktır. Ancak, Tanzimat dönemi yazarları içinde olan Emin Nihat'ın eserleri hikâye olduğundan dolayı çalışmaya dahil edilmemiŐtir. Bununla birlikte, Nabızâde Nâzım'ın *Zehra* romanı mevcut çalışmada incelenmeye alınmamıŐtır. Bunun sebebi, *Zehra* romanının bu araŐtırmaya önemli bir katkı sağlamayacağı düşüncevidir. Ayrıca, dönemin en çok eser veren yazarlarından Ahmet Mithat'ın sadece *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanı incelenmiştir. Bu bağlamda, mevcut çalışmada incelenen romanlar Şunlardır: *Akabi Hikâyesi* (1851; 1991), *Taaşuk-u Tal'at ve Fitnat*

¹ Fredric Jameson, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, 15. sayı, 1986, s. 69.

(1872; 2004), *İntibah* (tarihsiz; 2005), *Cezmi* (1881; tarihsiz), *Sergüzeşt* (1888; 2004), *Araba Sevdası* (1889 ; tarihsiz), *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1875; 2009), *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1901; 2008), *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş* (1871; 1986), *Aşk-ı Memnu* (1899; 1945). Dolayısıyla, tez kapsamında seçilen romanların ortak noktaları, Osmanlı toplumunda yaşanan otorite krizini edebiyat kanalıyla deneyimleme çabalarıdır. Bu nedenle tezin ana probleminin ve akslarının dikkatli bir biçimde açıklanması gerekmektedir. Bu yüzden de tez kapsamında sorulan soruların yanıtlarının da tutarlı bir halde verilebilmesi için kendi içinde anlamlı bir bütün oluşturan bir yapı kurulmuştur. Bu yapı ise üç bölüme ayrılmaktadır.

Bu yüksek lisans tez çalışmasının ilk bölümü “Teorik Çerçeve”dir. Tezin konusunu oluşturan Osmanlı-Türk romanlarının (1850-1900) teorik açıdan değerlendirilmesini hedefleyen bu başlık iki alt bölüm altında incelenmiştir. Bir yandan “Batı Romanının Teorik Temellendirilmesi” alt başlığı altında Batı’ya özgü roman biçiminin varlıksal koşullarından bahsedilmektedir. Böylece, roman biçiminin nasıl oluştuğu, konusunun ne olduğu Lukács’ın “Roman Teorisi”ne bağlı kalınarak açıklanmaktadır. Bununla birlikte, roman biçiminin kapitalist gelişme süreçlerinde aldığı dönüşümler ve romanın toplumdaki rolü bakımından da Goldmann’ın “Roman Sosyolojisi” görüşlerinden yararlanılmaktadır. Diğer yandan da, “Osmanlı Romanını Okumak” alt başlığı altında, Batı’ya özgü roman teorisinin Osmanlı-Türk romanları (1850-1900) kanalıyla Doğu edebiyatı için kullanılabilecek bir şema olup olmadığı “ulusal alegori” kavramı ekseninde tartışılacaktır.

Mevcut çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, ilk bölümde tartışılan “ulusal alegori” meselesi her bir roman için tek tek incelenmiş ve aynı zamanda Batı’ya özgü edebi anlatı biçimlerine göre değerlendirilmiştir. İkinci bölüm “Krizin Bireyler ve Cemaatler Ölçeğinde Algılanması”dır. Bu bölümde –klasik Osmanlı sisteminin dağıldığı ve Padişah’ın otoritesini yitirdiği dönemde Batı’yla karşılaşma sonucunda ortaya çıkan– ilk Osmanlı-Türk romanlarındaki cemaat-

birey çatışması ekseninde toplanan toplumsal dönüşüm tartışmalarını konu alan edebi anlatılarının yakın okuması yapılmaktadır. Bu nedenle bu bölüm, “Cemaatler Karşısında Bireyleşme: Akabi Hikâyesi”, “Parçalanmış İmparatorluk Çağında Aşk: Taaşuk-u Talat ve Fitnat”, “Telafi Mekanizması ve Toplumsal Değerler Sorunu: İntibah”, “Geleneğin İcadı: Cezmi”, “Realizm ve Osmanlı Devleti’nde Batı Tarzı Kölelik: Sergüzeşt” ve “Otorite Figürlerinin Sarsılması Sonrasında ‘Birey’: Araba Sevdası” olmak üzere altı alt başlık altında incelenmiştir.

Son bölüm ise “Krizе Yanıt Olarak Toplumsal Proje Romanları” başlığı altında, klasik Osmanlı sisteminin sarsılması sonucu ortaya çıkan toplumsal proje romanları yer almaktadır. Dolayısıyla üçüncü bölüm “ ‘Biz’ Kalarak ‘Batılı’ olmak: Felâton Bey ile Râkım Efendi”, “İslamın Maneviyatı ile Batı’nın Bilgisini Terkip Etmek: Turfanda mı Yoksa Turfa mı?”, “Değişmekte olan Dünya ve Temaşası: Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş” ve “Kadın Meselesi ve Toplumsal Değişme: Aşk-ı Memnu” olmak üzere dört ayrı alt başlıkta Osmanlı-Türk romanlarının yakın okuması yapılmıştır. Böylece son iki bölümde tezin ana tartışma unsurları olan Osmanlı-Türk romanlarına odaklanarak tartışmanın sonuçları saptanmaktadır.

1. TEORİK ÇERÇEVE

1.1. Batı Romanının Teorik Temellendirilmesi

1.1.1. Lukács'ın Roman Teorisi

Bu çalışmada, “Roman nedir?” sorusunun yanıtı Lukács'ın *Roman Teorisi*'ne bağlı kalınarak verilecektir. Bu bölümün amacı, “Roman nedir?” sorusuna yanıt ararken Lukács'ı, kendi Marxist izleği içerisine oturtmak değildir. Bu araştırma, Lukács'ın genç ya da olgun dönemini kapsamamaktadır. Dolayısıyla, Lukács'ın roman kuramından devralınan tartışma, Marxist bağlamındaki tartışmalar değil; roman kuramına yönelik bir tartışmadır.

Lukács'a göre roman, bütünlüğü bozulmuş deneyim alanının yapıtta yeniden tesis edilmesi çabasıdır.² Lukács bu tanımıyla Batı'yı, Yunan ve modern olmak üzere iki eksen etrafında okumaktadır. Yunan dünyası, bütünlüklü deneyimin imkânını sunan dünyadır. Bunun aksine modernlik ise; bu bütünlüğün parçalandığı zaman dilimini karşılamaktadır.³ Roman, bir yandan parçalanmışlık dönemine ait bir edebiyat biçimi olarak ortaya çıkmaktadır;⁴ diğer yandan da bu bütünlüğün yeniden oluşmasını sağlayan mekândır. Orhan Koçak şunu belirtir: “*Roman somut, yaşanmış bir deneyim olarak bütünlüğün parçalandığı ama bütünlük ihtiyacının sürdüğü bir dünyanın epiğidir*”.⁵ O halde roman, Heideggerci bir üslupla söylemek gerekirse, “Tanrıların çekip gittiği” ve “henüz geri dönmediği” bir döneme aittir.⁶

² Orhan Koçak, “Sunuş”, Georg Lukács. *Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 11.

³ Orhan Koçak, *a.g.e.*

⁴ Orhan Koçak, *a.g.e.*

⁵ Orhan Koçak, *a.g.e.*

⁶ Beda Allemann ve Otto Pöggeler, *Heidegger Üzerine İki Yazı*, çev: Doğan Özlem, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2006.

İnsan, ideal ile gerçek arasında yaşadığı iki arada kalmışlığını romanla telafi etme olasılığını bulur.⁷ Lukács bu telafi girişimini bir dünya epiği olarak değerlendirmektedir: “‘Roman biçimi, aşkın bir yurtsuzluğun ifadesidir,’ ya da ‘roman, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir’”.⁸ Ancak temel bir farkla: yeni bir biçim olarak roman, bütünlüğün yitildiğinin ya da yitirildiğinin farkındadır. O halde roman, bu yitirilmenin arkasındaki arayışı sunmaktadır. Bunu bir nevi telafi mekanizması olarak ele almak mümkündür. Roman kişileri de ancak bu telafi figürü etrafında düşünülebilir. Her şeyden önce roman kişisi, eski edebi türlerden farklı olarak romanda kendisi olarak varolmaktadır:

*“Epik, kendi içinde tamamlanmış bir hayatın bütünselliğine biçim verir; roman ise biçim vererek hayatın gizlenmiş bütünselliğini açığa çıkarıp inşa etmeye çalışır. Nesnenin verili yapısı (yani bir arayış, ki öznenin gerek nesnel hayatın gerek bu hayatın özne ile olan ilişkisinin kendiliğinden uyumlu olmadığını kabul ettiğini dile getirmenin bir yoludur sadece) biçimlendirici niyetin önündeki görevin çapını hissettirir. Tarihsel duruma içkin olan tüm yarı ve çatlaklar biçim verme sürecine dahil edilmelidir: kompozisyon araçlarıyla gizlenemez bunlar ve zaten gizlenmemeleri de gerekir. Dolayısıyla, romanın temel biçim belirleme niyeti romanın kahramanlarının psikolojisi olarak nesneleştirilir: Kahramanlar, arayanlardır”.*⁹

Buradan hareketle roman, XIX. yüzyıl roman tanımıyla, bireyin çıkışını ortaya koyan edebi bir türdür. Dolayısıyla roman kahramanı, sadece kendisi olarak, kısmen de yalnız olarak varolur. Bununla birlikte roman kahramanı, kaybedilmiş olan ‘bütünlüğün’ arayışındadır.¹⁰ Dolayısıyla, romanda kişinin temsil ettiği bir ‘bütünlük’ yoktur artık, sadece bir bütünlüğün parçası vardır:

“Destan kahramanı, bütün çatışmaları ve sınavları içinde yine de bir topluluğun temsilcisi, anlamlı bir bütünün parçasıdır; oysa roman kahramanı her zaman bireysel ve yalnız bir özneliktir; Lukács roman kahramanını ‘sorunsal birey’ olarak niteler, çünkü her zaman onu çevreleyen nesnel dünyaya (doğaya ve modern çağda bir ‘ikinci doğa’ oluşturan topluma) karşı konumlanmıştır ve romanın başlatıcı,

⁷ Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 12

⁸ Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 12.

⁹ Georg Lukács, *Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 68.

¹⁰ Georg Lukács, *a.g.e.*

*oldurucu sorunu da (aynı anda hem ahlaki, ruhsal, hem de biçimsel, teknik bir sorun) zaten öznenin bu nesnellikle ilişkisi ve ütopyik bütünleşmesidir”.*¹¹

O halde roman kişisi, kendi meselelerinin peşinden koşar.¹² Roman kişinin yaşamı, çatışmanın mekânıdır.¹³ Dolayısıyla roman, roman karakterinin belirli tekil bir varoluşunu konu almaktadır ve roman kişinin bu deneyim alanı da kendi parçalanmışlığına yanıt aramaktadır. Bu yanıtta, karakterin içinde bulunduğu dünyaya anlam kazandırma çabasıdır. Romanın esas gerilimi, bireyin parçalanmış ve yabancılaşmış deneyim alanıyla aradığı ya da yeniden tesis etmeye çalıştığı bütünlük arasındadır.¹⁴ Böylece, roman bir yandan okuyucuya bütünlüğün bozulduğuna dair hakikati sunarken, diğer yandan da bunun telafisine yönelik bir girişimde bulunmaktadır.

Bilinen ilk roman örneği olan Don Quijote, bu telafi girişiminin bir çabasını sunmaktadır. Lukács, buna *soyut idealizm romanı* adını verir,¹⁵ çünkü soyut idealist kahraman Don Quijote, bu bütünlüğün tesis edileceğine dair inancı paylaşmaktadır:

*“Kahraman dünyanın başlı başına anlamlı olduğuna, insanla çevresi arasındaki uyumun şimdi ve burada kurulabileceğine inanmıştır. Dünyaya aslında sahip olmadığı bir anlamın yakıştırılması paranoyadır ve Lukács'a göre deli figürü de roman kahramanının prototipidir. Paranoyak kahramana göre, insanın hedefine ulaşmasını önleyen, herhangi bir aşkın varlık ya da yabancılaşmış düzen değil, yine bu dünyaya içkin olan bazı olumsal / rastlantısal kötü güçlerdir. Soyut idealizm kahramanı, böylece dünyanın gerçek nesnelliğiyle, öznel işleyişlere indirgenemeyecek yanıyla hiçbir zaman yüzleşemez; gördüğü kendi kafasındaki hayali durumdur sadece. Böylece roman görünüşte nesnel bir olaylar ve serüvenler dizisi olarak şekillenir, ama bu nesnellik aslında bir yanılsamadır, deliliktir”.*¹⁶

¹¹ Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 13-14.

¹² Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 13.

¹³ Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 14.

¹⁴ Orhan Koçak, *a.g.e.*

¹⁵ Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 17.

¹⁶ Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 18.

Doğal olarak bu yanılısama başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Bu yüzden de bu soyut idealizm romanını, *düş kırıklığı romanı*¹⁷ izlemektedir. Bu roman tipinde kahraman, Don Quijote'nin aksine dış dünyanın düzenlenebileceğine dair inancı kaybetmiş, tamamen içe yönelmiştir:

“*Düş kırıklığı romantizminin kahramanı için her türlü anlamlılık içtedir; dış dünyaya ilişkin bazı hayalleri, bazı tasarıları olsa bile, bunların karşılanamayacağına dair ‘marazi’ bir sezış de bu hayallerin içinde başından beri bir tür alt akıntı gibi sürüp gidiyordur*”.¹⁸

Dolayısıyla, nasıl ki soyut idealizm roman kahramanının serüveninin sonu başarısızlıkla bitiyorsa; düş kırıklığı roman kahramanının serüveni de başarısızlıkla başlar.

Lukács'ın roman tipolojisi olan *soyut idealizm romanı* ve *düş kırıklığı romanı*, yeni bir roman tipi saptamaktadır: *Bildung romanı*.¹⁹ Lukács, *bildung romanı*'nı sentez çalışması olarak okumaktadır. Zira *Wilhelm Meister*'da roman, Goethe'nin iç ve dış dünyanın barışması figürünü deneyimlemektedir.²⁰ Bununla birlikte, Lukács, Goethe'nin *Wilhelm Meister* romanını bütünlük ile parçalanmışlık arasında yaşanan krizi dikkate alarak çözümlemektedir.²¹ Fakat Lukács'ın saptadığı üzere, Goethe'nin diyalektik olarak nitelendirilen bu girişimi, *soyut idealizm romanı* ile *düş kırıklığı romanı* arasındaki uçurumu aşmaya yetecek kadar egemen değildir.²²

Lukács için ironi meselesi, mimesis teorisine yönelik eleştiri olarak okunabilir, çünkü ironi, mevcut krizin romana verdiği tepkidir.²³ Hem ütöpik hem de gerçeklik düzlemi bir arada vardır. Bu bağlamda romanın yansıttığı dünya, aslında roman kişisi tarafından kurulmuş bir dünyadır. Roman, bu dünyayı

¹⁷ Orhan Koçak, *a.g.e.*

¹⁸ Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 19.

¹⁹ Orhan Lukács, *a.g.e.*, s. 137.

²⁰ Georg Lukács, *a.g.e.*

²¹ Georg Lukács, *a.g.e.*, s. 144.

²² Georg Lukács, *a.g.e.*

²³ Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 17.

kurgulamakla sınırlı kalmaz, aynı zamanda onu yaratır. Roman, parçalanmış malzemelerin hedeflediği bütünlük perspektifi bağlamında kurgulanmaktadır. Lukács'a göre, roman biçimi mimesis teorisinin imkânsızlığı üzerine kuruludur.²⁴ Mimetik bir sanat etkinliğinden ancak antik Yunan'da söz etmek mümkün olabilirdi, çünkü ortada söz konusu olan organik bir ilişkidir.²⁵ Roman ise, zaten bilinçli olarak gerçekliği kurgulayarak üretilir:

*“Romanın dünyayı ve insan deneyimini öylece “yansıtması” imkânsızdır, çünkü bilinçli ve iradi bir biçim verme çabasının ürünüdür; başka bir deyişle, bir deneyimle bu deneyimin öznel yorumu aslında her zaman bir mesafe olacaktır ve romanın başarısı da bu mesafenin yok sayılmasına değil, ustaca (hesaplı ve zevkli bir biçimde) işletilmesine bağlıdır”.*²⁶

Lukács 1962 yılında yazmış olduğu önsözde “roman biçimlerinin sorunları çivisi çıkmış bir ayna imgesidir”²⁷ der. Bu sebepten ötürü roman, bütünlük varsayan sanat biçimleriyle zorunlu olarak bir mesafe alır.²⁸ 1962 yılının Lukács'ı, bu zorunluluğun tarihsel-felsefi nedenleri olduğunun altını çizer. 1920 yılının Lukács'ı ise, bunun sanatsal boyutu üzerinde durmaktadır.²⁹ Her iki Lukács da romanın parçalanmışlıkla olan ilişkisini betimlemektedir. Bu betimleme yansıtma teorisinin yetersizliğini gözler önüne sermektedir.

Sonuç olarak, modern Batılı bir biçim olarak roman, bireyin parçalanmış deneyim alanına dahil olan bir epik sunmaktadır. Başka bir biçimde ifade edilirse, roman söz konusu olan deneyim alanının anlamlandırılması çabasıdır. Bu çaba ise, yitirilmiş bütünselliğin geri kazanılamayacağına dair farkındalığın artmasını sağlamaktadır. Ancak, insanın böyle bir durumla başa çıkmasının imkânlarını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla, bu çalışmada, Lukács'ın

²⁴Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 18.

²⁵Orhan Koçak, *a.g.e.*, s. 16.

²⁶Orhan Koçak, *a.g.e.*

²⁷Georg Lukács, *a.g.e.*, s. 31.

²⁸Georg Lukács, *a.g.e.*

²⁹Georg Lukács, *a.g.e.*, s. 32.

ortaya koyduğu roman kavramından hareketle, XIX. yüzyıl Osmanlı-Türk romanlarının, roman anlayışıyla ne dereceye kadar örtüştüğü tartışılacaktır.

1.1.2. Goldmann'ın Roman Sosyolojisi

Lukács'ın roman teorisi, romanın varlıksal koşullarına ilişkin bir düzen bilgisi sunmasına karşın, roman sosyolojisi fikri ile uğraşmamaktadır. Dolayısıyla, Lukács'ın açtığı güzergâhtan hareket eden Lucien Goldmann, roman sosyolojisi konusunda daha kapsamlı bir fikir sunmaktadır. Goldmann *Towards a Sociology of the Novel* kitabında roman incelemesine ilişkin bir koşulluk kurmayı önerir:³⁰ Roman biçimi ile onun içinden çıktığı gündelik yaşam koşulları arasında. Nitekim Goldmann'a göre roman, kapitalist toplumun ürünüdür.³¹ Goldman'ın tanımladığı kapitalist toplumun içindeki bireyin bütünlüğü “bozulmuş” ve aynı zamanda birey içinde yaşadığı topluma karşı “yabancılaşmış”tır.³² Dolayısıyla roman, bireyin modern toplumla ilişkisinin edebi bir metnidir. Başka bir deyişle, Goldmann, romanı modern kapitalist dünyadaki insan ilişkilerini sunan bir okuma imkânı olarak düşünmektedir.³³

Goldmann'a göre, Lukács kahramanla dünya ekseninde bir kopuş önermektedir.³⁴ Nitekim Lukács'a göre roman, modern dünyanın parçalanmış toplumlarındaki “yabancılaşmış” bireylerin gerçek ile ideal arasındaki deneyimsel kurgusudur.³⁵ Dolayısıyla, Goldmann'daki romanın doğuşuna dair olan görüşlerin izlerine Lukács'ta rastlamak mümkündür. Fakat, Goldmann'ın Lukács dışında etkilendiği bir başka isim de René Girard'dır. Girard, romanı kahramanın içine düşmüş olduğu bozulmuş bir dünya durumunun anlatımı

³⁰ Lucien Goldmann. *Towards Sociology of the Novel*. Translated by Alan Sheridan. London: Tavistock Publications, 1975, s. 1.

³¹ Gibert Tarrab, “La Sociologie du théâtre et de la littérature d'après Lucien Goldman”, *Sociologie et Sociétés*, 1. Sayı, 1971, s. 17.

³² Gibert Tarrab, *a.g.e.*, s. 17.

³³ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 1.

³⁴ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 2.

³⁵ Georg Lukács, *a.g.e.*, s. 11.

olarak ele almaktadır.³⁶ Buradan hareketle, Goldmann da kendi pozisyonunu kahramanın düşmüş olduğu bozulmuş dünya üzerinden kurmaktadır. Kısaca, Lukács ve Girard, bütün tartışmayı kahraman ve onun dünyasallığı ilişkisi üzerine kurmaktadır. Böylece, Lukács ve Girard otantiklik kavramını gündeme getirmektedir. Başka bir biçimde, roman, geleneksel toplumun temsil ettiği varlıksal koşulların bozulduğu ve roman kahramanının da bunun sancısını çektiği mekândır.³⁷

Goldmann, çalışmasında bu iki problematik alanını anlamaya çalışır. Goldmann bu analiz ekseninin dışında daha somut bir roman anlayışı olabileceğini düşünmektedir.³⁸ Goldmann, bir yandan Marx'ın “şeyleşme teorisi”nden (Verdinglichung) öğrendiklerini roman analizinde kullanmaya yönelirken, diğer yandan oldukça kuvvetli bir vurguyla şeyleşme alanındaki durumu tekil olarak algılamaya yönelmektedir.³⁹ Başka bir biçimde söylenirse, Marx *Kapital*'in birinci cildinde, kapitalist koşullar altında toplumu ve toplumdaki bireyleri “şeyleşme anlayışı” üzerinden tasvir etmektedir, böylelikle roman, ekonomik etkileşimler neticesinde bireyin özerkliğine ilişkin değerlendirme imkânı sunmaktadır.⁴⁰ Marx'ın “şeyleşme anlayışı”ndan hareketle Goldmann, roman biçimini gündelik yaşamın temsili olarak nitelendirmektedir, ancak bu temsiliyetin tümel bir temsiliyet olmaktan ziyade bireysel bir temsiliyet olduğunu vurgulamaktadır.⁴¹

Goldmann, özellikle XIX. yüzyıl sonrası dönüşüme odaklandığı için burada dikkat ettiği şey şudur: kapitalist ilişkilerin yarattığı dolayimler.⁴² Başka bir deyişle, Goldmann'a göre roman, otantik değerlerin ne olduğunu bilmeyen ya da o değerleri zaten yitirmiş olan bireyin bakış açısıdır. Böylece, gündelik hayatta otantik değerlere hâkim olmayan bir “pazar toplumu” döneminin yapısı roman

³⁶ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 3.

³⁷ Gibert Tarrab, *a.g.e.*, s. 17.

³⁸ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 4.

³⁹ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 6.

⁴⁰ Karl Marx, *Kapital Cilt 1*, çev: Alaattin Bilgi, İstanbul: Sol Yayınları, 1997.

⁴¹ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 6.

⁴² Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 11.

üzerinden okuyucuya sunulmaktadır.⁴³ Bu anlamda Goldmann, hem Marxist teoriden yararlanmaktadır, çünkü romanı şeyleşme teorisinin bir parçası olarak görür, hem de bunun üstüne daha tekil bir anlam katmanı oluşturmaktadır. Marx, “pazar toplumu”nda kolektif bilinç teorisini öngörmektedir, fakat Goldmann’ın sorusu ise bu ekonomik yapıların edebi manifestoları nasıl açığa çıkardığı üzerine kuruludur.⁴⁴ Bu bağlamda Goldmann’ın ana sorunsalı şudur: Burjuva kolektif bilinci nasıl ortaya çıkmaktadır?

XIX. yüzyılın burjuva toplumu ile ilgili Goldmann’ın hipotezleri şu şekildedir:⁴⁵

1. Burjuva toplumu için “para” ne anlam ifade eder? Burada “para” mutlak değerdir, yani burjuva toplumu “para”ya araç gözüyle bakmaz; “para” sadece sonuç noktasıdır.
2. Burjuva toplumunda metanın kullanım değeri değil; değişim değeri esastır.
3. Roman biçimi bize toplumun bir bütün olarak kullanım değerinin arzulanmasını ifade eder. Marx’ın *Kapital*’inde belirtildiği gibi, metanın bir kullanım değeri, bir de değişim değeri vardır.⁴⁶ Burjuva toplumunda en genel hatlarıyla meta, buradaki değişim değerini karşılarken, roman ise metanın kullanım değerini arzular.
4. Roman, aslında kapitalist bireyin gelişimini anlatmaktadır. Bu bağlamda Goldmann’a göre roman biçimi, sadece bireyin ortaya çıkışını konu almaz; bunun yanı sıra bireyin ortaya çıkışını, hayatını ve burjuva toplumundaki çelişkilerini konu edinir. Tam da bu sebepten ötürü roman biçimi, hem burjuva toplumunu eleştirir hem de ona bir şekilde karşılık verir.

⁴³ Lucien Goldmann, *a.g.e.*

⁴⁴ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 11.

⁴⁵ Lucien Goldmann, *a.g.e.*

⁴⁶ Karl Marx, *a.g.e.*, s. 46-138.

Goldmann, elinde fazla malzeme olmamasını belirtmesine karşın, roman sosyolojisinin çıkış noktasını grup bilincinin oluşturduğunu düşünmektedir.⁴⁷ Goldmann grup bilincini bir malzeme olarak görmektedir. Ona göre, edebi bir yapıt hiçbir zaman kolektif bilincin yansıması olmamaktadır.⁴⁸ Tam tersine roman, kolektif bilincin, belirli bir noktaya çıkmasını, taşınmasını sağlamaktadır.⁴⁹ Bu bağlamda, Goldmann'a göre her grubun bilinci anlamlı bir bütün oluşturmaktadır.⁵⁰

Goldmann romanı, hem topluluk bilincinin okunmasının imkânı olarak düşünür, hem de romanın bire bir mimetik etkisinin olmadığını farkında olarak tekil okumasını sunmaktadır.⁵¹ Nitekim Goldmann'a göre, kapitalist düzenin şeyleşmesi, tiplerindeki değişim ve dönüşümler romana da yansiyacaktır, çünkü; her kapitalist tarihselliğin romanı da farklı olur.⁵² Bu nedenle, Goldmann için roman analizi ancak kapitalizmin farklı safhalarının farkına varılarak yapılabilir.⁵³

Bu perspektiften hareketle, Batı'nın kapitalistleşme sürecinden aykırı olan Osmanlı İmparatorluğu'nun kapitalistleşme safhaları, Osmanlı-Türk romanları (1850-1900) ekseninde tartışılacaktır. Böylelikle, XIX. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin kapitalist tarihselliğin hangi evresinde olduğu tartışılacak ve aynı bağlamda romanlarda rastlanan sıkıntıların nedeni olarak dönemin Osmanlı toplumunun kapitalizmle ilişkisi irdelenecektir.

⁴⁷ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 9.

⁴⁸ Lucien Goldmann, *a.g.e.*

⁴⁹ Lucien Goldmann, *a.g.e.*

⁵⁰ Lucien Goldmann, *a.g.e.*

⁵¹ Gibert Tarrab, *a.g.e.*, s. 23.

⁵² Gibert Tarrab, *a.g.e.*

⁵³ Gibert Tarrab, *a.g.e.*, s. 23-24.

1.2. Ulusal Alegori Meselesi

1.2.1. Ulusal Alegori Tartışmaları

Bu alt bölümün amacı, Lukács ve Goldmann'ın metinlerinde ele alınan roman teorisi meselesinin, Türkiye örneği üzerinden Doğu edebiyatı için kullanılabilir bir şema olup olmadığını tartışmaya açmaktır. Daha önceki bölümde görüldüğü gibi, Lukács roman biçiminin varlıksal koşullarından bahsederken, Goldmann da Lukács'ın izinden giderek roman biçiminin kapitalist gelişme süreçlerinde aldığı dönüşümleri incelemektedir.

Buradan hareketle temel soru şudur: Osmanlı-Türk romanını okurken Lukács tarzı bir roman biçimi teorisi göz önüne alınabilir mi? Bir başka deyişle, hangi noktaya kadar Batı edebiyatının roman biçiminden söz etmek mümkündür? Bu soru etrafında odaklanan polemik, Osmanlı-Türk romanının ele alınabilmesi için iyi bir imkân sunmaktadır. Fredric Jameson'ın *Social Text* dergisinin 15. sayısında yayınlanan "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" metni ile Aijaz Ahmad'ın aynı derginin 17. sayısında çıkan "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'" yazısı, bu tarz bir soruyu yanıtlamak için iyi bir imkân sunmaktadır. Bu bağlamda, mevcut çalışmanın bu bölümünde, Jameson'ın üçüncü dünya literatürü için tanımladığı "ulusal alegori" kavramından hareketle, Jameson ile Ahmad'ın "ulusal alegori" meselesine sundukları tezler ele alınacaktır.

Jameson'ın temel savı şudur: "*Bütün üçüncü dünya ülke edebiyatı zorunlu olarak alegoriktir*".⁵⁴ Jameson bu teziyle Lukács'ın, Goldmann'ın ve René Girard'ın bahsettiği estetik bir biçim olan romanı, üçüncü ve birinci dünya romanı şeklinde kategorileştirerek ayırt etmektedir. Başka bir deyişle, bu iki

⁵⁴ Fredric Jameson, *a.g.e.*, s. 69.

roman, birinci dünya romanı ile üçüncü dünya romanı arasında kapanması mümkün olmayan bir uçurumdan bahsetmektedir.⁵⁵

Jameson üçüncü dünya metinlerinin “tekil” alegoriler olduğunu savlamaktadır.⁵⁶ Başka bir deyişle, Jameson, üçüncü dünya edebiyatı anlatılarında kapitalist kültürün belirleyici öğelerindeki (kamusal alan ile özel alan, edebi olan ile siyasi olan vb.) ayrımlardan bahsedilmediğini vurgulamaktadır. Nitekim, Jameson, üçüncü dünya edebiyatının “tekil” ve “özümlü” olmasından dolayı bu tarz metinleri “ulusal alegori” olarak nitelendirmektedir.⁵⁷

“Öne sürmek istediğim sav şu: Bütün Üçüncü Dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir, üstelik son derece özümlü bir biçimde alegoriktir; bunların ulusal alegoriler adını vereceğim alegoriler olarak okunmaları gerekir, hem de biçimleri ağırlıklı olarak roman gibi Batılı temsil düzeneklerinden çıktığında bile ya da –belki öyle söylemek gerek– özellikle o zaman. Bu ayrımı aşırı basit bir biçimde dile getirmeye çalışayım: Kapitalist kültürün, yani Batılı gerçekçi ve modernist roman kültürünün belirleyici öğelerinden biri de, özel alan ile kamusal olan ile kamusal olan arasındaki, şiirsel olan ile siyasal olan arasındaki cinselliğin ve bilinçdışının alanı olarak düşündüğümüz alan ile sınıfların, ekonominin ve seküler siyasal iktidarın kamusal dünyasının alanı arasındaki radikal yarılmadır.”⁵⁸

Dolayısıyla, Jameson, üçüncü dünya edebiyatına özgü “ulusal alegori” metinleri ile kapitalist modern biçimdeki roman ayrımını, üçüncü dünya ülkelerinin kapitalist kültürüyle olan sıkıntılı ilişkisine bağlamaktadır.⁵⁹ Jameson, Goldman’ın yapmaya çalıştığı tarzda bir roman sosyolojisinin, kapitalist şeyleşme biçimleriyle ilişkisi içerisinde üçüncü dünya edebiyatını da vurgulamaktadır.⁶⁰ Jameson’a göre, üçüncü dünya literatürü Batı’ya özgü temel

⁵⁵ Fredric Jameson, *a.g.e.*, s. 65.

⁵⁶ Fredric Jameson, *a.g.e.*, s. 69.

⁵⁷ Fredric Jameson, *a.g.e.*

⁵⁸ Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi*, çev: Kemal Atakay ve Tuncay Birkan, haz: Orhan Koçak ve Tuncay Birkan, İstanbul:Metis Yayınları, 2008, s. 372.

⁵⁹ Fredric Jameson, “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, s. 69.

⁶⁰ Fredric Jameson, *a.g.e.*

ayrımları yerine getirememiş literatürdür.⁶¹ Başka bir deyişle, üçüncü dünya edebiyatı, kamusal alan ile özel alan, şiirsel olanla siyasal olan, cinsellik ve bilinçaltının alanı ile sınıfların ve ekonominin alanı arasındaki ayrımı, kopuşu gerçekleştirememiş bir literatür sunmaktadır.⁶² Dolayısıyla, romanda tartışılan politik meselenin roman yazarının cinsel arzularının dışı vurumu olabileceğini mümkün kılmaktadır. Bu sebepten ötürü Jameson, “ulusal alegori”deki siyaset meselesinin Batı’ya özgü bir siyaset algısı içerisinde şekillenmediğini belirtmektedir.⁶³ Kısacası, kamusal bir meseleyi konu edinen üçüncü dünya romanının açığa çıkması alegorik bir mekânda bulunabilir.⁶⁴

Jameson’ın amacı, üçüncü dünya romanını yermek değil, aksine Lukács’ın bahsettiği tarzda roman ile bu roman biçimi arasındaki ayrımı ortaya koymaktır.⁶⁵ Jameson, üçüncü dünya edebiyatının bu ayrımı aşamayacağını düşünmektedir, çünkü ona göre bu ayrım, olası bir ayrım değil kategorik olarak zorunlu bir ayrımdır.⁶⁶ Bunun da nedeni, üçüncü dünya edebiyatındaki az ya da geç gelişmiş kapitalist kültüre özgü temel ayrımlara izin verilmemiş, yani sınıf ve ekonomi ayrımı gelişmemiştir.⁶⁷

“Hem Üçüncü Dünya’daki ulusal kültürlerin, hem bu alanlardan her birindeki özgül tarihsel gelişmelerin çok büyük çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda, çoğunlukla Üçüncü Dünya edebiyatı olarak adlandırılan edebiyata dair bir tür genel teori sunmak fazla iddialı olurdu. O yüzden, bütün söyleyeceklerim geçici bir nitelik taşımaktadır ve hem özgül araştırma perspektifleri önerme, hem Birinci Dünya kültürünün değerleri ve klişeleriyle yetişmiş insanlar için bu açıkça ihmal edilmiş edebiyatlara yönelik bir ilgi ve değer duygusu aktarma amacını gütmektedir. Bu noktada, en baştan kendini kabul ettiriyor gibi görünen önemli bir ayrım vardır: Bu kültürlerden hiçbiri, antropolojik açıdan bağımsız ya da özerk olarak kavranamaz; hepsi de farklı yollardan Birinci Dünya kültür emperyalizmine karşı verilen bir ölüm kalım mücadelesinin tutsağıdır: Sermayenin – ya da bazen örtmeceli

⁶¹ Fredric Jameson, *a.g.e.*

⁶² Fredric Jameson, *a.g.e.*

⁶³ Fredric Jameson, *a.g.e.*

⁶⁴ Fredric Jameson, *a.g.e.*

⁶⁵ Fredric Jameson, *a.g.e.*, s. 67.

⁶⁶ Fredric Jameson, *a.g.e.*, s. 68.

⁶⁷ Fredric Jameson, *a.g.e.*

*biçimde dendiği gibi, modernleşmenin – değişik evrelerinin nüfuzuna bağlı olarak bu tür bölgelerde karşılaştığımız ekonomik durumun yansımaları olan bir kültür mücadelesi”.*⁶⁸

Aijaz Ahmad’ın Jameson’a yanıt olarak verdiği makalenin işlevi, ilgiyi Jameson’ın makalesine çekmesidir. Ahmad’ın bu makalesinin görüşü şudur: Doğu edebiyatı adına Batı’dan yapılmış eleştiriyi göğüsleme çabası;⁶⁹ başka bir deyişle, Nurdan Gürbilek’in *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı çalışmasında belirttiği “mağdur gururu”dur:

*“Alttan alta bir bon pour l’orient, bir ‘Doğu’da bu işler böyledir’ fikri kendini hissettirecektir. Tıpkı Jameson’a verilebilecek cevaplarda bir mağdur gururu, tam anlamıyla milliyetçi olmasa da kuşkusuz onunla akraba bir kültürel alınganlık olacağı gibi”.*⁷⁰

Aijaz Ahmad, Jameson’ın üçüncü dünya literatürünü milliyetçi ideolojiye dayandırmasına karşı milliyetçiliğe Marxist bir çözümlemeyle bakmaktadır.⁷¹ Başka bir deyişle, Ahmad, bir yandan milliyetçilik eleştirisine Marx ve Engels yörüngesinden milliyetçiliğin ideolojik yanını vurgulayarak yanıt verirken, diğer yandan Ahmad, Batı kapitalizmi ile üçüncü dünya arasında kurulmuş ayrımın tarihsel bir ayırımdan ziyade doğal bir ayırılmış gibi kullanılmasına karşı çıkmaktadır.⁷² Ahmad’ın bir başka itirazı da Jameson’ın ötekileştirme teorisini, yani üçüncü dünya literatürünü alegori saymasının temel sonucu, bu ülkelerde yapılan edebiyatın gerçek bir anlatı olarak kabul etmemekle eşanlamlı olması üzerinedir.⁷³ Ahmad bu tarz bir anlatım fikrinin epistemolojik olarak imkânsız olduğunu kabul etmektedir.⁷⁴

Bu perspektifler bağlamında, mevcut çalışmanın Jameson ile Ahmad’ın metinlerine olan ilgisinin nedeni, üçüncü dünya edebiyatına ilişkin problematik

⁶⁸ Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi*, s. 369-370.

⁶⁹ Aijaz Ahmad, “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the “National Allegory””, *Social Text*, 17. Sayı, 1987, s. 3.

⁷⁰ Nurdan Gürbilek. *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 173.

⁷¹ Aijaz Ahmad, *a.g.e.*, s. 5.

⁷² Aijaz Ahmad, *a.g.e.*, s. 5-6.

⁷³ Aijaz Ahmad, *a.g.e.*, s. 23-24.

⁷⁴ Aijaz Ahmad, *a.g.e.*, s. 25.

alanın açılmasıdır. Buradan hareketle, roman analizinin ancak kapitalizmin farklı safhalarının farkına varılarak yapılabileceğini vurgulayan Goldmann'ın izinden gidilecek olursa şu sorular sorulabilir: “Osmanlı-Türk romanları hangi bağlamda kapitalizmle ilişkilendirilebilir?” “Batı'nın kapitalist tarihselliği Osmanlı Devleti'ninkinden farklılık gösterdiğinden dolayı Osmanlı-Türk romanlarını Jameson'ın “ulusal alegori” kavramıyla ilişkilendirmek mümkün müdür?” Böylelikle, “ulusal alegori” kavramı şemsiyesi altında, bu yüksek lisans tez çalışmasının konusu dahilinde olan XIX. yüzyıl Osmanlı-Türk romanları değerlendirilecektir.

1.2.2. Osmanlı-Türk Romanını “Ulusal Alegori” Olarak Okumak

Mevcut çalışmanın bir önceki bölümünde, Fredric Jameson'ın öne sürdüğü “ulusal alegori” meselesine ve ona yanıt veren Aijaz Ahmad'ın görüşlerine değinilmiştir. Çalışmanın bu bölümünde ise; “ulusal alegori” tartışmasına Türkiye bağlamı üzerinden bakılacaktır. Bu doğrultuda, Berna Moran, Murat Belge, Jale Parla, Nurdan Gürbilek gibi isimlerin “ulusal alegori” meselesi hakkındaki düşüncelerinden yararlanılacaktır. Nitekim, Belge, Moran, Parla ve Gürbilek, Jameson'ın tartışmaya sunduğu “ulusal alegori” meselesini kendi konumları açısından betimsel şekilde ortaya koymaktadırlar.

Murat Belge'nin, *Berna Moran'a Armağan* kitabında yayınlanan “Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış” yazısı, Jameson'ın açtığı “ulusal alegori” tartışması üzerinden kendi konumunu açıklamaktadır. Belge, burada mevcut çalışmanın bir önceki bölümde yer alan, Jameson ve Ahmad arasındaki tartışmasını sunduktan sonra kendi konumunu ortaya koymaya çalışır. Belge, her ne kadar Ahmad'ın bakış açısını haklı bulmak için teorik açıklamalar yapsa da Jameson'ın tezini son kertede destekler. Şöyle yazar Belge: “Bütün teorik gaflarına rağmen, Jameson'ın temelde doğru bir saptama

yaptığını düşünüyorum.”⁷⁵ Belge'nin uzun uzun Jameson'ı çürütme çabasının sonuç vermemesi, Belge'de Türk romanının “ulusal alegori” sayılabilmesine dair bir bakış açısını kuvvetlendirmektedir.⁷⁶ O halde Belge'de söz konusu, olan Jameson'ın sıkıntılı politik pozisyonunu üstlenmek değil, ondaki önermenin belirleyeciliğine yaslanmaktır.

Belge, kendi tespitlerini üçüncü dünyayla değil, Türk romanlarıyla sınırlar. Buradan hareketle de Türk romanının, genel anlamda politik bir roman olduğunu belirtir.⁷⁷ Murat Belge bu tespitiyle, Jameson'ı kısmen doğrular tondadır. Türk romanındaki özellikle batılılaşma meselesinin kolonyalist, emperyalist yaşantılar toplamı, Jameson'ın üçüncü dünya figürünü güçlendirmektedir.⁷⁸ Belge, Cumhuriyet dönemi romanlarını da tartışmış olmasına karşın bu çalışmanın konusu Osmanlı-Türk romanlarıyla sınırlı olduğu için onun görüşlerinin bu kadarından faydalanılacaktır.

Bir başka önemli isim Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* kitabının birinci cildinde, Osmanlı romanının çıkış ekseninin batılılaşma olduğunu belirtir.⁷⁹ Ayrıca Moran, *Felâtn Bey ile Râkım Efendi* romanının, bu tarz bir paradigma için model olduğunu savlamaktadır.⁸⁰ Berna Moran, 1983 tarihli kitabında, batılılaşma ve batılılaşma etrafındaki dönüşümlerinin Türk romanının ana meselesi olduğunu belirterek Jameson'ın üçüncü dünya romanı hakkındaki tespitine de yaklaşmış olur.

“Toplumsal ve tarihsel koşullar batılılaşmayı Türkiye'nin ve dolayısıyla Türk romanının ana sorunsalı yapmıştı. Yazar için, bu soyut bir sorun değildi, çünkü laik doğrultudaki modernleşme, günlük yaşama girmiş, türlü vesilelerle tanık olduğu bir olguydu. Onun için

⁷⁵ Murat Belge. ‘Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış’, *Berna Moran'a Armağan*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997, s. 63.

⁷⁶ Murat Belge, *a.g.e.*, s. 62.

⁷⁷ Murat Belge, *a.g.e.*, s. 57.

⁷⁸ Murat Belge, *a.g.e.*

⁷⁹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1. Cilt*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 9.

⁸⁰ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 325.

yazarlarımız, ne dereceye kadar ‘biz’ olarak kalacağız, ne dereceye kadar batılılaşacağız sorusu karşısında duyarlıydı. Bu soruya cevap ararken batılılaşmadan ne anladıklarını belirtmeye, köksüzleşme tehlikesi karşısında kaygılarını dile getirmeye ya da Doğu ile Batı değerleri arasında bir bireşim kurmaya çalışmışlardır.”⁸¹

Başka bir deyişle, Osmanlı romanları bu tarz bir soruya yanıt bulmaya çalışmaktadır. Nitekim, Moran’a göre, Türk romanı Doğu-Batı çatışmasından beslenmektedir.⁸² Doğu-Batı çatışması ise değer krizi etrafında oluşmuş durumları ele alan bir romandır.⁸³ Bu bağlamda, Moran’ın roman yorumu Jameson’ınkiyle örtüşmektedir.

“... toplumsal ve tarihsel koşullar Batılılaşmayı Türkiye’nin ve dolayısıyla Türk romanının ana sorunsalı yapmıştı. Yazar için, soyut bu soyut bir sorun değildi, çünkü laik doğrultudaki modernleşme, günlük yaşama girmiş, türlü vesilelerle tanık olduğu bir olguydu. Onun için yazarlarımız, ne dereceye kadar “biz” olarak kalacağız, ne dereceye kadar Batılılaşacağız sorusu karşısında duyarlıydı. Bu soruya cevap ararken Batılılaşmadan ne anladıklarını belirtmeye, köksüzleşme tehlikesi karşısında kaygılarını dile getirmeye ya da Doğu ile Batı değerleri arasında bir bireşim kurmaya çalışmışlardır. Diyebiliriz ki romandaki çatışma, temelde, çoğu kez Batı ile Doğu çatışmasından kaynaklanır ve Batı-Doğu karşıtlığı romanda eski kafa/yeni kafa, idealist/materyalist, gelenekçi / Batıcı, hoca / öğretmen, milliyetçi / kozmopolit, İstanbul yakası / Beyoğlu yakası, mahalle / apartman, alaturka toplantı / balo gibi türlü karşıtlıklar biçiminde somutlaşır.”⁸⁴

Moran’a göre, Osmanlı-Türk romanları, Batı’daki gibi bir ayrıştırma yapmaktan ziyade Batı’nın bu ayrıştırmalarını toplumsal “kaygı”lardan hareketle dikotomiler üzerine yapmaktadırlar. Moran’ın bu saptaması, Jameson’ın üçüncü dünya edebiyatı için bahsettiği “ulusal alegori” kavramını hatırlatmaktadır.

“Ulusal alegori” meselesini Türkiye’de tartışmaya açan diğer bir önemli isim Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*

⁸¹ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 323-324.

⁸² Berna Moran, *a.g.e.*, s. 324.

⁸³ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 324-325.

⁸⁴ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 323-324.

adlı kitabında, Moran gibi batılılaşma krizini Osmanlı romanlarının ana sorunsalı olarak görmektedir:

*“Anlatıcı açısından bakarsak Türk romanındaki müdahil yazar, Batı romanındaki müdahil yazara göre, metne çok daha egemendir. Müdahale etmek uğruna kendi roman kurgusu ve kişileştirmeleriyle çelişkiye düşebilir. Çünkü anlatıyı yönlendiren nedensel değil alegorik mantıktır.”*⁸⁵

Parla bu sözleriyle, ilk Türk romanlarının okumasını kaybedilmiş ve yeniden bulunmaya çalışılan “baba” figürü etrafında yapmaktadır.⁸⁶ Dolayısıyla, Parla’ya göre, “baba” figürü arayışı, alegorik mantığın işletilmesine sebep olmaktadır.⁸⁷ Böylelikle, Parla da Belge ve Moran gibi Jameson tezini güçlendiren bir okuma çizgisi önermektedir.

Bir başka araştırmacı Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* çalışmasında Jameson’a verilecek her türlü yanıtın “mağdur gururu” etrafında okunabileceğini belirtmektedir.⁸⁸ Nurdan Gürbilek “ulusal alegori” tezinin Peyami Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Nahit Sırrı Örik’in *Kıskanmak*, Bilge Karasu’nun *Göçmüş Kediler Bahçesi*, Vüs’at O. Bener’in *Bay Muannit Sahtegi’nin Notları*, Leyla Erbil’in *Cüce* gibi romanları üzerinden çürütülebileceğini düşünmektedir.⁸⁹ Ancak, Gürbilek de bu çürütme çabasının Jameson’ın tezini güçlendirici olarak “alınanlık” fikri konusunda hemfikirdir.⁹⁰ Dolayısıyla Gürbilek, Osmanlı-Türk romanının Jameson tezi dışında okumaya müsait bir potansiyeli olduğunu belirtmektedir.⁹¹ Gürbilek şöyle devam eder:

⁸⁵ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 21.

⁸⁶ Jale Parla, *a.g.e.*

⁸⁷ Jale Parla, *a.g.e.*

⁸⁸ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 173.

⁸⁹ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 174.

⁹⁰ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 173.

⁹¹ Nurdan Gürbilk, *a.g.e.*, s. 175.

“Osmanlı-Türk romanın erken örneklerinde Doğu-Batı karşıtlığının yalnızca bir maneviyat-maddiyat ya da bir ruh şekli karşıtlığı olarak değil, aynı zamanda bir erkek-kadın karşıtlığı olarak da temsil edildiğini hatırlamakta yarar var. En azından başlarda Osmanlı-Türk romancısı için Avrupa kadını; etkilenmek Avrupalılaşmak, Avrupalılaşmaksa kadınsılaşmak, erilliğini yitirmek anlamına geliyordu. Bu da Jameson’ın Üçüncü Dünya romanına atfettiği politikliğin, orada varolduğunu söylediği ‘toplumsal bütünlük’ duygusunun, Birinci Dünya yazarlarına da önerilebilecek sorunsuz bir imkânı değil, hemen her zaman bir kadınsılaşma-çocuksulaşma korkusuyla iç içe geçmiş bir erillik-erişkinlik mücadelesini, ulusal alegori kadar cinsel alegori üzerine de kurulu bir ‘kendi’ kalma savaşını içerdiğini gösterir.”⁹²

Bu çerçeveden hareketle Gürbilek, Osmanlı-Türk romancılarının gecikmiş modernleşme “endişesi” ve “kaygısı”nın ulusal alegori olabileceği gibi modernleşmeyle birlikte erilliğini kaybetme kaygısının da cinsel alegori olabileceğini düşünmektedir.⁹³ Bu bakımdan Gürbilek’e göre, ilk Osmanlı-Türk romanlarındaki modernleşme kaygıları ulusal endişe kadar cinsel endişeyle de iç içe yansıtılmaktadır.⁹⁴

“Alegorinin başından bu yana yalnızca ulusal değil, aynı zamanda cinsel bir yan da taşıyor olması, iki şeyi birden gösterir. Romanda mahrem alan başından bu yana, Jameson’ı haklı çıkartırcasına, ulusal endişelerle iç içe şekillenmiştir.”⁹⁵

Bununla birlikte Gürbilek, Jameson’ın sunduğu “ulusal alegori” tezinin; Batılı okurun üçüncü dünya metinlerini okumasını kolaylaştırmak için önerildiğini savlamaktadır.⁹⁶ Aksi halde bu metinlerin çözümlemesini yapmaya yönelmediğini düşünmektedir.⁹⁷

“Kültürel gecikmişliği, bu gecikmişliğin yol açtığı sıkıntıyı, yalnızca kültürel olarak gecikmiş anlatıların değil, bütün anlatıların temelinde yatan zorunlu gecikmenin içine yerleştirilmiş; edebiyatın anlatmaya

⁹² Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 178.

⁹³ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 179.

⁹⁴ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 180.

⁹⁵ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*

⁹⁶ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 183.

⁹⁷ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*

her zaman çoktan geç kalmış olduğunu, sıradışı bir yapıt yaratma arzusunun önceden söylenmiş sözlere tabi olduğunu, daha da önemlisi anlatıldığında anlatılanın zaten çoktan yitip gittiğini, yazının iş işten geçtikten sonra yazılabildiğini anlatabilmişti Oğuz Atay.”⁹⁸

Nurdan Gürbilek, Jameson’ın açtığı yola “evet” ya da “hayır” demeyi reddeder,⁹⁹ çünkü verilebilecek her türlü yanıtın “mağdur edebiyatı” olacağını düşünmektedir. Bu nedenle Jameson’a verilen yanıt Nurdan Gürbilek’in ilgisini çekmemektedir.¹⁰⁰ Kısaca, Gürbilek bu çıkış noktasını kullanmayı çok uygun görmemektedir. Eğer mesele üçüncü dünyanın kapitalistleşmede Batı karşısında geri kalmışlığı ya da gecikmişliği ise; Gürbilek, her tür anlatımın her zaman çok geç kalmış olduğunu Oğuz Atay’dan hareketle belirtmektedir.¹⁰¹

Bu perspektiflerden hareketle, Türk araştırmacılar “ulusal alegori” meselesini Jameson tarzında ele aldıklarından ona hak verirken Jameson’ın tezinin yetersizliğini de gösterme yönünde ciddi bir gayret içerisindedirler. Osmanlı-Türk romanı örneğinden hareketle buradan çıkarılabilecek sonuçlar şudur: Osmanlı-Türk romanlarını “ulusal alegori” hipotezi bağlamında okumak mümkündür ve aynı zamanda romanlar “ulusal alegori” meselesinin sınanmasına imkân verir. Ancak, sadece “ulusal alegori” meselesi romanın ideolojik çözümlemesi açısından yüzeysel ve sınırlayıcı kaçmaya da müsaittir. Bu nedenle, Osmanlı-Türk romanlarının hem ulusal hem de cinsel endişeler üzerine kurulu olduğunu savlayan Nurdan Gürbilek’in “cinsel alegori” tartışması da çalışmanın hipotezi içerisinde sınanacaktır.

Bu bağlamda ikinci ve üçüncü bölümlerde yapılması hedeflenen ideolojik çözümleme için Jameson’ın tezi, bu çalışmanın hipotezi olarak kullanılacaktır. Bununla birlikte, yukarıda belirtilen çekincelerden ötürü Jameson’ın teziyle tam da uyuşmayan farklı yorum katmanlarından da faydalanacaktır. Jameson’ın kapitalist kültürün oluşmamasının tezini ele alırken, bunun yanında erillik-

⁹⁸ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 194.

⁹⁹ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*

¹⁰⁰ Nurdan Gürbilek, *a. g. e.*

¹⁰¹ Nurdan Gürbilek, *a. g. e.*, s. 194.

dişilik meselesi ve de birey-cemaat arasındaki çatışma da mevcut çalışmanın araştırma konuları arasında ele alınacaktır.

2. KRİZİN BİREYLER VE CEMAATLER ÖLÇEĞİNDE ALGILANMASI

2.1. Cemaatler Karşısında Bireyleşme: Akabi Hikâyesi

Hosvsep Vartanyan Efendi'nin (Vartan Paşa) *Akabi Hikâyesi* romanı, Türk edebiyatı tasniflerinde ilk Türkçe roman olarak adlandırılmamaktadır.¹⁰² Laurent Mignon'a göre, Vartanyan Efendi'nin Ermeni harfleriyle Türkçe olarak 1851'de yayımlanan *Akabi Hikâyesi*, Türk ve Ermeni edebiyatı tarihi için ilk roman olarak kabul edilmektedir.¹⁰³ Vartanyan Efendi *Akabi Hikâyesi* adlı romanında, Ortodoks Gregoryen Ermeni kızı Akabi ile Katolik Ermeni genci Hagop'un ölümle biten aşkını anlatırken sosyal sorunlara da değinmektedir. Bu bağlamda roman, ilk bakışta olay kurgusu olarak Shakespeare'in eseri *Romeo ve Juliet*'i anımsatmaktadır. Nitekim Andreas Tietze de *Akabi Hikâyesi* için romanın önsözünde şöyle demiştir:

“Hikâyenin muhteviyatına gelince bunda bir ön plânla bir arka plân arasında fark gözetmek lâzım. Ön plânda bir aşk hikâyesi var, ayrı ve birbirine düşman ailelere mensup iki âşıkın sonu facia ile biten aşkı. Dünya edebiyatında tekrar tekrar ele alınan bu Romeo ve Jüliyet teması belki orjinaliteden mahrum sayılabilir, fakat Osmanlı İmparatorluğunun “Tanzimat” devrine tam girdiği senelerde bu yeni ideolojinin insanlar arası münasebetlere nasıl tesir ettiğini, ne gibi değişiklikler husule getirdiğini ve bunlara karşı ne engeller, ne muhalefetler uyandırdığını işliyerek gözümüzün önüne koyduğu için Vartanian Efendiyi orjinalitesizlikle suçlayamayız. Avrupa terbiyesi görmüş olan baş kahramanlar için ferdî “aşk” her şeyin üstünde semâvî bir fenomendir, her insanın hakkı ve hayatın asıl ma'nasıdır ki onun için ölümü de göze almak icabeder. Roman bu surette bir aşk hikâyesi bahanesiyle Tanzimat devrinin, kültür değişiminin, asrîleşmenin çok esaslı bir meselesini ortaya koymaktadır.”¹⁰⁴

¹⁰² Bkz. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004.

¹⁰³ Laurent Mignon, “Tanzimat Dönemi Romanına Bir Önsöz: Vartanyan Efendi'nin Akabi Hikâyesi”, *Hece*, 65-66-67. Sayı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 538-543.

¹⁰⁴ Andreas Tietze, “Önsöz”, Vartan Paşa, *Akabi Hikâyesi*, İstanbul: Eren Yayıncılık, 1991, s. XII.

Bu bağlamda, Gonca Gökalp de “Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser” adlı makalesinde, Vartanyan Efendi’nin *Akabi Hikâyesi* romanını diğer Osmanlı-Türk romanlarından ayıran edebi ve kültürel özelliğini şöyle dile getirmektedir:

*“Bir Ermeni tarafından Ermeni harfleriyle ama Türkçe yazılmış olan Akabi Hikâyesi, Batı romanından esintiler taşımakla birlikte Türk sosyal yaşamının ve Osmanlı İmparatorluğu’nun renkli kültür yelpazesinin sergilendiği bir eserdir. Bu haliyle eser, sadece sözlü anlatıdan yazılı anlatıya ve modern romana geçişin değil, iç içe ve yan yana yaşam süren etnik – dinsel grupların birlikteliğinin de yazılı bir simgesidir.”*¹⁰⁵

Akabi Hikâyesi romanının, Lukács ve Goldmann’ın roman teorileriyle ne dereceye kadar örtüştüğünü sınamayı amaçlayan bu çalışmanın ilgi noktasını, romanın toplumsal, ekonomik ve politik bağlamı oluşturacaktır. Başka bir deyişle, *Akabi Hikâyesi*, söz konusu olan Jameson’ın bahsettiği tarzda bir üçüncü dünya literatürü müdür, yoksa bireyin yaşadığı dünya ile arasındaki bağların çözülmesini konu edinmiş bir anlatım mıdır?

Konusu XIX. yüzyıl İstanbul’unda geçen *Akabi Hikâyesi* romanının ilk düzleminde, Gregoryen Ermeni Akabi ile Katolik Ermeni Hagop arasındaki umutsuz aşk anlatılmaktadır. Farklı mezheplerden olan roman kahramanlarının (Akabi ve Hagop) yaşadığı aşk hikâyesi, mensup oldukları cemaatlerin geleneksel yapılarıyla örtüşmediği için “yasak aşk”ı anlatmaktadır. Gregoryen ve Katolik Ermeni cemaatleri arasındaki ayrılığı konu alan bu roman, yasak aşk yaşayan Akabi ve Hagop’un ölümüyle son bulmaktadır. Bu bağlamda anlatım, modern dünyada bu tarz bir ayrışmanın anlamsızlığı üzerine odaklanmaktadır. Ancak, romanda bu çalışmanın ilgisini çeken unsur (diğer Osmanlı romanlarıyla farklılaştığı nokta); roman yazarı, Gregoryen ve Katolik Ermeni çatışmasını bir

¹⁰⁵ G. Gonca Gökalp, “Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, s. 191
www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/700ozelGoncaGokalp.pdf.

tez olarak sunmaktansa, edebi üslupları kullanarak okuyucuya bireylerin yaşantıları üzerinden anlatmaktadır. Nitekim Gonca Gökalp makalesinde bu konuyla ilgili şöyle bir yorum yapmaktadır: “*Yazar, sorunu ve olayı sergilemiş, sonucunu göstermiş, ama kendisi ders verme yoluna gitmemiştir.*”¹⁰⁶ Bu bakımdan roman, her şeyden önce bir aşk anlatısıdır. Bu aşk anlatısındaki bireylerin kendi toplumsallıkları içerisinde yaşadıkları yarılımlar okura yansıtılmaktadır.

Böylelikle, edebi düzlemde bir aşk anlatısı olan romanın birkaç düzleme sahip olduğu söylenebilir: Birinci düzlem; Akabi ile Hagop’un yaşadığı aşk anlatısıdır. İkinci düzlem; modern dünya bireyinin yaşantısı ve cemaat pratiklerinin karşısında birey olma (olabilme) sancıları, başka bir deyişle modern dünyadaki bireyin ekonomik düzenin ve geleneksel yaşantısının değişmesi sancıları olduğu söylenebilir. Bu ikinci düzlemde hareketle üçüncü düzlemde de Rupening-Hagop karakterlerinde vücut bulan Doğu-Batı tartışması yer almaktadır.

Romanın politik katmanını oluşturan Rupening Aga ile Hagop Aga arasındaki çatışma, Doğu-Batı arasındaki çatışmayı yansıtmaktadır. Başka bir ifadeyle, Hagop Aga; bireyselliği gelişmiş, yeni dünya koşullarına uyum sağlamaya çalışan, cemaatler arasındaki mezhep çatışmasını eleştiren ve kendi mezhepi dışındaki Ortodoks Akabi’ye âşık, geleneksel değerlerle mücadele eden ve aynı zamanda birey olabilme savaşı veren bir karakteri canlandırırken; Rupening Aga ise cemaatine bağlı, Ortodoks mezhebini aşağılayan, şık giyinmeyi ve eğlenceyi seven, daha çocuksu, geleneksel değerlerin dışında tavır sergilemeyen bir karakteri sembolize etmektedir. Nitekim romanda Hagop ile Rupening arasında geçen diyaloglardan da karakterlerin mezhep çatışmasına dair farklı bakış açılarına rastlamak mümkündür. Bu noktada Katolik Rupening, arabada gördüğü Ortodoks Akabi için Hagop’a bu güzel kızın kim olduğunu sorduğu diyalogu alıntılanak yerinde olacaktır.

¹⁰⁶ Gonca Gökalp, *a.g.e.*, s. 191.

- “ – Galiba talikadaki Ermeni olmalı yıldı: (Galiba arabadaki Ermeni olmalıydı)
– Evvet :
– Öyle ise kim olduğunu anlamaya hiç merak itmeyim: (Öyle ise kim olduğunu anlamaya hiç merak etmem)
– Niçün :
– Adem bizimkinin hali gayrı: (Bizimkilerin hali başka)
– Ne gibi:
– Nezaket zerafet daha bizde ziyade deyil mi: (Nezaket ziyafet bizde ziyade değil mi)
– Boş l’akırdı, bizde de bulunabilir onlarda da:”¹⁰⁷

Bu haliyle Vartanyan Efendi’nin, Ermeni toplumu açısından, Doğu-Batı meselesini nasıl ele aldığını görmek mümkündür. Vartanyan Efendi’ye göre, “doğru” batılılaşma figürü, cemaat gelenekçiliğinden kurtulmuş, birey olma özellikleri gelişmiş bir yapıya göndermede bulunurken; “yanlış” batılılaşma ise bir yandan cemaatçi ilişki modellerini yeniden üreten, bireysel özellikleri gelişmemiş, diğer yandan da Batı’yı yüzeysel anlamda taklit eden bir figürü anlatmaktadır.¹⁰⁸

Vartanyan Efendi’nin karakterleri “doğru” ya da “yanlış” batılılaşma figürlerinin ne olduğu, dönemin diğer Osmanlı-Türk tezli romanlarından farklı olarak karakterlerin yaşam tarzları üzerinden anlatılmaktadır. Bu durumun bir benzeri olan Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi* romanında görülebilecek tarzda tezli sosyolojik önermeler yoktur. Vartanyan Efendi roman kurgusuna uygun olarak karakterlerinin yaşantıları üzerinden “doğru” ya da “yanlış” batılılaşma figürlerini sunmaktadır. Buradan hareketle şu önermede bulunulabilir; o dönemki Ermeni cemaatleri açısından gerilim noktası, bireyleşme ile cemaatçi geleneksel yaşam arasındaki çatışmadır. Nitekim, romandan hareketle, yazarın dünya görüşü şu şekilde tanımlanabilir: Shakespeareyen trajik son, cemaatler çatışmasının olumsuzlanması.

¹⁰⁷ Vartan Paşa, *Akabi Hikâyesi*, haz: A. Tietze, İstanbul: Eren Yayıncılık, 1991, s. 59.

¹⁰⁸ Gonca Gökalp, *a.g.e.*

Hagop'un değişen dünya algısı, diğer Osmanlı-Türk romanlarında görülen karakterler gibi, örneğin *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey gibi, yüzeysel boyutta olduğunu söylemek mümkün değildir, çünkü Hagop değişen dünya düzenini spekülatif bir akılla edinmemiştir. Rupening Aga'nın dünya algısı ise gelişmekte olan yeni düzene ayak uyduramamaktadır. Oysa Hagop XIX. yüzyıldaki birey tipini kısmen de olsa içselleştirmiş bir karakterdir ve bireyleşme anlamındaki gelişmesini de sürdürmektedir. Vartanyan Efendi'nin bu karakter üzerinden sunduğu algıda romanın değişen dünyanın dinamiklerini yakaladığı söylenebilir.

Buradan hareketle, bu alt bölümün başında sorulan sorulara dönülürse; *Akabi Hikâyesi*'nin Jameson'ın bahsettiği anlamda üçüncü dünyaya has bir edebiyat metni kategorisine indirgenmesinin zor olduğu söylenebilir, çünkü roman aşk anlatısında birkaç düzlemi bir arada barındırarak birey ve içinde yaşadığı toplumla çatışmasını metnin içinde dile getirmektedir. Karakterler, yazarın aracı nesnesi olmaktan ziyade yazarın konusunun öznesi olarak belirlemektedirler. Dolayısıyla, yazar cemaatler arasındaki çatışmanın anlamsızlığını okura bir buyruk gibi sunmaktansa, romanın kendisi bunu edebi bir biçimde dile getirmektedir. *Akabi Hikâyesi*'nin kahramanı Hagop'un cemaatçi düzen içerisinde bireyleşme serüveni de XIX. yüzyıl Avrupa edebiyatından çok da farklı değildir.¹⁰⁹

Yazar, Shakespeareyen bir roman anlayışıyla romanın ana sorunsalı olan cemaatler arası çatışma meselesini, okuyucuya olabildiğince o çağın roman anlayışına uygun bir biçimde sunmaktadır. Bu durumu sadece üslup meselesi olarak mı ele almak gerekir? Öncelikle, bu konu üzerinde iddialı yorumlarda bulunmaktan kaçınılmalıdır. Ancak Vartanyan Efendi'nin romanında diğer Osmanlı yazarlarının romanlarında görülen “endişe”¹¹⁰ yoktur. Başka bir deyişle, ideolojik düzlemde Vartanyan Efendi'nin birey-toplum çatışmasını

¹⁰⁹ Gonca Gökalp, *a.g.e.*, s. 190.

¹¹⁰ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 9.

anlatmış olması, kendi toplumsal politik duruşunun, yani Avrupa'ya özgü dinamikleri, daha açık olmasına yolculabilir. Bu durumun tersi söylenecek olursa, Vartanyan Efendi bu romanında, cemaatler arasındaki çatışmayı nasıl önlemeli gibi bir soruya yanıt aramamaktadır. Belki de bunun sebebi yazarlar arasındaki üslup meselesinden ziyade Batı'yla olan ilişkinin “doğru” okunmasına bağlanabilir. *Akabi Hikâyesi* romanında bireyin içinde bulunduğu toplumla yaşadığı sorunu konu edinen Vartanyan Efendi, XIX. yüzyıl roman anlayışına daha yakın durmaktadır.

Sonuç olarak, roman kahramanı Hagop'un yaşadığı geleneksel toplumun kurallarının dışına çıkarak vermiş olduğu bireyleşme mücadelesi Lukács'ın roman teorisiyle örtüşmektedir. Dolayısıyla, Batı'daki roman anlayışıyla paralellik içerisinde olan *Akabi Hikâyesi*'nin roman kahramanı Hagop'un, parçalanmış dünyaya karşı bütünlüğünü yeniden inşa ettiği bir mekândır. Vartanyan Efendi'nin bu romanında, Lukács'ın roman teorisinde görülen romanın çıkış sorunsalı olan bireyin değişen dünyada yaşadığı yarılmaya rastlanmaktadır. Andreas Tietze yazdığı önsözde *Akabi Hikâyesi* romanını şöyle tanımlar: “*Türkiyede yazılmış ve basılmış bu hakiki ilk modern roman...*”¹¹¹

2.2. Parçalanmış İmparatorluk Çağında Aşk: Taaşuk-u Tal'at ve Fitnat

Türk edebiyatı tasniflerinde ilk Türk romanı olarak gösterilen Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-u Tal'at ve Fitnat* romanı¹¹² 1872 tarihinde yayınlanmıştır. Şemsettin Sami, bu romanında geleneksel evlenme modelini eleştirerek bu tarz bir evliliğin sakıncalarını okuyucuya aktarmaktadır. Bu bakımdan roman, zoraki evliliğe ve ahlaka dair bir anlatı olarak nitelendirilmektedir.¹¹³ Bir ahlak anlatısı olarak ortaya konan bu romanın ideolojik bağlamı nasıl kurulabilir? Görünürde

¹¹¹ Andreas Tietze, *a.g.e.*, s. X.

¹¹² Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004, s. 82.

¹¹³ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 40.

Tal'at ve Fitnat arasındaki aşkı konu edinen bu romanın ne tarz bir politik bağlamı imlemiş olabileceği, hangi varsayım noktalarından savlanabilir?

Şemsettin Sami'nin bu romanı Tal'at ile Fitnat'ın umutsuz aşkını anlatmaktadır. Romanın merkezindeki aşk anlatısı da Tal'at ve Fitnat üzerine odaklanmaktadır. Ancak, romanın merkezinde yer alan Fitnat ve Tal'at aşkını çevreleyen Rıf'at Bey ile Saliha Hanım'ın aşk anlatısı ve Zekiye Hanım ile Ali Bey'in aşk anlatısı romanın ideolojik ve politik düzleminin okunabilmesi açısından önemli bir rol oynar. Bu bağlamda romanda birbiriyle ilintili beş farklı aşk anlatısı sunulmaktadır. Bu aşk anlatılarının merkezinde, birbirini seven fakat kavuşamayan Tal'at ile Fitnat'ın ölümlerle biten aşkları yer alır. Romanın merkezindeki Tal'at ve Fitnat'ın aşkını da; Rıf'at Bey ile Saliha Hanım'ın evlilik serüvenlerinde karşılaştıkları güçlükler, Zekiye Hanım ile Ali Bey'in ayrılıkla biten evlilikleri, Zekiye Hanım ile Hacı Mustafa'nın mutsuz evliliği ve Ali Bey ile Fitnat'ın absürd evlilikleri çevrelemektedir.

Romandaki bu iç içe geçmiş aşk anlatıları, diğer Osmanlı-Türk romanlarından farklılık göstermektedir. Başka bir ifadeyle, bu romandaki aşk ilişkileri, *Araba Sevdası* romanındaki Bihruz Bey'in yaşadığı aşk gibi ya da *İntibah* romanındaki Ali Bey'in Mehpeyker ile yaşadığı aşk biçiminde bir sefahat düşkünlüğü ve Batı özentiliğinin sakıncalarına odaklanmamıştır. Bu bakımdan, Şemsettin Sami'nin romanındaki aşk anlatılarının “yanlış” batılılaşma eksenli olmadığı söylenebilir. Buradan hareketle, romandaki parçalanmış aşk ilişkilerinin ideolojik ve politik çözümlemesinin, Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanması sorununa odaklandığı savlanabilir. Bu saptamanın tutarlılığını belirtmek açısından, genellikle adı Türk milliyetçiliğinin kurucuları arasında geçen, romanın yazarı Şemsettin Sami'nin, politik alanda batılılaşma sorunundan ziyade gücünü yitirmiş Osmanlı Devleti olduğunu hatırlamak faydalı olacaktır. Nitekim, romanın politik anlam düzlemi açısından, romanda bahsedilen iç içe geçmiş beş farklı aşk ilişkisi ve bu ilişkilerin birbirleriyle olan konumlarının, Şemsettin Sami'nin ideolojik ve politik yorumlarını yansıttığını söylemek mümkündür. Bu

bağlamda, Sami'nin romandaki ideolojik ve politik görüşlerini serimleyebilmek için, romanda bahsedilen iç içe geçmiş aşk ilişkilerini bir tabloda göstermek faydalı olacaktır.

Taaşuk-u Tal'at Romanındaki Karakterler Arasında Yaşanan Aşk İlişkileri:

Aşk İlişkileri	Aşk İlişkilerinin Yaşandığı Zaman Dilimi (Geçmiş/Şimdi/Gelecek)	Çiftler Arasındaki Sınıfsal Dengeler	Engeller	Aşk İlişkilerinin Sonu
Rıf'at Bey ve Saliha Hanım	Geçmiş	Bürokrat - Okur/Yazar Kadın	Saliha Hanım'ın Babasının Otoritesi	Mutlu
Ali Bey ve Zekiye Hanım	Geçmiş	Saraylı - Cariye	Gurur	Ayrılık
Hacı Mustafa ve Zekiye Hanım	Geçmiş	Esnaf/İslamcı - Dul Kadın	-	Mutsuz - Ölüm
Tal'at ve Fitnat	Şimdi	Bürokrat - Okur/Yazar Kadın	Hacı Mustafa - Ali Bey (İslam ve Sarayın İşbirliği)	Ölüm - İntihar
Ali Bey ve Fitnat	Şimdi	Saraylı - Okur/Yazar	Baba - Kız	İmkansız - Ölüm

Yukarıdaki tabloda belirtilmiş olan romandaki aşk ilişkilerinin hemen hemen hepsi ayrılık, intihar ve ölüm sonucu parçalanarak son bulmuştur. Bu bakımdan, romandaki bu “parçalanmışlık” temasının politik düzleminde neyi simgelediklerini gösterebilmek için Osmanlı toplumunun değişen siyasi sisteminden bahsetmek faydalı olacaktır. Bu bağlamda, Bülent Tanör, fetih hareketlerinin durmaya, tımar sisteminin bozulmaya ve Padişah'ın mutlak gücünü kaybetmeye başladığı XVII. yüzyıl ve XVIII. yüzyıllarda, Osmanlı

siyasal sistemindeki Padişah-Yeniçeri-Ulema arasındaki güç dengesinin yerini toplumsal anarşiye ve yozlaşmaya bıraktığını belirtmektedir.¹¹⁴

Nitekim, İdris Küçükömer de, *Düzenin Yabancılaşması* adlı çalışmasında, hem nüfusun artması hem de Padişah-Yeniçeri-Ulema arasındaki dengenin bozulması nedeniyle merkezi otoritenin parçalandığını vurgulamaktadır.¹¹⁵ Bununla birlikte Küçükömer, Osmanlı toplumundaki değişen güç dengeleri sonucunda XVIII. yüzyıl sonunda ayan sınıfının belireceğini imlemektedir.¹¹⁶ Ayrıca, Küçükömer, İmparatorluk bünyesindeki parçalanmış ve aynı zamanda saf değiştiren güç dengelerini şu şekilde belirtmektedir: “19. yüzyıl başlarında İslamcı – Doğucu cephe çekirdeği karşısında, başlangıçta ‘devleti kurtarmak’ isteyen padişahın yanında, bürokratlar ve ayan vardı.¹¹⁷ [...] Ayan, ileride yeni bir sınıf olarak toprak mülkiyetini sağlayan hukuki isteklerini kısmen de olsa elde edince batılılaşma akımından ayrılacak, genel olarak islamcı cepheyi tutar gözükecektir”.¹¹⁸ Böylece, XIX. yüzyıl sonunda Osmanlı devlet yapısındaki saray, ayan/bürokrat, İslamcı cephe arasındaki güç dengelerindeki parçalanmalar ve değişimler gözler önüne serilmiştir.

Bu çerçeveden hareketle, tablodaki aşk ilişkilerine dönülürse, öncelikle Padişahı imleyen otorite figürü olan Saliha'nın babasının gücünü yitirdiği, Saliha Hanım ile Rıf'at Bey'in sonu mutlulukla biten evliliklerinden anlaşılmaktadır. Diğer yandan, Osmanlı toplumundaki otorite krizi dönemindeki saray-ayan / bürokrat-İslam arasındaki güç dengelerinin değişimi, başka bir deyişle, Padişahın İslamcı cepheyle birleşimi, Ali Bey ile Hacı Mustafa üzerinden okuyucuya aktarılmaktadır. Bu bağlamda, Şemsettin Sami'nin örtük bir bürokrasi eleştirisi yapmış olduğu da söylenebilir.

¹¹⁴ Bülent Tanör, “Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985. s. 10.

¹¹⁵ İdris Küçükömer, *Düzenin Yabancılaşması*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 1994, s. 39.

¹¹⁶ İdris Küçükömer, *a.g.e.*, s. 37.

¹¹⁷ İdris Küçükömer, *a.g.e.*, s. 57.

¹¹⁸ İdris Küçükömer, *a.g.e.*, s. 58.

Sonuç olarak, romandaki aşk ilişkilerindeki ayrılıklar ya da parçalanmaların aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasını imlediğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla, *Taaşuk-u Tal'at ve Fitnat* romanı, imparatorluk fikrinin sonuna gelindiğini imleyen bir yapı teşkil etmektedir. Bu bakımdan romanın politik düzlemi, imparatorluk otoritesinin imkânsızlığı üzerine odaklanmaktadır. Romanın politik katmanından hareketle, Jameson'ın bahsetmiş olduğu üçüncü dünya literatüründeki gibi bir ulusal alegori meselesinden bahsetmek mümkün değildir; çünkü Şemsettin Sami'nin bu romanını, Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasına dair herhangi bir “endişe” ya da “kaygı”sı olduğu için yazmadığı çok net bir şekilde anlaşılmaktadır. Ayrıca, imparatorluk parçalanmaktan “nasıl kurtarılmalı” tarzında bir çözüm arayışında da değildir. Dolayısıyla, romandaki karakterler üzerinden geliştirilen bu anlatı, kendi iç düzenini koruyarak birey ve bireyin değişen dünya karşısında parçalanmasını anlatmaktadır.

2.3. Telafi Mekanizması ve Toplumsal Değerler Sorunu: İntibah

1876'da yayımlanan *İntibah*, Gürbilek'in deyimiyile, “züppe” Batılı karakterin habercisi olan ilk Osmanlı-Türk romanıdır.¹¹⁹ Nitekim, Berna Moran da *İntibah* romanının ilk “züppe” Batılı tipinin örneği olduğunu belirtmektedir.¹²⁰ Namık Kemal'in, romanındaki ana karakter Ali Bey'i saf, mirasyedi, şımarık ve yetim bir Osmanlı delikanlısı¹²¹ olarak canlandırmış olması bu tarz düşünceleri haklı kılmaktadır. Bununla birlikte Cemil Koçak, *Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet* adlı makalesinde, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve Ali Suavi'den oluşan bir kadronun modernleşme projesini, taklitçi söylemin dışına iterek, dönemin Osmanlı toplum yapısına uygun içselleştirilmiş bir model sunmayı düşündüklerini ifade etmektedir.¹²² Bu noktada şu soru sorulabilir: “*İntibah*

¹¹⁹ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 58.

¹²⁰ Berna Moran, *Edebiyat Üzerine Makaleler / Röportajlar*, haz: Seval Şahin Gümüş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004, s. 48.

¹²¹ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*

¹²² Cemil Koçak, “Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 73.

romanını sadece ilk “züppe” Batılı karakterin cisimleştiği bir anlatı olarak okumak, romanın analizini yapabilmek için yeterli bir ifade midir?” Başka bir ifadeyle, romanı sadece “yanlış” batılılaşma meselesi olarak okumanın romandaki karakterlerin hem imlediği temsiliyet alanının hem de romanın politik anlam katmanını yorumlama imkânının gözden kaçırılmış olacağı düşünülebilir.

Bu bağlamda, *İntibah* romanının problemiği, Türk edebiyatının Avrupa edebiyatı karşısında ne kadar geri kalmış olduğu üzerine kuruludur.¹²³ Bu yüzden roman, Tanzimat edebiyatını çözümlmek adına bir anahtar görevini üstlenir. Namık Kemal bu romanında Osmanlı-Türk edebiyatının geri kalmışlığını vurgulamakta ve yenilgiyi kabul ettiği için bu durumun telafi edilmesini öngörmektedir.¹²⁴ Bu noktada akla gelen ilk sorular şunlardır: “Bu edebiyattaki yenilgi meselesi, aslında politik alandaki bir yenilgiyi mi imlemektedir?” “Eğer politik alanda yenilgi olmasaydı, Osmanlı-Türk edebiyatının geri olduğu düşünülebilir miydi?”

Bununla birlikte, Namık Kemal “*Biz tam olarak bunlardan hangisine sahibiz ki medenilikle meşhur olan Avrupalılardan edebiyattan daha güzel eserler meydana getirmeye gücümüz yetsin?*”¹²⁵ sorusuyla bir yandan Arapçanın en seçkin lisan olduğunu, diğer yandan da mevcut durumda Osmanlı-Türk edebiyatının Avrupa edebiyatından geri kalmışlığını vurgulamaktadır.¹²⁶ Ayrıca Namık Kemal’in “*Ahlâk-ı Alâî’den terbiye görmek, hapiste nefsinin ıslah etmeye; Télémaque gibi hikâyelerden bir şey istifade etmek ise güzel bir bahçede ders okumaya benzer*”¹²⁷ sözüyle Osmanlı toplum değerlerinin üstün ve yeterli olduğunu, ancak Batı’nın gücü karşısında Osmanlı toplumunun yeterli donanımının olmadığını vurgulamaktadır.¹²⁸ Başka bir deyişle, Namık Kemal,

¹²³ Namık Kemal, *İntibah*, haz: Engin Kılıç, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005, s. 9-16.

¹²⁴ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 16.

¹²⁵ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 11.

¹²⁶ Namık Kemal, *a.g.e.*

¹²⁷ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 13.

¹²⁸ Namık Kemal, *a.g.e.*

Osmanlı-Türk edebiyatının sağlam temeller üzerine kurulduğunu vurgulamakta, ancak Osmanlı-Türk edebiyatının geri kalmışlığını Batı'yı yeteri kadar takip edememesine bağlamaktadır.¹²⁹

Bu çerçeveden hareketle, Namık Kemal'in düşüncesinin temel problemi şu soru etrafında odaklanmaktadır: "Batı ile İslam kültürü arasında nasıl bir sentez kurmak gerekir ki, Osmanlı-Türk kültürü Avrupa'dan daha üstün olabilsin?" Nitekim, Kemal'in romanlarında, Osmanlı-Türk kültürünün üstün olduğu alanlar üzerinde durulması göze çarpmaktadır.¹³⁰ Başka bir deyişle, Namık Kemal, Batı'yla bir sentez arayışı içerisinde, "*Doğu ile Batı'nın olgun fikirlerini evlendirmeye çalışırız*"¹³¹ demektedir. Namık Kemal'in bu sentez fikrini, Jale Parla *Babalar ve Oğullar* adlı çalışmasında, Kemal'in Doğu'yu erkek, Batı'yı da kadın olarak gördüğünü ve bu evlilikte egemen olan gücün Doğu'nun mutlakçı düşünce sistemi olduğunu belirtmektedir.¹³² Bu bakımdan Namık Kemal'in bu sentez fikriyle, Osmanlı toplumunda padişahın mutlak otoritesini kaybetmesiyle başlayan devletin dağılma ve parçalanma sürecinde yeni bir otorite figürü arayışında olduğu söylenebilir.

Yazarın *İntibah* romanında, saf, şımarık, yetim ve mirasyedi Osmanlı delikanlısı Ali Bey'in merkezinde olduğu aşk serüvenlerini didaktik bir üslupla okuyucuya sunması, Divan edebiyatı geleneğinin ve mazmunlarının izlerine rastlanması, romandaki Mehpeyker-Ali Bey-Dilaşup; Mehpeyker-Mısırlı Abdullah Efendi ve kadın karakterler arasındaki ilişki ağları romanın politik düzeyinin yorumlanabilmesi imkânını sunar. Dolayısıyla, romanda her karakter ve karakterin yaşadığı olaylar zinciri, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu duruma gönderme yapmaktadır denilebilir.

¹²⁹ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 14-15.

¹³⁰ Namık Kemal, *a.g.e.*

¹³¹ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 16.

¹³² Jale Parla, *a.g.e.*, s. 17.

Bu bağlamda, romanın ilk iki bölümünde yer alan ilkbahar ve Çamlıca beyitleri imparatorluğun içinde bulunduğu durumu ve aynı zamanda yazarın hayalini imlemektedir. Romanın ilk iki bölümünde yer alan bahar mevsimine duyulan özlem “*Gel ey fasl-ı baharan maye-i aram ü habımsın / Enis-i hatırım, kâm-ı dil-i pür ızdırabımsın*”¹³³ beyitiyle anlatılırken, ikinci bölümün başında yer alan Çamlıca’yı tasvir eden “*Ey âlem-i misalin seyyah-ı huşyarı / Hiç kasr suretinde gördün mü nevbaharı*”¹³⁴ beyitinden hareketle, Kemal’in imparatorluğun eski günlerinin geri gelmeyeceğine dair düşüncelerinin izlerine rastlamak mümkündür. Bu nedenle de Namık Kemal, *İntibah* romanında, Doğu-Batı karşılaşması sonucu parçalanan imparatorluk sisteminin eleştirisini roman kahramanları üzerinden sunmaktadır.

Namık Kemal’in Osmanlı İmparatorluğu’nun Batı’yla karşılaşmasındaki çekinceleri, endişeleri ve kaygıları Dilâşup-Ali Bey-Mehpeyker aşk üçgeni üzerinden okuyucuya aktarılmaktadır. Başka bir ifadeyle, parçalanan imparatorlukta yaşanan Doğu-Batı ikilemi Ali Bey karakterinde cisimleşmektedir. Ali Bey, babasının ölümünden sonra yazarın kafasındaki Batı figürünü temsil eden Mehpeyker’le tanışıp aşk yaşaması sonucunda züppe karaktere dönüşmektedir. Namık Kemal romanında, otorite figürünün ortadan kalkması sonucu Batı’yla kurulan ilişkinin sakıncaları yanı sıra roman kahramanı Ali Bey’in karakterindeki köklü değişiklikleri de vurgulamaktadır.

“Gerçekten de Ali Bey, pederi hayattayken ve hele on dört on beş yaşına girdikten sonra alemde okumaktan başka sevilecek, arzu edilecek bir şey bulamaz olmuştur. Dünyayı unutturcasına meşgul olduğu bir şey varsa dersleriydi. Bir küçük maksat için büyük fedakarlık yaparsa, nadir bazı kitapları ederinin kırk elli misline alarak yapardı; hastalanırsa bir tartışmada yenildiği için hastalanırdı; ağlarsa okuduğu şeylerde zor bir meseleye rastlayıp da halledemediğinden dolayı ağlardı. Fakat bu sürekli değişen dünya kendi gibi sabit kalmayı sevenlerden olmadığından çocuk yirmi yaşına girer girmez, varlık sebebi olan, fikrini terbiye eden pederi öbür

¹³³ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 17.

¹³⁴ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 22.

dünyaya göçmekle Ali Bey'in halinde birbirini izleyen türlü türlü değişiklikler, türlü türlü belalar ortaya çıkmaya başladı."¹³⁵

Jale Parla Ali Bey'deki bu dönüşümü şu şekilde açıklamaktadır: *"Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğundan oğulları baştan çıkaracak şeytan ise Batı'dan gelecek fen ve teknik değil, duygusallık ya da Tanzimat deyimiyle "şehvilik"tir.*"¹³⁶ Nitekim bu nokta da Mehpeyker karakterinin, "şeytani" Batı'nın temsilcisi olduğu yazarın şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

"Terbiye ve ahlak bakımından Ali Bey'in tamamen zıddıydı. Alçak ve namussuz bir ailede yetişmiş; daha on dört, on beş yaşına gelmeden rezaletin her çeşidini öğrenmiş; kendini bu yolda yetiştirenleri fersah fersah geride bırakmıştı. On beşini bitirdiği zaman artık profesyonel bir aşifteydi. Biraz okuyup yazma öğrendiği ve hemen bütün vakitlerini İstanbul'un tanınmış aşifteleriyle geçirdiği için şeytani zekası çok gelişmişti."¹³⁷

Bu bakımdan Mehpeyker ile Ali Bey'in aşk ilişkisi Namık Kemal'in Batı'dan "etkilenme endişesi"ni¹³⁸ ve sakıncalarını gözler önüne sermektedir. Ali Bey ile Mehpeyker'in yaşadığı aşk hikâyesi Gürbilek'in ifadeleriyle şu şekilde tanımlanabilir: *"Kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikâyesidir.*"¹³⁹

Buradan hareketle, Namık Kemal, Batı'yla karşılaşma sonucu Doğu erkeğinin "erillliğini" kaybetme endişesini Ali Bey ile Mehpeyker aşkı üzerinden ifade ederken, Mehpeyker ile Dilâşup karakteri arasındaki dikotomik ifadeler de yazarın "çocuksu" itaatkar Doğu kadını Dilâşup'un, "femme fatale" Batı kadını Mehpeyker'e dönüşme endişesini yanıtsıtmaktadır. Romandaki Mehpeyker ve

¹³⁵ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 26.

¹³⁶ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 19.

¹³⁷ Namık Kemal. *a.g.e.*, s. 39.

¹³⁸ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 54.

¹³⁹ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 55.

Dilâşup karakterleri, Berna Moran'ın belirtmiş olduğu aşk anlatılarındaki iki ayrı kadın tipini çağrıştırmaktadır:

“Kurban tipi aşkın idealize edildiği bir öyküyü anlatan romanlarda, sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kız olarak çıkar karşımıza. Ölümcül kadın ise, cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan başka bir grup romanın kahramanı olarak görülür.”¹⁴⁰

Bu bağlamda, itaatkâr, namuslu, kocasını aldatmaktansa ölümü göze alabilen Dilâşup'un “kurban kadın” tipini temsil etmesi, yazarın düşüncesindeki İslam ahlakını çağrıştırmakta gibidir. Belki de bu nedenden ötürü “ölümcül kadın” olan Mehpeyker'den daha erdemli biri olarak yansıtılmaktadır. Bu noktada, Dilâşup ile Mehpeyker arasında yaşanan bu dikotomi Nurdan Gürbilek'in “cinsel alegori” kavramını çağrıştırmaktadır, çünkü Osmanlı-Türk aydını zihniyetinde Batı'yla ilişkinin yarattığı en temel endişe alanı “kadın” üzerinde yoğunlaşmaktadır.¹⁴¹ Böylece yazarın kafasındaki endişe, imparatorluğun Batı'yla olan ilişkisinin Osmanlı-Türk kültürünün toplumsal değer alanı ekseninde şekillendiği söylenebilir. Dolayısıyla, bu anlamda Doğu'nun Batı'yla ilişkisi sonucu yaşanan endişe ve kaygılar, Mehpeyker karakteri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu bağlamda düşünülürse Namık Kemal'in imparatorluğun Batı karşısındaki geri kalınmışlığının yanıtını ararken cinsel alegori yapmış olduğu söylenebilir.

Romannın politik düzlemi Mehpeyker ile Suriyeli tüccar Abdullah Efendi¹⁴² arasındaki ekonomik ilişki ekseninde yorumlanabilir. Mehpeyker'in ekonomik açıdan Abdullah Efendi'ye olan bağlılığı, yazarın dönemin Osmanlı toplumunda yaşanan mali krize ve dış borçlanmalara gönderme yapmış olabileceğini düşündürmektedir. Aşırı bir yorum olmayacaksa, Mehpeyker ile Abdullah Efendi arasındaki ekonomik ilişkinin, dış ekonomiye bağımlı ve dönemin

¹⁴⁰ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 39-40.

¹⁴¹ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*

¹⁴² Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 103-104.

iktisadi konjonktürüne uyum sağlayamamış Osmanlı Devleti'nin ekonomik sistemini gözler önüne serdiği şeklinde yorumlanabilir.

Bu çerçeveden hareketle, *İntibah* romanı iki düzlemde okuma imkânı sunmaktadır: Birinci düzlemde yazar, edebiyat kanalıyla politik bir meseleyi deneyimleme çabasındadır. Bu noktada, romanda 'ulusal alegori'den bahsetme imkânı belirmiştir. Bununla birlikte, "Namık Kemal için esas yetersiz olan geride kalmış Osmanlı-Türk edebiyatı mı yoksa gücünü yitirmiş Osmanlı Devleti mi?" sorusu birbirine girmiştir. Ancak, burada geri kalmışlığın edebiyattan ziyade politik alandan kaynaklandığı ağır basmaktadır. Bunu da Osmanlı toplumunun kapitalizmle ilişkisine bağlamak mümkündür, çünkü 'ulusal alegori', üçüncü dünya ülkelerinde kapitalist kültürün yerleşmemiş olmasını savlar. Nitekim Goldmann'ın roman teorisi, Batı tarzı romanın kapitalist toplumun ürünü olduğu¹⁴³ düşünüldüğünde, Namık Kemal'in bu romanını Jameson'ın bahsetmiş olduğu üçüncü dünya edebiyatı olarak nitelendirme imkânını verir. Dolayısıyla, İmparatorluğun Batı'yla olan ilişkisi kapitalist bir düzlemde değil, Doğu-Batı evliliği gibi okunmaktadır.

İkinci düzlemde ise yazar, edebiyat kanalıyla değişen Osmanlı'da "kadın"a duyulan endişeyi, başka bir deyişle "cinsel alegori"yi dile getirmektedir. Hem Doğu-Batı çerçevesinde düşünülen ilişkinin kadın-erkek meselesi olarak algılanması, hem de toplumdaki kadının bu ilişki bağlamına dönüşmesi (Dilaşup-Mehpeyker), bu tarz bir "cinsel alegori"nin varlığına yorulabilir. Dolayısıyla *İntibah* bu haliyle, alegorik bir romandır.

¹⁴³ Lucien Goldmann, *a.g.e.*, s. 11.

2.4. Geleneğin İcadı: Cezmi

“*Geleneklerin ne sıklıkla icat edildiğinin bir kere farkına varıldı mı, geleneklerin dikkate değer bir şekilde belirlediği dönemin Birinci Dünya Savaşı’ndan otuz-kırk yıl öncesi olduğunu fark etmek kolaylaşır.*”¹⁴⁴

Namık Kemal’in *Cezmi* romanı tarihsel anlatıdan oluşmaktadır.¹⁴⁵ Namık Kemal bu romanında, İran Devleti ile Osman Devleti cemaatleri arasındaki Şii-Sunni çatışmasını dile getirirken, İran ve Osmanlı Devleti’nin Sunni mezhebinde toplanmalarını öğütler gibidir. Bu bağlamda romanın okuması yapıldığında, romanda ulusal duruma yönelik “parçalanmış imparatorluk düzeninin yerine nasıl bir gelenek ‘icat’ edilmeli?” sorusunun yazarın politik kaygılarını imlediği göze çarpmaktadır. Bu cepheden bakıldığında metnin problematiği, Namık Kemal’in politik ve sosyolojik sorunlara (ideolojik bağlamda ortaya çıkmış politik ve sosyolojik sorunlara) çözüm arayışını içermektedir.

Romanın konusundan kısaca bahsedilecek olursa, tarihi roman olarak yayınlanan *Cezmi* romanı III. Mehmet döneminde geçmektedir.¹⁴⁶ Bu dönemde, hem şair hem de sipahi olan romanın esas kahramanı Cezmi İran seferine gönüllü olarak gitmektedir. Cezmi’nin İran seferindeki destekçisi de Kırım Han’lığının şehzadesi Adil Giray’dır. Dolayısıyla roman Adil Giray ile Cezmi’nin çevresinde geçmektedir. Nitekim, yazarın politik krizden çıkış için önerdiği ideal çözüm romanın ana karakterleri Cezmi ve Adil Giray üzerinde cisimleşmektedir.

Doğuştan asker ve şair olan Cezmi, III. Mehmet döneminin en önde gelen sipahilerindedir.¹⁴⁷ Namık Kemal, İran seferinde kendi sipahileri tarafından öldürülen roman kahramanını şu sözleriyle okuyucuya tanıtmaktadır:

¹⁴⁴ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *Geleneğin İcadı*, çev: Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Yayınları, 2006, s. 305.

¹⁴⁵ Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 103

¹⁴⁶ Namık Kemal, *Cezmi*, haz: Seyit Kemal Karaalioğlu, İstanbul: İnkılâp Yayınları, 1992, s. 16.

¹⁴⁷ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 40.

*“Erkekçe tavırları, hoş sohbetleri ve şakacılığı sayesinde, o zamanın hem en seçkin askerlerinden hem de kudretli şairlerinden bir çoğu ile birer birer tanışmıştı. En önce edindiği himayeciler ise, sarayın en iyi, en seçkin binicisi olması bakımından, o vaktin tabirince “Mirahurluk”ta bulunan Ferhat Ağa ile Baki’den sonra devrin en kudretli şairi sayılan Nev’i idi.”*¹⁴⁸

Roman kahramanı Cezmi’nin en büyük destekçisi Adil Giray da doğuştan asker ve şair yaratılışlıdır.¹⁴⁹ Bunun yanında Adil Giray Osmanlı İmparatorluğu’nun devamına önem vermektedir.¹⁵⁰ Adil Giray’ın bu özellikleri yazarın şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

*“Adil Giray doğuştan şair olduğu kadar da asker yaratılışlıydı. Vicdani temiz, kültürü kuvvetli, dindar ve hamiyetli bir insandı. Halifelik merkezi olan İstanbul’u dayanak noktası bilir; bağlı bulunduğu Osmanlı İmparatorluğu’nun devamını kendi hayatından daha üstün tutardı.”*¹⁵¹

Dolayısıyla, romanın ana karakterleri arasında benzerlikler hâkimdir. Adil Giray ile Cezmi’nin tek farkı ise aşk konusunda görülmektedir. Cezmi için aşk gelip geçicidir, Adil Giray ise tutkulu bir karakterdir.

*“Cezmi [...] gençlik çağında aşkı bile, çiçeklerin tazeliği veya içkinin verdiği neşe gibi, bir kaç saatlik geçici bir şey sanırdı. İşte Cezmi ile Adil Giray’ın karakterleri arasındaki bir aykırılık gösteren bunlar olduğu gibi, o iki zıt yaratılışı birbirine yakıştıran yönler de vardı: Cezmi de Adil Giray gibi doğuştan şair ve asker yaratılmıştı.”*¹⁵²

Bu çerçeveden hareketle, Adil Giray ile Cezmi arasındaki benzerlikleri ittifakının Namık Kemal’in kafasındaki ideal politik düzlemi yansıttığı düşünülebilir. Nitekim, Namık Kemal’i *Cezmi* romanını yazmaya iten neden

¹⁴⁸ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 41.

¹⁴⁹ Namık Kemal, *a.g.e.*, s. 41.

¹⁵⁰ Namık Kemal, *a. g. e.*, s. 21.

¹⁵¹ Namık Kemal, *a. g. e.*, s. 21.

¹⁵² Namık Kemal, *a. g. e.*, s. 40.

olarak, İslam Birliği'ni sağlamaya yönelik bir proje/ideal sunma isteği olduğu söylenebilir.¹⁵³ Tanpınar'ın da belirttiği gibi, Namık Kemal bu romanı Müslüman cemaatinin birliğini ve vatan sevgisini vurgulamak amacıyla yazmıştır:

“Cezmi tarihi kadro içinde bir ideoloji romanıdır. Namık Kemal burada İslam ittihadı fikrini, vatan sevgisini, insan hakları üzerindeki fikirleriyle Celâl'den sonra bir kere daha bir araya toplar.”¹⁵⁴

Her ne kadar Namık Kemal, tarihsel roman adı altında tarihi durumu anlatsa da burada söz konusu olan, güncel bir krize yanıt arayışıdır. O halde Namık Kemal'in bu tavrı, Hobsbawn'ın terminolojisiyle “*geleneke icadı*” olarak tanımlanabilir.¹⁵⁵ Hobsbawn'ın oldukça farklı bağlamlardan hareketle kurgulamış olduğu “*geleneğin icadı*” kavramı, Namık Kemal'in bu romanının anlaşılmasında ipucu sunmaktadır. Hobsbawn “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914” adlı makalesinde, XIX. yüzyılın Avrupa'sındaki gelenek modelinin ortaya çıkmasını geleneğin icadı olarak tanımlamaktadır.¹⁵⁶ Hobsbawn, bunun sebebini devletlerin idare etmenin yeni yöntemlerine ve toplumdaki yeni sadakat bağlarının zorunlu hale gelmesine bağlamaktadır.¹⁵⁷ Bu yüzden değişen dünya düzeniyle devletlerin bütünlüğünü tekrar kazanma çabası olarak bilinçli bir şekilde yeni siyasi dengeler icat edilmiştir.¹⁵⁸

Hobsbawn'ın milliyetçilik örneği üzerinden gidilirse, milliyetçilik ideolojisi, içinden çıktığı toplumun süregelen eski bağlarından söz etmektedir.¹⁵⁹ Hobsbawn, milliyetçilik ideolojisi hakkındaki bu düşüncesini, devamlılığı olan bir gelenek şeklinde tanımlamaktan ziyade bizzat geleneğin icadına

¹⁵³ Seyit Kemal, “Cezmi Üzerine”, Namık Kemal, *Cezmi*, İstanbul: İnkılap Yayınları, 1992, s. 9.

¹⁵⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 368.

¹⁵⁵ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a.g.e.*, s. 2.

¹⁵⁶ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a.g.e.*, s. 305.

¹⁵⁷ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a.g.e.*, s. 306.

¹⁵⁸ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a.g.e.*, s. 308-309.

¹⁵⁹ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a.g.e.*, s. 309.

dayandırmaktadır.¹⁶⁰ Hobsbawn'a göre, milliyetçilik ideolojisi icat edildikten sonra bu ideolojiye uygun milletler tasarlanmaktadır.¹⁶¹ Dolayısıyla, milliyetçi ideolojinin tersine Hobsbawn geleneğın sürekli bir şey olmadığını, sadece icat edilmişlik bir "yenilik" olduğunu vurgulamaktadır.¹⁶² Bu nedenle Hobsbawn araştırmasında, Avrupa'nın bağları üzerinden bu gelenek bağlamının ideolojisinden ve altında yatan nedenlerden bahsetmektedir. Bu çerçeveden hareketle, Namık Kemal'in de benzer bir gelenek üretimi halinde olduğu söylenebilir. Murat Belge *Genesis* adlı kitabında Hobsbawn ile paralellik içerisinde şunları söylemektedir:¹⁶³

*"İlk arayışlarda tesbit edilecek 'öz', Osmanlılık'tı. Örneğın Namık Kemal'in bir Osmanlı tarihi yazmaya kalkışmasının gerekçesi budur: Osmanlıların Kuruluş Dönemi'nin fütihat ruhunu ve enerjisini diriltmeye çalışmıştır."*¹⁶⁴

Klasik Osmanlı siyasal sisteminin parçalandığı ve otorite krizinin yaşandığı bu dönemde, Namık Kemal, Osmanlı-Türk kültüründe olan geleneği anlatmaktan ziyade olmayan geleneği o çağın gereksinimlerine uygun olarak yeniden icat etmektedir. Bu noktada "Bu icat hangi işleve ya da amaca hizmet etmektedir?" sorusu sorulabilir. Bu icadın fantastik bir işlevi olduğu düşünülebilir: *İntibah* romanında erkek olarak tanımlanan Doğu'nun¹⁶⁵ gücünü tazelemek işlevini görür. Bu da Namık Kemal'in düşünce dünyasındaki gerilime ait bir yansıma olarak yorumlanabilir; çünkü Namık Kemal bir yandan *İntibah* romanında düzgün bir Doğu-Batı ilişkisinin peşinden koşarken, *Cezmi* romanında bu arayışın zorunluluktan doğmuş bir arayış olduğunu gösterir gibidir. *Cezmi*, Namık Kemal'in gerçek politik arzusunun dillendirildiği eserdir.¹⁶⁶

¹⁶⁰ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a.g.e.*

¹⁶¹ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a.g.e.*

¹⁶² Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a. g. e*

¹⁶³ Murat Belge, *Genesis*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 13.

¹⁶⁴ Murat Belge, *a.g.e.*

¹⁶⁵ Nurdan Gürbilek, *a.g.e.*, s. 88-91.

¹⁶⁶ Şerif Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, çev: Mümtaz'er Türköne, Fahri Unan, İrfan Erdoğan, yay. haz: Ömer Laçiner, İstanbul: İletişim, 1996, s. 339.

“Arzuladığı şeyin, İslâm’ın altın çağında var olan ideal bir İslâm devletinin ideal uyumu olduğunu ifade ettiği için, bu geçiş sırasında, onun uyum üzerinde önemle duruşunun ikinci İslâmi kaynağıyla karşılaşılır. Bu tavır, hem fıkıh uleması hem de felsefeciler tarafından açıklandığı gibi bir idealleştirilmiş, uyumlu devlet resmine kadar uzanır. Burada onun, ideal hükümetin, adaleti sağlamaya ek olarak sosyal uyumu ve birliği de tesis edeceği gibi, diğer fikirleri de izlenebilir.”¹⁶⁷

Bu bağlamda Namık Kemal’in, *Cezmi* romanında, parçalanmış ve otoritesini kaybetmiş Osmanlı İmparatorluğu’nu bir arada tutmak için “*medeni din*”¹⁶⁸ oluşturma çabasında olduğu söylenebilir. Böylece Kemal’in “parçalanmış imparatorluk nasıl bir arada tutulmalı?” sorusu romanın politik anlam katmanını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Namık Kemal, dağılan imparatorluğu bir arada tutmak için öngördüğü “İslam Birliği” fikrini bu romanı kanalıyla okuyucuya aktarmaktadır. Dolayısıyla, roman kahramanlarının (Adil Giray ve Cezmi) bireysel serüvenleri, romanın politik anlam katmanında “İslam Birliği” fikri çatısı altında şekillenmektedir.

Ayrıca belirtilmesi gereken bir diğer unsurun da Namık Kemal’in *Cezmi* romanı ile Vartanyan Efendi’nin *Akabi Hikâyesi*’nin cemaatler arasındaki çatışmayı konuyu alması bakımından bir paralellik içerisinde olduğudur. Vartanyan Efendi, edebi bir üslupla cemaatler arasındaki çatışmanın anlamsızlığını dile getirmeye çalışırken; Namık Kemal Sunni-Şii çatışması ve kendi şahsi politik düşünceleri etrafında romana yön vermekte, Sunni cemaatin üstün mezzetlerini vurgulamaktadır. Dolayısıyla, Namık Kemal’in bu romanında, Jameson’ın üçüncü dünya ülke edebiyatının kamusal ve öznel ayrımı yapamadığı düşüncesinin izlerine rastlamak mümkündür. Ayrıca, bu romanda çok açık bir biçimde alegorik kullanımlardan da bahsedilmektedir. Bu bakımdan roman ne Goldmann’ın ne de Lukács’ın roman teorisiyle örtüşmemektedir.

2.5. Realizm ve Osmanlı Devleti’nde Batı Tarzı Kölelik: Sergüzeşt

¹⁶⁷ Şerif Mardin, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, s. 339.

¹⁶⁸ Eric Hobsbawm – Terence Ranger (der.), *a.g.e.*, s. 312.

Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* romanı, kölelik aleyhinde yazılmış Osmanlı-Türk edebiyatı tarihinde ilk natüralist anlatıdır.¹⁶⁹ Bununla birlikte *Sergüzeşt* romanında realist roman özellikleri gözlenmekte,¹⁷⁰ aynı zamanda romantik romana özgü dikotomik yapılara da rastlanmaktadır. Bu dikotomiler, romanda esaret-kölelik etrafında yaşanmaktadır. Romanın problematiği de esaret-köle dikotomisinden kaynaklanmaktadır: bir yandan esaret kötüdür tezi, diğer yandan realistik bir anlatım stili kullanılmaktadır. Ancak bu romanın politik katmanı kölelik kurumuyla olan ilişkiler üzerinden okunabilir. *Sergüzeşt* romanında kölelik kurumunun, Batı'daki romanlara öykünerek geliştiği söylenebilir.

Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* romanında, Kafkasya'dan küçük yaşlarda İstanbul'a gelen Çerkez köle Dilber'in başından geçen olaylar zinciri anlatılmaktadır. Dilber'in Hikâyesi üç ana başlıkta toplanabilir:¹⁷¹ Birinci bölümün konusu, Dilber'in İstanbul'a geldiğinde köle olarak gittiği evde gördüğü kötü muameleler ve Dilber'in bu evden kaçma girişimleridir. Dilber'in kötü muameleler karşısındaki kaçma girişimleri sonuçsuz kalırken, köle olarak çalıştığı aile taşınmak zorunda bırakılır ve böylece Dilber satışa çıkartılır. İkinci bölümde, Dilber'in satıldığı Asaf Paşa'nın ailesinde geçirdiği güzel günler konu edilir. Dilber, Asaf Paşa'nın ailesinde Fransızca öğrenir, eğitim alanında kendini geliştirme imkânı bulur. Ancak, evin ressam oğlu Celal ile birbirlerine âşık olmaları onun tekrar satılmasına yol açar. Romanın üçüncü ve son bölümde ise, Dilber'in Mısır'daki yaşamı anlatılmaktadır. Mısır'daki efendisinin cinsel isteklerine karşı koyan Dilber, karanlık bir odaya hapsedilir. Dilber'i kurtarmaya gelen harem ağası dostu Cevher Ağa onu kaçırmaya çalışırken yaşamını yitirir. Dilber, Cevher Ağa'nın cebinde İstanbul'a giden bir bilet olduğunu öğrenmesine rağmen, kendisini Nil'e atarak özgürlüğüne kavuşur.

¹⁶⁹ Robert P. Finn, *Türk Romanı*, çev: Tomris Uyar, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2003, s. 51.

¹⁷⁰ Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 116.

¹⁷¹ Robert P. Finn, *a.g.e.*

Bu anlatıdan hareketle, Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan köleler, *Sergüzeşt* romanında anlatılan Dilber karakteri gibi kötü muamele görmekte miydiler? sorusu sorulabilir. Osmanlı'da kölelik kurumuna bakıldığında, bu romanda anlatılan köleliğin Batı tarzı bir kölelik anlayışına uygun olarak yazıldığı edebiyat eleştirmenlerince vurgulanmaktadır.¹⁷² Nitekim, Ahmet Hamdi Tanpınar, romanda geçen kölelik hikâyesini Batı tarzı bir kölelik kurumu içerisinde okumaktadır:

*“Yazık ki tecrübesizlik, Amerika'daki esirlik muharebesinden Avrupa edebiyatlarına akseden heyecanın serpintisi, romanesk edebiyatın en esaslı cevheri sanılan ağlamalı bir mevzuun el altında bulunuşu ve bilhassa bu ilk yenilenme devrinin tek fikri kımıldatıcısı olan hürriyet fikrine en rahatça yanaşabilmek imkânı, romancılarımızı için sadece teessüri tarafına sevketti.”*¹⁷³

Dolayısıyla, Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde kölelik, Batı'dakinden farklı bir olgudur. Osmanlı İmparatorluğu'nda kölelik Batı'daki anlamı gibi olumsuz bir çağrışım yapmamaktadır.¹⁷⁴ Durkheim'in *mobilité verticale* kavramından hareketle, Osmanlı toplumundaki kölelerin de bu tarz bir hareketliliği gerçekleştirdiği gözlenmektedir.¹⁷⁵ Nitekim, Ahmet Mithat'ın *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanındaki cariyeye-esir Canan'ın Fransızca öğrenmesi ve piyona çalması, Durkheim'in bahsettiği tarzda bir devingenliktir. Bununla birlikte, Osmanlı toplumundaki kölelerin sadece kamusal alanda değil, özel alanda da ayrıcalıklı konumundan bahsedilebilir.¹⁷⁶ Bir hanenin prestijini o hanedeki güzel ve iyi eğitilmiş cariyeler temsil etmektedir. Fakat, burada vurgulanan unsur, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki cariyelik kurumunun kusursuz ve özgürleştirici bir yapıda olması değildir. Burada üzerinde durulması gereken, sadece Batı algısından farklılığıdır; çünkü Batı'da kölelerin bireysel ve sosyal konumları yanı sıra dini, vicdanı ve ahlakı yoktur. İşte bu noktada Osmanlı zihniyeti ile

¹⁷² Bkz: Robert P. Finn, *a.g.e.*, s. 53 ; Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 269.

¹⁷³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 269.

¹⁷⁴ Ayşe Saraçgil, *Bukalemun Erkek*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s. 66.

¹⁷⁵ Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, haz: Mübeccel Karabat, İstanbul: Sis Yayıncılık, s. 114.

¹⁷⁶ Ayşe Saraçgil, *a.g.e.*, s. 68.

Batı algısı, kölelik kurumu karşısında farklılaşmaktadır. Neticede, Osmanlı toplumundaki kölelik kurumu, kadın-erkek ilişkilerindeki sancıları, eşitsizliği ve erkek zihniyetindeki sıkıntıları dile getirmektedir.

Buradan hareketle bu romanda, Osmanlı-Türk toplumundaki kölelik kurumundan ziyade Batı'daki kölelik tasavvuru anlatılmaktadır. Acaba, burada “esaret” ile anlatılmak istenen, cariyelerin esaretliği mi yoksa fikir özgürlüğü olmayan Osmanlı aydınları mıdır? Bu soru “ulusal alegori” meselesini çağrıştırmaktadır. Her ne kadar bu soru spekülatif öğeler içerse de, bu romandaki esaret teması ya çok fazla Batılı romanlar etkisinde bir kölelik kurumu tasavvuruyla ya da alegorik bir anlatıyla karşı karşıya kalmaktadır.

2.6. Otorite Figürlerinin Sarsılması Sonrasında Birey: Araba Sevdası

Recaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası* romanında, batılılaşma çabası içerisindeki Bihruz Bey'in aşırılıklarını konu edinen bir anlatı sunar. Bu anlatı bir yandan Osmanlı İstanbul'undaki bireyin yeni durumlarla ilişkisini gösterirken, diğer yandan da bu bireyin hayatındaki unsurları Osmanlı Devleti'nin hallerini anlatan semboller olarak kullanır. Buna göre, bu romanda iki problematik alanı saptamak mümkündür: birincisi, yeni ekonomik düzene uymaya çalışan birey, ikincisi ise iktidarı sarsılan imparatorluk.

Berna Moran'a göre, *Araba Sevdası* romanı “yanlış” batılılaşmayı irdeleyen bir anlatıdır.¹⁷⁷ Belki de bu yorumun yapılmasında Bihruz Bey'in tüketim nesnelere ve çevresiyle olan ilişkisi belirleyici olmuştur. Bu noktada Bihruz Bey'in tüketim nesnelere olan ilişkisini serimlemek için öncelikle Bihruz Bey karakterinin özelliklerine değinmek gerekmektedir. Paşa oğlu olan Bihruz Bey'in babasının önem verdiği Fransızca, Arapça ve Farsça lisanlarını öğrenmesi için özel hocalar tutulur:

¹⁷⁷ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 73.

*“Bihruz Bey ilk hevesle beş altı ay kadar kaleme devam ederek daha Fransızca bir ibare okumaya iktidar hasıl etmeden ağızdan bellediği bir hayli elfaz ve terakip ile en alafranga genç beylerin tavır ve kıyafet ve hal ve hareketini taklitte hakka ki bir büyük eser-i istidat gösterdi.”*¹⁷⁸

Ailenin tek çocuğu olan Bihruz Bey şımarık mizaçlı bir karakterdir.¹⁷⁹ Hali vakti yerinde olan bir ailenin çocuğu olduğu için, istediği her şey anında yerine getirilmiştir.¹⁸⁰ Bu nedenle çalıştığı kaleme gittiği günler seyrekdir.¹⁸¹ Bihruz Bey kaleme gitmediği günler ise şunları yapmaktadır:

*“Kaleme gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvap ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu’nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları, pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders müzakerisinden sonra hanesinden çıkar, akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşır.”*¹⁸²

Bihruz Bey’in eğlenceli, zevkli ve gösterişli yaşama olan tutkusu; araba sevdasından, gösterişli kıyafetlerinden ve olur olmaz yerde Fransızca konuşmalarından anlaşılmaktadır:

*“Vilayetlerde bulunduğu zaman en büyük zevki – sırmalı esvap içinde, midilli veya at üzerinde – arkasında çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan bu Beyin İstanbul’a geldikten sonra merakı üç şeye masruf oldu ki birincisi araba kullanmak, ikincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek, üçüncüsü de berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak idi.”*¹⁸³

Bihruz Bey karakterinin yüzeysel Batılı figürünü çağrıştıran zevkleri ve babasının mirasının bitmeyeceği düşüncesiyle bütün servetini tüketmeye yönelik davranışlarından hareketle, Bihruz Bey’in içinde bulunduğu değişen dünya

¹⁷⁸ Rezaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, Haz: Seyit Kemal Karaalioğlu, İstanbul: İnkılap Yayınları, s. 16.

¹⁷⁹ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*

¹⁸⁰ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, s.16-17.

¹⁸¹ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, s. 17.

¹⁸² Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*

¹⁸³ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*

düzenini içselleştiren bir karakter olmadığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda, Erving Goffman *The Presentation of Self in Everyday Life* adlı çalışmasında, insan davranışlarını tiyatro sahnesindeki gibi “kulis” ve “sahne” arasındaki ayırmadan yola çıkarak anlatmaya çalışmaktadır.¹⁸⁴ Bihruz Bey karakteri de romanda sosyolojik bir figürü temsil etmektedir. Nitekim, romanda Bihruz Bey’in bulunduğu ortamlardaki amacının sadece Batılı bir figürün temsilcisi olarak “görünmek” olduğu belirtilmektedir.¹⁸⁵ Bihruz Bey bulunduğu sahnede “kulis”ten duydukları kadar Batılı bir figürü canlandırmaktadır. Goffmancı anlamda Bihruz Bey’in kulis ortamı yoktur, romanın tamamında hep sahnededir. Bu nedenle, Bihruz Bey, Batılılığı içselleştiremeyen, kulisteki suflörlerden duyduklarıyla sahnedeki yaşamını sürdüren yüzeysel Batılı figürü temsil etmektedir.

Ancak, “yanlış” batılılaşma meselesi dışında romanın ideolojik konumu daha ilgi çekici durmaktadır. Bu bağlamda imparatorluk ve bu imparatorluk bünyesindeki parçalanmış özne sorunundan bahsetmek daha verimli bir okumanın anahtarı olabilir. Bu doğrultuda Bihruz Bey ekseninde geçen olaylardaki sembol alanına vurgu yapılabilir: Çamlıca ve araba. Bu iki sembolün roman kurgusundaki önemini anlayabilmek için romanın olay örgüsünden bahsetmek gerekir. Romanın büyük bir bölümü, dönemin en popüler gezinti yeri olan Çamlıca’da geçmektedir. Zaten, Recaizade Mahmut Ekrem, romana uzun uzun Çamlıca tasviriyle başlar. Bihruz Bey’in de en büyük zevki, eğlencesi Çamlıca’da arabasıyla gezinti yapmaktır. Arkadaşı Keşfi Bey ile yapmış olduğu araba gezintisinde gözüne sarı bir lando çarpar. Bihruz Bey önce arabaya hayran kalır, sonra da arabadan inen sarışına (blonde) âşık olur. Romanın ilerleyen bölümlerinde âşık olduğu sarışının öldüğü yalanına inanan Bihruz Bey’in dünyası okumuş olduğu Batılı romanların kahramanları gibi yıkılır. Bihruz Bey, gün geçtikçe arabasını ve lüks yaşamında sahip olduğu birçok şeyi kaybetmeye başlar. Romanın sonunda, Bihruz Bey, öldüğünü sandığı sarışının (Periveş’in)

¹⁸⁴ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday, 1990.

¹⁸⁵ Recaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, s. 18.

yaşadığını görünce sevinemez bile. Bihruz Bey, peş peşe yaşadığı hayal kırıklıkları karşısında, romanın sonunda karşılaştığı Periveş'in arkasından sadece bakar, hiçbir tepki vermez. Özetle, merkezinde Çamlıca ve araba sevdası yer alan anlatının konusu, Jale Parla'nın deyişiyle "hiçlik"tir.¹⁸⁶

Birinci sembol olan Çamlıca bahçesinin betimlenmesinin doğrudan Osmanlı Devleti'nin durumu ile koşutluk içerisinde olduğu çok açıktır. Geriye ve ileriye dönüşlerle anlatılan Çamlıca'nın eski coşkusu ile o dönemki hüsrani arasında bir durum anlatılır. Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki coşkulu tasvir edilen Çamlıca yerine Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında yozlaşmış, yitik bir Çamlıca betimlenmektedir.¹⁸⁷ Nitekim yazar, Çamlıca'nın eski haliyle yeni hali arasındaki farkı şu şekilde tanımlar: "*Çamlıca Bahçesi, bundan önce şimdiki gibi hüznü, sessiz, تنها bir yer değil; gürültülü, coşkulu bir şenlik yeriydi.*"¹⁸⁸ Recaizade Mahmut Ekrem Çamlıca'ya gezinti yapmaya gelen topluluğun analizini şu sözleriyle yapar:

"Tevsiyesiyle, tanzimiyle bir hayli zaman uğraşılan bu bahçenin 1870 senesi mevsim-i baharında küşat edileceği havadisi İstanbul ile Bilad-ı Selasa tabir olunan mevaki ahalisi beyninde şayi olunca erbab-ı hava ve hevesten olan gençler ve bahusus böyle eğlenceleri erkeklerden birkaç kat ziyade aramaya tab'an mecbur olan hanımlar hulul-i vakt-i merhuma intizaren elbiseye, süse müteallik hazırlıklara gereği gibi germiyet vermişler ve bizim memlekette emsali henüz meşhut olmayan bu (moda) nüzhetgahtan her vakit ve belki mehtaplı gecelerde bile istifade maksadı kolaylıkla hasil olmak için pek çok aileler Çamlıca, Bulgurlu, Kısıklı, Topanelioğlu, Bağlarbaşı taraflarında köşkler, haneler isticar ederek bahar gelir gelmez hemen nakle müsaraat göstermişler idi.

Nihayet o senenin mayıs ayı iptidalarında (Bahçe) açıldı. İstirahat ve tenezzühe mahsus olan Cuma ve Pazar günleri Üsküdar, Kadıköyü, Beylerbeyi gibi Çamlıca'ya civar sayılan yerlerden başka İstanbul'un mahal-i baidesinden, Boğaziçi'nden ve sair mahallerden arabalar, hayvanlarla ve bazan yayan olarak gelen kadın, erkek binlerce seyircinin bahçeye tehacümü hakikaten görülecek temaşalardan idi."¹⁸⁹

¹⁸⁶ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 129.

¹⁸⁷ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 131.

¹⁸⁸ Recaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, s. 12.

¹⁸⁹ Recaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, s. 12-13.

Ayrıca, Çamlıca tasviri, Osmanlı'nın eski şanlı günleriyle o anki çöküş ve dağılma hareketlerini kodlamaktadır. Burada bahçenin yüksekliği ve içindeki nesnelere dizilişi Osmanlı toplumundaki hiyerarşik konumlanmayı hatırlatmaktadır.

“Yüksekten kuşbakışı bir nazarla bakmak mümkün olsa bir şekl-i mahrutide görünecek olan ağaçlık burada biter ise de iki yol gene birleşemez. Meydancığın bir otuz hatve ötesinde epeyce vasi ve mürtefi bir set üzerinden – kar-ı kadim binaları taklit yolunda yapılmış – enli saçaklı bir kattan ibaret bir bina ve bunun etrafında bazı büyücek ağaçlar mevcuttur. Onun üst yanında diğer bir set ile başlayan yer ise birtakım selvi ve meşe ağaçlarını ve vaktiyle kırılmayıp kalmış ve mevkiin – Sarı Kaya – ismiyle benam olmasına sebep olmuş büyük büyük sararmış kayaları havi inişli yokuşlu metruk bir mezarlıktır ki geçtiğimiz meydancıktan buraya değin olan mesafe de gene bir beş dakikalık kadar tahmin olunur.”¹⁹⁰

Romanın ikinci simgesi olan “araba” sembolünden bahsetmek gerekir. Tanpınar, araba sembolünü romanın kahramanı olarak görmektedir.¹⁹¹ Tanpınar’a göre araba sembolü Bihruz Bey karakterinde vücut bulmaktadır. Tanpınar’ın yapmış olduğu bu saptama, Bihruz Bey’in arabasına duyduğu ilgi ve sevgi, annesiyle kurduğu ilişkiden daha güçlü olması durumunu anlaşılır kılmaktadır.¹⁹² Ayrıca, roman Abdülaziz döneminin ekonomik çöküşünü de araba sembolü üzerinden anlatmaktadır.¹⁹³ Dolayısıyla, arabanın bir yandan mevsimler değiştiğinde, diğer yandan da arabanın, romanın sonunda kaybedilmiş olması, bu olaylar zincirinin hepsi Osmanlı yönetiminin otoritesinin güçsüzleştiğini anlatmaktadır. Buradaki otorite alanlarının parçalanması, araba ve arabanın başına gelenlerle simgelenmektedir:

“Bihruz Bey arabasını birtakım dar, inişli yokuşlu, taşlık çalılıklardan süratle sürüyor, ama nereye gitmek istediğini arabacı bilmediği gibi kendisi de bilmiyordu. Birkaç defa geçit vermez izbelere düştü. Bin

¹⁹⁰ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, s. 9-10.

¹⁹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 442.

¹⁹² Robert P. Finn, *a.g.e.*, s. 92.

¹⁹³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*

müşkilat ile arabayı geri alırken bir bağın kapısına şiddetle çarptırdı. Yıldızlı M.R. markasını çizdirdi. Nihayet gene doğru yolu buldu. Artık Haydarpaşa'da, Duvardibi'nde eğlenmek istemiyerek doğruca köşke geldi."¹⁹⁴

Romanın ilgi çeken diğer bir noktası ise, Bihruz Bey'in Osmanlı otoritesinin cisimleştiği arabasının kaybedilmiş olmasından sonra verdiği tepkidir:

*"Bildiğimiz gibi bir gün evvel sabahleyin beyefendiyi Üsküdar iskelesine bıraktıktan sonra arabayı geriye alırken öteden bir koşu gelmekte olan bir çarşı arabasına şiddetle çarptırıldığından arabanın dingilini çarptığı gibi bir yanının da boyasını sıyırılmış idi. (...) Müsyü Kondoraki'nin fabrikasına gitti. İşbaşını buldu. Yapılacak şeyleri söyledi ve fakat beyefendiden izin almaksızın kendiliğinden geldiği cihetle işin gizli tutulmasını ve tamir parasını kendi kesesinden vereceğini de işbaşına anlattı. Her ne olursa olsun kendisine danışmaksızın fabrikada bir iş yapılmamak üzere Müsyü Kondoraki işbaşına müekket emriler vermiş olduğundan ona danışmaya lüzum görüldü. Gidildi söylendi. (...) Arabanın fabrikaya, hayvanların ahıra çekilmesini ve arabacı Andon'un da savulmasını işbaşına emretti. [...] Evet! Bihruz Bey araba ile hayvanların başından bu suretle mündefi olduğundan memnun idi."*¹⁹⁵

Bu, oldukça ilginç, çünkü Bihruz Bey'in verdiği tepki, tepkisizliktir; yani bu durumu hem kabullenen hem de nihilist bir tavır sergileyen tepkidir.¹⁹⁶

Bihruz Bey'in "yanlış" batılılaşma olarak adlandırılan tutumunun kökenlerini, sarsılmaya başlayan otorite ve değişen ekonomik koşullarda aramak gerekebilir. Thorstein Veblen'in *Théorie de la Classe de Loisir* adlı araştırması ve Werner Sombart'ın *Aşk, Lüks ve Kapitalizm* çalışması ile bu romandaki karakterlerin eylem tarzları arasında paralellik kurulabilir. Romandaki Bihruz Bey'in kapitalizmi deneyimleme çabası, Werner Sombart'ın bakış açısıyla irdelenebilir. Sombart, lüksü "gayri meşru aşkın meşru çocuğu"¹⁹⁷ olarak tanımlamaktadır. Ona göre, "gayri meşru aşk" belirli bir gayesi, hedefi ve sorumlulukları olan

¹⁹⁴ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, s. 137.

¹⁹⁵ Rezaizade Mahmut Ekrem, *a.g.e.*, s. 179-180.

¹⁹⁶ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 129

¹⁹⁷ Werner Sombart, *Aşk, Lüks ve Kapitalizm*, çev: Necati Aça, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s. 224.

“meşru aşk”ın haz uğruna “dünyevileşmesi” demektir.¹⁹⁸ Sombart, “Gayri meşru aşkın” çerçevesini, hiçbir sınır tanımayan, sorumluluk almayan, gizlendikçe heyecan uyandıran ve gizli yürütülen ilişki biçimi olarak çizer.¹⁹⁹ Bu aşkı da meşru olan aşkın metalaşmış biçimi olarak tanımlamaktadır.²⁰⁰ Buradan hareketle Sombart, aşkın lüksü, lüksün de kapitalizmi doğurduğunu ileri sürmektedir.²⁰¹ Lüks talebinin de ilk etapta kadınlar tarafından geldiği ve bu talebin karşılanması için zamanla kapitalist tarzı üretime geçildiği sonucuna ulaşmaktadır.²⁰² Dolayısıyla, Sombart, teorisinde aşkın kapitalizmin doğuş sürecindeki önemli faktörlerden biri olduğunu söylemektedir. Bu çerçeveden hareketle roman kahramanı Bihruz Bey’in ilk görüşte âşık olduğu Periveş’e olan tutkusu ve Periveş’le tanışmasından sonra maddi kayıplara uğraması, Osmanlı dönemindeki kapitalistleşme sürecini Osmanlı-Türk romanlarındaki hedefi olmayan gayri meşru aşk anlatıları üzerinden okunmasını mümkün kılmaktadır.

Diğer yandan, Veblen “aylak sınıf” teorisıyla “gösterişçi tüketim”in sosyolojik analizini yapmaktadır.²⁰³ Bahsedilen “aylak sınıf” teorisinde öne çıkan unsur, zaman algısıdır.²⁰⁴ Ona göre, “avare”, “aylak”, “gösterişli” yaşam biçimi, zamanın üretim alanının dışında harcanmasıdır.²⁰⁵ Başka bir deyişle, zamanın üretim alanı dışında tüketilmesi, aylak yaşamın bedelinin karşılanabildiği maddi varlığa sahip olunduğunu göstermektedir.²⁰⁶ Dolayısıyla, Bihruz Bey’in çalışmadığı günlerde yaptığı aktiviteleri (terziye, berbere ve kunduracıya gitmesi, Çamlıca’da araba gezisi vs.) Veblen’in “aylak sınıf” teorisini hatırlatmaktadır. Sonuç olarak, Bihruz Bey’in “gösterişçi tüketimi” onun burjuvalaşma ve kapitalistleşme süreçlerine adapte olmasını sağlamaktadır.

¹⁹⁸ Werner Sombart, *a.g.e.*, s. 68-69.

¹⁹⁹ Werner Sombart, *a.g.e.*, s. 76-80.

²⁰⁰ Werner Sombart, *a.g.e.*, s. 80.

²⁰¹ Werner Sombart, *a.g.e.*, s. 88.

²⁰² Werner Sombart, *a.g.e.*, s. 130-153.

²⁰³ Thorstein Veblen, *Théorie de la Classe de Loisir*, çev: Louis Evrard, Paris: Gallimard, 1970.

²⁰⁴ Thorstein Veblen, *a.g.e.*, s. 27.

²⁰⁵ Thorstein Veblen, *a.g.e.*, s. 31.

²⁰⁶ Thorstein Veblen, *a.g.e.*

Bihruz Bey'in işte bu Devlet-i Âliye-yi Osmaniye'nin sönümlenmesi ve buna karşın yeni ekonomi çağında kendi özneleşme deneyimini yaşaması olarak değerlendirmek de mümkündür. Bu bakımdan, burada yanlış batılılaşmadan ziyade burjuvalaşmaya çalışan ve bu çabasına da yeni başlamış bir birey-özne sürecinden bahsetmek daha doğru olabilir. Aynı zamanda, burjuvalaşmaya başlama süreci Batı'da da benzer absürlüklerle ortaya çıkmıştır. Montesquieu'nün *Les Lettres Persanes* romanında eleştirdiği burjuvazi²⁰⁷ en az Bihruz Bey'in davranışları kadar gülünçtür. *Les Lettres Persanes* romanında “yanlış” batılılaşmadan bahsedilemeyeceğine göre, Bihruz Bey romanı için de “yanlış” batılılaşma nitelendirmesi yerine burjuvalaşma deneyiminin eleştirisinden bahsetmek daha mümkün görünmektedir.

Böylelikle, Rezaizade Mahmut Ekrem'in “yanlış” ya da “doğru” batılılaşma önermek gibi bir kaygısından ziyade ekonomik alanın düzeltilmesine yönelik bir politik vizyonu olduğundan bahsedilebilir. Burada, Rezaizade Mahmut Ekrem'in artık devlet otoritesinin olmayışına dair bir kaygı ya da endişenin olduğunu söylemek yerine, “imparatorluk ekonomisinin nasıl toparlanacağına” dair soruyu romanın ideolojik altyapısında tuttuğu saptanabilir. Anlatının Bihruz Bey'deki nihilizmi sıkıntının bu anlamda olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, Rezaizade Mahmut Ekrem, Bihruz Bey'in nihilizmini devlet otoritesiyle değil, ekonomik müdahaleyle düzenlemek ister gibidir. Sonuç olarak, burada klasik anlamda Batılı bir romandan söz etmek mümkündür. Özneleşme sürecindeki birey ve otorite yıkımı karşısında aldığı tavır, bu romanın ulusal alegori olarak okunamayacağını da göstermektedir.

²⁰⁷ Charles – Louis de Secondat Montesquieu, *Les Lettres Persanes*, Paris: Librairie Générale Française, 1974.

3. KRİZE YANIT OLARAK TOPLUMSAL PROJE ROMANLARI

3.1. “Biz” Kalarak “Batılı” Olmak : Felâtun Bey ile Râkım Efendi

Berna Moran, Ahmet Mithat’ın bu romanını diğer Osmanlı-Türk romanlarından ayıran faktörün, “*batılılaşma sorununu alafranga züppe tipini sergileyerek ele alırken, Türk romanında uzun yıllar kullanılan bu tipi ilk işleyen roman*”²⁰⁸ olduğunu belirtmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar da *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanını şu şekilde tanımlamaktadır: “*Memlekette Tanzimat’la başlayan züppe ve köksüz insanla, memleket şartlarının yetiştirildiği hakiki münevver arasındaki farkı göstermek isteyen bir romandır.*”²⁰⁹ Moran ve Tanpınar, Ahmet Mithat’ın bu romanının züppe batılılaşma meselesi üzerinde odaklandığı konusunda hemfikirdirler. Romanın görünür düzlemi bu tarz bir yorumla açık olsa da, romanın politik ve ideolojik düzleminde Ahmet Mithat’ın Osmanlı İmparatorluğu’ndaki klasik düzenin değişimine dair sunduğu problematik alanlarından bahsedildiği savlanabilir. Başka bir biçimde söylenirse, Ahmet Mithat, bu romanın politik katmanında İslam kültürüne özgü değerlerin değişen dünya karşısındaki konumunu serimlemektedir.

Romanın olay örgüsü, Felâtun Bey ile Râkım Efendi’nin arasında yaşanan dikotomik yapı üzerinden örülmektedir.²¹⁰ Böylelikle, Ahmet Mithat, “doğru” batılılaşma ile “yanlış” batılılaşma modelinin karakteristik özelliklerini okuyucuya sergileme imkânını bulmaktadır. Roman Felâtun Bey’in aile yaşantısının karakteristik özellikleriyle başlamaktadır. Felâtun Bey’in babası Mustafa Meraki Efendi, alafranga yaşam sürme gayesiyle, Üsküdar’daki konağını satın Beyoğlu’na yerleşir. Meraki Efendi’nin hizmetkârları da alafrangalı yaşama uygun seçilir: Evin açısı Ermeni bir kadın, evin genel işlerine bakan Rum bir kadın ve Çerkez cariye. Mustafa Nihat Özon’a göre, Ahmet Mithat, Mustafa Meraki Bey’in taşınmasını ve evindeki hizmetkârlarının

²⁰⁸ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 48.

²⁰⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s. 269.

²¹⁰ Robert P. Finn, *a.g.e.*, s. 24.

anlatıldığı bu bölümün, on beş-yirmi yıl öncesini (1860-1865) anlatır bir tonda yazıldığını belirtmektedir.²¹¹ Belki de yazar böyle bir anlatım tarzıyla okuyucuya “züppe” Batılı figürlerin çıktığı dönemi anımsatmak istemektedir. Bu bakımdan Ahmet Mithat’ın romanındaki karakterler arasındaki dikotomik yapı kuvvetlenmektedir. Nitekim Finn’e göre Ahmet Mithat’ın bu romanının amacı, “*Felâton Bey’in zayıf yanlarıyla arkadaşı Râkım Efendi’nin başarılarını karşılaştırmak*” tır.²¹²

Romanın Batılı züppe karakterin temsilcisi Felâton Bey, kalemde memur olarak çalışmaktadır. Ancak, vaktinin büyük çoğunluğunu seyir yerlerinde geçirdiği için işini ihmal eder. Ayrıca, Felâton Bey çalışmayı manasız bulmaktadır.

*“Çalışmak nesine gerek? Ayda en az yirmi bin kuruş maaşı olan bir babanın tek çocuğuydu. Eflatunlardan daha çağdaş filozofane fikirleriyle şu dünyada yirmi bin kuruş maaşı olan bir adamın başka hiçbir şeye ihtiyacı olmayacağını düşünmüş ve bu düşüncesini çok beğenmişti. Nasıl mı çalışırdı? Cuma günleri kesinlikle gezintiye çıkar, cumartesi ise önceki günün yorgunluğunu çıkarır. Pazar günü gezinti yerleri daha alafranga olduğundan gitmezse o haftayı haftadan saymaz. Pazarın yorgunluğunu da Pazartesi çıkarır. Salı günü daireye gitmeye hazırlanırken havayı uygun görünce Beyoğlu’nun bazı gezinti yerlerini, baba dostlarını ve diğer yerleri ziyaret etme arzusu, o günü de tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gider, saat altıdan dokuzaya kadar olan zamanı o hafta yaşadığı hadiseleri anlatmakla geçirir, akşam da mutlaka iki dalkavukla eve gelirdi. Bunlar da kendisi gibi gençtir. Felâton Beyefendi gibi gençtir. Felâton Beyefendi, Beyoğlu’nda oturduğu için dostlarını alafranga bir yolda eğlendirmesi gerekirdi. Bu yüzden o gece alafranga eğlence yerlerinde geçirilir. O gece sabahlandığı için Perşembe günü akşama kadar uyur. Sonunda yine cuma gelir ve işte şu bir haftalık çalışma diğer haftalar böyle sürüp giderdi.”*²¹³

Râkım Efendi ise, Felâton Bey’in tamamen zıt tipidir. Râkım Efendi’nin tutumlu ve çalışkan oluşu, onu hem maddi bakımdan hem de entelektüel açıdan gelişmesine yol açmaktadır. Râkım Efendi, Ahmet Mithat’ın “biz” kalarak

²¹¹ Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 253.

²¹² Robert P. Finn, *a.g.e.*, s. 24.

²¹³ Ahmet Mithat, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, İstanbul: Sis Yayıncılık, 2009, s. 6-7.

“Batılı” olabilen ideal kahramanıdır. Jale Parla, Râkım Efendi’nin Doğu-Batı sentezini şu şekilde çözümlenmektedir:

“Râkım Efendi’nin eğitiminde öncelikle İslami ilim ve sanatların geldiğini, ancak bunlardan sonra kimya, fizik, anatomi gibi müsbet ilimlere de yer verebileceğini; Râkım Efendi’nin eğitiminin de, dünya görüşünün de temelini İslami ilimlerin oluşturarak müsbet ilimlerin sınırlarını belirlediğini görüyoruz. Batıcı bir eğitimin ancak ve ancak böyle mutlak bir metnin ya da mutlak İslami ilimler gölgesinde ve denetiminde edinildiğinde zararsız kalabileceği, mutlak bir metne eklenebileceği, bu haliyle de bir gencin eğitiminin ikincil bir parçası olabileceği söyleniyor.”²¹⁴

Bu bağlamda, Ahmet Mithat Efendi, romanında, Felâtun Bey ile Râkım Efendi arasındaki karakteristik zıtlıkları belirtmektedir. Felâtun Bey’in tembelliği karşısında Râkım Efendi’nin çalışkanlığı; Felâtun Bey’in savurganlığına karşılık Râkım Efendi’nin tutumluluğu yanında Felâtun Bey cahil iken Râkım Efendi romanın aydın kişisidir. Felâtun Bey Ziglas’ların hizmetçisine kur yaparken, Râkım Efendi’ye Ziglas’ların kızı âşık olur. Felâtun Bey’in metresi Fransız aktris onunla parası için birlikte olurken, Râkım Efendi’nin metresi olan cariyesi Canan’ın piyano hocası ona gönülden bağlıdır. Sonunda Felâtun Bey çöküş yaşarken Râkım Efendi cariyesi Canan’la evlenmiş ve rahatlık içerisinde dir.

Bu çerçeveden hareketle, romandaki Felâtun Bey ile Râkım Efendi karakterlerini karşılaştırmasının sebebi, Ahmet Mithat Efendi’nin ekonomik alandaki görüşlerini okuyucuyla buluşturma isteği olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle, yazarın kafasındaki doğru ya da yanlış batılılaşma modeli çizmekten ziyade ekonomik anlamda doğru ya da yanlış modeli sunmaktadır. Felâtun Bey tipi *Araba Sevdası* romanındaki Bihruz Bey karakteriyle paralellik içerisinde dir. Bihruz Bey ve Felâtun Bey, lüks tüketimi ve aşkla Batı’nın burjuva toplumunun ekonomik sistemini deneyimleme çabasını temsil etmektedirler. Râkım Efendi karakteri ise Osmanlı-Türk geleneklerini koruyan merkantalist ekonomik

²¹⁴ Jale Parla, *a.g.e.*, s. 32.

sistemin savunucusudur. Bu bağlamda Ahmet Mithat, Batı'nın ekonomik sistemine karşılık merkantalist öğelerin benimsendiği ekonomik sistemi öngörmektedir. Nitekim, Berna Moran, Ahmet Mithat Efendi'nin ekonomi meselesini merkezine almış olmasına dikkat çekmektedir.²¹⁵

*“Ahmet Mithat Türkler'in ticaret anlayışında Avrupalılardan çok gerilerde kaldığını, iş hayatında tembel olduklarını, ticaret ve sanayide ilerlemeyi pek akıllarına getirmediklerini, aydınların devlet memurluğundan başka bir geçim yolu düşünmediklerini görerek, romanlarına ve yazılarında bu konuda Batı'nın üstünlüğünü vurgulamak, okurlarını uyarmak, onlara ticaretin, sanayinin ve genellikle çalışmanın hem saygıdeğer hem de kazançlı bir uğraş olduğunu telkin etmek ister.”*²¹⁶

Berna Moran dışında Şerif Mardin de Ahmet Mithat'ın iktisat anlayışıyla edebiyatı nasıl biçimlendirdiğini gözler önüne sermektedir. Şerif Mardin, Ahmet Mithat'ın *Sevda-i Say-ü Amel* eserine dikkat çekmektedir.²¹⁷ Şerif Mardin'e göre, Ahmet Mithat Osmanlı esnaf sınıfının değerlerini dile getirmektedir: *“Onun değerleri Osmanlı esnaf sınıfınıninki ile aynı idi. Hesaplılık, gösterişçi tüketimden kaçınmak, namuslu olmak.”*²¹⁸

Dolayısıyla, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanında, Ahmet Mithat Efendi'nin iş bölümü ekonomisi çağında “adil düzenin nasıl kurulabileceğine” dair düşüncesinin izlerine rastlanmaktadır.²¹⁹

*“Yazıldığı üzere, üç adamın birleşecekleri zaman da yalnız sermayeleri hesaba alınarak mahsülleri olacak üretilmiş servet, o sermaye nisbetinde dağıtılmaz. Belki sermayeler üzerine ekleyecekleri mesai de hesaba katılıp, üretilmiş servetin bölüştürülmesinde o nisbete de başvurulur.”*²²⁰

²¹⁵ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 49.

²¹⁶ Berna Moran, *a.g.e.*

²¹⁷ Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi Makaleler 4*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 45.

²¹⁸ Şerif Mardin, *a.g.e.*

²¹⁹ Ahmet Mithat, *İktisat Metinleri*, Konya: Çizgi Kitabevi, 2005, s. 119.

²²⁰ Ahmet Mithat, *a.g.e.*

Bu bakımdan Ahmet Mithat Efendi, devlet koruması altında kontrollü bir şekilde geliştirilebilecek ekonomik müdahaleye inanmaktadır. Bunun daha gelişmiş bir örneğine, Ziya Gökalp'ın korporatist düşüncesinde rastlanmaktadır. Bu ekonomik anlayış toplumdaki kültürel yapının da sürekliliğini öngörmektedir.

Felâton Bey ile Râkım Efendi arasındaki dikotomilerden biri de tutumlu ve biriktiren Râkım Efendi ile müsrif ve har vurup harman savuran Felâton Bey arasındadır. Felâton Bey, bu haliyle eleştirilen ekonomik anlayışı temsil etmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin, Osmanlı-Saray çevresi arasında bir analogi kurmuş olduğu söylenebilir. Ahmet Mithat, Felâton Bey'in hesapsızlığının, Osmanlı saray çevresinde yaşayanlara özgü olduğunu düşünmektedir. Ahmet Mithat Efendi, çağın yapısına pek de uygun olmayan bu hesapsızlığı Felâton Bey'deki absürlükler üzerinden eleştirir. Diğer yandan, Râkım Efendi'nin biriktirme özelliği, “doğru” ekonomik modeli oluşturmaktadır. Dolayısıyla, Batılı olmak görünürde birtakım eylemlerde bulunmak değil, devletin kendine özgü ekonomik yapısını oluşturması her şeyden daha önemlidir.

Ahmet Mithat Efendi, Batılılık algısını ve Osmanlı Devleti eleştirisini ekonomik düzeyden hareketle kurarak, İslami değerler meselesine de yer vermiş bulunmaktadır. Ahmet Mithat Efendi şöyle bir kombinasyon denemektedir: Bir yandan ekonomik alanda Batılı araçsal bir rasyonalite kullanılması, diğer yandan da yozlaşmadan kendi değerlerinin yeniden üretilmesi. Ahmet Mithat Efendi, bu ikili bağlamda kendi politik vizyonunu sunmuş bulunmaktadır. Yazar, gelenekselliği muhafaza ederek batılılaşma önerisini sunmaktadır. Dolayısıyla romanın ana sorunsalı Osmanlı İmparatorluğu'nun nasıl batılılaştığı üzerine kurulu değildir. Roman, Osmanlı-Türk gelenek ve değerleri muhafaza edilerek nasıl Batılı olunabileceğini irdelemektedir.

Bununla birlikte, Josephine ile Polini karakterleri arasındaki zıtlık da, tıpkı Felâton Bey ile Râkım Efendi'deki zıtlıklar gibidir. Polini, Felâton Bey gibi üretim alanı olmayan hayatını birlikte olduğu erkeklerin servetini tüketerek devam ettirmektedir. Tıpkı Felâton Bey gibi o da mirasyedir. Diğer taraftan, Râkım Efendi'nin metresi Josephine akıllı bir Batı temsilcisi olarak hem Râkım Efendi'ye yol gösterici davranışlarda bulunur hem de cariyesi Canan'a para almadan piyano öğretmek Canan'ın değerini artırır. Böylece, Râkım Efendi'nin ekonomik alanını tüketmektense ona katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, Josephine karakterinde İslam gelenekleri ile Batı aklının sentezinin izlerine de rastlamak mümkündür. Nitekim, Râkım Efendi'nin ona evlenme teklif etmesine karşın, onun cariyesi Canan'la evlenmesini desteklemektedir. Romanın bu karakteri üzerinden, tüketimin karşısında servet birikimine verilen önem vurgulanmış olur.

Sonuç olarak, Ahmet Mithat Efendi, romanın ideolojik altyapısında kendisine has politik bir tarz geliştirmiştir. Bu roman ona kendi politik tarzını sergilemesine izin vermiştir. Osmanlı aydınını en çok rahatsız eden mesele olan gelenek ve batılılaşma meselesine kendi paradigmasıyla bir çözüm bulmuşa benzemektedir. Bu haliyle, Jameson'ın ulusal alegori tezi için ciddi bir örnek oluşturmaktadır.

3.2. İslamın Maneviyatı ile Batı'nın Bilgisini Terkip Etmek: Turfanda mı Yoksa Turfa mı?

Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanına dair kapsamlı bir edebiyat incelemesine rastlanmamaktadır. Buna karşılık, Mizancı Mehmet Murat'ın politik, ekonomik ve sosyolojik görüşleri hakkında kapsamlı bilimsel araştırmaların varlığından söz edilebilir. Sina Akşin *Jön Türkler ve İttihat ve Terakki* adlı çalışmasında, tarihi, özgürlüğün sürekli gelişimi açısından ele alan *Mizan* dergisinin sahibi Mizancı Mehmet Murat'ın fikirlerinde

İslamiyete, hilafete ve padişahlığa önem verdiğini belirtmektedir.²²¹ Sinan Akdemir “Murat Bey’in Hayatına Kısa Bir Bakış” adlı makalesinde, Mizancı Mehmet Murat’ın resmi ideolojisinin Osmanlılık, kültür ideolojisinin de İslam birliği olduğunu söylemektedir:

*“Murad Bey’e göre devletin resmi ideolojisi Osmanlılık, kültür ideolojisi ise İslam birliği olmalıdır. Azınlıkların müstakil devlet kurmalarına birinci ideoloji mani olabileceği gibi ikincisi de bütün İslam ülkelerini halifenin etrafında bir kültür birliğinde toplayarak hem Batı’ya karşı Doğu’nun manevi muvazene kuvvetini temin edecek hemde yabancı müdahalesini önleyerek en müessir dayanıklılık gücünü yaratacaktır.”*²²²

Mizancı Murat’ın önerdiği politik model Osmanlılık ideolojisini oluştururken, eğitim konusundaki düşüncesi bütün imparatorluğu kapsayan bir eğitim siyasetine dayanmaktadır. İmparatorluğun eğitim alanında refah seviyesine ulaşması için bunu koşul saymaktadır.

Sinan Akdemir, Mizancı Murat’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanının merkezinde yer alan ana temaların askerlik, memuriyet ve aile hayatı gibi kurumlar olduğunu belirtmektedir.²²³ Bununla birlikte, Akdemir, Mizancı Murat’ın bu kurumları ilkel bir üslupla eleştirdiğini vurgulamaktadır.²²⁴ Birol Emil *Mizancı Murad Bey: Hayatı ve Eserleri* araştırmasında ise, bu eserin yazarının ahlaki görüşüne göre yazılmış “tezli” sosyal bir roman olduğunu ileri sürmektedir.²²⁵ Ayrıca, Emil’e göre, roman Osmanlı romancılığının sosyal bilincinin keskin bir ifadesidir.²²⁶ Mizancı Murat’ın bu yapıtını otobiyografik bir roman olarak değerlendiren Birol Emil şunu belirtmektedir: “*Roman, iflas*

²²¹ Sina Akşin, *Jön Türkler ve İttihat ve Terakki*, İstanbul: İmge Kitabevi, 2001, s. 46-47.

²²² Sinan Akdemir, “Murat Bey’in Hayatına Kısa Bir Bakış”, <http://www.egitimdebirlik.org/sdetay.asp?did=28>, s. 44.

²²³ Sinan Akdemir, *a.g.e.*, s. 43.

²²⁴ Sinan Akdemir, *a.g.e.*

²²⁵ Emil Birol, *Mizancı Murad Bey: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979, s. 473.

²²⁶ Emil Birol, *a.g.e.*

halindeki Babiâli bürokrasisi ile ideal bir hükümet anlayışı arasında mevcut olan tezadı gösterir.”²²⁷ Edebiyatın eğitici olması gerektiğini düşünen Mizancı Murat’ın bu eseri üzerine Berna Moran *Türk Romanlarına Eleştirel Bir Bakış* kitabının birinci cildinde şunları söylemektedir:

“Daha sonraki kuşaktan Mizancı Murat da edebiyatın eğitici olması gerektiği kanısındaydı. Ama edebiyattan, halka ansiklopedik bilgi vermek yolunda yararlanmak değildi amacı. Çünkü, ona göre, Türkiye’nin kurtuluşu için çare, ahlakı sağlam, dürüst bir seçkinler grubu yetiştirmektir. Turfa mı Yoksa Turfanda mı (1891) romanında idealist, dürüst ve vatansever Mansur Bey tipiyle, kafasındaki yönetici aydın örneğini sunar.”²²⁸

Bu çerçeveden hareketle, mevcut çalışma Mizancı Murat’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* “tezli” romanının okumasını iki problematik ekseninde yapacaktır. Birincisi, dönemin Osmanlısının devlet ve toplumsal düzeninde söz konusu olan “yanlışlıkların” tasnif edilmesidir. İkincisi de, bu yanlışlıklar karşısında önerilen ideal düzen modelidir. Mizancı Murat, bu iki eksen etrafında romanı döndürmektedir. Dolayısıyla, bu araştırmanın problemiği, Mizancı Murat’ın idealizmine dair bir formülasyon yapılmasını hedeflemektedir.

Turfanda mı Yoksa Turfa mı? romanında Mizancı Murat’ın politik ve ideolojik görüşleri, romanın ana kahramanı Mansur karakterinde vücut bulmaktadır. Mansur karakterinden hareketle, yazarın bir yandan aşırı batılılaşma eleştirilerinin izlerine rastlanırken, diğer yandan İslam birliği kurulmasına yönelik milliyetçi şuurun canlanmasına yol açan düşüncelere ulaşılmaktadır. Dolayısıyla, roman kahramanı Mansur, dönemin Osmanlı toplumuna dair eleştirilerini, Mizancı Murat’ın politik ve ideolojik görüşlerini sergilemektedir. Nitekim Mehmet Murat, romanının problemiğini şu şekilde kurar:

“İleride teksir edecek emsalinin ilk önceleri, yani “turfanda”ları mıdır, yoksa kimsenin beğenmeyeceği cemiyet düşkünleri, yani “turfâ”ları

²²⁷ Emil Birol, *a.g.e.*, s. 506.

²²⁸ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 20.

midir diyerek kari'lere sual vaz' ediyoruz ki kalplerinden inikas edecek asar-ı teessürden isabet ve adem-i isabetimizin derecesini anlayacağız."²²⁹

Mizancı Murat'ın romanı, uzun yıllar Cezayir'de yaşamış, Fransa'da tıp eğitimi almış olan, Osmalı ailesinden gelen Mansur'un İstanbul'a gelişiyle başlamaktadır. İstanbul özlemindeki Mansur duygularını şöyle dile getirmektedir:

"Ah, İstanbul'a gelmek! Merkez-i saltanat-ı Osmaniye, makam-ı hilafet-i İslamiye bulunan İsyambul'a kavuşmak! Fıtraten hamiyetle ziynetlenmiş, fikri mükteabat-ı ilmiye ile tenvir olunmuş, amal ve fezail-i milliyeyi ihataya iktidar kesp etmiş, ümmet-i muhteremin mazisi, hali, istikbali, tefekküratıyla zihni yormuş garibü'd – diyar ve gayur bir mazhar-ı iman ve İslam için ne demek olduğunu tahmin etmek acaba o kadar kolay bir şey midir? Kaviyen zannederiz ki pek güçtür. Çünkü o hal, ahlak ve fezail-i beşeriyenin hemen yegane bir numunesi bulunduğu için tefekkürat aleminde layıkıyla taayyün etmemiş bir hassa-i celile-i İslamiyedir."²³⁰

Mansur'un İstanbul'a gelişindeki duyguları İslami motifler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Fakat, Rumelihisarı burcunu süsleyen yapıları görünce heyecanlanan Mansur, bu yapıların "Hazreti Fatih"ın yüce adını takdir ve milli şükranı ifade etmek için yapıldığını düşünür. Aslında, bu yapıların misyoner okulları olduğunu anlayınca da şaşırır. Mansur'un verdiği bu tepkinin nedeni Mizancı Murat'ın "ulusalci" yaklaşımına bağlanabilir.

*"Fesli: Şu kulenin üzerinde görünen yüksek bina Amerikalı misyonerlerin tesis ve idare ettikleri Robert Kolej mektebidir, dedi.
İngiliz: Misyoner mektebi mi dediniz?
İngiliz taacübünü setr edemedi.
Mansur Bey iptida kulağına inanamadı. Sonra hayrat-ı şükrane-i milliyeden olduğuna hükmettiği binaya doğru İngiliz'in parmağını*

²²⁹ Mizancı Mehmet Murat, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, haz. Sabahattin Çağın, İstanbul: Özgür Yayınları, 2008, s. 10-11.

²³⁰ Mizancı Mehmet Murat, *a.g.e.*, s. 20.

uzatılmış görünce gözleri garip bir surette parladı, rengi tagayyür etti."²³¹

Mansur karakteri için "ulusal" kişilik, İslamın gelecekteki önderliğini üstlenebilecek eğitim alanında başarılı nesillerin yetişmesine bağlamaktadır. Bu noktada Mizancı Murat, Mansur'un Fransa'da almış olduğu tıp eğitimi süresince hiçbir şekilde kendi maneviyatından ödünler vermediğini okuyucuya sunmaktadır.

"Müslümanlığına, beyzadelğine riayeten kendisine ayrıca oda tahsis olunmuştu. Mütalaasına dalan Mansur, bazen sabahlara kadar yatağa girmezdi. Arkadaşlarının odalarından sabahları mumlar hemen hemen bütün olarak çıktığı halde Mansur Bey'in mumları hemen bitmiş bulunurdu. Müdür-i mektep bundan hoşlanmayıp mektebin nizamı bahanesiyle erkence yatmak lüzumunu dermeyan etmişti. Mansur abdest, namaz, ders mütalaası vesaireden bahisle mazeretini söylemişti. Müdür buna kani olmadığından mumları kendi parasıyla alacağını ve buna da müsaade olunmadığı takdirde mektepten çıkmaya mecbur olacağını bildiren Mansur gece mütalaalarına devam etmeye muvaffak olmuştu."²³²

Bununla birlikte, Mizancı Murat eğitim kanalıyla, Paris'te eğitim görmüş züppe Osmanlı gençlerinin eleştirisini de yapmaktadır. Mizancı Murat, manevi değerlerini kaybetmiş Batı'nın görüntüsünü içselleştiren figürler yerine, maneviyatını muhafaza eden Batı'nın bilgisini ve eğitimini özümsemiş fertlere ihtiyaç olduğunu vurgulamaktadır. Mizancı Murat, bu romanında Osmanlı toplumunu buhrandan ve krizden kurtarmanın tek yolunun ilim olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte, Murat'ın önerdiği Doğu-Batı sentezi, maneviyatın korunarak Batı ilmini adapte etmek üzerine kuruludur.²³³ Nitekim romanın ana kahramanı Mansur, eğitim alanını, imparatorluğun sorunları ve bu sorunlara çözüm bulmanın anahtarı olarak görmektedir.

²³¹ Mizancı Mehmet Murat, *a.g.e.*, s. 22.

²³² Mizancı Mehmet Murat, *a.g.e.*, s. 52.

²³³ Mizancı Mehmet Murat, *a.g.e.*, s. 164.

*“Evlad-ı vatana malumat vermeli, malumatın hüsn-i istimali çarelerini göstermeli. Vakıa fikr-i idareyi memurlarımıza ifham etmek üzere hemen elifbadan başlamak lazımdır.”*²³⁴

Mansur, İstanbul’a geldikten sonra, tıp doktoru olduğu için önce hekimliğe başlar, fakat bir süre sonra asıl yapmak istediği işin hükümet dairesinde çalışmak olduğunun farkına varır. Böylece, hükümet dairesinde tercümanlık yapmaya başlar. Mansur’un memuriyetin ilk gününde devlette gördüğü manzara onu hayal kırıklığına uğratar. Memuriyette çalışanların, belli bir iş ayrımı olmadığına, kimsenin görevini yerine getirmediğine, çalışmak yerine yemek yiyip gezindiklerine dikkati çekmektedir. Bu duruma daha fazla dayanamayan Mansur istifa eder. Bu yüzden Mansur, insan emeğinin gerekli şekilde kullanılmadığını ve çalışmadan devletten alınan aylıkların devletin bütçesine zarar verdiğini düşünmektedir. Buna karşı önerdiği reform şudur:

*“Mutlaka kaleme alıncak bir efendi, bir vazife-i malume-i resmiye ile mükellef olmalı, diğer taraftan mekatib-i aliyeden şahadetnamesi olmayanları kapıya uğratmamalıdır. Bununla hem istifade-i devlet temin edilmiş olur, hem de etfal-i ümmete karşı büyük bir iyilikte bulunulur. Çünkü böyle bir usul, gençleri Rüştiye’den kapı çıraklığına değil, daha biyik mekatibe sevkedecektir.”*²³⁵

Dolayısıyla, Mizancı Murat’a göre eğitim, Osmanlı Devleti’nin yaşadığı krize çözüm olanağı sağlayacaktır. Romanda da belirttiği gibi, eğitim, devletteki rüşvet ve cehalet sorunlarını çözecek, memurların Avrupa ekolünden uzaklaşmalarını sağlayacaktır.²³⁶

Romanın arka planında, Mansur’un amcası Şeyh Salih Efendi’nin çocukları İsmail Bey ile Sabiha Hanım ve ikinci karısının kardeşi Raşit Bey karşısında Mansur ile Zehra karakterlerinin, diğer Osmanlı-Türk romanlarında görülen Doğu-Batı karşıtlığı ya da başka bir biçimde söylenirse “yanlış” batılılaşma

²³⁴ Mizancı Mehmet Murat, *a.g.e.*

²³⁵ Mizancı Mehmet Murat, *a.g.e.*, s. 249.

²³⁶ Mizancı Mehmet Murat, *a.g.e.*

karşısında “doğru” batılılaşma temasına rastlanmaktadır. Bu romanda da Felâton Bey ile Râkım Efendi’deki gibi bir ayırmadan bahsetmek mümkündür. Romanda Zehra ile Mansur karakterleri İslamın maneviyatını koruyarak Batı’nın ilmini içselleştiren “doğru” batılılaşma örneğini oluştururken, Şeyh Salih Efendi ve ailesi maneviyatlarını ve ahlaki değerlerini kaybetmiş Batı’nın görüntüsünü adapte ettikleri için “yanlış” batılılaşma figürleridirler. Romanda Mansur’un karşıt tipi Raşit’tir. Ahlaki açıdan yozlaşmış Raşit “yanlış” batılılaşma figürünün temsilcisidir. Şeyh Salih Efendi’nin mirasını elde etme isteği uğruna şantaj, cinayet, kundakçılık gibi ahlaki açıdan yozlaşmış davranışlar sergilemektedir. Nitekim, Raşit’in Osmanlı İmparatorluk düzeninin simgesi olan “konak”ı yakması, yazarın Osmanlı İmparatorluğu’nun sonunun, Raşit gibi ahlaki açıdan yozlaşmış karakterler yüzünden olacağını imlemektedir.

Romanın diğer ana karakteri Mansur Bey’in dişisi olarak tanımlanan Zehra karakteri ise, ahlak timsali kadın figürüdür. Romandaki karşıtı ise, dünya nimetlerine ve cinselliğe düşkün olan Şeyh Salih Efendi’nin kızı Sabiha karakteridir. Romandaki kadın karakterler, yazarın ulusal “endişe”sini temsil etmektedir. Nurdan Gürbilek’in cinsel alegori kavramı ekseninde Zehra karakteri düşünülecek olursa, Zehra figürü, yazarın hem ulusal hem de ahlaki endişesini yansıtmaktadır.

Mehmed Murat, romanın sonunda, Osmanlı ordusunun yoksulluğunu eleştirmek için Osmanlı-Rus Savaşı’ndan bahseder. Bu bölümde, yazarın vatan sevgisi vurgulanmaktadır. Mansur, savaştan çekilmek zorunda kalan Osmanlı ordusunu sert bir dille eleştirdiği için Suriye’ye sürülür ve yaşamını orada yitirir. Diğer Osmanlı-Türk romanlarından farklı olarak, bu romanın sonunun aşk acısıyla bitmemesi dikkat çekicidir.

Sonuç olarak, Mehmed Murat’ın bu romanında Batılı anlamda roman anlayışına uygun vasıfların hiçbirine rastlanmamaktadır. Bu nedenle, bu roman Fredric Jameson’ın üçüncü dünya edebiyatı sınıfına giren “tezli” ulusal alegorik bir

romandır. Bununla birlikte, kadın üzerinden ahlaki “endişe”nin devlet nezdinde önemli bir mesele olarak gösterilmesi Nurdan Gürbilek’in cinsel alegori tezini doğrulamaktadır. Dolayısıyla, Mizancı Murat’ın bu romanı, bireyin yaşadığı çevredeki yarılmayı değil, edebiyat kanalıyla politik bir soruna çözüm arayışında olduğundan hem ulusal hem cinsel alegorik b’r metindir.

3.3. Değişmekte Olan Dünya ve Temaşası: Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş

Evangelinos Misailidis’in *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş* adlı romanı, dönemin diğer Osmanlı-Türk romanlarından farklı bir tavır içerisindedir. Misailidis’in bu romanındaki temel problematiği, diğer Osmanlı-Türk roman yazarları gibi otorite krizindeki Osmanlı Devleti’ni “nasıl kurtarıyoruz, ne yapmalıyız?” tarzında sorular üzerinedir. Tersine, Osmanlı İmparatorluğu bünyesindeki Karamanlı cemaatine “Yunanlı olma şuurunu nasıl yerleştiririz?” sorusu ekseninde çözüm arayışları içerisindedir.²³⁷ Nitekim, Misailidis’in bu yapıtı yazmasının amacı, Osmanlı İmparatorluğu bünyesinde yaşayan, anadilleri Türkçe olan Osmanlı Karamanlılarına Yunanlı olma bilincini vermeye çalışmak olduğu söylenebilir:

“Misailidis hayatı boyunca anadilleri Türkçe olan ve Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşayan dindaşlarına, köklerinin eski Yunan’a dayandığı fikrini aşılamaaya çalışmıştır.”²³⁸

Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Karamanlı cemaatin Yunanlılaşması çabalarının sebebi, 1789’daki Fransız Devrimi’nin etkilerine bağlanabilir. Fransız Devrimi’nin imparatorluklar üzerindeki etkisi yıkıcı ve parçalayıcıdır. Devrim, “millet” olma fikrini yayarak imparatorluklar gibi çokuluslu yapıların parçalanması ve bölünmesini tetiklemektedir. Dolayısıyla, devrimin etkisiyle

²³⁷ Osmanlı Devleti’ndeki Karamanlılarında bir kısım cemaatin Yunanlılaşması karşısında Papa Eftim ve ailesinin Türkleştiği görülmektedir.

²³⁸ Gazanfer İbar, Gazanfer İbar, *Anadolulu Hemşerilerimiz*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010, s. 129-130.

etnik olarak homojen ulus-devlet olma fikri popülarleşmektedir. Nitekim, Osmanlı Devleti'nde yaşayan Karamanlıların yaşamı da bu doğrultuda radikal değişikliklerden etkilenmektedir. Bu konu hakkında Gazanfer İbar *Anadolulu Hemşehrilerimiz: Karamanlılar ve Yunan Harfli Türkçe* adlı araştırmasında şunları söylemektedir:

“Yunanistan’ın kuruluşu, çok uluslu bir İmparatorluğun unsurları arasından ulus inşa sürecinde esas alınan ölçütler Ortodoksluk ve Rum/Yunan diliydi. Dilin bir ölçüt olmasının sebebi, geleceğin diğer Balkan ülkelerini kuracak olan cemaatlerin de Ortodoks olmalarına rağmen dilsel ve kültürel olarak kendilerini Rum/Yunan cemaatinden farklı görmeleriydi. Etnik olarak homojen olan ulus – devlet fikri popülarite kazanıyordu.

Mora Yarımadası’nda küçük bir krallık olarak kurulan Yunanistan 19. yüzyıl boyunca kuzeye doğru genişledi. Ortodoksluk ile eskiçağın putperest Helen kültürünün harmanlanmasıyla şekillenen modern Yunan milliyetçiliği, bu küçük krallıktaki nüfusun yanı sıra, Osmanlı topraklarında ve Amerika’da yaşayan Rum Ortodoks cemaatlerini kilise ve seküler kültür dernekleri aracılığıyla da etki alanına almaya çalışıyordu.

Bu süreçte Karamanlıların keşfedilmesi, durumu biraz karmaşıklaştırdı. Karamanlıların diğer farklılıklarının yanında özellikle anadillerinin Türkçe olması ‘homojenliği’ bozuyor ve Yunan milliyetçiliğinin önünde çok ciddi bir engel teşkil ediyordu. Karamanlıların hatırı sayılır milliyetçiliği tarafından herhalde göz ardı edilemezdi. Ayrıca Bizans’ı yeniden kurma düşüncesi ekseninde gelişen ve o dönemde Yunanistan’ın yarı resmi ideolojisi olan Megali İdea²³⁹ yandaşları için, Karamanlıların Yunan ulusuna kazandırılması büyük önem taşıyordu.”²⁴⁰

Bu çerçeveden hareketle bu çalışmada roman, toplumsal, politik ve aynı zamanda ekonomik bağlamı ekseninde ele alınacaktır. Dolayısıyla, bu çalışma *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş* romanının, Jameson’ın bahsettiği tarzda bir üçüncü dünya literatürü olarak okunabilmesi imkânı üzerine yoğunlaşacaktır.

²³⁹ Megali İdea Yunan dünyasının üzerinde 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar etkili olmuştur. Fikir (‘İdea’), esir durumunda olan bütün Yunanlıları kurtarmak ve başkenti İstanbul olan bir Yunan devleti yaratmak idi (Müfide Pekin, *Yeniden Kurulan Yaşamlar, 1923 Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005, s. 73 –aktaran – Gazanfer İbar, *a.g.e.*, s. 119).

²⁴⁰ Gazanfer İbar, *a.g.e.*, s. 118-119.

Başka bir deyişle bu romanı, ana teması olan Osmanlı İmparatorluğu'nun otoritesinin zayıfladığı bir dönemde ve Fransız Devrimi'nin etkisi sonucunda, “milli” şuurun ön plana çıkması meselesini ulusal alegori ekseninde okumak mümkün müdür?

Evangelinos Misailidis'in bu romanının politik anlam düzleminin incelenebilmesi için Osmanlı Karamanlılarının öneminden bahsetmek faydalı olacaktır. Robert Anhegger “Evangelinos Misailidis ve Türkçe Konuşan Dindaşları” adlı çalışmasında, Misailidis'in Kulalı bir Karamanlı ailesinden geldiğini söylemektedir.²⁴¹ Bununla birlikte Anhegger, Misailidis'in yapıtlarındaki problematiğin Türkçe konuşan Ortodoksları Yunanlılaştırmak olduğunu belirtmektedir.²⁴² Ayrıca Anhegger, Misailidis'in yapıtlarının çoğunu Türkçe konuşan Ortodoksları bilgilendirme amacıyla vermiş olduğundan bahseder: “*Misailidis henüz 1844'te İzmir'deyken Mahzen-i Ulum (‘İlim Hazinesi’) yayımlayarak, yurttaşlarına bilgi aktarma yolunda ilk adımını atmıştır.*”²⁴³

Anhegger bu makalesinde, Misailidis'in Karamanlı cemaatinin gelişiminde önemli katkılarının bulunduğunu belirtmektedir.²⁴⁴ Bu bağlamda oğlu Apostol Misailidis'in babasına yapmış olduğu ithafa yer verir: “*Onun 40 yıldır var gücünü Anatoli gazetesini ve çok çeşitli kitapları çıkararak milletin (Karamanlılar) ilerlemesi yolunda etkide bulunmaya adanmış olduğunu yazar.*”²⁴⁵ Bununla birlikte, Öconomidis'in Misailidis'e olan övgü dolu mısralarına yer verir: “*Sezadır tahsine Evangelinos Misailidis / K'Anadol halkını hab-i cehaletten bidar etdi (Övülmeye layıktır E. M. ki o da Anadolu halkını cehalet uykusundan uyandırdı).*”²⁴⁶ Anhegger, Misailidis'in Karaman

²⁴¹ Robert Anhegger, “Evangelinos Misailidis ve Türkçe Konuşan Dindaşları”, *Toplum ve Bilim*, 209. Sayı, Mayıs, 2001, s. 290/11.

²⁴² Robert Anhegger, *a.g.e.*, s. 292/13.

²⁴³ Robert Anhegger, *a.g.e.*, s. 291/12.

²⁴⁴ Robert Anhegger, *a.g.e.*, s. 293/14.

²⁴⁵ Robert Anhegger, *a.g.e.*

²⁴⁶ Robert Anhegger, *a.g.e.*

cemaatini maddi ve manevi anlamda bilinçlendirme girişimlerinin ödüllendirildiğini belirtmektedir: “*Patrikhane’nin ona ‘ulusal eğitim’ payesini, Osmanlı hükümeti ona ‘paşa’ payesini, Yunan hükümeti de madalyalar verdi.*”²⁴⁷

Gazanfer İbar da *Anadolulu Hemşehrilerimiz: Karamanlılar ve Yunan Harfli Türkçe* kitabında, Misailidis’in Karamanlılar’ın Batı tarzı edebiyatıyla tanışmasındaki rolünün öneminden bahsetmektedir.

“*Batı edebiyatının Karamanlılara aktarılmasında en önemli rolü şüphesiz ki tercüman, yayıncı, matbaa sahibi gazeteci olarak Misailidis oynamıştır. Ayrıca bu romanların Anadolu gazetesinde günlük bölümler halinde yayınlanması Atina’dan Kafkaslar’a, Suriye ve Mısır’dan Odessa’ya çok geniş bir dağıtım alanına Batı edebiyatını tanıtmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nda Karamanlıca basın, Avrupa entellektüel hayatından unsurları yansıtan bir kanal olarak da önem taşımaktadır.*”²⁴⁸

Bu çerçeveden hareketle, Misailidis, edebiyat kanalıyla “*Türkçe konuşan Ortodoksları Yunan kökenlerinin bilincine varmaya çağırır.*”²⁴⁹ Dolayısıyla, Misailidis’in *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş* romanının kurgusu, Osmanlı toplumu içerisindeki Yunanlılara Yunan olma bilincini vermek üzerine örülmüştür.²⁵⁰ Aynı zamanda yazar, bu eserinde Osmanlı Devleti’ndeki Karamanlılara ahlaki dersler vererek toplumu aydınlatmaktadır.²⁵¹ Anhegger, Misailidis’in *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş* kitabına dair şunları söylemektedir:

“*Bu kitap da Türkçe konuşan Ortodokslara ders verme, onları hayatın uzaklarından koruma, kiliseye bağlılıklarını ayakta tutma ve dürüst insanlar olarak yaşamalarına yardımcı olma görevini yerine getiriyor. Hitap ettiği insanlara ulaşabilmek ve onların ilgisini çekebilmek*

²⁴⁷ Robert Anhegger, *a.g.e.*

²⁴⁸ Gazanfer İbar, *a.g.e.*, s. 129.

²⁴⁹ Robert Anhegger, *a.g.e.*, s. 292/13.

²⁵⁰ Robert Anhegger, *a.g.e.*

²⁵¹ Robert Anhegger, *a.g.e.*

amacıyla kuru nasihat yerine bir biyografik macera romanı türünü tercih etti."²⁵²

Misailidis, bu romanıyla, XIX. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin panoramasını vermektedir. Romanda Osmanlı tebaasındaki Rum kökenli topluluğun perişanlığını sergilemekte ve buna bir yanıt aramaktadır. Misailidis, roman kahramanı Aleko Favini'nin serüvenlerinden hareketle Osmanlı İmparatorluğu'ndaki yozlaşmış Türkçe konuşan Ortodoksları kurtarmak isterken, bir yandan da toplumsal bilinçlenmenin önemini vurgular. Yazar, Yunan olduğunu her zaman vurgulayan Aleko Favini'nin hikâyesiyle, Türkçe konuşan Ortodokslara Yunan kimliğini vurgulayarak bu kimliğe sahip çıkılması gerektiğini öğütlemektedir.²⁵³

Bu çerçeveden hareketle, Misailidis'in bu yapıtı Jameson'ın bahsettiği üçüncü dünya literatürü sınıfına girmektedir. Nitekim, Misailidis diğer Osmanlı-Türk yazarları gibi kaygı ve endişeleri doğrultusunda bu romanı yazmaktadır. Türkçe konuşan Ortodokslara "Nasıl Yunan olma bilinci verilir?" sorusuna yanıt arayışı içersindedir. Misailidis, edebiyat kanalıyla politik bir meseleyi tartışmaktadır. Romanın ilk bölümünün Aleko Favini'nin doğumuyla başlaması, her ne kadar okuyucuya bireyin değişen dünyayı deneyimsellediğini anlatıyormuş gibi gözükse de, romanın kurgusundaki mantık hataları ve toplumsal endişelerin dile getirilişindeki betimlemeler Batı tarzı roman kategorisine girmesini engellemektedir.

3.4. Kadın Meselesi ve Toplumsal Değişme: Aşk-ı Memnu

Halid Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanının problemiği üç bölümde incelenebilir. Romanın birinci sorunsalı, batılılaşma sürecinin Osmanlı ailesini nasıl dönüştürdüğü üzerine kuruludur. Uşaklıgil'in Osmanlı Devleti'nde konakta yaşayan kesimi konu edindiği bu romanın ikinci problemiğini ise; konak

²⁵² Robert Anhegger, *a.g.e.*

²⁵³ Robert Anhegger, *a.g.e.*

hayatının kamusal alandan uzak yaşam alanları oluşturmaktadır. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, romanın mekânı konak, kahramanları da konakta yaşayan bireyler olduğundan Uşaklıgil'in bu romanı özel alanda geçmektedir. Romanın üçüncü problematiği de, "ahlak kuralları" dışında yaşayan kadının "aşifte" olarak ele alınmamış olması üzerine kuruludur. Bu bağlamda, Osmanlı döneminde kamusal alanın erkeği, özel alanın da kadını temsil ettiği hatırlanarak, roman mekânının iç mekân olarak seçilmiş olması kadın meselesini gündeme almış olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla, bu çalışma, roman kahramanı Bihter üzerinde yoğunlaşarak Nurdan Gürbilek'in "cinsel alegori" meselesini tartışmaya sunacaktır.

Aşk-ı Memnu romanında batılılaşma meselesi nasıl ele alınmaktadır? Uşaklıgil, batılılaşma meselesine, ondan önceki dönemin yazarlarından farklı olarak "tezli" bir anlatıdan hareketle bakmamaktadır. Uşaklıgil, romanında batılılaşmış bir aile ve bu aile fertlerinin psikolojik yaşamlarını anlatıya taşımaktadır. Bu nedenle, önceki dönemin romancılarından farklı olarak romanın ana eksenini "nasıl batılılaşmalı?" gibi tezli bir anlatı yerine, batılılaşmış bir aile üzerine kuruludur. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, bu romanda görünür düzlemde anlatılmış bir olayın ifade ettiği sembolik bir düzlemde bahsetmek mümkün değildir. Romanın konusu ve ana sorunsalı, batılılaşmış aile ve bu aile fertlerinin mücadeleleri üzerinde odaklanmaktadır.

Aşk-ı Memnu romanının muamması ise, bazı edebiyat eleştirmenlerinin romanın konusuna dair farklı yaklaşımlarıdır. Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adlı kitabının birinci cildinde, Uşaklıgil'in bu romanının konusunu şöyle tanımlamaktadır: "Yazarın en olgun eseri sayılan bu romanda, aşktan başka bir düşünce ve dertleri olmayan, çalışmadan yaşayan, hazıryiyici ve alafrangalık düşkünü birtakım kimselerin ve onlar aracılığıyla bir toplum katının yaşayışı anlatılmıştır."²⁵⁴ Rauf Mutluay'a göre ise *Aşk-ı Memnu* romanının dönemin ahlaki çöküntüsünü anlatan "tezli" bir roman olduğu

²⁵⁴ Cevdet Kudret, *a.g.e.*, s. 184.

görüştüğüdür.²⁵⁵ Fethi Naci ise, romanın “tezli” olmadığını belirterek, bireyin çevresindeki toplum karşısındaki mücadelesini konu aldığını düşünmektedir.²⁵⁶ Berna Moran da eleştirmenlerce tartışılan romanın konusundaki muamma durumunun, romandaki belirsiz noktaların olmasından kaynaklandığını belirtmektedir.²⁵⁷ Nitekim Berna Moran romanın konusunu şöyle tanımlamaktadır: “Aşk-ı Memnu topluma değil, bireye ve bireyler arası ilişkiye dönük romanlardandır. Uşaklıgil, somut ve tek olan evliliğin belli koşullar altında nasıl işlediğini, belli insanların arasındaki ilişkiler örgüsünün niteliğini ve gelişimini anlamaya ve anlatmaya çalışır.”²⁵⁸

Edebiyat eleştirmenlerince romanın konusuna dair yapılan tartışmalar ışığındaki mevcut çalışma, bu romanın “tezli” olmadığı hipotezini temellendirmeye çalışacaktır, çünkü Aşk-ı Memnu romanı, Fransız realizminden öğrenilen tekniklere uygun olarak yazılmıştır. Moran bu konu hakkında şöyle demektedir: “Uşaklıgil’in Balzac, Zola ve Flaubert gibi gerçekçilerden öğrendiği bir şey vardı: Karakterlerin kişilikleriyle olaylar arasındaki nedensellik bağı. Romanda olayların gelişimi karakterlerin kişiliklerine bağlı olmalıydı ve karakterler de bu olayların üzerlerinde yaptığı etkiye göre değişmeliydi.”²⁵⁹ Uşaklıgil’den önceki romanlara bakıldığında, olayların belli bir mantık bağı içerisinde gelişmediği söylenebilir. Nitekim, özellikle Ahmet Mithat Efendi’de bu mantık bağından hiçbir şekilde bahsedilmemektedir. Bu nedenle, eleştirmenlerin *Aşk-ı Memnu* romanının konusuna dair tez arayışlarının sebebi, daha önceki romanların “tezli” anlatım olmasına bağlanabilir. Dolayısıyla, Uşaklıgil’in bu romanı, Avrupalı roman tekniklerini içselleştirmiş Batılı tarzda bir roman örneği olarak gösterilmektedir.

²⁵⁵ Rauf Mutluay, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, 1. cilt, Varlık Yayınları, 1965, s. 165 –aktaran– Berna Moran, *a.g.e.*, s. 89.

²⁵⁶ Fethi Naci, *On Dokuzuncu Yüzyıl Türk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, 1970, s. 165 –aktaran– Berna Moran, *a.g.e.*, s. 89.

²⁵⁷ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 90.

²⁵⁸ Berna Moran, *a.g.e.*

²⁵⁹ Berna Moran, *a.g.e.*, s. 91.

Aşk-ı Memnu romanı, İstanbul'da bir yalıda geçmektedir. Uşaklıgil bu romanında, döneminin diğer romancıları gibi toplumsal sorunlara çözüm arayışında değildir. Jamesoncu bir ifadeyle söylenirse, Uşaklıgil'in romanı üçüncü dünya edebiyatına özgü "*Ne yapmalıyız?*" gibi bir soruya yanıt aramamaktadır. Tersine, Uşaklıgil, sınırlı bir mekânda (yalıda) yaşayan nevi şahsına münhasır kişilikleri olan aile fertlerinin birbirleriyle ilişkilerini çözümlenmeye çalışmaktadır. Sosyolojik anlamda roman, toplumun en küçük parçası olan bütünleşmiş aile yaşamı içindeki bireylerin diyalogları üzerine kuruludur. Nitekim, Bena Moran bu durumu şöyle ifade etmektedir: "*Uşaklıgil, belki en ince ayrıntısına kadar kişilerin davranışlarını, nasıl değişeceklerini hesaplamıştır.*"²⁶⁰

Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* romanının geçtiği yalıda, kızına düşkün, hali vakti yerinde, elli yaşlarında bir dul olan Adnan Bey; Adnan Bey'in narin, saf, alıngan, duygusal kızı Nihal; yalının neşe dolu küçük oğlu Bülent; genç, yakışıklı, çapkın yeğeni Behlül; mürebbiye ve hizmetçilerden oluşan dış dünyaya kapalı, sevgi dolu bir yaşam süren Ziyagil ailesi oturmaktadır. Ziyagil ailesinde yaşam koşulları ve karakter olarak zıt özellikteki Bihter'in yalıya Adnan Bey'in karısı olarak yerleşmesiyle romanın olaylar zinciri başlar. Bihter'in ailesi, Ziyagiller gibi soylu bir aileden gelmemektedir. Firdevs Hanım ile kızları Bihter ve Peyker toplumda "Melih Bey takımı" olarak anılmaktadır. Firdevs Hanım'ın mutsuz evliliği yüzünden kocasını aldattığı ve kızlarıyla rekabet içinde olduğu cemiyet tarafından bilinmektedir. Bu da ailenin değerini düşürmektedir. Dolayısıyla Uşaklıgil romanında, farklı özellikte olan bu iki aileyi bir yalıda toplar; böylece çevresi sınırlanmış olan mekânda birbirinden ayrı özellikte olan bu iki ailenin bir araya geldiklerinde nasıl davranacakları ve olayların ne yönde gelişeceği denkleminin çözümünü okuyucuya heyecan ve merak duygusuyla sunmaktadır.

²⁶⁰ Bena Moran, *a.g.e.*, s. 92.

Bu çalışma, roman kahramanı Bihter karakterine odaklanacağından romanın konusuna kısaca şöyle değinilebilir: Bihter, hali vakti yerinde olan Adnan Bey'in evlenme teklifini, para sıkıntısı çekmeyeceğini düşünerek kabul eder. Ne var ki Bihter, evliliğinde mutlu olamayacağını farkına varır. Bihter'in ilgisini Adnan Bey'in yeğeni Behlül çeker ve onunla yasak ilişki yaşar. Bir süre sonra Behlül, Bihter'den sıkılır. Firdevs Hanım'ın da yardımıyla Behlül Nihal ile evlenmeye karar verir. Düğün hazırlıkları yapılırken, Behlül ile Bihter'in yasak aşkı ortaya çıkar ve Bihter kocasının tabancasıyla intihar eder. Romanın sonunda da Nihal ve babası baş başa kalırlar.

Mevcut çalışmanın temel problemi şu sorular üzerine kurulmaktadır: Ruhsal ve fiziksel bölünme ikileminde kalan roman kahramanı Bihter, Nurdan Gürbilek'in "cinsel alegori" tezine örnek olarak gösterilebilir mi? Bu sorunun yanıtı, Bihter karakterinden hareketle verilmeye çalışılacaktır.

"Melih Bey takımı"na mensup ve özellikle Firdevs Hanım'ın kızı olan Bihter, ailesinin kötü şanından dolayı mutlu bir evlilik yapabileceğini düşünmemektedir. Hali vakti yerinde olan Adnan Bey'in evlenme teklifi, Bihter'e hem ailesinin kötü namından kurtulma olanağı sunarken, hem de Bihter'in mutlu bir evlilik yapma imkânı elde etmiş olmasını düşündürür. Böylece Bihter, zengin biriyle evlenerek genç kızlık hayallerine kavuşmuştur.

*"Lakin Adnan Bey'le izdivaç demek Boğaziçi'nin en büyük yalılarından biri; o önünden geçilirken pencerelerinden avizeleri, ağır perdeleri, oyma Louis XV ceviz sandalyeleri, iri kalpaklı lambaları, yaldızlı iskemleleriyle masaları, kayıkhanesinde üzerlerine temiz örtüleri çekilmiş beyaz kikle mahun sandalı fark olunan yalı demektir. Sonra Bihter'in gözlerinin önünde bu yalı bütün hayalinin tantanasile yükselirken üzerine kumaşlar, dantelalar, renkler, mücevherler, inciler serpiliyor; bütün o çılgıncasına sevilip de alınamayarak mütehassir kalınmış şeylerden mürekkep bir yağmur yağıyor, gözlerini dolduruyordu."*²⁶¹

²⁶¹ Halid Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu*, haz. İbrahim Hilmi, İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1945, s. 26.

Ziyagil yalısına gelin olarak gelen Bihter, kocasına sadık bir eş ve Adnan Bey'in çocuklarına şefkatli bir anne olacağını düşünmektedir. Bihter, artık istediği bütün kıyafetlere, mücevherlere, hayal ettiği her şeye sahip olduğu için mutludur. Fakat, Adnan Bey ile olan evliliğinin birinci yılının sonunda, Adnan Bey'in yeğeni Behlül'de aşkı bulur. Böylece, Bihter annesine benzememek uğruna verdiği mücadelede yenik düşer, çünkü o da annesi gibi kocasını aldatmıştır. Dolayısıyla, Bihter'in kocasına olan ihaneti kalıtımsal bir sebebe bağlanmaktadır.

Bu noktada bir parantez açılırsa, Uşaklıgil romanda Bihter'i kocasını aldattığı için yargılamamaktadır. Tersine, Bihter'in seçimlerini onun iç dünyasını okuyucuya aktararak anlamlandırmaya çalışmaktadır. Romanın trajedisi de budur. Bihter kocasını aldattığı için ne aşıftedir ne de ahlak timsalidir. Bihter sadece kadının kamusal alanda görülmediği bir toplumda, "kadın" olma savaşını veren bir karakterdir. Bu mücadelesi de kadının cinsellik şuuruna varmasıyla gerçekleşir. Bihter'in evliliğindeki hayal kırıklığı da bu noktada başlamaktadır, çünkü Bihter'in annesinde gördüğü mutlu evlilik modeli zengin biriyle evlenmek olarak tanımlanmaktadır. Oysa Bihter evliliği süresince cinselliğinin farkına varır, ilgisini ve dikkatini Adnan Bey'in çapkın yeğeni Behlül'e verir.

*"Genç kızlık hayatında hiç böyle bir şey hissetmemiş, aşk hummasının cismaniyetini sızlatacak bir ızdırabını duymamış idi. Hatta genç kızlık hayatında bütün sevda rüyaları, mübhem hatlarla çizilmiş bulutlardan ibaretti; fakat izdivaç hiçbirini tatmin etmeksizin o vakte kadar mektum kalan emelleri uyandırmış, hiçbirine çare getirmiş olmaksızın ruhunun sevda ihtiyaçlarını tutuşturmuş idi. Demek izdivaç bunlardı ve onun izdivacı bunlardan biri değildi."*²⁶²

Bihter'in yaşadığı yasak aşk, çapkın Behlül'ün Bihter'den bıkip onu terketmesiyle son bulur. Behlül tekrar Beyoğlu hayatındaki serüvenlerine döner. Bu durum, Firdevs Hanım'a kızından öç alma fırsatını doğurur. Firdevs Hanım'ın oyunları, Behlül ile Nihal'in evlenmeleri gündeme gelir. Bihter,

²⁶² Halid Ziya Uşaklıgil, *a.g.e.*, s. 142.

kıskançlık krizlerine girer ve bu evliliğe mani olmak için her şeyi göze alır; hatta yasak aşklarını itiraf etmeyi bile düşünür. Bihter, hem annesinden hem de Behlül'den yaşadığı bunalım ve buhranın öcünü almak istemektedir. Nitekim, hayatına son vererek bu isteğini de gerçekleştirmiş olur.

Bu bağlamdan hareketle, Bihter'in yaşadığı trajedi ya da çatışmanın, Nurdan Gürbilek'in cinsel alegori teziyle örtüştüğü pek söylenemez. Tersine, Bihter bu alegorik kavramlara karşı mücadelesini veren bir kahramandır. Nitekim Uşaklıgil kahramanına ahlaksal bir suçlama da yüklememekte, hatta Bihter'in her davranışının mantıksal bir açıklamasını yapmaktadır. Diğer yandan, Bihter'in intihar edişi de toplumsal baskıdan kaynaklanmamaktadır. Uşaklıgil onun intihar eylemini, annesi ve Behlül'e karşı olan öfkesine ve intikam duygusuna bağlamaktadır. Dolayısıyla, Uşaklıgil'in bu romanı ne Jamesoncu anlamda ulusal alegorik bir romandır ne de Nurdan Gürbilek'in deyimiyle cinsel alegorik bir romandır.

SONUÇ

Otorite krizi döneminde Osmanlı-Türk romanlarının (1850-1900) politik düzlemde yeniden yapılandırılmasını hedefleyen bu yüksek lisans tez çalışmasının temel savı; Osmanlı İmparatorluğu'ndaki siyasal, ekonomik ve toplumsal dengelerin sarsılmasıyla imparatorluğun Batı'yla diyalog kurması sonucunda ortaya çıkan Osmanlı-Türk romanlarının görünür düzlemindeki edebi anlatılar, politik düzlemde ulusal “endişe” ve “kaygı”ları deneyimleme imkânı sunan “tezli” metinler olduğudur. Böylelikle mevcut çalışmanın temel problemi, “Osmanlı-Türk romanları, Batı tarzı edebi anlatılarının taklit metinleri mi yoksa politik bir meseleyi edebiyat kanalıyla deneyimleyen “tezli” anlatılar mıdır?” sorusuna dayanmaktadır.

Bu çerçeveden hareketle çalışma kapsamında yakın okuması yapılan romanların ortak özellikleri; imparatorluğun içinde bulunduğu durumu anlama çabasında olan metinlerin özgül tezli anlatılardan oluşmalarıdır. Bu bakımdan, romanların politik katmanında parçalanmakta olan imparatorluğun giderek küçüleceği görüşü hâkimdir. Nitekim, dönemin yazarları edebiyat kanalıyla Osmanlı toplumundaki ulus-devlet oluşumunun etkilerine işaret ederler. Bu bağlamda, mevcut çalışmanın ikinci bölümünde, Osmanlı-Türk romanlarındaki cemaat-birey çatışması merkezinde yürütülen toplumsal dönüşüm tartışmalarını konu alan anlatıların politik anlam düzeylerine ilişkin şu tespitlere varılmıştır:

- *Akabi Hikâyesi*'nin görünür düzlemindeki aşk anlatısının politik katmanında mezhepler arasındaki çatışmanın anlamsızlığı vurgulanırken, din eksenli geleneksel cemaatçi yapının içinden sıyrılıp birey olabilme mücadelesi anlatılır.
- *Taaşukk-u Tal'at ve Fitnat* romanı, aşk ve aile yaşantıları ekseninde imparatorluk fikrinin sonuna geldiğini imlediğinden, politik düzlemi de imparatorluk otoritesinin imkânsızlığı üzerine odaklanır.

- *İntibah* romanında yer alan beyitler ve aşk ilişkileri, parçalanmış imparatorluğun eski günlerine geri gelmeyeceğini ifade eder.
- *Cezmi* romanında ise, *İntibah* ve *Taaşşuk-u Tal'at ve Fitnat* romanlarındaki imparatorluğun parçalanması durumuna yönelik hayal kırıklığı yerini çözüm arayışına iterek Osmanlı Devleti'nin durumuna yönelik uyanış hareketleri başlar. Bu bağlamda *Cezmi* romanının politik anlam katmanını dağılan imparatorluğu bir arada tutmak için İslam birliği fikri oluşturur.
- *Sergüzeşt* romanının edebi düzleminde anlatılan esaret-köle sorunsalının, aslında istibdat döneminde fikir özgürlüğü olmayan Osmanlı aydınlarının esaretini alegorik bir üslupla imlemektedir.
- *Araba Sevdası* romanında ise parçalanmış Osmanlı toplum düzeninin siyasi otoritelerinin yetersizliği sonucunda ekonomik yapıların yeniden düzenlenmesi öngörüsü romanın aşk anlatısının arkasındaki politik düzlemini oluşturur.

Mevcut çalışmanın üçüncü bölümünde yer alan romanların politik katmanını, otorite krizine yanıt olarak yazılmış toplumsal proje romanları oluşturmaktadır. *Aşk-ı Memnu* romanının aşk anlatısı ise hem “tezli” anlatıların hem de “alegorik” metinlerin dışında bireyin mücadelesini konu alan Osmanlı-Türk edebiyatının olgun yapıtı olmasının dışında politik anlamda da istibdat döneminin simgeleştiği bir metindir. Bu bağlamda, bu bölümde şu sonuçlara varılmıştır:

- *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanının politik düzleminde, imparatorluğun güçlenmesi için cemaatçi geleneksel yaşam korularak ekonomik anlamda Müslüman girişimci sınıfın desteklenmesi gerektiği savunulmaktadır.
- *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanı ise Türk-İslam sentezine dayanan devlet sisteminin habercisidir.

- *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş* romanının politik düzlemi ise, diğer Osmanlı-Türk romanlarından farklı olarak ulus-devlet sürecine ilişkin Yunan olma bilinci üzerine odaklanmaktadır.

Çalışma kapsamının temel hipotezini oluşturan ulusal alegori ve cinsel alegori meseleleri üzerinden okuması yapılan Osmanlı-Türk romanları arasında alegori olarak nitelendirilen metinler şunlardır:

- *İntibah* romanı hem ulusal hem de cinsel “endişe”lerin bir arada verildiği alegorik bir metindir.
- *Cezmi* romanındaki kahramanın serüveni ulusal bir endişeyi yansıttığından dolayı hem ulusal hem de cinsel alegori anlatısıdır.
- *Felâtin Bey ile Râkım Efendi, Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* ve *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş* romanları kriz döneminde toplumsal proje olarak tamamen metaforik bir tonda yazıldıkları için çok net bir şekilde alegorik metinlerdir.

Neticede, ilk Osmanlı-Türk romanlarının politik anlam düzlemlerine ilişkin yapılan yakın okuma çalışması sonucunda, romanların görünürdeki edebi anlatılarının ardında politik bir meseleyi konuyu aldıkları saptanmıştır. Bu bağlamda mevcut çalışma, ilk Osmanlı-Türk romanlarının farklı düzlemlerde okuma alanlarının mümkün olabileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Ahmet Mithat. *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, İstanbul: Sis Yayıncılık, 2009.
- . *İktisat Metinleri*, yay. haz: Erdoğan Erbay ve Ali Utku, Konya: Çizgi Kitabevi, 2005.
- Akşin, Sina. *Jön Türkler ve İttihat ve Terakki*, İstanbul: İmge Kitabevi, 2001.
- Alleman, Beda – Pöggeler, Otto. *Heidegger Üzerine iki Yazı*, çev. Doğan Özlem, İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2006.
- Belge, Murat. *Genesis: “Büyük Ulusal Anlatı” ve Türklerin Kökeni*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- . “Üçüncü Dünya Edebiyatı Açısından Türk Romanına Bir Bakış”, *Berna Moran’a Armağan*, haz: Nazan Aksoy ve Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- Biröl, Emil. *Mizançı Murad Bey: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979.
- Evangelinos Misailidis. *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş)*, İstanbul: Cem Yayınları, 1986.
- Finn, Robert Patrick. *İlk Dönem Türk Romanları (1872-1900)*, İstanbul: Agora Yayınları, 2003.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York: Doubleday, 1990.
- Goldmann, Lucien. *Towards a Sociology of the Novel*, çev: Alan Sheridan, Londra: Tavistock, 1986.
- Halit Ziya Uşaklıgil. *Aşk-ı Memnu*, yay. haz: Muharrem Kaya, İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.
- Hobsbawn, Eric. “Seri Üretim Gelenekler: Avrupa, 1870-1914”, *Geleneğin İcadı*, der: Eric Hobsbawn ve Terence Ranger, çev: Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.

- İbar, Gazanfer. *Anadolulu Hemşehrilerimiz*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010.
- Jameson, Fredric. *Modernizm İdeolojisi*, çev: Kemal Atakay ve Tuncay Birkan, haz: Orhan Koçak ve Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I (1859-1910)*, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004.
- Küçükömer, İdris. “Batılılaşma” *Düzenin Yabancılaşması*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1994.
- Lukács, Georg. *Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Mardin, Şerif. *Türkiye’de Toplum ve Siyaset Makaleler I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- , *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, çev: Mümtaz’er Türköne, Fahri Unan, İrfan Erdoğan, yay. Haz: Ömer Laçiner, İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- Marx, Karl. *Kapital*, Cilt 1, çev. Alaattin Bilgi, İstanbul: Sol Yayınları, 1997.
- Mizancı Mehmet Murat. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, yay. haz: Sabahattin Çağın, İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Montesquieu, *Les Lettres Persanes*, Paris: Librairie Générale Française, 1974.
- Moran, Berna, *Edebiyat Üzerine Makaleler / Röportajlar*, haz: Seval Şahin Gümüş, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- , *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Namık Kemal. *Cezmi*, yay. haz: Seyit Kemal Karaalioğlu, İstanbul: İnkılap Yayınları, 1992.
- , *İntibah (Sergüzeşt-i Ali Bey)*, yay. haz: Engin Kılıç, İstanbul: Homer Kitabevi, 2005.
- Ortaylı, İlber. *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Özon, Mustafa Nihat. *Türkçe’de Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Saraçgil, Ayşe. *Bukalemun Erkek*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Sombart, Werner. *Aşk, Lüks ve Kapitalizm*, çev: Necati Aça, İstanbul: Bilim Sanat Yayınları, 1998.
- Şemsettin Sami. *Taaşuk-u Tal'at ve Fitnat*, yay. haz. Ahmet Özalp. İstanbul: Oğlak Yayınları, 2004.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.
- Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.
- Vartan Paşa. *Akabi Hikâyesi*, yay. haz: A. Tietze, İstanbul: Eren Yayınları, 1991.
- Veblen, Thorstein. *Théorie de la Classe de Loisir*, çev: Louis Evrard, Paris: Gallimard, 1970.

Makaleler:

- Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'", *Social Text*, 17. sayı, 1987.
- Anhegger, Robert. "Evangelinos Misailidis ve Türkçe Konuşan Dindaşları", *Toplum ve Bilim*, 209. sayı, Mayıs 2001.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, 15. sayı, 1986.
- Kemal, Seyit. "Cezmi Üzerine", Namık Kemal, *Cezmi*, İstanbul: İnkılap Yayınları, 1992.
- Koçak, Cemil. "Yeni Osmanlılar ve Birinci Meşrutiyet", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Koçak, Orhan. "Sunuş", Georg Lukács. *Roman Kuramı*, çev: Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

Mignon, Laurent. “Tanzimat Dönemi Romanına Bir Önsöz: Vartanyan Efendi’nin Akabi Hikâyesi”, *Hece*, 65-66-67. sayı, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002.

Tanör, Bülent. “Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 1, İstanbul: İletişim Yayınları, 1985.

Tarrab, Gibert. “La Sociologie du théâtre et de la littérature d’après Lucien Goldman”, *Sociologie et Sociétés*, 1. sayı, 1971.

Tietze, Andreas. “Önsöz”, Vartan Paşa, *Akabi Hikâyesi*, İstanbul: Eren Yayıncılık, 1991.

İnternet:

AKDEMİR, Sinan. “Murat Bey’in Hayatına Kısa Bir Bakış”,
<http://www.egitimdebirlik.org/sdetay.asp?did=28>.

GÖKALP, G. Gonca. “Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,
www.edebiyatdergisi.hacettepe.edu.tr/700ozelGoncaGokalp.pdf.