

Selim Somuncu

Romanda Bilgi İktidar İdeoloji

HECE
İnceleme

Selim SOMUNCU: Lisans eğitimini 2003 Yılında BAÜ Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde tamamladı. Selçuk Üniversitesinde tezsiz yüksek lisans yaptı (2005). Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Öğretmenliği bölümünde araştırma görevlisi olarak göreve başladı. (2005) Yüksek lisansını burada tamamladı (2008). Ankara Üniversitesi'nde başladığı doktorasını *Türk Romanına Yönelik Bir Söylem Çözümlemesi: Bilgi-İktidar-ideoloji başlıklı teziyle 2013 yılında tamamladı. Çeşitli akademik dergiler dışında Yazı, Edebi Pankart, Yedi İklim, Tasfiye, Hece* ve *Heceöykü* gibi dergilerde deneme, eleştiri ve incelemeleri yayımlandı. *Edebiyat Sosyolojisi* (Hece Yay.), *Tanzimat Edebiyatı Şiir-Roman* (Kesit Yay.) kitaplarına bölümler yazdı. Hâlen Adıyaman Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

ROMANDA BİLGİ İKTİDAR İDEOLOJİ

–Türk Romanı Üzerine Bir Söylem Çözümlemesi–

SELİM SOMUNCU

HECE YAYINLARI

Hece Yayınları: 360
İnceleme

Birinci Basım: Eylül 2015
©Hece Yayınları

Kapak Tasarımı: SARAKUSTA
www.sarakusta.com.tr
Teknik Hazırlık: Bülent GÜLER

Baskı: Dumat Ofset
T: (0312) 278 82 00

ISBN: 978-605-9954-94-5

HECE Basın Yayın Reklamcılık San. Tic. Ltd. Şti.
Konur Sokak Nu: 39/1-2 Kızılay-Çankaya/Ankara
Yazışma: P.K. 79 Yenişehir/Ankara
T: (0 312) 419 69 13 F: (0 312) 419 69 14
e-posta: hece@hece.com.tr
www.hece.com.tr

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ / 9
GİRİŞ / 11
1. BÖLÜM: BİLGİ-İKTİDAR-İDEOLOJİ
1.1. Bilgi / 25
1.1.1. Bilgi Sosyolojisi / 28
1.2. İktidar / 31
1.2.1. Bilgi ve İktidar / 34
1.3. İdeoloji / 39
1.3.1. İdeoloji ve Bilgi / 50
1.3.2. Bir Bilgi Biçimi Olarak Tarih ve İdeoloji / 53
1.3.3. İdeoloji, İktidar ve Hegemonya / 54
1.4. Bilgi-İktidar-İdeoloji Söylemi ve Edebiyat / 59
1.4.1. Bilgi-İktidar-İdeoloji Söyleminin Çözümlemesine Yönelik Yeni Kavram Önerileri: Yazınsal Hegemonya ve Hegemonik Söylem / 59
1.5. Edebiyat ve İdeoloji / 71
1.5.1. Marksizm ve Edebiyat / 74
1.5.2. "Yansıtma"dan "Üretim"e Sanatsal Beğeni ve İyi Edebiyat / 76
1.6. Romanda İdeoloji ve Söylem / 81
1.6.1. Söylem Oluşumuyla İlişkili Bir Durum Olarak Romanda Klişe / 84
1.7. Modernizm ve Kapitalizmle Yükselişe Geçen Bir Tür: Roman / 93
1.8. Roman ve Bilgi / 99
1.8.1. Türk Modernleşmesinde İki Yeni Olgu: Bilgi ve Roman / 100
1.8.2. Romanın Gerçekliği ve Bilgi / 101
1.8.3. Tarihsel Bilgi ve Roman / 108

2. BÖLÜM: METİNLER ÜZERİNDEN SÖYLEM ÇÖZÜMLEMELERİ

2.1. Bilgi-İktidar-İdeoloji Eksenli Söylem Çözümlemesine Giriş / 113
2.2. İktidar ve İdeoloji Bağlamında Ahmet Midhat Efendi / 116
2.2.1. Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Siyasal Bir Dönüşüm Aracı Olarak Bilgi / 117
2.2.2. İdealist Romancının Kusursuz "Kahraman"lar Üzerinden Hegemonik Söylemini Kurması: Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr Örneği / 132
2.3. Batıdan Esinlenen Sentezci Halide Edip'in Muhafazakâr Söylemi / 144
2.3.1. Karakterler ve Mekânlar Üzerinden Sinekli Bakkal'da Kurulan Hegemonik Söylem / 145
2.3.2. Diyaloglar ve Anlatıcının Müdahaleleriyle Kurulan Hegemonik Söylem / 151
2.3.3. İdealist ve Asabi Söylemin Karakteri: Rabia / 156
2.3.4. Sinekli Bakkal'da Kurulacak "Yeni Rejim"in Din Algısına İlişkin İdeolojik Bir Okuma / 163
2.3.5. Sinekli Bakkal İçin Son Sözler / 166
2.4. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve İdeolojisi / 167
2.4.1. Eleştirellik ve İdealizasyon bağlamında Ankara Romanının Söylem Çözümlemesi / 170
2.4.2. Diyaloglar ve Anlatıcının Müdahaleleriyle Kurulan Hegemonik Söylem / 189
2.4.3. Ankara'da Bir Bilgi Biçimi Olarak Ütopyanın Sunuluşu / 195
2.4.4. Ankara İçin Son Sözler / 201
2.5. Peyami Safa'nın İdeolojisi / 203
2.5.1. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Mezarından Kalkan Şehit / 205

2.5.2. Her İki Romandaki Kurgusal Benzerlikler / 207
2.5.3. Her İki Romandaki Söylemsel Karşıtlıklar / 210
2.5.3.1. Din Eksenli Söylemsel Karşıtlıklar / 210
2.5.3.2. Akıl, Bilim ve Felsefe Eksenli Söylemsel Karşıtlıklar / 216
2.5.4. Mezarından Kalkan Şehit'te Nihai İdeolojik Söylem / 223
2.5.5. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda İdeolojik Söylemler / 227
2.5.6. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nun İkinci Bölümü ve Değişen Söylem / 234
2.5.7. Her İki Romana İlişkin Son Sözler / 238
2.6. Bilgi, İktidar, İdeoloji Kavramları Çerçevesinde Kemal Tahir / 238
2.6.1.Devlet Ana ve Osmancık / 243
2.6.2. Devlet Ana ve Osmancık'ta Kurgusal Benzerlikler ve Söylemsel Karşıtlıklar / 243
2.6.2.1. Sosyo-Ekonomik Yapıya İlişkin Her İki Romanda Yer Alan Bilgiler / 243
2.6.2.2. Devlet Ana'nın Söyleminde Bir Anakroni Olarak Cinsellik / 246
2.6.2.3. Her İki Romanda Aşk ve İktidar / 252
2.6.2.4. Din Eksenli Anakroniler / 253
2.6.2.5. İdeolojik Bir Dizge Olarak Kurgunun İçindeki Tarih / 263
2.6.2.6. Bilginin Tartışılabilirliği Açısından Devlet Ana / 266
2.6.2.7. Devlet Ana'da Sosyalist Unsurlar ve Sosyalist Söylem / 268
2.6.2.8. Gizemlileştirme-Gizemsizleştirme / 277
2.6.2.9. Devlet Ana ve Osmancık İçin Son Sözler / 288
SONUÇ / 291
KAYNAKÇA / 305

ÖNSÖZ

Bana yeni şeyler söylemek için imkânlar veren ve büyük bir fırsat olduğunu düşündüğüm bu çalışmayla şu ana kadar pek çalışılmamış bir konuyu ele almaya çalıştım. Roman türünü Türk romanından seçtiğimiz bazı örnekler üzerinden bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarıyla yan yana okudum. Yeni şeyler söylemeye çalışan bir kişilik olarak bu çalışmada kendime yeni şeyler söyleyecek alanlar açmaya çalıştım. Bunun için edebiyat dışı okumaların yoğunluklu olarak çalışmaya girdiğini belirtmek gerekir. Özellikle felsefe, sosyoloji, tarih ve hatta siyaset bilimi okumaları bu çalışma boyunca, pergelin bir ayağını Türk romanına sabitleyerek yaptığımız okuma türleri oldu.

Bu çalışmanın amacı Türk romanında hegemonik söylemin doğuşunu, ideolojik kisveye bürünmesini ve dolayısıyla bunların romanlardaki izini sürmek, hegemonik söylemle yazılmış romanları çözümlemektir. Çalışmada, modern Türk romanı Ahmet Midhat Efendi ile başlatıldığı için, Ahmet Midhat

Efendi, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve devamında yine Türk romanının Cumhuriyet dönemindeki iki ayrı ideolojiden önemli iki temsilci, Peyami Safa ve Kemal Tahir incelenecektir. Ayrıca Peyami Safa ile Kemal Tahir tematik ya da ideolojik düzlemde bazı eşleştirmelerle de ele alınacak, bu eşleştirmelerle Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Tarık Buğra da çalışmamıza dâhil olacaktır.

Bu çalışmanın olgunlaşıp yazıya dökülmesinde başta danışman hocam Doç. Dr. Nihayet ARSLAN olmak üzere Prof. Dr. Kurtuluş KAYALI, Prof. Dr. Nurullah ÇETİN, Prof. Dr. Hilmi UÇAN ve Prof. Dr. Kenan ÇAĞAN'ın değerli yönlendirmelerini burada anmam gerekmektedir. Adı geçen hocalarıma teşekkür ederim. Kitabın yayım işini üstlenen Hece Yayınları yöneticileri ve çalışanlarına da teşekkür borçluyum. Ayrıca çalışma boyunca çoğu zaman yalnız bıraktığım eşime gösterdiği sabır için minnet borçluyum. Her çalışma gibi bunun da hataları, eksikleri mutlaka olacaktır. Derin hoşgörünüze sığınarak takdim ediyorum.

GİRİŞ

Hegemonik söylem, modernleşmeyle birlikte Türk kültüründe yer edinmiş fakat pek fazla incelenmemiş "benim düşünce dünyam yanlışsızdır, yalnız ben bilirim, benim iddialarım doğrudur." şeklinde kendini gösteren bir söylem biçimidir. Son yıllarda çeşitli kesimden aydınların basın ve medyada her şeyi Kemalizm'e fatura etmesi, ona yüklenmesi gibi biz de bunu Kemalizm'in Cumhuriyet sonrasında kendi iktidarını kurma, tekil söylemini yaratma yolunda yaptığı çalışmaların bir sonucu olarak değelendirmeyeceğiz. Kendinden oldukça emin, diyalojiye kapalı ve ötekinin bilgisine ihtiyaç duymayan bu tavrın kökenleri aslında eğitime, eğitim kurumlarının işlevsizleşmesine dayanıyor. Bunu da 17. yy. ile başlayan Osmanlı eğitim kurumlarının yozlaşmasına kadar götürmek mümkündür.

Bu çalışmanın birinci amacı; Türk romanında ideolojiyi hegemonik söylem üzerinden okumaktır. Çünkü ideoloji, öncelikle hegemonik söylemi hâkim kılmış, bunun yanında yazarların

ağırlıklı olarak yer verdikleri bilgi yüzünden roman araçsallaşmış, iktidar ve ideolojinin eseri olan metin kuru ve didaktik bir niteliğe bürünmüştür. Yazarlar kendilerine olan yüksek özgüvenleri sayesinde hiç şüphe etmedikleri, hiç "acaba" demeden süregiden bir üslûbu, dayatmacı dili istisnasız bir şekilde hâkim kılmışlardır. Kendilerince üretilmiş ya da ideolojik dönüştürüme uğramış bilgiyi "Hakikat budur, bundan başkası yalandır." şeklinde okuyucuya monolojik bir döngü içinde sunmuşlardır. Bunun için romancıların ideoloji ve ideolojik öğeleri ortaya çıkaran, ideolojik tutumlarını belirleyen etmenleri, bilgiye bakışları, bilgiyi ele alışları, bilgiyi dönüştürmeleri, hakikati çarpıtmaları ve bunların kurguya yansıması da incelemeye dâhil olacaktır. Bu, bir anlamda Türkiye'de çok fazla irdelenmemiş ideoloji-edebiyat ve ideoloji-roman ilişkisini de incelemek.

İktidar başlığı bu tahakkümcü üslûbu içerdiği gibi ayrıca edebiyatın kendi içinde mücadeleye dönüşen iktidar alanlarından bahsetmeyi de gerektirir. Kuramsal açıdan söylenecek olursa bu mücadele popüler ile popüler olmayan, ideolojik ile ideolojik olmadığını iddia eden ve ideoloji ile karşı-ideolojinin mücadelesidir. Aslında buna mücadele demek çok da doğru değildir. Çünkü popülerin ya da ideolojik olanın anlık olarak galip geldiği kanonik bir kültür ortamında yaşıyoruz. Türk edebiyatı tarihinde roman bazı yazarların elinde siyasal iktidarın önemli araçlarından birine dönüşmüştür. Roman, iktidar ilişkileri dolayısıyla bu araçlardan biri olarak teorik bilginin nesnesi konumuna itilmektedir. Bunun sonucunda roman, türün dışına taşan okumalara açık, bir bilim kitabı, bir ansiklopedi, bir tarih kitabı ya da ideolojik bir metin, belki de roman haricinde her şey olarak okunabilen bir anlatıya dönüştürülebilir, farklı metin türlerine yakınlaşabilir. Yukarıda adlarını andığımız yazarların romanlarının bu tür okumalara ne kadar müsait anlatılar olduğunu çalışmamızın ikinci bölümünde göstermeye çalışacağız.

Türk toplumu gibi toplumların edebiyat ve sanat ürünlerinin ideolojiler göz önünde bulundurulmadan incelenmesinin

büyük bir eksiklik olduğunu söyleyebiliriz. Romandaki bu hegemonik söylemi tek başına edebiyat tarihinin verilerini kullanarak açıklamak pek güçtür. Her şeyden önce bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarının bu hegemonik söylemi biçimlendirmede çok önemli bir yere sahip olduğunu belirtmek gerekir.

Bu çalışmanın bir diğer amacı kendine has bilgi dağarcığı, kelime hazinesi, ideolojik biçim arayışları olan romancıların bu özelliklerinin romanlara yansımasını ve bunun genel olarak nasıl bir roman geleneğinin –veya birikiminin- oluşmasına katkı sağladığını incelemeye çalışmaktır. Türk edebiyatı tarihindeki romanlara ve roman yazarlarına ilişkin monografik ve biyografik çalışmalarda yeterince akademik bilginin olduğunu söylemek mümkündür. Hatta Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi edebiyat tarihimizin bilinmeyen pek fazla bir tarafı kalmadığı da söylenebilir. Bu, konuyla ilgili yeni çalışmaların yeni bilgiler içermediği anlamına gelmiyor. Bilgi nakleden bir kitap yerine eldeki mevcut verileri yorumlayan, farklı bir bakışla yorumlayan çalışmalara ihtiyaç olduğu ve son yıllarda buna doğru bir yönelişin olduğunu söylemek mümkündür. Son yıllarda Türk edebiyatını zihinsel bir süreç olarak algılayan, onu arşivci, klişe incelemelerin, basit tekabüliyetlerin ötesinde kültürel bir kurgu olarak irdeleyen kapsamlı çözümlemelere eğilim görülmektedir. Tabii bunda Batı kaynaklı kuramsal metinlere yönelik çeviri faaliyetlerinin son yıllarda artış göstermesinin etkisi çok fazladır. Bu çalışmanın da böylesi bir çabanın sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Edebiyatı sadece edebiyatın verileriyle açıklamak geniş okuma imkânları sunan bir bakış açısı değildir. Çünkü Foucault'nun deyişiyle söyleyecek olursak bir roman yazarı sadece kendi metninin yazarı değildir; bir anlamda o, bir romandan fazlasını yazar. Bütün büyük kuramlar sadece bir bilim dalından hareket eden okumalarla değil daha geniş çaplı, multidisipliner çalışmalar sayesinde ortaya konulmuştur. Machiavelli devlet adamı, tarihçi, şair aynı zamanda askerlik bilimi uzmanıydı. Levi-Strauss yaptığı çalışmalarda hem folkloru, hem antropolojiyi, hem sos-

yolojiyi, hem de dilbilimi kullanmıştı. Başta Max Horkheimer, Theodor Adorno gibi Frankfurt Okulu temsilcilerinin, felsefe, sosyoloji, psikoloji, müzikoloji, edebiyat gibi birbiriyle kesişen alanlarda söz sahibi oldukları ve bu anlamda çığır açtıkları bilinmektedir. Klasik dönem İslam toplumunda da buna benzer bir durum gözlenir. Bugüne isimleri kalan İslam bilginleri hem sanat, hem bilim, hem de dine yönelik eserler vermişler, bu birbiriyle bağlantısız gibi görünen uğraşlar arasında zihinsel bir bütünlük yakalamışlardır. Söz gelimi İbni Sina, Ali Kuşçu, Beyruni böylesi bilginlerdir. Benzer durum klasik Türk şiirine de yansır. 19. yy.'a kadar olan Türk şiirinin zihinsel olarak bütünsellik arz ettiği söylenebilir. Modern Türk şiiri ise zihinsel bütünlüğün değil zihinsel parçalanmışlığın şiiridir. Bu zihinsel parçalanmışlığın en ileri düzeye ulaştığı dönem ise İkinci Yeni Şiiridir. Bu söylediklerimiz iş bölümüne ve mesleki sınırlamalara bir itiraz, onları bir burjuva pratiği saymak anlamına gelmemelidir. Böylesi bir ideolojik düşünceye sahip değiliz. Çünkü akademik disiplin diğer mesleki sınırlamalardan çok farklı bir yerde durur. Bizim buradaki amacımız bilimsel olarak iyi niyetli bir multidisipliner çalışma yapmaktır.

Türkiye'de bilgi–iktidar ve edebiyat ilişkisi üzerine eğilen, bu konuda çalışmalar yapan akademik araştırmalar yok denecek kadar azdır. Edebiyat-ideoloji ilişkisi üzerine ise çalışma çok az olmakla beraber mevcut çalışmaların daha çok tarihselci çalışmalar olduğunu belirtmek gerekir. Özellikle edebiyat-ideoloji ilişkisi her nedense edebiyat araştırmacıları dışında herkesin tartıştığı konularken edebiyat araştırmacıları konuya uzak durmaktadır. Hâlbuki konu oldukça ilgi çekicidir. Nitekim Kemal Karpat, *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular* adlı kitabının çok satmasını, tekrar tekrar basılmasını, kitaba gösterilen ilgiyi o dönem insanının ideolojik tatmin arayışına bağlar.

Edebiyat-ideoloji ilişkisinin incelenmesinde yukarıda belirttiklerimiz dışında başka sıkıntılar, sorunlar da bulunmaktadır. Bunlardan ilki; ideoloji incelemelerinin ideolojik bazı önkabül-

lerle yapılıyor olmasıdır. Yine bu tür çalışmalardan bazılarının –genellikle akademik olmayanlarının- bir disipline bağlı kalınarak yapılmış çalışmalar olmaktan çok yüceltim veya değersizleştirme hatta karalama şeklinde öznel tecrübeler olarak kaldığını da söylemek gerekir. Söz gelimi sosyalist bir romancının ürünleri yine bu ideolojiye yakın biri tarafından yüceltilerek incelendiği gibi bunun tam tersi yaklaşımlar da vardır.

İkincisi; bazı çalışmaların salt teorik çalışmalar olarak kalmasıdır. Özellikle bazı Batılı edebiyat kuramcılarının çalışmaları bu sınıfa girer. Söz gelimi ideoloji ve sanat, ideoloji ve estetik üzerine en çok çalışma yapan kuramcılardan Terry Eagleton'un teorik çalışmalarındaki metin dışılık, benzer şekilde Fredric Jameson'un tartıştığı bazı sorunsalları bütünüyle kuramsal bir zeminde genellemelerle yapması gibi. Bu durum her iki yazarın da bilinçli bir tecihi olmakla birlikte, bu tür okumalar, okura çok fazla iş düşüren, okuru zorlayan okumalardır. Diğer bir sorun ise iktidar-ideoloji-edebiyat arasındaki ilişkiden bahsedilince genellikle sadece siyasal iktidarların ve popüler ideolojilerin anlaşılmasıdır.

Sosyal bilimler sahasının alışılagelmiş araştırmalarında genellikle düşünülen, inceleme nesnesi kılınan "değişenin ne olduğu"dur. Oysa biz bu çalışmamızda karşıt bir sorunla, Foucault'nun düşünme yöntemiyle söyleyecek olursak, soruna ilişkin karşıt bir tepkiyle de ilgilendik. Şöyle ki; "Türk romanında değişmeyen ne idi?" "Hangi etmenlerden dolayı, niçin değişmemişti?" "Değişenler karşısında değişmeyenler nasıl bir iktidar kurmuştu?" Türk romanı ile ideoloji ilişkisini irdelerken bugüne kadar spontan incelemelerle yetinilmiş olduğu gerçeğini, bu ilişkinin gözardı edildiğini hatırlatmakta fayda var. Üstelik iktidar-ideoloji bağlamında düşünüldüğünde Türk romanı çok mümbit veriler sunmaktadır.

Bu çalışmayı tasarladığımız günlerde bazı akademik çevrelerde kendimizi ifade etmeye çalışırken birtakım yanlış anlaşılmalarla karşı karşıya kaldık. Çalışmanın başlığında iktidar, ideoloji ve roman kavramlarını görenlerin, bu çalışmanın, Ahmet

Midhat Efendi ve diğer romancıların yaşadıkları dönemlerdeki siyasal iktidarı salt tarihî verilere sırtını yaslayarak tarihselcilik yöntemiyle çözümleyecek bir çalışma olarak algılamalarına neden oldu. Bu yanlış anlamalar çalışmanın sahibine bazen "acaba!" dedirtecek kadar tekerrür etti. Neden tek tek tarihsel materyaller üzerinden ideoloji ve iktidar konusuna girmediğim de bazı çevrelerde bana yöneltilen sorulardan birisiydi. Fakat kimse ideolojinin ya da iktidarın edebî türü nasıl şekillendirdiği, yazarı nasıl hegemonik bir söyleme sürüklediği, "çokbilmiş" bir özne yaptığı ve bunun Türk romanına ne gibi getirileri olduğu hususunda kafa yormak gerektiğini düşünmedi. Çünkü yazarın kurmacayı kullanarak okura hükmetmesi kendi yazarlık vicdanına kalmış bir sorun olarak kanıksandı. Ayrıca edebiyat ortamlarındaki eleştiri kurumu ve eleştirmenler de ideolojiden pek uzak olmadığından bu durum onlar için de pek yadsınır değildi. Bir romanda bizi tek ilgilendiren şey, Doğu'nun Batı'dan nasıl üstün olduğu sorunsalı ya da Osmanlı'da medrese sistemindeki yozlaşmanın ya da herhangi bir tarihî konuda yazarın ürettiği bilginin hakikatliği değildir. Bunların gerçek olup olmaması okuyucuyu ilgilendirmez. Okuyucu ve edebiyat araştırmacısı da bunlara gerçeklik boyutundan pek bakmaz. Bununla birlikte yazarın gerçeklikle büyük oranda çelişen absürd bir takım olguları da gerçekmiş gibi anlatması edebiyat eleştirmenlerinin eleştiri oklarının üzerine doğrulmasını kaçınılmaz kılar. Bu çalışmanın meselesi; romanı, sokağa tutulan bir ayna olarak görmenin değil, romanı yazarın düşünce dünyasına tutulan bir ayna olarak görmenin, görmeye çalışmanın sonucu olarak ortaya çıktı. Bir araştırmacı olarak bizi en çok ilgilendiren birtakım ayrıntılar üzerinden yazarın ideolojik dünyasının izlerini sürmek, ideolojik öğeleri ortaya çıkarmak, altını çizerek söylemek gerekirse, yazarın naklettiği her bilginin değil, yazarın hegemonik söylemini kurabilmek için ideoloji adına, ideolojiye ilişkin bilgi dönüştürümlerini tespit etmek, bunun üslûbuna bir tahakküm biçimi olarak yansımasını çözümlemektir. Çünkü Susan Hekman'ın ifadesiyle; birçok yirminci yüzyıl sosyal bilimcisi de sosyal hayatı

kuran temel düşünce yapısının tutumları, inançları, ideolojileri ve insani varoluşun diğer her bir özelliğini nasıl dikte ettiğini göstermekle meşgul olmuşlardır. (Hekman, 1999: 120)

Bu çalışmanın başlığı salt "roman ve ideoloji" olabilirdi. Fakat bu, çalışmanın amacını kapsayan bir başlık olmayacaktı. Bu çalışma, Türk edebiyatındaki bazı romancıların eserlerinde salt bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarını arama tezi değildir. Burada bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarının özel bir göndermesi vardır. Bu çalışmada yapılan Türk romanında belli bir döneme damgasını vurmuş isimleri, Michel Foucault, Edward Said, Antonio Gramsci gibi bazı Batılı postmodern entelektüellerin yöntemlerinden, kuramlarından hareketle yorumlamaktır. Postmodern entelektüellerin Türk edebiyatına uyarlanması, Türk edebiyatı araştırmalarında bir yenileşme arayışının uzantısı olmakla birlikte roman-iktidar, roman-ideoloji ilişkisini hatta başlı başına romanın kendisini bir başka açıdan değerlendirme imkânı sunabilir.

Yukarıda adları geçen bu postmodern entelektüeller bilgi ve ideolojiyi aslında tek tek düşünmüyorlar. Onlar klasik dönemde birbirinden bağımsız olarak incelenebilen bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarını bir adım daha ileri götürüp birbiriyle ilintili kavramlar şeklinde inceliyorlar. Söz gelimi Antonio Gramsci iktidar ve ideolojiyi birleştiriyor, Michel Foucault ise bilgi ve iktidarı. Edebiyat ve Şarkiyatçılık gibi alanlarda yaptığı incelemelerde Foucault'dan büyük oranda esinlendiği düşünülen Edward W. Said de bilgi ile iktidarı birleştiriyor. Böylece bu bileşenlerle ortaya yeni kavramsal formülasyonlar çıkarıyorlar. Ortaya çıkan bu yeni yapıya kendi ilgi ve inceleme alanlarına göre Gramsci "hegemonya", Foucault "arkeoloji", Said ise "şarkiyatçılık" adını veriyor.

Bu çalışmada iktidar ve ideolojiye bilgi de eklendi. Çünkü bilgi ideolojilerin ve iktidarların pratiği ya da bir metaforla kullanma kılavuzu olması açısından çalışmanın sacayaklarını oluşturan kavram üçlüsünü tamamlayıcı bir nitelik arz etmektedir. Biz çalışmamızın birinci bölümünü salt bu kavramlara ayırdık. Üstelik sadece postmodern dönemde kavramların karşılığına

yer vermedik. Modern dönemden başlayarak kavramların temel karşılıklarına, işlev değişmelerine de yer vermeye çalıştık. Dolayısıyla sadece yukarıda adları geçen kuramcılardan faydalanmakla kalmadık. Bu bağlamda yukarıdakilerden farklı olarak çalışmaya çok sayıda kuramcının ismi ve eseri girdi. Fakat çalışmanın esas temelini ve temel kavramlarını oluşturmamızda bize yol göstericilik yapan ve çalışmanın sağlam bir yapıya kavuşmasını sağlayan isimler Foucault, Gramsci ve Said oldu.

Bu çalışmanın başlığı salt "roman ve iktidar" da değildir. Eğer bu çalışmanın başlığı roman ve iktidar olsaydı söz gelimi *Kadrocu*ların politika ve edebiyatla ilişkilerini inceleyerek başlayabilirdi. İktidar kavramı siyasal boyutuyla çalışmanın birinci bölümünde yer almakla birlikte, romanlar siyasal iktidar bağlamında çalışmaya dâhil olmayacaktır. Çünkü siyasal iktidarın edebiyatı şekillendirmesinden ziyade romancının kendisinin metin içerisinde hâkim bir söylem üretmesi -buna, yukarıda da söylediğimiz üzere çalışma içerisinde "hegemonik söylem" denilecektir- bir nevi yazarın iktidarını kaçınılmaz kılmıştır. Bu çalışmanın özgün taraflarından birisi de bugüne kadar Kemalist ya da sosyal gerçekçi boyutu vurgulanmış edebiyat- iktidar, edebiyat-ideoloji ilişkisinin pek fark edilmeyen bir tarafına dikkat çekmektir. Çünkü yazar, okur üzerinde betimleme, anlatıcı, bakış açısı, roman kişileri, anlatım teknikleri, zaman ve mekân gibi romanın imkânlarını kullanarak iktidar kurar. Bu çalışma iktidar alanlarından sadece birisini, yazarın iktidarını, yani çalışmada sıkça geçen özgün adıyla "hegemonik söylem"i inceleyecektir. Bu hegemonik söylemi şekillendiren bileşenler bilgi ve ideoloji kavramlarıdır. Bu bağlamda çalışma içerisinde yapılacak olan, yazarların kendi hegemonik söylemlerini geliştirmeleri, bu hegemonik söylemleri üreten ideolojileri ve bu ideolojilerin dayanağı olan epistemoloji de romanlar üzerinden incelenecektir.

Çalışmanın kuramsal kısmında bilgi ve iktidarı ve ayrıca ikinci bölümde romanları incelerken ideolojiyi temel alan açıklamalar yapılacaktır. Çalışmanın bütünü ideoloji eksenli kurul-

muştur. Bilgi-iktidar eksenli okumalarda da ideoloji etken bir öğe olarak arka plandadır. Çünkü bilgi ve iktidar kavramları ideoloji nosyonu olmadan düşünülemez. İdeoloji, hem iktidar hem de bilginin ortak paydasıdır. Biz çalışmamızda bu kavramlara edebiyatı da ekleyerek yeni okuma biçimlerine ve yorumlara kapı aralamaya çalıştık. Dolayısıyla çalışmanın birinci bölümünde bilgi ve iktidar diye bir başlık koymak yerine önce ideoloji kavramına eğildikten sonra bilgi, bilgi ve ideoloji; iktidar, iktidar ve ideoloji şeklinde ayrı başlıklar yer alacaktır. Bu başlıklandırma çalışmanın ikinci bölümünde metin çözümlemeleri yaparken bilgi ve iktidar konusunu ideolojinin gölgesi altında değerlendirme fırsatı vereceği gibi çözümlemelerde de daha esnek, daha disiplinlerarası bir alan oluşturma imkânı verecektir.

Araştırmadaki tek sorun bir hareket noktası ya da bir sorunsal bulmak değil, araştırma kapsamında incelenecek metinleri, yazarları, dönemleri seçmek de çok önemlidir. Edebiyat ve sanat üzerine yapılan araştırma ve incelemeler örnek metinlerden parçalar alınmadığı zaman eksik kalır. Aslında hiçbir bilim örneksiz, salt kuramdan yola çıkmaz. Edebiyat incelemeleri için ise örnek, normal bir bilimsel çalışmadan çok daha gereklidir. Çünkü edebiyat incelemesi diğerleri gibi mesnetli konuşmak zorunda olmakla birlikte üzerinde durulan konunun bir sanat metni olduğu okuyucunun sürekli hatırında tutulmalıdır. Bunun için sık sık can alıcı örneklere başvurmak gereklidir. Çalışmanın merkezinde romanın olması ise roman türünün toplumsal olarak hayatın ve ideolojilerin merkezinde çok kullanışlı bir yerde durmasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden çalışmaya bazı romancıların isimlerini eklememiz, çalışmayı daha dikkat çekici kılacak spesifik bir başlığa ulaştırma amacını da taşımaktadır. Bu çalışma Türk romanının bütününü ya da bilgi-iktidar-ideoloji bağlamında düşünülebilecek tüm romancı ve romanları kapsamamaktadır. Bir söylem çözümlemesinin gereği olarak daha dar bir alana yöneliktir.

Çalışmanın çıkış noktası olan Peyami Safa ve Kemal Tahir gibi isimler aynı izlekleri farklı açıdan ele alan Hüseyin Rahmi

Gürpınar ve Tarık Buğra gibi romancılarla birlikte incelendi. Böylece aynı tarihsel dönemi ele alan ya da aynı toplumsal olguyla ilgili yazılmış çeşitli metinlerin çözümlemesini hedefleyen yakın metin okumaları ya da bir biçim diyalektiği yapılmış oldu. Bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarını aynı tarihsel dönemleri ya da meseleleri ele alan romanlara uygulamanın, bu romanlardaki benzer bulguları karşılaştırmanın kuramın edebiyattaki işlevsel çözümleme örneklerinden birisi olacağını ve Yeni Türk Edebiyatı sahasına katkı sağlayacağını umut ediyoruz. Çünkü bir disipline, kurama ait kavram ve bulguların bir başka alanda kullanılması bizi iyi neticelere ulaştırabilir. Foucault'dan esinle söyleyecek olursak benzerlikleri günyüzüne çıkarmak anlamı aramaktır. Çalışmanın karşılaştırmalı incelenen yazarlara yönelik olan kısmında (Hüseyin Rahmi Gürpınar-Peyami Safa, Kemal Tahir- Tarık Buğra) yapmaya çalıştığımız Türk romanındaki ideolojik dokunun bazı dönemlerini karşılaştırmalı olarak incelemek, daha ayrıntılı, büyüleyici, ilginç bir bütüne ise araştırmacıların dikkatini çekmektir

Bu çalışmada, daha amiyane bir şekilde ideolojiyi ele alan ve bütünüyle ideolojiik olan –ki birçoğu Türk edebiyatında yer bulamamış- romanları çözümleyerek işimizi basitleştirme yoluna da gidebilirdik. Fakat bunu yapmak yerine Türk edebiyatı tarihinde yer edinmiş romancıları tercih ettik. Bunu da iktidar kavramını ele almanın gereği olarak düşünebiliriz. Şöyle ki; çalışmaya dâhil olacak romancıların öncelikle yazınsal iktidar katında da bir karşılığı olması, üstelik ideolojik de olsa bir başarıya ulaşmış olması gerekirdi. Yaptığı önermelerle, kurduğu ideolojik söylemle hiçbir yankı uyandıramamış, sadece küçük bir grup tarafından ya da salt belli bir politik dönemde okunmuş, Türk edebiyatına bugüne kadar mâl olmamış bir romanın sanatsal başarısından bahsetmek bir yana ideolojik başarısından bahsetmek de pek mümkün görünmemektedir. Bu, yazdığı toplumu tanımakla, tarihini bilmekle, sosyolojik gerçeklerini anlamakla ve bütün bu mevcut *bilgi*yi kendi ideolojisiyle yorumlayarak dönüştürmekle mümkün oluyor. Tüm bunlara, asgari düzeyde roman yazma edimine sa-

hip olmayı da eklemek tabiî ki gerekir. Bu çalışmada incelediğimiz romancıların tamamı, fakat özellikle çalışmanın iskeletini oluşturan gerek Ahmet Midhat Efendi, Peyami Safa ve gerekse Kemal Tahir bu vasfa en uygun düşen romancılardı. Gerçekten güçlü bir bilgi birikimine, sınırları bir hayli geniş denilebilecek bir yorum gücüne sahiptiler. Savundukları fikirlerin de bir hayli radikal denecek kadar sıkı savunucuları oldular. Benzer şekilde daha sonraları çalışmaya eklenen Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Tarık Buğra da bu vasıflardan hiç uzak değildi.

Sadece bununla kalmayıp bu romancıları seçişimizin nedenleri düşünüldüğünde aslında çalışmaya konu olan romancıların birbirlerine birkaç göbek bağıyla bağlı olduğunu fark ederiz. Bu çalışmada incelediğimiz romancıların tamamı, tüm sıra dışı yaklaşımlarına, polemikçi olmalarına, muhalif tavırlarına rağmen yerlidir, yerliliği önceler. Milliyetçi muhafazakâr bir düşünceye yakın olan Tarık Buğra ve hayatının belli bir döneminden sonra Halide Edip Adıvar ve Kemalizmin öncü isimlerinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Marksist, sosyalist çizgiye yakın olan Kemal Tahir de yerlidir ve tamamı bilhassa devletçi olarak tanımlanabilir. Tabiî ki başka ortak özellikler de sıralamak mümkündür. Bunların başlıcaları; söyleyecek, anlatacak çok şeyleri olduğunun bir göstergesi olarak edebiyatın farklı türlerinde çok sayıda eser kaleme aldıklarıdır. Yine hem Ahmet Midhat Efendi, hem Peyami Safa hem de Kemal Tahir'de romanın bir alt türü olan cinsel, polisiye ya da aksiyon ağırlıklı popüler nitelikli romanları görüyoruz. Ayrıca hemen hepsi Türkiye'yi dönüştürmek istemişlerdir. Bu bağlamda roman dışında gazetelerde güncel siyasal konularda fıkralar yazmışlar, denemeler kaleme almışlardır. İsimlerini saydığımız yazarların romanlarının genelinde "bakınız işte bu romanı bir toplum nasıl değişir, nasıl yozlaşır" ya da "nasıl kurtarılır bunları bilesiniz, göresiniz diye yazdım" üslûbu sezinlenir. Tüm roman boyunca bu kendini hissettiren bir "çokbilmiş ağabey" üslûbu olarak karşımıza

çıkar. Dolayısıyla her üçünde de hegemonik söylem ortaktır. Bu bağlamda her üç romancı da toplumsal gerçeklik bağlamında manipülasyonun değil, bizzat hakikatin peşinde olmuşlardır. Fakat bu esnada türün hakikatlerini unutmuş, romanı bir hakikat aracına dönüştürmüşler ve romanda bir manipülasyona neden olmuşlar, Türk romanında türün kendisine ilişkin oluşacak yanlış kanılara katkı sağlamışlardır. "Bizde roman var mıdır?" sorusuyla başlayan Türk romanının hakikatliğine ilişkin tartışmaların temelleri biraz da buraya dayanmaktadır.

Bu çalışma Türk romanına ilişkin bir tasnif çalışması değildir. Bu çalışma bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarına yönelik çözümleme pratiğini Türk romanına uyarlama, Türk romanını bu kavramlara ve bu kavramlardan hareketle edebiyat kuramına uyarlanacak yeni terimlere göre yorumlama denemesidir. Dolayısıyla biz, "bu romancılar dışında bu çalışmanın içine giren romancı yoktur." gibi bir iddiada bulunmuyoruz. Çalışmaya ilişkin dikkatimizi ilk celbeden hususlar bu romancılara yoğunlaştığı için bunlar seçilmiştir diyebiliriz.

Bu tür araştırmalarda tek bir metinden ya da tek bir yazarın bütün romanlarından yola çıkarak inceleme yapmak da bize pek cazip görünmedi. Bu çalışmada yer alan tüm romancılar biyografik/monografik olarak incelemeye tabi tutulmuş romancılardır. Hatta bazılarıyla ilgili olarak bu türden çalışmalar birden fazla yapılmıştır. Bu çalışmada müstakil olarak yazarların biyografilerine ayrıca yer verilmeyecektir. Biyografik bilgiyi küçümsemiyor bilakis önemsiyoruz. Çünkü yazarların biyografik bilgisiyle yaşamları boyunca temsil ettikleri ideolojik söylem mutlak surette örtüşmekle birlikte, biyografi; ideolojik söylemin romanlarda izini sürmeyi kolaylaştırmaktadır. Bununla birlikte biyografik inceleme aslında birtakım riskleri de barındırdığı için biyografik incelemeyi hafife alan, sakıncalarına değinen kuramsal yaklaşımlar da mevcuttur. Dolayısıyla bugün postmodern düşüncede bir araştırmacının incelediği sanatçıyı monografi çerçevesinde sıkı sıkıya sınırlaması olanaksız hale

gelmiştir. Bu çalışma, biyografik bilgiyi gözden ırak tutmamak koşuluyla, biyografiden ziyade ele alınan romancıların romana yükledikleri işlevin, manânın irdelenmesine yönelik poetik bir sorgulamadır. Dolayısıyla yukarıda da söylediğimiz üzere tek bir yazarın bütün romanları yerine farklı yazarların değişik romanları üzerine yoğunlaşmayı tercih ettik.

Bu çalışma bir takım iddiaları taşıdığı gibi bazı itirazları üzerine çekebilecek tarafları da barındırıyor olabilir. Söz gelimi Gramsci ile Türk Romanını ya da Edward Said ile Kemal Tahir'i yan yana getirmek ya da modern dönemi postmodern entelektüellerden yola çıkarak çözümlemek… Bunlar dolaylı itirazları doğurabilir. Bu çalışma özgül bir söylem analizinin denemeleri ve Türk roman tarihinden bazı kesitleri farklı bir kategoride değerlendirme çabasıdır. Bu tasnifte belirleyici olan yazarların, romancı değil aydın kimliklerini ön plana çıkarmalarına neden olan, okura muktedir bir sesle hitap etmelerine olanak sağlayan hegemonik söylemleridir. Burada amaç; teorik olarak romanı içerik itibariyle bütün ideolojik göndermelerden soyutlayarak bağımsız bir tür ya da yarı tanrısal bir metin olarak çözümlemek değildir. Aksine, bu çalışma onun doktriner ön kabullerle, hitap ettiği ideolojik okur kitlesiyle ve yazarın kurmuş olduğu muktedir söylemle şişirilmiş olan kutsallığını kırmayı da hedeflemektedir.

Bu çalışmada günümüzde artık romanları sadeleştirilerek farklı yayınevleri tarafından yayımlanan Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarının sadeleştirilmemiş baskıları özellikle tercih edilmiştir.

1. BÖLÜM: BİLGİ-İKTİDAR-İDEOLOJİ

1.1. Bilgi

Batı'nın bilim serüveni gerçek anlamda bilginin kitlelere ulaşmasıyla başlamıştır. Bu da sanayi devrimi ve matbaanın icadıyla olmuştur. Çünkü matbaa sayesinde bilgi, her yere, her düzeyde insana ulaşabilir hale gelmiştir. Ayrıca sanayi toplumu hızlı büyüyen toplum olma özelliğini gösterir. Devamlı büyüyen bir toplumda tarih bilen, dil bilen, hesap bilen, kısaca her şeyi bilen insanlara ihtiyaç vardır. Sanayi devrimiyle birlikte bilginin yaygınlaşması ve bilgiye duyulan yoğun ilgi, bilginin yorumlarını da beraberinde getirdi. Toplumların ontolojisi bu dönemde yapıldı, ideolojiler yine bu dönemde ortaya çıktı. Yine sosyolojinin bir alt dalı olan bilgi sosyolojisinin ortaya çıkışı da bu döneme rastlar.

Bilginin kapsamının ne kadar geniş olduğu onu tanımlama çabalarında ortaya çıkar. *Paradigma Felsefe Sözlüğü*'nde derli toplu üç karşılığı verilen bilginin birinci tanımı ilk akla gelen genel karşılığıdır:

> "1. Öznenin amaçlı yönelimi sonucunda, özneyle nesne arasında kurulan ilişkinin ürünü olan şey. Öğrenilen şey. 2. Bir şeyin ayırdına ya da bilincine varma. Bir şeyle aktüel deneyim yoluyla kurulan yakınlık ya da tanışıklık.
>
> 3. Olgu, doğru ya da ödev olarak görülen bir şeye ilişkin açık algı." (Cevizci, 2010: 236)

Russo ise bilgiyi şöyle tanımlamaktadır: Söylemsel bir pratik tarafından düzenli bir biçimde oluşturulmuş ve bir bilimin kuruluşu için gerekli olan unsurlar bütününe bilgi adı verilebilir. (Russo, 2002: 30)

Bilgi genelde teorik ve pratik şeklinde ikiye ayrılır. Her türlü tanım, tasvir ve önermeyi içine alan teorik bilgidir. Ayrıca teorik bilgi, "bu nedir?" sorusunun cevabıdır. Bilgimizin çoğunu oluşturan bu teorik bilgidir. Pratik bilgi ise; diğer bilgi türlerine indirgenemeyen, "nasıl?" sorusuna yanıt getiren bilgidir. Söz gelimi "K" makinesi nasıl yapılır?

Filozoflar bilgiye ilişkin daha öznel bir tasnif yapmışlardır. Buna göre dört temel bilgi türünden bahsedilebilir: 1. **İkasya** (Eikasia); tahmini bilgidir. Bilgi türleri içerisinde ihtimallere dayalı olduğu için en önemsizi olarak görülür. Bu bilgi türünün güzel bir örneği *Mesnevi*'de geçen hikâyelerden olan "Filin Nasıl Bir Hayvan Olduğu ve Şekli Hususunda İhtilaf" hikâyesidir. (Mevlânâ, 2001: 101) Hikâyede hayatında hiç fil görmediği halde karanlık bir yerde el yordamıyla fili tanımlamaya çalışan insanların görmeden yaptıkları tasvirî bilginin gerçek filin niteliklerine kıyasla basitliği ve eksikliği anlatılır.

2. **Pistis** ise; inançlarımızı oluşturan bilgidir. İkasya (eikasia) ve pistis daha çok kanaate yakınlaşır. İkisi birlikte *doxa*yı oluşturur.

3. **Diskürsif Bilgi**; rakamlar, dört işlem ve geometrik şekilleri içeren matematiksel bilgiyi içine alır.

4. **Nous**; ideolojiyi de içine alan, yöntemi diyalektik olan, idealarla doğrudan bir tanışıklığa dayanan, varsayımların değil kategorik ilkelerin bilgisidir.

Bilginin belli başlı üç öğesi, vardır: Suje, obje, aktlar. Suje genel olarak bilendir, yani insandır; özel olarak insan zihnidir; obje, bilinen (insan sujesine misafir olan) her türlü varlıktır; akt ise ikisi arasında kurulan bağdır. (Aydın, 2004: 20)

İnsan bilgi sayesinde dünyayı algılar, tanır. Genel anlamda bilgi dünyayı tanıma aracıdır. Nesnelerle olan ilişkiyi kuran, anlamlandıran, düzenleyen, dönüştüren bilgidir. Bilginin dönüşümü belleğin dönüşümüdür. Bilginin dönüşümüyle birlikte dil de dönüşür ve bütünüyle yeni bir epistemoloji oluşur. Bilgi felsefesinde Hegel'in temsilcisi olduğu içselci yaklaşım entelektüel bir gelişme olarak bilgiyi değişim ve dönüşüm boyutundan inceler. Hatta bilgiyi, hem bilincin gelişme süreci hem de sürecin incelenmesi olarak tanımlar. Nitekim Aydınlanma çağının bilgiye aç insanı için ansiklopedizm büyük bir dönüşümün başlangıcıdır. Çünkü "sıfırdan yola çıkarak her şeyi ele geçirmeye çalışan bu dönem insanlarına zorunlu olarak gereken şey; soylu bir doğum olmadığı, servet olmadığı için, bilgi'ydi." (Febvre, 1995: 63) Aydınlanma düşünürleriyle gelen ansiklopedizm dünyayı dünyanın bilgisiyle açıklamayı öngörmekteydi. Kutsallık düşüncesinin kendine ait alandaki mevcudiyetine mukabil ansiklopedizm, dünyasal olayların somut bilimsel bilgiyle açıklanabileceğini ve bilimsel bilginin deneylenebileceğini, yanlışlanabileceğini ortaya koyuyordu. (Kahraman, 2010: 11) Ansiklopedizmin bir özelliği de aktarımın nötr değil, belirli bir siyasal ideoloji etrafında gerçekleşmesiydi. Bu yeni çağda toplumları yönetecek, onlara yön verecek liderlere, aydınlara ihtiyaç duyacakları bilginin kaynağını teşkil etmede öncü rol oynayan ansiklopedizm, aydınlara geniş imkânlar tanımakla birlikte modern bireyi de bilgi ile biçimlendiriyor, onu dış dünya karşısında daha güçlü bir özne olmaya hazırlıyordu.

19. yy.'ın moda akımı olan pozitivizm de gücünü bilimselcilikten alıyordu. O da ansiklopedizm gibi bir bilgi teorisi anlayışıydı. Bacon, Locke ve Newton tarafından savunulan pozitivizmde salt bilimsel bilginin aktarımı esastır. Bilimsellik

dışındaki tüm araç ve yöntemler reddedilir. Bu bağlamda pozitivizm; metafizik ile bilim arasına kesin sınırlar koyar. İkasya (eikasia) ve pistis gibi inanca, kanıya ve tahmine dayalı bilgi türlerine de yer vermez. Dogmayı ve sezgisel olanı bilimsel etkinlik alanından uzaklaştırır. Pozitivizm için gözlemlenebilen ve deneylenebilen bilgi esastır. Şöyle ki;

> "Zihnin her işlemini bilginin biricik kaynağı olarak gördüğü duyuma bağlar. Aritmetik yöntemleri psikolojiye uygular. Bütün gayreti Tanrı'yı ortadan kaldırmak olan bu felsefî akım matematik veriler üzerine şekillenen bir birey tipini ortaya çıkarmakla sonuçlanır." (Arslan, 2007: 21)

Sanayi devrimiyle birlikte bilgi beraberinde değişimi ve yenileşmeyi getirdi. Modern insan da bu değişim ve yenileşmenin ürünüydü. Modern dönemde bilgi ve bilgiyle kurulan ilişki statik değil, değişken bir ilişkiydi. Lucien Febvre Rönesans'la birlikte bilginin mecrasındaki değişiklikleri şöyle açıklar:

> "Dün teori önce, olgular sonra gelmekteydi. Şimdi olgular önce gelmekte ve teori oradan çıkmaktadır. Tersine dönüş gerçekleştirilmiştir. Allâmelikten gözleme, gözlemden deneye geçiş gerçekleştirilmiştir. Bilim, Rönesansın çabası sayesinde, gelişmenin şahane yolunda ilerleyebilecektir." (Febvre, 1995: 179)

Dolayısıyla sürekli değişim modern insanın başat özelliği oldu. Bilimde, felsefede ve edebiyatta kendini gösteren gerçekçilik, yapısalcılık, postyapısalcılık gibi akımların temelinde de bilgiyle kurulan bu değişken ilişki yer alır.

1.1.1. Bilgi Sosyolojisi

Düşünen bir varlık olan insan için bilgi ve bilgi sorunsalı tarihin çok erken dönemlerinden beri tartışılagelen; psikolojinin, felsefenin ilgi alanına girmekle birlikte birey-toplum ilişkilerini düzenlemesi, toplumları şekillendirmesi açısından sosyolojinin de inceleme nesnesi olarak ele aldığı bir konudur. Ayrıca bilgi

sürekli üretilen ve biriktirilerek aktarılan doğası gereği bireysel olmaktan çıkıp sosyolojinin ilgi alanına girer, sosyolojik bir olgu olarak incelenir. Bilgi sosyolojisi adını taşıyan bu saha genel sosyolojinin alt disiplinlerinden birisidir. -Scheler onu daha çok felsefi antropolojinin bir alt dalı olarak değerlendirir.- Bilgi sosyolojisine göre bilgi ve toplum karşılıklı birbirini etkileyen unsurlardır. Genel anlamda konusu "toplum bağlamında bilgi" biraz daha özellleştirerek söyleyecek olursak bireylerin (ve dolayısıyla toplumsal tabakaların) günlük fikirleri, düşünceleri olduğu kadar, bilginin yaygın olarak ilişkilendirildiği bilim gibi olgulardır. (Mannheim, 2009: 13) Bir başka ifadeyle bilgi üretiminde etkili ya da belirleyici olan toplumsal süreçleri, gerçeğin bilgisi ile gerçek arasındaki ilişkiyi inceleyen bir sosyoloji disiplinidir. Bilgi sosyolojisinin doğuşunda ve gelişmesinde dolaylı etkileri olan iki ana kaynaktan biri Marx diğeri ise Nietzsche'dir. 18.yy.'da Condorcet (1743-1794) ile başlayan saha 19. yy.'da A. Comte (1798-1857), E. Durkheim (1858-1917) , M. Weber (1864-1920), 20. yy'da ise A. P. Sorokin (1889-1968), K. Mannheim (1893-1947), ve G. Gurvitch (1894-1965) gibi düşünürlerle sınırlarını gittikçe belirginleştirmiştir.

Mannheim'e göre bilgi sosyolojisi; bir yandan burjuva ampirik sosyolojinin ve faşist ideolojinin yaygınlaşmasına, öte yandan ağırlıklı olarak toplumsal varoluş ile toplumsal bilinç arasındaki ilişkiye, toplumsal yaşamda ideolojinin rolüne ilişkin Marksist analize karşı burjuva- liberal bir tepki olarak doğup gelişmiştir. (Mannheim, 2009: 13) Teori olarak bilginin sözüm ona "varoluşa bağlılığı"yla ilgili bir öğretinin ortaya konulup geliştirilmesini ve tarihsel-sosyolojik bir araştırma dalı olarak da bu "varoluşa bağlılığı"n geçmişin ve şimdiki zamanın bilgiyle ilgili çeşitli içeriksel değerleri doğrultusunda vurgulanmasını üstlenen, yeni oluşmuş bir sosyoloji disiplinidir. (Mannheim, 2009: 245) Felsefe ve benzeri yaklaşımlardan farklı olarak bilgi sosyolojisi bilgi tarz ve türlerini toplum ve üniteleri arasında kesiştirerek ilintilerini göstermeye, karşılıklı geçişlerin kurallarını belirlemeye çalışır.

(Aydın, 2004: 41) Amacı ise; bilgi sistemleriyle toplumsal yapılar arasındaki ilişkileri incelemek, böylece geçmişini açıkladığı kadar, geleceğine ışık tutmak (…) bilginin toplumsal yapı içerisindeki yerini göstermek, bilgi sistemini oluşturan bilgi türlerinin neler olduklarını, birbirleriyle olan ilişkilerini ve her birinin bütünle olan etkileşimlerini, uyum ve çatışmalarını, dinamik ve statikleşme çizgilerini göstermektir. (Aydın, 2004: 13) Eagleton ise; bilgi sosyolojisinin amacını "bütün aşkın hakikatleri tekme tokat kovmak ve belirli inanç sistemlerini incelemek, ama aynı zamanda, bütün bu inançları aynı kefeye koyan güçsüzleştirici göreceliğe karşı tetikte durmak…" (Eagleton, 2005: 158) şeklinde dile getirir. Ona göre bilgi sosyolojisi başta ideoloji olmak üzere her türlü bağıntıların önünü kesen; görececilik, bağıntıcılık, izafiye gibi felsefî öğretilerin önünü alan bir disiplin olma özelliğine sahiptir.

Birçok olayın ve konunun bilgisi vardır. Bunun için de bilgi sosyolojisi endüstri, din, sanat, siyaset sosyolojileri gibi birçok alt disipline kaynaklık edecek kadar iddialı bir alandır. Bilgi sosyolojisinde sınıf, teknik, felsefe, hepsi bir bilgi alanıdır. Scheler'in yaptığı tasnife göre bilgi örgüsü genelde üç kategoride ele alınır: Egemen olma bilgisi, kültürel bilgi ve kurtarıcı bilgi. Gurvitch ise bilgi türlerini şöyle sınıflandırır:

1) Dış dünyanın algısal bilgisi

2)Toplum, grup, biz ve başkası bilgisi

3) Sağduyu bilgisi

4) Teknik bilgi

5) Politik bilgi

6) Bilimsel bilgi

7) Felsefi bilgi (Armağan, 1974: 162)

Yine Gurvitch'e göre bilgi şekilleri ikili karşıtlıklar halinde beş kategoriden oluşmaktadır:

1) Mistik Bilgi-Rasyonel Bilgi

2) Ampirik Bilgi-Kavramsal Bilgi

3) Pozitif Bilgi-Spekülatif Bilgi

4) Simgesel Bilgi-Gerçek Bilgi

5) Kolektif Bilgi-Bireysel Bilgi (Armağan, 1974: 168)

Bunları daha öz bir yapıda tasnif eden Aydın ise dört temel bilgi şeklinden bahseder:

1) Sezgisel Bilgi

2) Deneysel Bilgi

3) Tecrübî Bilgi

4) Dogmatik Bilgi (Aydın, 2004)

1.2. İktidar

İktidar "fiziksel, düşünsel ve ahlâksal bir etki yapabilme ya da etkiye direnebilme yeteneği ya da bir şeyin yapılmasını tüzeyle, anlaşmayla değil de, baskı yoluyla sağlayan etkinliktir." (Akarsu, 1990) Paradigma felsefe sözlüğünde ise iktidara ilişkin olarak dört farklı tanım karşımıza çıkar:

> "1. Genel olarak, eylemde bulunma, bir şeyler yapabilme doğal gücü ya da yeteneği. 2. Etkide ya da eylemde bulunma imkânı veren hukukî, siyasî ya da ahlâkî güç. Formel olarak, A'nın B'yi, B'nin yapmayı tercih etmediği bir şeyi yapmaya zorlama gücü ya da kudreti. 3. Devlet yönetimini elinde bulunduranların, bir toplumu yönetenlerin siyasî, hukukî ve fiilî gücü. 4. Yönetenlerin, yönetme yetkisini elinde bulunduranların kendileri, hükümet. " (Cevizci, 2010)

Lukes; pluralist, reformist ve Marksist olmak üzere iktidarın üç boyutundan bahseder. Pluralist bakış açısına göre iktidar salt siyasal boyutta gözlemlenir. Reformistlerin iktidardan anladıkları iktidarın eleştirel boyutudur. B'nin çıkarları ön plandadır. B'nin çıkarları, B'nin olmasını istedikleridir. A aynı zamanda B'nin isteklerini açıkça etkileyerek de iktidarını ger-

çekleştirebilir. Marksistlerin iktidar algıları ise; bireyler ile birey grupları arasında ortaya çıkan iktidar uygulamalarını teşhis edebilir. İktidar B'nin istek ve arzularını biçimlendiren bilincin kendisidir. (Tekelioğlu, 2003)

İktidar, tarihin birçok döneminde genellikle monarşik yönetimlere eğilimli olmuştur. Modern dönemde ise kavramın mutlakiyetçiliğe karşı verilen mücadeleler yoluyla daha naif bir çehreye kavuştuğu söylenebilir. Ayrıca postmodern dönemde iktidar çeşitli incelemelere tabi tutularak teorik işlevsel ayrıştırmalarla kodları çözülmüş, şeffaflaşma ve esnekleşme sürecine girmiştir. *Gözetim* ve ona paralel olan *mikro iktidar* kavramları tartışıldıkça büyük iktidarlar da çözülmeye başlanmıştır. Modern ve postmodern dönemde *iktidar* kavramının esnekleştirilmesini ve sınırlarının genişletilmesini iktidarın parçalanması şeklindeki düşünsel bir çaba olarak yorumlayan Akal, bu parçalanmayı iktidarın çok yönlü doğasına bağlamaktadır. (Akal, 2009: 348) Bu şeffaflaşmanın demokrasideki en pratik yansıması yasama, yürütme, yargı şeklinde otaya çıkan kuvvetler ayrılığı ilkesidir. Post-yapısalcı yaklaşımın modern kurumları çözümlemesi bunun bir başka uzantısıdır.

İktidar salt baskı ve çıkar mekanizmalarını işleten merkez değildir. İktidarın bireyleri toplama, bütünleştirmeye, uyumlulaştırmaya yarayan işlevsel yanı da vardır. İktidarı bu işlevsel nitelikleri açısından değerlendirenlerin başında Fransız düşünür Michel Foucault gelir. Ona göre iktidar ancak işlediği zaman var olduğu için yapılması gereken iktidarın kaynağını araştırmak ya da meşruiyetini tartışmak değil; işleyişin analizini yapmak ve bu işleyişin hangi durumlarda hegemonik biçimler aldığını saptamaya çalışmaktır. (Foucault -b, 2005: 26) Foucault'ya göre iktidarı hep hayır diyen, salt zorlayıcı bir güç olarak düşünmemek, etkilerini hep olumsuz sözcüklerle ifade etmemek gerekir. İktidarın yalnızca baskı yaptığını, dışladığını, sansür uyguladığını, bastırdığını, soyutladığını, maskelediğini, izlediğini söylemek mümkün değildir. İktidar salt bu olsaydı kendisine itaat

edilmesini sağlamakta güçlük çekebilirdi. İktidar ilişkileri bilgi de oluşturmalı, söylem de üretmeli, zevk de vermelidir. (Akal, 2009: 352) İşte bu, iktidar ilişkilerinin hükmeden ile hükmedilen arasındaki basit bir itaat ilişkisi olmadığının da göstergesidir. İktidar ilişkisi, içinde direnmeyi veya birtakım dirençsel refleksleri de barındırır. İktidar ilişkisi bağımlılık ya da bağlılık oluşturan sarmal bir ilişkidir. Her iktidar ilişkisinin içinde kendisinden kaçamayacağımız yeni bir ilişki mevcuttur.

Foucault, iktidarla özne arasındaki ilişkiye değinirken ne özne ne de iktidar üzerine odaklanır. O daha çok özne ile iktidar arasında deneyimi kuran söylem biçimlerine dikkat çeker. Foucault'nun iktidarı çözümlemede kullandığı bu yöntem gerek klasik bakış açılarından gerekse Marksist bakış açısından oldukça farklıdır. Çünkü Marsist iktidar anlayışı iktidarı bir ekonomik işlevsellik üzerinden tasarımlar. Foucault'nun iktidar algısı ise salt ideoloji ve diyalektik kavramlarından ibaret değildir. Foucault iktidar ilişkilerinin doğasını devletin doğasına indirgeyen Marksist eğilime karşı çıkar. Ayrıca iktidar ilişkilerinde ekonomik ilişkilerin, yeniden üretimin belirleyici olarak kullanılmasına da karşıdır. Foucault'nun iktidar söylemi iktidar tekniklerine, iktidar teknolojilerine yöneliktir. İktidarın nasıl tahakküm uyguladığı ve kendine nasıl itaat ettirdiğini inceler. İktidarın salt siyasal olmadığını, hayatın her aşamasında siyasal iktidara, ondan başka mikro iktidarların eklemlendiğini, bunların gündelik hayatın her aşamasında, evresinde karşımıza çıktığını söyleyen Foucault olmuştur. Ona göre iktidar denilince;

> "İnsanların aklına ilk gelen şey ordudur, polistir, adalettir. (...) Oysa, iktidar bu şekilde algılandığında yalnızca devlet aygıtları içine yerleştirilmiş olur sanıyorum, oysa ki, iktidar ilişkileri çok başka şeylerde vardır -her şeye rağmen bilinir bu, ama her zaman sonuçları çıkarılamaz-, başka şeylerden geçer. İktidar ilişkileri bir kadınla bir erkek arasında, bilenle bilmeyen arasında, ana babayla çocuklar arasında, ailede vardır. Top-

> lumda binlerce binlerce iktidar ilişkisi ve sonuç olarak güç ilişkileri, dolayısıyla küçük çatışmalar, bir anlamda mikro mücadeleler vardır." (Foucault, 2007: 175)

Foucault'nun mikro iktidar çözümlemesi bir iktidar çeşitlemesi olarak bilim tarihine geçti. Bu sayede çok sayıda yeni kavramı da sosyal bilimcilerin kullanım alanına soktu. İktidar çeşitleri olarak düşünebileceğimiz bu alt başlıkları günlük hayatımıza dal budak salan kavramlar olarak düşünebiliriz; siyasal iktidar, cinsel iktidar, yazınsal iktidar…

1.2.1. Bilgi ve İktidar

Bilginin iktidardan bağımsız olamayacağı görüşü Platon'a dayanmaktadır.[1] Fakat bilgi-iktidar ilişkisinin bütünlüklü çözümlemesinin yapılabilmesi için 20. yy. ve Foucault beklenecektir. Fransız düşünürü Foucault, pozitivistlerin birbirinden bağımsız gördüğü bilgi ve iktidarı beraber yorumlamış, bilginin iktidar rejimlerinden ayrı düşünülemeyeceğini, bilgi ve iktidarın iki ayrı şey değil bilakis aynı şeyler olduğunu dile getirmiştir. Foucault, iktidarın bilgi ürettiğini ve iktidar ile bilginin birbirlerini doğrudan içerdiklerini söyler. Böylece birbiriyle bağlantılı bir bilgi alanı oluşturmadan iktidar ilişkisi olamayacağı gibi iktidar ilişkilerini varsaymayan, oluşturmayan bir bilginin de olamayacağını dile getirir. (Foucault, 1992: 33) Bu bağlamda, bilgi olmadan iktidarın uygulanması ve bilginin iktidara yol açmadan varolması olanaksızdır. (Sarup, 2004: 112) Foucault'ya göre bilgi ve iktidar, birinin varlığı ötekinin varlığını şart koşan ve birbirleriyle değişip dönüşen, döngüsel ilişkiye giren hakikat rejiminin kurucu kavramlarıdır.

İktidarın en önde gelen amaçlarından birisi bilgi oluşturmak ya da dönüştürmektir. Çünkü bilgi, iktidarı ayakta tutan

[1] Doğu medeniyetine ait temel metinlerde de bilgi-iktidar konusu çok önceden beri işlenen konulardır. Söz gelimi Klasik Türk şiiri ile Modern Türk şiiri arasında bir geçiş dönemi şairi olarak kabul edilen meşhur *Adem Kasidesi* şairi Akif Paşa (1787-1845) tarafından Arapça'dan çevrilmiş *Risâletü'l Firâsiyye ve's-Siyâsiye* adlı kitap bu konuyu ele almaktadır.

önemli öğelerden, başta gelen materyallerden birisidir. Bilgi, iktidarın kendi amaçları doğrultusunda kullanacağı bir araçtır. İktidar, bilgi sayesinde gündemi tayin eder, yönetir, kontrol eder. Bu bağlamda eleştiri kurumlarının yerini belirleyen de odur. Çünkü neyin tartışılacağına, neyin tartışılmayacağına son kertede iktidar karar verir. Tüm bunlar bilgi odaklı bir hükmetme anlayışıyla gerçekleşir. Bilgi, iktidarın temel payandalarını inşa eden, teorik ve pratik niteliğe sahip söylemleri de içinde barındırır. Nitelikli bilgi, iktidarın gücüne güç kattığı gibi onun koruyucu unsurlarından birisi olur. Bu bağlamda bilgi, iktidarın ömrünü uzatması için durağan değil kendini sürekli güncelleyen bir niteliğe de sahiptir. İktidarın, çıkarları doğrultusunda değişen zemine ve zamana göre kendini güncelleyen bir bilgi altyapısı olmak zorundadır. Dolayısıyla salt nitelikli bilgiye sahip olmak bile tam teşekküllü bir iktidar biçimidir. Öte yandan Foucault için bütün bilgi iddiaları kaçınılmaz biçimde iktidarla bağlantılıdır. O "nesnel" bilgiyi kabul etmez ve bütün nesnel bilgi iddialarının bir iktidar uygulaması girişiminden ibaret olduğunu düşünür. Benzer şekilde Gramsci de nesnelliği yerden yere vurur. Ona göre bilim bir üst yapıdır, bir ideolojidir ve kim ne derse desin bilim nesnel olamaz. Bundan çıkan sonuç da, teorinin teori olarak hiçbir statüye sahip olmadığı, aksine pratikten ibaret bir şey olduğudur. (Megill, 1998: 296)

Farklı her iktidar modeli farklı bilgi anlamına gelir. Her iktidar ürettiği bilgiye meşruluk kazandırır. Foucault iktidar ilişkilerinin daima bilgi alanı oluşturduğunu, bu bilginin de iktidarın işleyişini mümkün kıldığını dile getirerek, bilgi ve iktidar arasındaki temel bağlantının izini sürer. Bir güç ilişkileri çokluğu olarak tanımladığı iktidarın her toplumsal ilişkide üretildiğini, her yerde varolduğunu söyler. (Foucault, 2004) Ayrıca bilimsel bilginin gelişimini, iktidar mekanizmalarındaki değişimleri dikkate almadan anlamanın da imkânsız olduğunu söyler. Bilginin iktidardan bağımsız üretilemeyeceği fikri bilginin siyasi iktidara tabi olduğu anlamına gelmez.

> "Çünkü nitelikli bir bilgi bu koşullardan doğamaz. Bilimsel bir bilginin gelişimini, iktidar mekanizmalarındaki değişimler dikkate alınmadan anlamak olanaksızdır. Tipik örnek ekonomi bilimidir. Fakat, biyoloji gibi bir bilim de, tarımdaki gelişmeler, dış ülkelerle ilişkiler ya da sömürgelerdeki tahakküm gibi karmaşık unsurlara göre evrildi. İktidar mekanizmalarını düşünmeden bilimsel bilginin ilerlemesi düşünülemez." (Foucault, 2007: 248)

Foucault'ya göre, bilgiye yön veren ideolojik çerçeveler zamanla bilgi ve otoriteyle birlikte değişir. Orta Çağın dinsel çerçeveleri yerini günümüzün bilimsel/rasyonel çerçevelerine bırakır. Modern üniversite ve profesyonel yapı, kilise ve manastırın yerini alır. Bilgi-iktidar arasındaki bu ilişki Foucault'ya göre özellikle modern devletin doğasında oldukça açıktır. Devlet gücü artarken, kendi sınırları içinde toplumsal grupları tanımlamak, kontrol etmek ve sayılarını planlamak için yeni bilgi tipleri, yeni bilgi biçimleri geliştirmeye çalışır. Foucault, hakikati arama yolculuğu diyebileceğimiz bu bilimsel macerasında geleneksel bilim anlayışının klişelerinden sıyrılmaya çalışır. Hatta Foucault bütün bilimlere, onların bilimselliğine, iktidarla ilişkilerine şüpheyle bakar. Manipülatif ve tahakkümcü bilim anlayışından kurtularak alternatif bir bilim anlayışı, yöntem ortaya koymaya çalışır eserleriyle. Foucault yaptığı bir dizi araştırmada bu temayı ve onun ardındaki teoriyi geliştirmeye çalışmıştır. Aralarında sıkı bir birliktelik, işteşlik olan bilgi ve iktidar kavramları onun bütün incelemelerinde kendini gösterir. Söz gelimi bir bilim olarak tarih onda farklı bir yerde durur. Tarih söylenen ya da yapılan şeyleri derler: o şeylerin yüzeyinde kalır ya da olayların gürültüsüyle kandırılır. Foucault tarihin bu yetersizliğini tamamen kendine has inceleme yöntemi olan "arkeoloji"yle, bilginin arkeolojisiyle aşmaya çalışır. İktidar, bilgi ve tahakküm pratiklerine ilişkin tezlerini desteklemek için tarihi parçalı bir biçimde açıklar, ona bir şablon çıkarmaya çalışır.

Cinselliğin Tarihi, Deliliğin Tarihi, Hapishanenin Doğuşu, Bilginin Arkeolojisi gibi kitapları da iktidar bağlamında bilim ve düşünce tarihinin analizine yönelmiş okumalardır. *Cinselliğin Tarihi*'nde cinselliğin bastırılmadığını, tam tersine modern biyo-iktidar tarafından üretilip bedene nüfuz etmek için bireylere dayatıldığını söyler. *Deliliğin Tarihi*'nde, toplumun yoksul ve işsizi, hasta ve deliyi nasıl tanımlamaya, açıklamaya ve kontrol altına almaya çalıştığını göstermeyi amaçlar. *Hapishane'nin Doğuşu*'nda iktidarın gözetleme ve cezalandırma pratiklerinin tekniklerine, stratejilerine yer verir.

Bilgi-iktidar ilişkisini modernitenin en belirgin sendromu olarak nitelendiren Bauman'a göre bu ilişkiyi modern çağın başlangıcında meydana gelen iki yeni gelişmeye bağlı olarak açıklamak gerekir:

> "Toplumsal sistemi, önceden tasarlanmış bir düzen modeline göre biçimlendirip yönetmek için geçerli kaynaklara ve iradeye sahip yeni bir tür devlet iktidarının ortaya çıkması; hem böyle bir modeli oluşturabilecek, hem de kullanımının gerektirdiği uygulamaları içeren görece özerk, kendi kendini yöneten bir söylemin kurulması." (Bauman, 2003: 8)

Bilgi iktidar ilişkisini bürokratik tasarımlar özelinde açıklayan bu ifadelerin bilgiyi bürokratik hiyerarşinin merkezine oturttuğu da söylenebilir. Fakat burada bilgiyi tekelinde bulunduran bir iktidardan ziyade bilgiyle amel eden modern bir iktidar anlayışından bahsetmek mümkündür. Bu bağlamda modernizmde önemli bir tamamlayıcı unsur olarak bilgi olmadan iktidarın olamayacağı düşüncesi hâkim olmuştur. Hatta daha da ileri giderek bilgi-iktidar işteşliğinin, modern toplumun temelini oluşturan söylemselliği içerdiği de iddia edilir.

Bilginin iktidar getireceği anlayışı özellikle en ilkel toplumlardan modern toplumlara kadın-erkek ilişkilerinin de başat belirleyeni olmuştur. Kadına karşı bilgi, ilkel toplumlarda erkeğe mahsustur. Bu bağlamda kadın bilgiden uzak tutulur.

Erkeklerin tekelinde bulunması gereken bilgi, ne olursa olsun kadınların eline geçmemelidir. Bilgiye sahip olmak hâkim olmaktır. Kadınların bilgiden uzak tutulması, erkeklerin gerek ev içi gerekse toplumsal hayatta gücü sürekli bir biçimde elde tutmaları anlamına gelecektir. Bu yüzden ilkel kabile toplumlarında hâkim anlayış, "kadınlar bilgiden ya da güçten uzak tutulmalı, bilgilenen kadınlar ise yok edilmeli" şeklindedir. Levi-Strauss'tan alıntılanan *Chamococo* mitosunda bir delikanlının sadece erkekler tarafından bilinmesi gereken bir sırrı annesine aktarması anlatılır. Kadın bu sırrı öğrenmekle yetinmez, diğer kadınlarla da paylaşır. Sırlarının karşıt cins tarafından öğrenildiğini farkeden erkekler bütün kabile kadınlarını öldürmeye başlarlar. Kadınlar bilginin bedelini hayatlarıyla öder. (Levi-Strauss'tan Aktaran; Akal, 2009: 229)

Toplumsal her biçim, belirli bir bilgi biçimine dayanır ve onu olanaklı kılar. Öte yandan, bilgi, toplumsal kontrol için gerekli temellerden çıkar ve aynı zamanda bu temelleri sağlar. Bilgi-iktidar ilişkisinin yansıması olarak günümüz üniversitelerinde bazı bölümler iktidarın bilgiye olan ihtiyacına hizmet edecek, onun sekretaryasını yapacak kalifiye personelleri yetiştirir. Bilgi ve Belge Yönetimi, Yönetim ve Organizasyon, Kamu Yönetimi, İstatistik gibi bölümler müfredatlarını bilgi-iktidar eksenli düzenleyen bölümlerdir. Hatta bunu kurum olarak üniversitelerin geneli için söyleyen bakış açıları da mevcuttur. Bu düşünceye göre üniversiteler modern devletin temel bilgi kurumları işlevini gören ideolojik aygıtlardır. Bu işlevde sosyal bir olgu olarak iktidar ile olan ilişki önemli ölçüde belirleyici olmaktadır. Üniversite, iktidar sahiplerinin, iktidarlarına meşruiyet kazandırma işlevi ile onların meşruiyetini sorgulama işlevini yerine getirmeye çalışan bir kurum olarak gelişmiştir. Bourdieu bunu şöyle ifade eder:

> "Devlet bilgiyi elinde toplar, onu işler ve yeniden dağıtır. Özellikle de kuramsal bir birleştirme yapar. Kendisini Tüm'ün yani tüm toplumun bakış açısına yerleştirerek, her türden tümleştirme/toplama işleminden

> –bunu da sayım ve istatistik ile ya da ulusal muhasebeyle yapar- ve uzamın kuşbakışı bileşik temsili olan haritacılık aracılığıyla nesnelleştirmeden ve aydınların veya okur-yazarların yararına merkezileştirme ve bir tekelleştirme anlamı içeren bilgisel birleştirme olarak kodlamadan sorumludur." (Bourdieu, 2006: 106)

Bilgi-iktidar ilişkileri üzerinde duran sadece Batılı filozoflar olmamıştır. 12. yy. İslam bilginlerinden olan İmam Gazzâlî'ye göre toplumdaki dejenerasyonun nedenlerinden biri de aydın kesiminin iktidara karşı eleştirici, yol gösterici olmak yerine iktidarın gölgesine sığınmalarıdır. Gazzâlî, meliklerin yozlaşmasını, adaletsizliğini; toplumda aydınların görevlerini layıkıyla yerine getiremeyişlerine, ehliyetsiz olmalarına bağlar. Ayrıca kötülükler karşısında sessiz kalmaları yetmezmiş gibi çıkarları için iktidarın etrafında pervane olurlar. Aydının bilgi yönünden gelişmesiyle iktidara yakınlaşmasını ters orantılı olarak gören Gazzâlî, devlet adamlarına yakınlaştıkça aydının bilgi seviyesinin de düşeceğini söyler. Gazzâlî ilmin ve aydınların yozlaşmasını önlemek için her şeyden önce ilim adamlarının sultanların saraylarından uzaklaşmalarını ve halkın arasına karışmaları gerektiğini savunur. Bilim adamlarının siyaset yapmalarını da onaylamayan Gazzâlî, bilgiyle iktidarın yollarının ayrılması gerektiğine, iktidarın karşısında sürekli uyarıcı bir aydın muhalefetinin bulunması gerektiğine inanır. (Gazzâlî, 1341)

1.3. İdeoloji

İdeoloji, kök olarak Grekçe ve Latince *eidos–logos* sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşmuş, "fikirler bilimi" veya "bilgi bilimi" anlamına gelir. Türkçeye doğrudan Fransızca "idéologie" sözcüğünden geçen kavramın mucidi Fransız empirist filozof Ântoine Destutt de Tracy'dir. Tracy ideolojiyi, kimi ideologların düşünceleriyle bu düşüncelerin kaynağını incelemeyi amaçlayan felsefe sistemi anlamına gelecek şekilde kullanmıştır. (Cevizci, 2010: 831) İdeolojide uzmanlaşan bir kişiye –physicist (fizikçi),

chemist (kimyacı), biologist (biyolog) gibi diğer, yerleşik bilim insanlarıyla çağrışım kurmak suretiyle- "ideologist" adı verilir. İdeolog sözcüğü ise, Fransa'da Condillac'tan sonra gelip metafiziği reddeden ve tinsel bilimleri antropolojik-psikolojik açıdan temellendirmeye çalışan materyalist felsefe grubunun temsilcilerine verilen addır. Sözcük, başta Napolyon Bonaparte ve Chateaubriand olmak üzere Tracy'nin projesine karşı çıkanlarca oluşturulan alaycı ve ironik bir ad olarak da kullanıma girer. (Bauman, 2003: 122) Gerek sözcüğün bu siyasal serüveni gerekse ideolojilerin çoğunun materyalist düşünce geleneği içerisinde ortaya çıkması sözcüğün materyalizmle olan ilişkisine işarettir.

İdeoloji kavramı, kullanılmaya başlandığı ilk dönemlerde hiçbir ontolojik çağrışımı içinde barındırmamakta, sadece fikirler (idealar) öğretisi anlamında kullanılmaktaydı. Daha sonraları kavramın entelektüel anlamda büyüleyici olduğu kadar birbiriyle de çelişen çok farklı tanımları ortaya çıkmıştır. Süreç içerisinde birbiriyle örtüşmeyen çok farklı anlamlar yüklenen ideolojinin tanımındaki ilk çatallaşma başta kavramın olumlu ve olumsuz olarak algılanmasıyla olmuştur. Kavramın mucidi olan Fransız filozof Tracy'nin ideolojiye yüklediği olumlu anlam 19. yy.'ın sonlarında Napolyon Bonaparte ile değişti. Bonaparte, sezarist hırslarından dolayı kendisine karşı çıkan bir grup aydını rakip olarak gördüğü için ideolog olarak yaftaladı ve düşman ilan etti. Kavramı demagoji, boş söz anlamlarına gelecek şekilde kullanan Bonaparte ile birlikte ideoloji pejoratif anlamını kazandı. (Mannheim, 2009: 86)

Genel geçer düşünceye göre ideoloji yarı gerçek düşüncelerdir, bir anlamlandırma biçimidir; ama eksik bir anlamlandırma, eksik bir kavramadır. Onun bu yarı gerçekliğinden dolayı bazıları, yaşanan tecrübe ile bağlarını koparan düşünce sistemi derken bazıları da gerçekle bağları kurulmaya çalışılan düşünceler sistemi olarak tanımlamaktadır. Bu yüzden ideoloji üzerinde çalışan teorisyenlerin ideolojiyle birlikte zikrettikleri kavramlardan birisi de ütopyadır. Çünkü ideoloji, "gelişmiş top-

lumların mitidir. Mit, toplumların gerçeğe hâkim olmak için kullandıkları bir rüya, bir tasarımdır. Onun için ideoloji bir toplum haritasıdır." (Aydın, 2004: 158)

İdeoloji ile ütopyayı birbirinden bağımsız olarak değerlendirmenin mümkün olmadığını düşünen Mannheim'e göre ikisi arasında ayırt edici net bir sınır çizmek mümkün değildir. Ona göre ideoloji toplumsal düzenin geçmişten hareketle meşrulaştırılması ve putlaştırılması iken; ütopya, statükoyu reddedip aşan bir niteliğe sahiptir. İdeolojiyi, insanoğlunun tarihsel varoluşunun her basamağında karşı tarafla ilişkilerinde hissettiği muhtemel sürekli güvensizlik ve şüphe ile ilgili deneyimleri olarak tanımlayan Mannheim İdeoloji ve Ütopya adlı çalışmasında ideolojiyi iki başlığa ayırır: Kısmî ideoloji, bütünlükçü ideoloji. Mannheim "Kısmî ideoloji"yi yalanlar ve gerçekleri görmezlikten gelerek sadece karşıt fikirlerin bir bölümünü içeren bir yapı olarak tanımlar. Ona göre kısmî ideoloji basit bir yalan olmakla beraber teorik açıdan yanlış yapılanmış, bir çarpıtma, bir örtbas kurumudur.

"Bütünlükçü ideoloji" ise özneyi değil, grubu kapsar. Bir çağın ya da tarihsel toplumsal açıdan somut olarak tanımlanabilen bir grubun ya da bir sınıfın ideolojisidir. Kısmî ideolojiye nazaran daha geneldir. Bizzat korpüsün kendisiyle ilgilenir. Bütünlükçü ideolojide yanlış fikirlerin grup üyeleri tarafından düzeltilmesi mümkün değildir. Her özne karşıdakini eksik ya da dolaylı bir bilinç olarak kabul ederken kendi bilincinin eksiksiz olduğunu iddia eder. Mannheim, Marx'tan önce sadece kısmî ideoloji kavramının olduğunu ve kısmî ideoloji ile bütünlükçü ideoloji kavramları arasındaki ilk kaynaşmayı da Marksizm'in gerçekleştirdiğini söyler. (Mannheim, 2009: 73-79)

Marksizmin kurucu ismi olan Karl Marx ve takipçilerinin de kavramın şekillenmesinde önemli bir etkisi vardır. Gerek Marx'ın kendisi gerekse onun takipçileri olan entelektüellerin de kavrama zenginleştirici katkıları olmuştur. Başlangıçta Marx da Napolyon gibi ideolojiyi pejoratif anlamda kullanırken daha

sonra bu yaklaşımdan uzaklaşıp ideolojiyi toplumsal analizleri yaparken alt yapı, üst yapı gibi kendi terminolojisine ait kavramlarla birlikte kullandığı bir çözümleme nesnesine dönüştürmüştür. Marx'a göre maddi hayattaki üretim biçimi, hayatın toplumsal, ruhsal, siyasal karakterini de belirler. Üretim, insanların kendilerine ilişkin bir belirleme sanılan bireysel bilincin bir sonucu değildir, bireye değil sınıfa ait kolektif bir bilincin ürünüdür. Bunun için üretimin kendisi ve üretime ilişkin bütün süreçler, yani ekonomik alt yapı sınıflı toplum yapısını oluşturur. Egemen sınıf ise aile, din, hukuk ve devlet gibi üst yapı kurumlarını belirler. İşte bu üst yapı kurumlarının ifadesi bir ideoloji olarak ortaya çıkar. İdeoloji egemen sınıfa ait bir bilgi sistemidir. Marx'a göre ideolojinin en has biçimi de dindir. (Žižek, 2006: 55) Hatta Marksistler dinin de öteki ideolojik formlar gibi çelişkili yapısı olduğunu savunurlar.

Marx'ın kendi kuramında ideoloji çok önemli bir yer tutmasına rağmen kendi sistematiği olan Marksizm'i ideoloji olarak görmez. Çünkü her ideoloji kendini bir başka "salt ideoloji"den ayırarak ortaya koymaya çalışır. İdeolojiye tabi bir birey hiçbir zaman kendisi için "ideoloji içindeyim" diyemez, kendi gerçek konumunu ondan ayırabilmek için her zaman bir başka doktrine ihtiyaç duyar. (Žižek, 2006: 69) Geçmişte ve günümüzde "ben ideolojik'im" ya da "ben bu konuya ideolojik bakıyorum." diyen bir özneye rastlamak neredeyse olanaksızdır. Çeşitli evreleri olan entelektüel serüveninin bir döneminde Marksizmi ideoloji olarak görmeyen Marx'a göre sadece maddi çelişkileri gizleyen, mistifiye eden düşünceler ideolojiktir. Çünkü ideolojinin işlevi çelişkileri ortadan kaldırmaktır. İdeoloji egemen sınıfın hâkimiyetini pekiştirir. Yönetici sınıfın işçi sınıf üzerinde tahakküm kurma aracı olan ideoloji yanlış bilinç ürettiği için tehlikelidir. Marx'ın bu fikirlerinden hareketle onun ideoloji kavramını ilk başta Marksist-proleter sistemle ilişkilendirmesine ve adeta onunla özdeşleştirmesine şaşmamak gerekir. Fakat bu evre, günümüzde, fikirler tarihi ve toplumsal tarihle ilgili

olan belli bir gelişim süreci sonucunda köhneleşmiştir. Marksizmin bu tavrının pratikteki yansıması analizlerinde görülür. Marksistler sosyalist ve komünist analizlerine ideolojiden yola çıkarak başlarlar. Fakat bu analiz self-rekleksif bir analiz değildir. Şöyle ki onlar bu analizi bizzat kendilerine uygulamaktan kaçınırlar. Bu bağlamda Susan Hekman, Marksist analizi ket vurucu bir analiz olarak tanımlar. (Hekman, 1999: 122)

Marksist gelenek içerisinde, ideolojiyi, tikel bir çağın ya da sınıfın dünya görüşü olarak değil de böyle bir sınıfa uygun sistemleştirilmiş ve ayrıntılandırılmış bir düşünce gövdesi şeklinde yorumlayarak pejoratif anlamından kurtaran ise Lenin olmuştur. Lenin'e göre ideoloji, entelektüellerin ve profesyonel sınıfın ürettiği bilgidir. (Barrett, 2004: 39) Burada dikkati çeken bir husus Marksist gelenek içerisinde bile çok farklı ideoloji tanımlarının ortaya çıkmış olmasıdır. Hatta Marksist teorisyenler Marx'ın kendisinin ideoloji kavramını tam olarak kaç farklı anlamda kullandığı konusunda bile bir uzlaşmaya varmış değillerdir. Marx'ın farklı yorumlanması onun fikri gelişiminin tarihsel olarak farklı evreleri olmasından kaynaklanmaktadır. Söz gelimi Raymond Williams değişik dönemler ve farklı bağlamlarda Marx'ta üç farklı ideoloji tanımı tespit etmiştir: "a. Belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar dizgesi; b. Gerçek ya da bilimsel bilginin karşıtı olan düşsel inanç-yanlış düşünceler yanlış bilinç- dizgeleri; c. Anlam ve düşünce üretiminin genel süreci" (Williams, 1990: 48) Marksist akım içindeki bu anlam ve yorum zenginlikleri Marksizm'in kendini hiç kimsenin, hiçbir grubun tekeline bırakmayan doğasından kaynaklanmaktadır. Marx'ın ideoloji anlayışına ilişkin bu tartışmalar Marx'ın kendi takipçileri arasında devam etmekle kalmamış başka alanlara da sıçramıştır.

Marx'ın öncülüğünü yaptığı kuram bir Marx sistematiğiydi. Fakat sonraları gerek Lenin, gerek Mannheim, gerekse Althusser, Foucault, Derrida gibi postmodern entelektüellerle birlikte tek başına bir Marx sistematiği olmaktan çıkıp bir hay-

li değişik biçimlere kavuştu. Söz gelimi Marx ve Manhheim'ın ideolojiye yükledikleri anlamlar bile birbirinden farklılık gösterir. Marx ideolojiyi alt yapı ve üst yapının yansıması olarak görürken, Mannheim için topyekûn hayatın yansımasıdır. Mannheim'a göre toplumda siyasal bilgi üreten siyasal bir grup vardır. Bunlara aydın adı verilir. Vazifesi bilgi üretmek olan aydına her toplumda aktif bir rol verilir. Mannheim bu noktada Marx'tan ayrılır. Çünkü Marx ideolojiyi üretenlerin aydınlar değil üst yapı olduğunu söyler.

Mannheim'a göre ideolojiler kimi zaman yıkıcı olsalar dahi, çoğunlukla kurulu düzeni, yani toplumsal gerçeği gizleme ve koruma görevi üstlenmişlerdir. (Mannheim, 2009) Ona göre ideolojiler toplumsal yaşamın bir açılımıdır. İdeoloji nesnelere ve fikirlere bir bakış yöntemidir. Bu bakış dışarıdan değil içten bir bakış olduğu için her zaman subjektiftir. Gerek içeriden gerekse dışarıdan sağlam dayanakları olmayan her bakış subjektif olarak kalacaktır. Söz gelimi sosyalizm birileri için gerçekleri ortaya çıkaran mükemmel bir ideolojiyken başkaları içinse gerçekleri gizleyen, örten eksik bir ideolojidir. Bu yüzden ideolojinin kendisinin objektif olduğunu söylemek safdillik olacaktır. Çünkü mutlak kriteri olmayan hiçbir şey objektif olamaz. Dolayısıyla "İdeoloji kendini her zaman 'ideolojik' diye görülüp bir kenara atılan öteki'ye karşı mesafe takınarak tanımlar." (Žižek, 2006: 271) Sonuç olarak ideoloji ile öteki arasındaki ilişki bir karşı-ideoloji ilişkisidir. Bu ilişki bir değersizleştirme, kıymetten düşürmeyi de içinde barındırır. Kıymetten düşürmenin yönünü ayrıntılı olarak belirlemek mümkündür; bu, ontoloji ve epistemolojiyle ilişkili bir kıymetten düşürmedir, zira karşı tarafın düşüncelerinin "gerçek dışılık"ı hedef alınmaktadır. Mannheim kavramın gerçek dışılığına ilişkin spekülatif fikir teatisi yaparken cevabını kendisinin vereceği şöyle bir soru sorar: Düşüncelerin hangi sebep karşısındaki gerçek dışılığı? Cevap, "pratik politikacının pratiği karşısında" olacaktır. Bu cevapla Mannheim'in anlatmak istediği ideoloji kelimesinin anlam çe-

şitlemeleri içerisinde bundan böyle, ideoloji olarak adlandırılan tüm düşüncelerin pratik karşısında başarısız kalıp, gerçekliğe ulaşmanın gerçek aracının eylemsellik olduğuna ve bu eylemselliğe kıyasla genel olarak düşüncenin ya da –belli koşullar söz konusu olduğunda- belli bir düşünce biçiminin yetersiz kalacağına ilişkin bir yan anlam taşıdığıdır. (Mannheim, 2009: 87)

İdeolojiyi gerçeğin yansıması olarak alan ve egemen gruplar ya da sınıfların çıkarlarının bir tür ifadesi olarak görmeye meyyal anlayışlara karşı çıkan ve ideolojiyi pejoratif anlamın dışında kullanan bir başka entelektüel ise Althusser'dir. Ona göre ideoloji, toplumda insanları bilgilendirmek, dönüştürmek ve onların varoluşsal ihtiyaçlarını karşılamalarını sağlamak ve ayrıca dar toplumsal bütünlüğü yeniden üretmek bakımından vazgeçilmezdir. "Devletin ideolojik aygıtları"[2] da bu yeniden üretime katkıda bulunur. Ayrıca Althusser, Marksizmin "ideolojinin tarihi yoktur."[3] önermesini de pozitif anlamda yorumlar. (Althusser, 1994)

Foucault'da ise ideoloji sakıncalı bir terime dönüşmüştür. Mikro iktidar ilişkilerini incelediği metinlerinde özellikle ideoloji terimini kullanmaktan imtina eder. Foucault'ya göre; üç nedenden dolayı ideoloji nosyonu yararlanılması güç bir kavram olarak görünür: Birincisi, ideoloji nosyonu hakikat olduğu varsayılan başka bir şeyle daima potansiyel bir karşıtlık durumunda yer alır. İkinci sakıncanın kaynaklandığı nokta, ideoloji kavramının, kaçınılmaz olarak, bir tür özneye göndermede bulunmasıdır. Üçüncüsü, ideoloji, kendi altyapısı olarak, maddi, ekonomik belirleyicisi vb. işlev gören bir şey karşısında ikincil düzeydeki bir konumda yer alır. İşte bu üç nedenden ötürü, ideolojinin ihtiyatla yaklaşılmadan kullanılamayacak bir nosyon olduğunu düşünür. (Foucault -b, 2005: 69) Bu güçlüklerin

---

[2] Althusser'e göre devletin ideolojik aygıtları, okul, aile, medya, kilise, ordu, kültür (edebiyat, güzel sanatlar) ve sendikadır. (Althusser, 1994: 33-34)

[3] Marx metafizik için yaptığı "tarihi yoktur" önermesini bir dönem ideoloji için de yapar. Bir şey hakkında "tarihi yoktur" demek onu hiçlik olarak tasarlamak, yok saymaktır.

yanı sıra ona göre ideoloji sorunlu bir kavramdır. Geleneksel Marksist analizlerde ideoloji bir tür negatif unsurdur.

> "Öznenin hakikatle ilişkisi veya sadece bilgi ilişkisinin, toplumsal ilişkiler tarafından veya bilgi öznesine dışarıdan dayatılan siyasi biçimler tarafından bulandırıldığı, karanlıklaştırıldığı, örtüldüğü olgusu bu öğe dolayısıyla ifade edilir. İdeoloji, bu siyasi veya ekonomik varlık koşullarının, aslında hakikate açık olması gereken bir bilgi öznesi üzerindeki işareti, damgasıdır." (Foucault -b, 2005: 178)

İdeolojiyi olumsuzlayan Foucault, Marksizm'in ideoloji tanımlarını reddetmiş, -dil ve söylem bağlamında yeniliği de budur- yeni bir ideoloji teorisi ortaya koymuştur. Marksizm her şeyi diyalektikle açıklarken Foucault doğada diyalektik yoktur, der. Marksizm, Hegel'den aldığı ilhamla emeğin insanın somut özünü oluşturduğunu söylerken Foucault ise emeği; insanın çalışma zorunluluğu ve iktidarlar tarafından kuşatılmışlığıyla açıklar. (Foucault -b, 2005: 188, 250, 256) Marksist çözümlemeleri iktidar stratejilerinin somut tekniklerini açıklamakta yetersiz bulan Foucault, iktidar ilişkilerinin doğasını devletin doğasına indirgeyen Marksist eğilime karşı çıkar. (Tekelioğlu, 2003: 145) Ona göre Marksist perspektif iktidarın bütün etkilerini ideoloji düzeyiyle sınırlandırır, klasik materyalist ve Marksist analizler ideolojiye ayrıcalık tanıyarak bir sapmaya neden olurlar. Foucault ise her koşulda ideoloji sorunsalını ortaya atmak yerine beden ile iktidarın birbiri üzerindeki etkilerini inceleyerek daha fazla materyalist olunabileceğini dile getirmiştir. (Foucault, 2007: 41) Genel geçer entelektüel söylemde ideoloji iktidarın hizmetindedir ve hakikate karşı durur. Bu söylem iktidar ile hakikat arasında kesin bir karşıtlık olduğunu varsayar. Ama Foucault'nun analizinde iktidar ile hakikat döngüsel ilişki içindedir ve birlikte bir hakikat rejimi oluşturur. Marksistler, klasik materyalistler ve Frankfurt Okulu, ideoloji temelli anlayışlarında bilgiyi, baskıcı iktidar uygulaması altında bozul-

muş olarak tanımlarlar. Foucault'nun Marksistlere ve özellikle Frankfurt Okulu'na yönelik eleştirisi işte tam olarak ideolojinin bu aldatıcı statüsünü hedef alır. (Tekelioğlu, 2003: 142) Foucault "ideoloji" ve "diyalektik" kavramlarının, iktidar ilişkilerinin doğasını anlamak için yegâne araçlar olarak fazlaca kullanılmasına karşı çıkar. Böylece Foucault teorisinde ideoloji, iktidarın modern toplumdaki yerinin analizi için geçerliliğini kaybetmiş, pratik olarak siyasi mücadelede kullanılamaz bir kavram olmuştur. (Foucault -b, 2005: 26) (Tekelioğlu, 2003: 146)

Foucault birtakım sorunsallara ideoloji merkezli bakmak yerine iktidar merkezli bakış getirmenin yollarını arar. Entelektüelin temel siyasi sorununun bilimle ilintili olan ideolojik içerikleri eleştirmek ya da kendi bilim pratiğine doğru bir ideolojinin eşlik etmesini sağlamak değil; yeni bir hakikat siyaseti oluşturmanın mümkün olup olmadığını bilmek olduğunu düşünür. (Foucault -b, 2005: 84) Ona göre siyasi sorun "yanılgı, yanılsama, yabancılaşmış bilinç ya da ideoloji değil; bizzat hakikatin kendisidir." (Foucault -b, 2005: 85) Foucault, siyasi iktidarın sadece ideoloji üzerinde işlemediğini, siyasi iktidar ideoloji üzerinde, kişilerin bilinci üzerinde etkide bulunmadan önce çok daha fazla olarak bedenleri üzerinde işlediğini söyler. Kişilere davranışlarının, tavırlarının, alışkanlıklarının, mekânsal dağılımlarının, yerleşme kipliklerinin dayatılma tarzı; insanların bu fiziksel uzamsal dağılımı, ona göre siyasi bir beden teknolojisine aittir. Kısacası Foucault'ya göre siyasi iktidar daha çok beden üzerinde kendisini işletir. (Foucault, 2005: 146) Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* ve *Hapishanenin Doğuşu* gibi çalışmaları da beden üzerinde işletilen bu iktidar ilişkilerini deşifre eden çalışmalar olduğu söylenebilir.

Bazı postmodern entelektüeller Foucault'nun ideoloji kuramıyla birlikte terimin Marksizmde saplandığı kavramsal kördüğümden temiz bir çıkış yaptığını ve "hakikatin siyaseti"ne farklı bir şekilde, tarafsız olmaktan çok eleştirel bir yaklaşım geliştirdiğini düşünürken (Barrett, 195) bazıları da Foucault'nun

ideoloji terimine karşı mesafeli duruşunu onun teorisinin zaafı olarak görür. (Žižek, 2006: 60)

İdeolojiyi anlamlar çerçevesinde geçen bir mücadele olarak gören Hall ise; ideoloji ile ilgili olarak şu üç şeyin altını çizer: 1. İdeolojiler izole olmuş kavramlardan oluşmaz. İdeolojiler farklı öğelerin farklı anlamalar setine eklemlenmesinden oluşur. 2. İdeolojik önermeler bireyler tarafından yapılır, ancak ideolojiler bireysel bilincin ya da niyetin ürünü değildir, aksine niyetler ideoloji içinde oluşur. 3. İdeolojiler özneleri (bireysel-kollektif) oluşturarak çalışır. (Larrain, 1995: 74)

Eagleton ise farklı özelliklerini öne çıkardığı altı tanım tespit eder; 1. Toplumsal yaşamdaki fikir, inanç ve değerleri üreten genel maddi süreç. 2. Toplumsal açıdan önemli belirli bir grubun veya sınıfın içinde bulunduğu durumu ve hayat deneyimlerini simgeleyen inanç ve fikirler. 3. Bir tür toplumsal grupların çıkarlarının meşrulaştırılması ve desteklenmesi. 4. Çıkarların meşrulaştırılması ve desteklenmesini egemen toplumsal gücün etkinlikleri içine hapsederek gerçekleştirme. 5. Bir yönetici grup veya sınıfın çıkarlarını, özellikle ikiyüzlülük ve çarpıtma yoluyla meşrulaştırmaya yardımcı olan fikir ve inançlar. 6. Yanlış ve aldatıcı inançları içinde barındıran, bu inançların egemen sınıfın çıkarlarından değil, bir bütün olarak toplumun maddi yapısından kaynaklandığına inanılan fikirler. (Eagleton, 2005)

Lapierre ise ideolojiyi, haklı olma arzusundan, ihtirasından doğan, sosyal, tarihî ve kültürel kaynaklı dayanakları bulunan ve dolayısıyla da benzerlik ve ayrıcalıklara işaret eden, bir değerler hiyerarşisi ortaya koyan, hâkim zümrelerin çıkarlarını terennüm eden, mevcut bir eğilimi meşrulaştıran ve bu sebeple de varolanı anlamadan çok yapılanı haklı çıkaran, duyumcu, akılcı, bütünlükçü, sistematik, pragmatik, işgalci; gerekli gördüğünde saldırgan, katil ruhlu, inan ve fikir yapıları olarak tanımlar. (Lapierre, 1981)

Türkiye'de Ziya Gökalp ideolojiye karşılık olarak "fikriyyat" kelimesini kullanırken ayrıca ülkü diyenler de olmuş. Daha son-

raları ideoloji teriminin yaygınlaşmasıyla diğer karşılıklar unutulmuştur. İdeolojiyi, insan eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan sosyal ve fiziki realitenin niteliğini belirleyen bir değerlendirici prensipler sistemi olarak tanımlayan Şerif Mardin'in İdeoloji başlığıyla yayımladığı küçük cep kitabı ideolojiyi salt Batı'daki tarihsel serüveni ve kavramsal karşılıklarıyla ele almakla kalmaz, aynı zamanda klasik dönem Osmanlı ve modern Türkiye ekseninde küçük değerlendirmeler yapan, ideolojiyi pratikleriyle inceleyen özgün bir metin ortaya koyar. (Mardin, 1999) Hatta Mardin, ideolojinin özel bir aldatmaca olmadığı şeklindeki Marksist modele de karşı çıkar. Mardin'in ideoloji tanımlarında normalleştirici bir söylem dikkat çeker: "Toplumun kendi kendini devam ettirebilmek için içinde bulunan bütün fertlere, başka başka alanlarda oynadığı oyunun kuralları haline gelmektir." (Mardin, 2008: 33) Serpil Sancar ise ideolojiyi toplumsal gerçekliğin öznelerin bilincinde bir yanılsama ile oluşan bilgisi, diğer bir deyişle yanlış bilinç (…) toplumsal gerçekliğin çarpık ve bozulmuş bir bilgisi olarak tanımlar. (Sancar, 1997: 7)

İdeoloji doğası gereği bir döngü şeklinde yeniden üretilir. Her ideolojinin bir zamanı, bir süresi vardır. İdeolojiler uğrunda ölen insanlar olduğu gibi ideolojinin kendisi de ölümlüdür. Süresi dolduğunda ise ideolojinin yerini bir başka ideoloji alır. Çünkü ideoloji devingen karakteriyle durmadan özneleri belli konumlara çağıran bir söylem akışıdır. (Sancar, 1997: 7) Fakat bu devingenliğin de bir sonu olacağı, olması gerektiği postmodernizmle birlikte tartışılmaya başlanmıştır. Postmodern dönemde ideoloji tartışmaları çok daha kaygan bir zemine taşınmıştır. 20. yy.'ın başında ideolojiler şiddetli bir eleştiriye tabi tutulmuş, bir grup aydın ideolojilerin sonunun yaklaştığına dair kehanetlerde bulunmuştur.[4] Bununla birlikte post-

[4] Aslında bu türden tahminler Marx'a kadar gitmektedir. Yani ideolojinin sonunu haber veren de aslında ideolojinin kendisidir. İdeolojiye yeni bir söylem kazandıran, onu modern dönemde yeniden şekillendiren, yıldızının parlamasını sağlayan Marx'ın, sonra da ideolojinin ölümünü ilan etmesi, entelektüel düşünceyi kendisiyle başlatıp kendisiyle bitiren megaloman bir entelektüel tavrıdır.

modern dönemde yapılan ideoloji tanımlarında bir bitmişlik, tükenmişlik vurgusu da göze çarpar: "İdeoloji, modası geçmiş inanç; gerçeklikten koparılmış, miadı dolmuş, mitler, normlar ve idealler kümesidir;" (Eagleton, 2005: 160)

1.3.1 İdeoloji ve Bilgi

İdeolojinin bir diğer kelime karşılığı bilgi bilimi, bilgi örgüsüdür. Eyleme dönük bir tarafı olan ideolojinin kuramsal dayanağı olması nedeniyle bilgi, ideoloji nosyonuyla, en az iktidar kadar sıkı işteşliği olan bir kavramdır. Destutt de Tracy iktidara talip bilgiyi ideoloji olarak adlandırmıştır. Ona göre ideoloji geçmişte metafizik ve psikoloji gibi alanların peşinden gitmiş, ancak bunu tatmin edici bir biçimde gerçekleştirememiş olan öteki tür entelektüel çalışmaların yerini alması amaçlanan ve fikirlerin üretilmesi ile ilgilenecek olan bilimin adıdır. (Bauman, 2003: 122) Karl Mannheim ise bilgi sosyolojisi, bütünlükçü ideoloji kavramının genel varyantının ortaya çıkmasıyla birlikte pür ideolojiler öğretisinden türemiştir, diyerek bilgi sosyolojisi ile ideoloji arasındaki menşe ilişkisine vurgu yapar. (Mannheim, 2009: 91)

Bilgi-ideoloji ilişkisi Marx, Foucault ve Franfurt Okulu tarafından da sıkça ele alınan bir konu olmuştur. Bunlardan Marx, bilgi-ideoloji ilişkisi üzerine öncü fikirlerin sahibidir. Marksist kuramda ideoloji "bilgi sistemi" anlamında da kullanılır. Marx, ideolojiyi salt politik bilgi biçimi olarak görür. Lefebvre ise Marksizmi, ideolojilerin sonunu belirten ve sonun gelişini hızlandıran, bu nedenle de ideolojileri tahrip eden bir devrimci praksis ve bir bilgi olarak tanımlar. (Lefebvre, 1996: 81)

İdeoloji tek başına bir olgu değildir. Her ideolojinin bireyin iç dünyayla ve dış dünyayla ilişkilerini düzenleyen bir amentüsü, kendine özgü bir estetik ve ahlâk anlayışı vardır ve o ideolojinin mensuplarına bu estetik ve ahlâk anlayışı mutlaka siner. Bu anlayışla bilgi türetilir, politika şekillenir, poetika belirlenir. İdeoloji adına ya da ideolojiden hareketle üretilen her şey bu

ahlâk ve estetikle uyumluluk gösterir. Bir olguyu, nesneyi yorumlayan özne kendisi için ideal olan bilgiyle yorumlar. Söz gelimi bir Marksist, Marksist bilgi dağarcığını kullanarak yorumlar getirir hatta Marksizmden başka alternatif doğru tanımaz. Bir pozitivist sadece pozitivist bilgi dağarcığını yani olgular dünyasını, deneye açık yasaları esas alır. Metafiziğin açıklamalarını ise sınanabilir olmadığı için reddeder. Burada her ideolojinin sırtını dayadığı temel, değişmez bir bilgi dağarcığından bahsetmek mümkündür. Bu da ideoloğun niyetini ve amacını belirleyen bilgidir. İlerleyen sayfalarda kullanacağımız "ideolojik bilgi" ifadesi buna karşılık gelir. Buradan hareketle ideoloji, bilgiyi üretme, çoğaltma, yorumlama merkezi ya da başka bir ifadeyle bilginin kısmen teokratik ya da dogmatik kaynağı olarak düşünülebilir. Bununla birlikte ideoloji, kendini temsil edenler tarafından; "K doğrudur" dan ziyade "K'den başka doğru yoktur." şeklinde bir inanışı hâkim kılar. Bu tavır giderek kendi bilgisinden başkasını yok sayan, görmezden gelen, kendi bilgisinden başka hakikat tanımayan fanatik ideolog ya da hegemonik "aydın" tavrını doğurur. Bu tavır ideolojilerde çok görülen kuşkusuz bir dille konuşan "çokbilmiş özne"ye de tekabül eder.

Mannheim'e göre toplumda siyasal bilgi üreten bir grup vardır. Bunlara aydın adı verilir. Vazifesi bilgi üretmek olan aydına her toplumda aktif bir rol verilir. Çoğu zaman da ideolojilerin kurucularını yine aydınlar teşkil eder. Söz gelimi proletarya ideolojisi sayılan Marksizm, aydınlar tarafından üretilmiş bir ideolojidir. Ona göre ideoloji ne kadar genel görünürse görünsün sonuç olarak bir sosyal sınıfın politik özlemlerinin evrenselleştirilmesinden ibarettir.

İdeoloji angaje bir niteliğe sahiptir. Tamamen kabul edilebileceği gibi toptan reddedilebilir de. Yukarıda bilgi türlerini sıralarken doğruluğu tartışılabilir bilgi türlerine de değinilmişti. Belki ideolojilerin en çok çarpıttığı bilgi türleri de böylesi bilgi türleridir. Yani ikasya (eikasia) ve pistis adı verilen, kanaatlerden oluşan bilgi biçimlerinde doğruluk ona verdiğimiz anlama, bakış açısına bağlı olarak değişeceği için bütünüyle özneldir. Dolayı-

sıyla bir söylemi meşrulaştırmak için kullanılacak işlevsel bilgi böylesi bir alandan çıkarılacaktır. Bu bağlamda ikasya ve pistis bilgisi aslında ideoloji ve iktidarlar için işlevsel bir bilgi türüdür.

Marx tüm bilginin sınıf ilişkilerinin bir yansıması olduğunu, dünya hakkında kısmî anlayışı olan ideolojinin ürünü olduğunu söyler. Bu görüşten hareketle; ancak sınıfsal ilişkilerde hiçbir maddi çıkar gözetmeyen proleterya gerçek ve doğru bir vizyona sahip olabilir. Yani Marx'a göre proleterya haricindeki sınıfların bilgisi tamamen sınırlı ve kısmîdir. Mannheim ise işçi sınıfını da "bilginin kısmîliği" bünyesine dâhil eder. Marksizmin ideolojik nitelikleri açısından –ideolojiyi çok genel ve muğlak, ancak yaygın bir şekilde gerçeğin yansımaları yerine gerçeğin yerini tutan içeriklerinin yansıması, yani yaşayan bir ilişki ya da felsefe değil salt yanlış bilinçle özdeşleştirerek- analiz edilmesi gerektiğini savunur. (Okyavuz, 2009: 14)

Althusser İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları'nda devletin ideolojik aygıtlarından birinin de medya olduğunu belirtir. İktidarın hegomanyasını kurmada en etkin rol oynayan unsurlardan biridir medya. Günümüzde çeşitli ideolojilerin bilgiyi kontrol etme gayelerinin bir uzantısı olarak kurdukları aktüel bilgi aktaran televizyon kanalları verdikleri bilgilerle aslında bazı hakikatleri manipüle işlemini yerine getirir. Yukarıda ideoloji tanımları içerisinde yer alan, ideolojinin bilgiyle kurduğu ilişkinin önemli bir tarafını açıklayacağını düşündüğümüz, "basit bir yalan" ve "yanlış ve aldatıcı inanışları içinde barındıran" şeklinde yer bulan ifadelerden hareketle son yıllarda dünya gündemini sarsan bazı haberlerin katıksız bir ideolojik üretimin mahsulü olduğunu söylemek mümkündür. Bu türden haberleri medyanın ideolojik etkilerle işleyen dünyası ve her şeyi abartan "doğa"sıyla açıklamak gerekir.[5]

[5] Medyanın her şeyi abartmaya yatkın tutumu sıra dışı bir konu olarak Türk romanında izlek olarak işlenmiştir. Tahsin Yücel'in ironik bir dille ele aldığı bu konu *Yalan* romanında karşılığını bulur. İlk baskısı 2002 yılında yapılan roman, bu sıra dışı konusunun yanı sıra, sıra dışı karakterleriyle de dikkatleri üzerine çekmiş, akıcı anlatımı ve etkileyici olay örgüsüyle kısa sürede çok baskı yapmıştır. *Yalan* 2003 yılında hem *Ömer Asım Aksoy Roman Ödülü* hem de *Yunus Nadi Roman Ödülü*ne layık görülmüştür. Tahsin Yücel, *Yalan*, İstanbul, Can Yayınları, 2007.

1.3.2. Bir Bilgi Biçimi Olarak Tarih ve İdeoloji

Her ideolojinin bir tarih algısı vardır. İdeoloji-bilgi ilişkisini belirlemede bu algının yeri yadsınamaz. Tarih bilimini küçümseyen, hatta daha da ileri gidip geleneği, geleneğin mirasını ve eskiye dair ne varsa yıkılmasını isteyen ideolojilerin, düşünce akımlarının varlığı da bilinmektedir. Söz gelimi Kübizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi akımları da büyük oranda etkilemiş olan Fütürizm müzeleri, kütüphaneleri yerle bir etmek ister, geçmişe sırt çevirir ve bütün dinamizmin gelecekte yattığını savunur.

Tarih iktidarın önemsediği en önemli bilgi sahalarından birisidir. Hatta tarih bir iktidar bilimidir. İktidar, ulusun müstakbel üyelerini, geçmişte aynı ulusun bir parçası olduklarının farkına varmadan, kabilesel, dinsel veya cemaat tipi gruplar içinde yaşadıklarına ikna edecek argümanları toplamak için tarihsel bilgiden faydalanır. Bu açıdan tarih, gerek orijinal belgeleriyle gerekse üretilmiş bilgileriyle iktidarın muktedir imaj yaratmasında önemli bir rol oynar. Kimi zaman da tarih ulusal mirastan gurur duyulmasını sağlamak ve bir gruba aidiyet duygusu aşılamak için kullanılır. (Karpat, 2009: 305)

Bununla birlikte iktidar, geçmiş üzerinde oynayan, düzenlemeler yapan yetkeyi de genellikle kendinde görür. Bazı uluslarda tarihin sürekli inşa halinde devam eden bir proje olması, ya da sadece belli meslek guruplarına, örgütlerine açık diğer araştırıcılara ve sıradan vatandaşa kapalı, gizli ulusal arşivlerin olması bilginin tekelleşmesiyle, iktidarın tekelinde olmasıyla açıklanabilir. Bu açıdan tarihin subjektif okumalara müsait bir alan olduğunu söylemede bir sakınca yoktur. Dolayısıyla tarih -edebiyat gibi- ideoloji ve iktidarın müdahalesine çok müsait bir alan olarak kendini gösterir.

Tarihe yönelik eleştirel bakış açısı hep olagelmiştir. Fakat 20. yy.'a kadar tarihsel süreklilik düşüncesi muteber ve makbul bir felsefeydi. Tarihe yönelik en büyük eleştirel yaklaşım 20. yy.'da modernizmle birlikte geldi. Bu yaklaşımlar tarih felsefesinin dönüştürülmesini kaçınılmaz kıldı. 1950 sonrası postmodern entelektüeller tarihin gerçeği saklayan bir kaynak olduğunu, ta-

rihin incelenmesiyle gerçeğin aydınlatılabileceğini düşünmenin imkânsız olduğunu dile getirirler. Foucault'nun da içinde bulunduğu daha yumuşak bir başka görüşe göreyse tarih bir bilimdir ama tek başına yeterli değildir. Ona yardımcı olacak, onunla eşzamanlı çalışacak disiplinler mutlaka olmalıdır. Foucault'ya göre bu disiplin arkeolojidir.[6] "Çünkü tarih, son kertede, bir ideolojik kontrasyondur ve iktidar ilişkileri içinde meydana gelmiştir. Dolayısıyla bilgi hegemonik ve hiyerarşik bir olgusallık içerir." (Kahraman, C. I, 2010: 83) Ayrıca yine bu anlayışa göre tarihin kendisi yapı söküme muhtaçtır. Ziya Gökalp de tarihin öleceğini onun yerini sosyolojinin alacağını dile getirmiştir. Ancak tarihe yönelik bu değer düşürücü söylemleri öncelikle tarihselciliğin tarihe ilişkin büyük abartıları içinde barındıran, "tarih bize yeter de artar bile" bakış açısına ya da bir şeyin tarihine ilişkin bir tasvirin o şeye ilişkin yeterli bir açıklama sağladığı şeklindeki düşüncelere ve tarihi kendine göre değiştirip dönüştüren ideolojik yaklaşımlara tepki olarak okumak da mümkündür.

Yeni tarihselcilik, başta Foucault ve postyapısalcılıktan aldığı ilhamla tarihe yönelik bütün bu anti düşünceleri biraz yumuşatarak daha tutarlı bir bütünlüğe kavuşturdu. Marjinal boyutundan çıkan, daha makul bir görüntüye kavuşan bu eleştiriler araştırmacıların önüne yine tarihten yola çıkan, tarihin lehine yeni bir araştırma biçimi olarak sunuldu. *Yeni tarihselcilik* büyük tarih anlatılarına yeni bir yaklaşım getirdi. Bu bağlamda tarihselciliğin yaşadığı değişimle birlikte ileriye dönük bir proje olmaktan ziyade retrospektif olduğu söylenebilir. Bu aynı zamanda tarihin sonu tezlerini doğrulayan ilerlemeci zaman anlayışının sonuna gelindiğin de bir göstergesidir.

1.3.3. İdeoloji, İktidar ve Hegemonya

İdeoloji ve iktidar ikilisinin ilk akla getirdiği inceleme alanı siyasal iktidardır. Bu nedenle bilim tarihinde genellikle dev-

[6] Burada arkeoloji ile kazı bilimi anlamına gelen bilim dalı kastedilmemektedir. *Bilginin Arkeolojisi* ve *Şeylerin Düzeni* adlı kitaplarında geliştirmiş olduğu tamamen Foucault'nun, ona özgü olan epistemolojik araştırma yönteminin adıdır.

let-toplum ilişkisi eksenli tartışılagelmiş bir konu olarak yerini almıştır. İktidar ilişkilerinin ilk kâşifi 16. yy.'da Machiavelli'dir. Machiavelli, siyasi iktidarı yapısal bir düzenleme içinde, bir kişiyi başka kişiler karşısında etkili kılan eşitsiz somut bir güç ilişkisi çerçevesinde düşünen ilk tarihçidir. (Akal, 2009: 50) Machiavelli için egemenliğin en temel ilkesi siyasal iktidarın birlik ve bütünlüğüdür. Ona göre halk, başında biri olmadığı zaman çaresizdir, kararsızdır, iyi ve kötüyü tam anlayamaz. Bu yüzden egemen, halkın tek yol göstericisi, iktidarın birlik ve bütünlüğünün tek teminatıdır. (Bağbaşı, 2010) 20. yy.'a gelindiğinde iktidar kavramı ideoloji olmadan düşünülemez olmuştur adeta. Frankfurt Okulu'nda ideoloji kavramı, iktidarın ideolojinin bir sonucu olduğunu varsayar. Foucault'da ise iktidar hem olumlu hem olumsuz anlamda üretici güç olarak düşünülür.

Eyleme dönük bir tarafı olan ideolojinin kuramsal dayanağı bilgi, pratiği ise iktidardır. İdeolojinin başat hedefi iktidara yaklaşmak ya da bizzat iktidarın kendisi olmaktır. İktidar ideolojik bir durum olduğuna göre iktidarın söylemi de ideolojik bir söylemdir. Bir iktidarın dayattığı her türlü tahakküm biçimlerine ideoloji denildiği gibi iktidarın pratiklerini yaşayan ve yaşatan her özne ve kurumun inanç veya eylemleri de ideoloji içerir. Söz gelimi sosyalist bir devlette kanun ideolojinin kendisidir; dolayısıyla kanunun ideolojik olduğunu söylemekte sakınca yoktur.

İktidar ilişkisi her şeyde, her yerde vardır. Nasıl ki kendisine görsellik izafe edilen her şeyde gösteren-gösterilen ilişkisi varsa iktidarın hükmetme, hükmedilme pratikleri de her yerdedir. Hiçbir özne iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemez. Nitekim özne anlamına gelen "sujet" sözcüğünün kendisi bile tek başına iktidar kavramına uzak bir sözcük değildir. Fransızca ve İngilizce'deki "sujet"in, özne dışında bağımlı anlamına gelen "tâbi" karşılığı da vardır. (Althusser, 1994: 72) Mikro iktidarı ve mikro iktidar ilişkilerini deşifre eden en önemli kuramcılardan Foucault da klasik bilim anlayışının klişelerden oluşan iktidarını bir anlamda kırmıştır.

İktidar mücadelelerinde ideolojinin oldukça etken ve müdahil olduğu belirtilmelidir. İktidara göre tüm karşı-ideolojiler çıkarlar gereği ihmal edilir, görmezden gelinir. Bu ihmalkârlık ifşa edilene kadar kayıtsız devam eder. Bu açıdan ideolojiden adil olmasını beklemek safdilliktir. Bir muhalif tarafından ortaya çıkarıldığında ise kasten ihmal edilme, gözden kaçırılmış basit bir ayrıntı olarak örtbas edilmeye çalışılır. Dolayısıyla iktidar bir örtbas kurumudur. Gerçekten ve gerçeklikten uzak düşer. Modern metinlerde ele alınan baskı, bu hegemonik yapıyı da yansıtır. İktidarın her şeye verilecek bir cevabı vardır. Amaç her soruya gönülleri ferahlatan bir cevap vermek değil, "her soruya itinayla bir cevap türetmek"tir. Bu, iktidarın içinde bulunduğu sürekli teyakkuz halini en iyi anlatan tümcedir. Sosyal hayatın tüm alanlarında bu yapıyla karşılaşmak mümkündür. İktidarın uygulamalarından sadece birisi olan böylesi uygulamalarda ideolojinin etkisi büyüktür. Nitekim Marx'ın tanımlamasıyla ideoloji, üst sınıfın çıkarlarına hizmet eden sistemin adıdır. Eagleton ise ideolojilerin adil olmayan iktidar biçiminin meşrulaştırılmasına yardım ettiğini söyler. Taltif, cezalandırma, beyin yıkama, kınama, kendine mecbur kılma, borçlu duruma düşürme, idare etme, gönül koyma iktidar ilişkilerinin olmazsa olmaz pratikleridir.

Althusser ise ideolojiyi "aygıt"tan bağımsız düşünmez. Onun "ideolojinin aygıtları" dediği şey iktidardır. Tek tek sıraladığı okul, aile, medya, kilise, ordu, kültür, sendika gibi kurumlar ise iktidara bağlı çalışan birim iktidarlardır.

Kurumsal yeterliliği ve siyasal oturmuşluğu (gelenekleri) eksik olan iktidarlar muktedir olabilmek için ideolojiye daha sıkı sarılır. Yeri geldiğinde ise iktidarlar zamanını tamamlayan ideolojilerden kurtulmak için kurtuluş reçeteleri icat ederler. Söz gelimi yeni anayasa arayışları siyasal iktidarlar için bu reçetelerden birisidir. Buradan hareketle iktidarın tek bir ideolojisi olduğunu söylemek mümkün değildir. İktidar zemine ve zaman göre değişen farklı ideolojileri kullanır. Bütün ideolojiler iktidara eşit mesafedeymiş gibi bir görüntü verilir ama aslında

her iktidarın gönlünde bir ideoloji yatar. Hatta yeri geldiğinde iktidarın işine gelen her tür ideoloji meşruiyet kazanır. Diğer ideolojilerin hepsi teorik olarak karşı-ideolojidir. Bütün ideolojilere eşit mesafede durulduğu ise salt söylemden ibarettir.

İdeoloji ve iktidar ilişkileri bağlamında ortaya atılan önemli bir kavram da hegemonyadır. Hegemonya kavramını bir kurama dönüştüren sosyal bilimci Gramsci'dir. Kavramı Marksist gelenekte ilk kullanan ise Gramsci'den önce Rus yazar Plehanov'dur. Plehanov, Çarlık Rusyasında rejimi devirme planları bağlamında stratejik bir kavram olarak hegemonyayı kullanmıştır. Kavramın aslı Yunanca bir sözcük olan "hegeisthai", rehberlik etmek ya da yol göstermek anlamlarına gelir. Terim anlamı; sistem içerisindeki bir öğenin diğerlerinden daha üstün veya baskın olmasıdır. Gramsci düşüncesinin anahtar kelimelerinden olan hegemonya birbiriyle ilintili iki farklı anlama sahiptir: Birincisi yönetenin kim olduğunu belirten "önder" anlamına gelmektedir. İkincisi ise "rehber", "yol gösteren" kişi anlamındadır. Gramsci için hegemonik önderliğin hem yönetimsel anlamda önderlik hem de insanlara karışıklıktan çıkmaları için rehberlik etmek, yani toplumsal gerçekliğin önder olmadığı takdirde anlaşılmaz olacak olan kaosundan anlam çıkarmalarını sağlamak şeklinde önderlikten oluştuğu söylenebilir. (Sanbonmatsu, 2007: 211) Dolayısıyla hem sözcüğün kökeninde bir rehberlik anlamı saklı bulunmakla birlikte hem de Gramscigil düşücede kavramın, biraz da okuma, anlamlandırma süreçlerini de içinde barındıran metinsel bir kullanıma evrildiği söylenebilir.

Gramsci'nin hegemonya kavramı çalışmanın bundan önceki kısımlarında değindiğimiz iktidar ve ideoloji kavramlarına da uzak değildir. Hegemonya söylemini oluşturan Gramsci, iktidar ve egemenlik kavramlarından hareket etmiştir. İktidarın kendi tahakkümünü kurabilmek için bireylerin onayını alma biçimlerine hegemonya denilmekle birlikte hegemonya yalnız zorlayıcı güçlerden oluşan faşist bir idarenin adı değil, iktidarın erki ile vatandaşın rızası sonucu oluşan terkibin adıdır.

Kavramın ideoloji ile ilişkisine değinilecek olursa, hegemonya ideolojiyi de içine alan fakat ona indirgenemeyen daha geniş bir kavramdır. İdeolojiden farklı olarak hegemonyada salt dayatma yoktur. Varsa bile gizli veya dolaylı bir dayatmadan bahsedilebilir. Eagleton, hegemonya kavramının ideoloji nosyonunu genişletip zenginleştirdiğini, biraz soyut olan bu terime maddi bir yapı ve siyasi kesinlik de kazandırdığını söyler. (Eagleton, 2005: 167) Hegemonya yapılarının kullanma kılavuzu ideolojilerdir. Çünkü ancak ideoloji tabi sınıfların üst yapılara içerilmesini sağlayacak doktrinler sunar. Nitekim öncü isimlerin tanımlarında, iktidarın zorlayıcı olmayan yönlerinden yola çıkarak hegemonya tanımlanır. Gramsci'ye göre, liberal kapitalist sistemlerde salt zorlama faşist bir sisteme dönüşeceği için ve toplumsal patlamanın önüne geçmek için zorun arkasında işleyen bir rıza sistemine dayalı yapılar sistemin devamlılığını sağlar. Yani kapitalist bir toplumda yönetici sınıfın ideolojisini ayakta tutmanın ve sosyal düzeni korumanın başlıca aracı hegemonyadır. Dolayısıyla hegemonya salt baskıya ve zora dayalı bir ideolojik yönetim pratiği değil aynı zamanda dil, ahlâk, kültür yoluyla da amacını gerçekleştiren bir yapıdır. Bu anlamda Gramsci, ideoloji konusunda üst yapı kavramını ciddiye alır. Ona göre ideolojiler üst yapı tarafından üretilmiştir. Hall'e göre hegemonya kavramının ideoloji ile ilişkisinde başat sınıf fraksiyonlarının lehine olan, sivil hayat ve devlet alanlarında kurumlaştırılan "gerçeklik tanımları" bizatihi tabi sınıfların yaşanan gerçekliğini oluşturur hale gelmiştir. Bu yolla tüm bir toplumsal blokun ideolojik birliğini koruyan ideoloji, bir toplumsal formasyondaki "sıva"yı sağlamış olur. Bunun işlenmesinin nedeni, tabi sınıfların hayatlarının zihinsel içeriğinin başat sınıflar tarafından ayrıntılı olarak düzenlenebilmesi ve sınıflandırılması değil, başat sınıfların birbiriyle rekabet halindeki gerçeklik tanımlarını kendi içinde çerçevelemeye çalışmaları ve bunda bir ölçüde başarılı olmalarıdır. Böylece tüm alternatif gerçeklik tanımlarını kendi düşünce ufuklarına dâhil edebilirler. Başat sınıflar, içerisinde tabi sınıfların kendi tabiiyetlerini

yaşadıkları ve anlamlı kıldıkları-zihinsel ve yapısal- sınırlar koyar. (Hall, 1994)

Kavramın iktidarla ilişkisi bağlamında; iktidarın bütün pratiklerinin hegemonyaya ilişkin olduğu söylenir. Gramsci'ye göre, yönetici sınıf isterse baskı ve güç uygulayarak egemenliğini gerçekleştirir, isterse topluluk üzerinde kültürel önderlikle hegemonya kurabilir. Yönetici sınıf ideolojinin ilkelerini kitle iletişim araçları ve sanat eserleri yoluyla topluma takdim edip yayabilirler. Gramsci'de iktidar-ideoloji ile bu şekilde ilişkilendirilen hegemonya kavramı karmaşık (sofistike) bir kullanıma ulaşır.

1.4. Bilgi-İktidar-İdeoloji Söylemi ve Edebiyat

Çalışmanın başlangıcından buraya kadar ele alınan bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarını bu başlıktan sonra edebiyat/romanla ilişkilendirmeye çalışacağız. Çalışmanın ikinci bölümünde bazı romanlar üzerinden yapılacak olan söylem çözümlemelerinin ön hazırlığı veya temelleri ayrıca ikinci bölümde ilk defa bu çalışmada kullanılacak bazı kavramlar bu başlığın hiyerarşisi altında oluşturulacak alt başlıklarda verilmeye çalışılacaktır.

1.4.1. Bilgi-İktidar-İdeoloji Söyleminin Çözümlemesine Yönelik Yeni Kavram Önerileri: Yazınsal Hegemonya ve Hegemonik Söylem

Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramı salt siyasala ilişkin değil, aynı zamanda kültürel olanı da içine alan bir kavramdır. Gramsci'nin bu kavramını iktidar, ideoloji nosyonlarını kendinde birleştiren bileşke kavram olarak düşünmek mümkündür. Biz bu bileşke kavramı edebiyat alanına uyarlayarak iktidar ilişkileri ve ideoloji etkisiyle metinlerini "hegemonik söylem"le kuran, bir "rehber metne" dönüştüren Türk romancılarından

bazılarını çözümlemede kullanacağız.[7] Gramsci'nin hegemonya kavramında yer alan bazı unsurların da metin çözümlemeleri için isabetli bir kavram olduğunu göstermeye çalışacağız.[8]

Türk edebiyatında yazarların kendilerine vazife bildikleri yol göstericilik ve siyasal önderlik misyonu Gramsci'nin hegemonya kavramının açılımıyla örtüşür nitelikte olduğu için bir kültür alanı olan edebiyatın ideolojiyle ilişkisinde anahtar bir kavram olarak hegemonyayı kullanmak mümkündür. Şöyle ki edebiyatın malzemesi olan dil, hegemonyanın önemli bir kurucu unsuru olarak görülmüştür. Gramsci'ye göre dil, hem güç kullanım unsuru hem de gücün işleyiş biçimi için bir metafordur. (Ives, 2011: 160) Bu bağlamda iki boyutlu niteliği ön plana çıkarılan dil, bir yandan iktidarı oluşturan söylemi kurar, bir yandan da Barthes'ın gösterdiği üzere, iktidarın sökülmesi için gerekli olan bir işlevi sürdürür. (Kahraman, 2009: 111)

Öncelikle hegemonya kavramını şekillendirirken onu sistematik düşünce olmaktan çıkaran Gramsci, sürekli yeniden üretilen bir pratik, her zaman bir ideoloji tarafından çepeçevre kuşatılan bir öğe olarak düşünmüştür. Benzer biçimde edebiyat da, bilhassa geri kalmış toplumların edebiyatı sürekli ideoloji tarafından çepeçevre sarılır. Yazar ile okur arasında kurulan ilişki bağlamında yazınsal hegemonya kavramında da Gramsci'nin orijinal hegemonya kavramındaki gibi salt dayatmaya yer yoktur. Yazar ile okur arasındaki bu ilişki bir rıza ilişkisidir. Okur, kendi iradesiyle karar vererek, eğer satın alma yoluyla kitaba ulaşıldıysa bedelini ödeyerek ve hatta zamanını ayırarak kendisi için üretilen metni okur. Kavramın Gramsci'deki kullanımında olduğu gibi burada da bir "seçkin grup" (diğer adıyla "önder

[7] Yukarıda "hegemonya" kavramının Yunanca "hegeisthai" sözcüğünden geldiğini ve birisine karmaşadan çıkması için rehberlik etmek ya da yol göstermek anlamına geldiğini söylemiştik.

[8] Bizim buradaki kullanımımızla pek ilgisi olmasa da sözcüğün metin çözümlemelerinde kullanıldığı bilinmektedir. Yunanca "hegeisthai" kelimesinin önek konmuş hali "exegeisthai"dır, buradan da günümüzde bir metnin eleştirel açıklaması ya da yorumu anlamına gelen "exegesis" kelimesi türetilmiştir.

grup") ve bir de bu seçkin gruba bağlı "tabi grup" (diğer adıyla "muhatap grup") şeklinde iki farklı gruptan bahsetmek mümkündür. Burada yazar ile okur arasındaki ilişki iki sınıf arasındaki ilişkidir. Yazar herşeye hâkim olan sınıfı temsil eder.[9] Okur ise yazarın ahlâkî ve kültürel değerlerini, genel olarak ideolojisini ve buna bağlı birtakım önkabülleri özümseyecek olan sınıfı temsil eder. Burada önder grup söz sahibi, kendini herhangi bir şekilde okutmayı başarmış, anlatabilen, bazen "çokbilmiş özne" konumundaki yazardır. Muhatap grup ise yazarın yol göstericiliğini kabul eden, onun doktrinlerine açık okurdur. Çünkü en objektif anlatıda bile okur, yazarın müsaade ettiği "ölçüde olaylara tanık olur; kişi ve nesneleri, yine onun verdiği/verebildiği ipuçlarıyla tanımaya, anlamaya çalışır. Onun görmediği, bilmediğini okuyucu da bilemez, göremez." (Tekin, 2003: 41)

Söz konusu hegemonik söylem normal düzeyde bir etki ve etkilenme oluşturan sıradan bir iktidar durumu değil, roman türünün parametrelerini değiştiren, gerçekliği gizleyen, saptıran bir iktidar biçimidir. Çünkü hegemonik söylem, hegemonik metinle özdeştir. Yazar/anlatıcının çokbilmiş kişiliğinden kaynaklanır. Hiç kuşkuya düşmeden ve kuşkuya yer bırakmadan konuşan yazar/anlatıcının çokbilmiş "kahraman"lar oluşturması ve hegemonik metinler kurması kaçınılmazdır. Bunu da kurmacanın kurallarına göre değil, kuralları ihlal ederek ya da en iyi ihtimalle kurallarına uydurarak yapacaktır. Dolayısıyla hegemonik söylemle birlikte romanın sanatsal değerine ilişkin estetik yitimin baş göstermesi de kuvvetle muhtemeldir.

Yazar hegemonik söylemle aynı zamanda metni çok boyutlu ve süregiden bir mücadele alanına çevirir. Bu mücadele alanı metin yazıldığı andan itibaren okunurluğunu korudukça yazara katılan ve katılmayan karşıt sınıfların ideolojik farklılığını belirginleştiren ve bu çerçevede birbirlerini yazarın verili

[9] İngilizce'de de yazar sözcüğünün karşılığı olan "author" sözcüğünün anlamları tahakküm ve iktidara çok uzak düşmüyor; bir şeyin kökeni olan, bir şeye varlık kazandıran kişi, peydahlayıcı, başlatıcı, baba ya da ata, ayrıca yazılı bildirileri oluşturan kimse. (Said, 2009: 95)

argümanlarıyla eleştiren, yaftalayan farklı görüşlerin doğmasına ve seslerinin yükselmesine de neden olacaktır.

Edebiyatın doğasında tahakküm vardır. Bu, yazarın iktidarı şeklinde ortaya çıkmakla birlikte yazarın üzerindeki iktidar şeklinde de kendini gösterir. Bir komuta zincirinden bahsetmek mümkündür. Burada okur, yazara tabidir, yazar ise kendine hükmeden, yönlendiren siyasal iktidara bazen de yazınsal iktidara. Bu bağlamda edebiyat ile siyasal iktidar arasında sıkı bir ilişki vardır. Eagleton bu ilişkiye edebiyatın eğitimini veren üniversitelerdeki edebiyat bölümlerini de katar. Ona göre modern kapitalist devlette yükseköğrenimdeki edebiyat bölümleri de devletin ideolojik aygıtlarından biridir. (Eagleton, 2011: 207) Benzer şeyi Foucault da söyler. Ona göre edebiyat üniversite çevresinde doğup, serpilip gelişir. Çünkü edebiyatla tanışmak başlı başına ideolojik ve sistemik bir olgu ve temelinde *okul* yatar. (Kahraman, 2009: 43) Althusser düşüncesinde de devletin ideolojik aygıtlarından ikisi bugün Türkiye'de ciddi anlamda kurumsallaşarak birliktelik oluşturan okul ve ailedir. *Oku*mak sözcüğünü en basit anlamıyla alacak olursak; Türkiye'de ilk ve ortaöğretimde okutulan ders kitapları bile darbe dönemlerinden sonra değiştirilen müfredatla birlikte yeniden şekillendirilir. Yeni ders kitaplarının içeriklerinde hâkim ideoloji bariz bir şekilde görülebilir.[10] Salt bu açıdan bile okullarda öğrenciler hâkim ideolojinin kendileri için ürettiği metinleri tüketirler. Bu bağlamda Eagleton şunları söyler:

> "Biz, bir ideolojinin bizim için okuduğu şeyi okuruz; okumak bir metnin belirlenmiş hammaddesini metnin özgül bir ideolojik üretim içinde tüketmektir. Zira edebî metin her zaman için, metnin kendisinin

[10] Türk Edebiyatı derslerine mahsus olmamakla birlikte ders kitapları ve müfredatlar üzerinde bu tür çalışmalar yapılmıştır. bk.: Kemal İNAL, *Türkiye'de Ders Kitaplarında Demokratik ve Milliyetçi Değerler -27 Mayıs ve 12 Eylül Askeri Müdahale Dönemlerine İlişkin Bir İnceleme*, (Doktora Tezi), Ankara, Ankara Üniversitesi, 1998. Füsun ÜSTEL, *'Makbul Vatandaş'ın Peşinde,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

> de katkıda bulunduğu eleştirel alımsallığın ideolojik olarak yönetilen uzlaşımlarının seçtiği, okunur kabul ettiği ve deşifre ettiği ideoloji –için- metindir. (Eagleton, 2009: 193)

Aslında Türk okuru da çeşitli nedenlerden dolayı tahakküme açık olmuştur. Söz gelimi okurun bilgiye uzak oluşu, erişme olanaklarının sınırlılığı ve bilgiye olan açlığı gibi nedenler onu yazarın rehberliğine muhtaç hale getirmiştir diyebiliriz. Türk okuru için yazar; herşeyi bilen, herşeyden anlayan, filozof tavırlı ve hiçbirşeyi eksik bırakmayan kişidir. Yazarın(ın) hegemonik üslûbuna, ideolojisine adeta bir göbek bağıyla bağlıdır. Özelikle Tanzimat okurunun, genel olarak bilgi ve sanat anlayışında bir yanıyla hâlâ İslamî düşünce ve dünya görüşü geçerliliğini sürdürdüğü için otoriter sese kapı aralaması kolay olmuştur. Murat Belge'nin ifadesiyle Türk okuru ima, ironi, dolaylı anlatım gibi ince iletişim yöntemlerine pek sıcak değildir. O, üst perdeden konuşan, gereğinde abartarak anlatan, Ahmet Midhat Efendi gibi yakasından tutan yazara alışkındır. "Bak efendi bu işin aslı böyledir." diye öğreten, parmakla gösteren yazar ister. Hiçbir konuda, ama özellikle ahlâk ve memleket meselelerinde şüpheye yer bırakmayan öğretici ister. (Belge, 2008: 147) Yazarın bu durumuna ilişkin bu hegemonik tavrı Nihayet Arslan ise şu şekilde ifade eder:

> "19. yy.'ın sonlarında yazılan roman vesayet altından çıkmış bireylerin kendilerini ifade etme yolu olmuştu. Oysa, Türk edebiyatında seçkinlerin eliyle edebiyata giren roman türü, tıpkı belirli bir zümrenin edebiyatı olan Divan edebiyatı gibi seçkinler sınıfına özgü bir tür olmaya mahkûmdu. Ahmet Midhat Efendi'den sonra Hüseyin Rahmi gibi halka yakın olan, halkın romanını yazacak olan yazarlar yetişecekti. Fakat onlar ve daha sonra gelen bu eğilimdeki yazarlar da kendi romanını yaratamamış bir topluma, içeriği ahlâki ya da ideolojik kaygılarla oluşturulmuş romanı sunuyorlardı. Dolayısıyla toplum hep daha akıllı olanlar tara-

> fından çeşitli doğru yollarla yönlendirilmeye muhtaç durumda olmaya devam ediyordu. Uzun zaman Türk romanı kendini gerçekleştirmek isteyen, kendini ifade etmek isteyen bireyin serüveni olamadı." (Arslan, 2007: 286-287)

Hegemonik söylemi Tanzimat romanına yakıştırmak, romanlarda bu söylemi tespit etmek kolaydır. Zira dönemin hem okur beklentisi hem de yazarın eğilimi tabiri caizse bu yöndedir. Fakat Cumhuriyet dönemi romanında -20. yy. Dünya romanının bir eğilimi olarak- yazarın öğretici, yol gösterici rolü üstlenmesi her ne kadar gerçekliğe aykırı olsa da bu, hegemonik söylemin romandan çekilmesi gibi romanın hayrına olacak bir neticeyi beraberinde getirmemiştir. Türk romanında hegemonik söylem bazen örtük bir söylemle çoğu zaman yine aşikar olarak devam etmiştir. Peyami Safa bunun en iyi örneğidir. Onda tanrısal anlatıcı Ahmet Midhat Efendi ya da Hüseyin Rahmi Gürpınar'daki gibi belirgin olmasa da ciddi bir hegemonik söylemin varlığı inkâr edilemez.

Gerek yazarın hükmetmeyi sevdiği gerekse okurun tabi olmak zorunda bırakıldığı bir kültür ortamında ideolojinin varolması, mikro-iktidarların oluşması kaçınılmaz olacaktır. İşte bu amaçlarla metnini oluşturan çokbilmiş yazarın üslûbu ve oluşturduğu söylem için "hegemonik söylem" tanımlamasını uygun gördük. Gramsci'nin hegemonya kavramından mülhem türettiğimiz bu kavramı önermemizin bir diğer nedeni; Gramsci'deki orijinal hegemonya kavramının iktidar ve ideolojinin yanısıra kültürü de içine alan geniş bir artalanının olmasındandır. Yukarıda da söylediğimiz gibi edebiyattaki iktidar biçimlerinde yazarın iktidarından bahsedileceği gibi yazarın üzerindeki iktidar ya da iktidarlar da mutlak surette inkâr edilemez. Dolayısıyla bu çoğul iktidar ilişkisinin şekillendiği etkileşim hattında yazar ve okuyucu bulunmakla birlikte hükümetler, resmi ideolojiler, yayın sektörü gibi bilgi üreten, şekillendiren başka iktidar öğeleri de mevcuttur. Biz bu çalışma-

da hegemonik söylem ifadesinin yanı sıra bu öğelerin hepsini içine alan ikinci bir kavram önerisi olarak "yazınsal hegemonya" kavramını da kullanıma sokacağız. Bu çalışmada bizi ilgilendiren, çalışmanın girişinde de söylediğimiz üzere daha çok, yazarın okur üzerinde kurduğu ya da kurmaya çalıştığı kendi iktidarları yani hegemonik söylemleridir. Yazınsal hegemonya kavramına ise diğeriyle ilintili olduğu ve genel itibariyle iktidar kavramının kapsayıcılığı sayesinde ele alındığı için zaman zaman değinilecektir.

Yazınsal hegemonya kavramı Gramscigil bir okumayla egemen ideolojinin baskı ve onayı, gerek özgür ve meşru yollarla gerekse ideolojik yanılsamanın araçlarıyla uygulanacağını, edebiyatın da bu anlamda dilediği gibi düzenlenip, amaçlarınca tasarladıktan sonra üreteceğini ifade etmektedir. Bu aşamada modern Türk romanı kendi söylemini oluşturmak, toplumu düzeltmek, biçimlendirmek ve yeni Türk toplumunu "yaratmak" için normalleştirici bir iktidara dayanır. Çeşitli organlarıyla milli eğitimin gerek müfredat, eğitim programı, gerekse ders kitabı hazırlayan ya da onaylayan kurumlar ve bunun yanı sıra kültür bakanlığı da bu amaca uygun yayınları denetleme işini yerine getirirler. Çünkü eğitim de iktidar için işlevsel bir araç olarak görülür. İktidar sahipleri eğitimi "'kamu yararı'nın ve ona en uygun insan davranış örüntüsünün ne olduğunu; bu davranışı nasıl meydana çıkaracaklarını ve kalıcı olmasını nasıl güvence altına alacaklarını" (Bauman, 2003: 62) bilme olarak görür.

Wittgenstein'in bugün artık neredeyse anonimleşen "Dilimin sınırları dünyamın sınırları kadardır." sözü genelde dilin, özelde sözcüklerin insanın ufkunu, benliğinin sınırlarını genişlettiğini ifade eder. Edebiyatın ana malzemesi de dil olduğuna göre edebiyat da okura yeni ufuklar açan bir işlevi sürdürür. Aynı durumun, yazarın ideolojik önkabulleriyle oluşturulmuş hegemonik bir metin için ne kadar geçerli olduğu ise tartışılır. Hegemonik söylemin tarafsızlığından bahsetmek imkânsızdır. Bütünüyle ideolojik bir mekanizma içinden çıkan, onun sonu-

cu olan dil, Foucault'a göre, asla tarafsız bir ifade aracı değildir. Söylemler, güç ilişkilerinin ifadesidirler ve ilişkilerle bağlantılı pratikler ve konumları yansıtırlar. Söylemi kullanabilme yeteneği, özel bir alanın bilgisine hâkim olma durumunu ifade eder. Bir söyleme hâkimiyet, örneğin tıbbî bilimlere hâkim bir doktorun ya da hukuka ve kanunlara hâkim bir avukatın sahip olduğu bilgi, aynı zamanda bunlardan yoksun olanlar, hastalar, davacı veya sanıklar üzerinde kontrol sağlamaya yardımcı olur. Söylem, Foucault'a göre öncelikle güç ilişkileri çerçevesinde bir kontrol mekanizması sağlayan her tür araç ya da ortamdır. Dolayısıyla hegemonik söylem yazarın ya da kahramanın kurucu bilincinin iktidarını muhkemleştiren bir söylemdir. Ayrıca hegemonik söylem, siyasal yapısını yeniden şekillendiren toplumlarda sosyal düzenin iyileşmesini hızlandırmak amacıyla başvurulan bir söylem biçimidir. Bu tür toplumlarda şairinden romancısına, fıkra muharririnden yayıncıya hiç kimse kendini toplumsal sorunlardan uzak düşürme lüksüne sahip değildir. Dolayısıyla "aydın yazar" kimliği hem romancıda hem de şairde olabildiğince ön plana çıkar. Yukarıda sözünü ettiğimiz siyasal yapının yeniden şekillenmesi, Osmanlı'nın son döneminde, bilhassa Tanzimat'ta ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında kendini iyiden iyiye hissettirmiş ve ciddi bir toplumsal dönüşümün miladı olmuştur. Tanzimat'tan günümüze kadar bu modernleşme süreci yer yer Batı'nın bize dayatması yoluyla yer yer ise zaruret olarak görüldüğü için hükümet politikalarıyla sürekli hızlanarak devam etmiştir. Bu dönemde Türkiye bazı siyasal oluşumlara sahne olmuş, gerek savaş ortamında gerekse yeni devlet sisteminin oturtulmasında ülke çok kritik dönemeçlerden geçmiştir. Dolayısıyla Tanzimat'tan beri Batılılaşma ile roman ya da romancılar arasında dikkate değer bir ölçüde denetlenen hatta düzenlenen bir ilişkinin varlığından bahsetmek mümkündür. İdeolojik olma sorunu ilk romanlarımızla birlikte uzun yıllar devam eden romanda toplumsal ve siyasal değişmenin ele alınmasının sonucudur. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar olan süreçte akıllardaki ortak soru; "Devlet nasıl idâme edilir?"

sorusu olmuştur. "Devlet nasıl idâme edilir?" romancıların da içinde bulunduğu hemen her çevreden aydın bu soru üzerine kafa yormaya başlamıştır. Kendilerine biçilen ya da biçtikleri misyonla her edebî türden bu soruna eğilen metinler kaleme almışlardır. Her geçiş dönemi gibi Tanzimat'tan Meşrutiyet'e, Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e hatta kuruluştan özelikle 1980'li yıllara kadar geçirilen dönem birbirinden pek de farklı olmayan sancıların ön plana çıktığı bir dönemdir. Bu sancılı dönemlerde sancıyı azaltmanın reçetesi olarak ön plana çıkan "Devlet nasıl idâme edilir?" sorusuna çeşitli alternatif çözümler bulunmuştur. Tanzimat'tan itibaren; Osmanlıcılık, milliyetçilik, İslamcılık, Batıcılık, mandacılık, sosyalizm gibi fikir açılımlarına bir de dönem dönem artan bilgi kirliliği eklendiğinde romancıların okuru aydınlatma yoluna gitmek gerektiğini düşünmelerinin kaçınılmaz bir durum olduğu söylenebilir.

Romancıların gerek gönüllü gerekse güdümlü olarak üzerlerine vazife bildikleri bu yol gösterme eğilimi, gelen her siyasal iktidarın aynı sorunlar yumağıyla boğuşması gibi sürekli aynı sorunsalları tartışan bir Türk romanının ortaya çıkmasını kaçınılmaz kılmıştır. Daha sonra klişe izleklerle, klişe karakterlerle kendini gösteren bir roman birikiminin oluşumu bu durumda kaçınılmaz olmuştur. Hep yol gösterici, aydınlatıcı işlevi yürüten Türk romanının 19. yy.'daki temel işlevi Batılılaşma konusunda yol göstermek iken Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte bu işlevine ek olarak yeni kurulan devletin ideolojik temellerini benimsetmek, onun söylemini yüceltmek ve yaymak gibi ağır bir yükün altına da girmiştir. Nurullah Çetin'in klasik romanı tanımlamak için sarfettiği şu ifadeler Türk romanında sadece Tanzimat, Meşrutiyet dönemi için değil Cumhuriyet dönemi için de geçerliliğini korur:

> "Bu dönemde romanda belirleyici olan etken daha çok sosyolojidir. Romancıların ilgisini daha çok dış dünya, toplum, sosyal olaylar, toplumların sosyal kurtuluş reçeteleri, sosyal karakterli ideolojiler, siya-

> set vs. çekmeye başladı. Sosyal kurtuluş projelerine büyük bir umut bağlandı. Onun için sosyal olan ön plana çıktı. İç dünya, insan psikolojisi, birey, manevi olan geri planda kaldı." (Çetin, 2009: 72)

Özellikle Doğu-Batı konusunu eserlerinde işleyen bazı yazarlar, "Doğu güzelliklerin, Batı da kötülüklerin merkezidir." şeklinde basit bir yargıya indirgenebilecek kadar sığ, kesin ve klişe oluşturacak kadar da tekrara düşmekten kendilerini alıkoyamamışlardır. Tüm bu ideolojik kaygılar Türk romancısının, Gramscigil ifadeyle, "önder grup misyonu"yla hareket etmesine neden olmuştur. Roman, "aydın yazar"ların mesajlarını halka iletmek için uygun bir araç olarak kullanılmıştır. Önder gruplar (yazar), muhatap grubun (okur) müstakbel çıkarları uğruna pedagojik ve ideolojik anlamda dönüştürücülük misyonunu üstlenmiştir. Yazarlar, "gözlemci anlatıcı"nın ona verdiği imkânları da kullanarak yazar (author) kelimesinin ses yaptığı göndermenin bir sonucu olarak metinlerinde rahatlıkla "ey kari", "sevgili okur" gibi okuru ikna edecek ve metnin gerçekliğini destekleyecek müdahalelerde bulunma hakkını da haliyle kendilerinde bulmuşlardır. (Şakar, 2006: 13-14) Böylece özellikle ilk romancılar romanı, topluma sunacakları eleştirilerini, tavsiyelerini içine koyabilecekleri ve bizzat kendilerinin gerçek dünyaya ilgilerini gösterebilecekleri bir araç olarak gördüler. (Arslan, 2007: 79) Dolayısıyla Türk romanı, hegemonik söylem ile önder grubun, kendi dünya görüşünü ulusun genelini kapsayıcı bir şekilde yerleştirmek için siyasal, ahlâki ve entelektüel liderliğini kullanmaya, ayrıca muhatap grubun çıkarını, ideolojik doyumunu ve bilgi ihtiyacını gidermeye yönelik siyasal anlamda başarılı girişimlerin alanı olmuştur. Roman türünün Türk edebiyatındaki ilk örneklerinden itibaren yazarın hegemonik söylemine alışan bastırılmış okur, belki de tam olarak Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve daha sonra Peyami Safa gibi sürekli ders veren çokbilmiş yazar tipinden dolayı Halit Ziya gibi bir ilk ustayı dekadanlıkla suç-

layacak, Tanpınar gibi bir yazarı ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gibi bir romanı "sükût suikasti"ne uğratacaktır.

Foucault tarafından öne sürülen söylem (discourse) kavramı, şuurun gerçek ve bilgiyle kurduğu ilişkinin toplumsal boyutlarını iktidar terimi bağlamında ele alan bir yaklaşımdır. Bilginin iktidarı getirdiği ve dolayısıyla gerçeğin planlı üretilmiş, itinayla kurgulanmış bir gerçeklik olduğunu öne süren Foucault'a göre bilginin nesnel ve mutlak doğru olduğunu iddia etmek imkânsızdır. Aksine mutlak doğruya dayalı nesnel bilgi sığ ideolojik-doktriner bir önkabulün sonucu olabilir. Edebî bir eserin pratik bir değeri varsa bu iktidar ilişkileri üzerinde bıraktığı etkilerde aranmalıdır. Sonuçta her teorik eserin, kısmen siyasal iktidarın amaçlarıyla koşut bir iktidar ağında kurulması muhtemeldir. Türk romanı iktidar öğelerine yakınlaşırken kurmacanın unsurlarını ihmal eden bir yapıya bürünüp yer yer ahlâk, bazen nasihat, bazen belgelerle oluşturulduğunu ileri süren bir tarih kitabına, bazen ise doğruyu bildiğini iddia eden doktriner bir metne dönüşmüştür. Edebî endişeler değil edebiyat dışı endişeler romanı biçimlendirmiştir. Romancı siyasetin sözcüsü sıfatıyla konuşmuştur. Romancı olmak, toplumun vicdanı olmak, halkın sesi olmakla eşdeğer tutulmuştur. Felsefî, toplumsal, ahlâkî öğretileri kurmacanın içine sığdırmanın esere çok şey kazandıracağı düşünülmüştür. Bir dönem eleştirmenlerin moda kavram haline getirdikleri şair ve yazarlara yönelik söylenen ve eleştiri literatüründe klişeleşmiş yapılar olarak yer edinen "çağının tanığı olma" ya da "sanatçılar insan ruhunun mühendisleridir." şeklinde ifadeler ve hatta kısmen romana yakıştırılan ayna metaforu bu anlayışla üretilmiş eleştiri klişeleridir. Bu tür ifadeleri kullanarak yapılan edebiyat eleştirisi özellikle 1960 ve 1970'li yıllarda oldukça yaygındı. Bunlar kökleri realizmde olmakla birlikte ideolojik bir algı sonucu yerleşmiş tabirlerdir. Çünkü bu yıllar Türkiye'nin ideolojik olarak keskin dönemeçlerden geçtiği, ciddi bir dönüşüm yaşadığı ve edebiyatın bütün türlerinin ide-

olojiyi çoğu zaman estetik değil sloganik bir şekilde ifade aracı olarak gördükleri bir dönemdi. İçine doğduğu toplumun din ve felsefesini, tarihini ve ekonomik yapısını kısacası kültüre ait bütün kodlarını üstünde taşıyan roman, bilgi birikimini taşıyan bir kültür kurumu olarak gelişti. Nihayet Arslan romanın bu işlevsel yönüne vurgu yaparak Türk edebiyatında onun ne derece özümsenebildiğini anlamanın ancak bu genetik yapıyı dikkate almakla mümkün olacağını söyler. (Arslan, 2007: 23) Carter V. Findley, Robert P. Finn, Şerif Mardin, Kemal H. Karpat, Taner Timur ve Kurtuluş Kayalı gibi yerli, yabancı tarihçi ve sosyologların[11] Türk toplumunu okuma, anlamlandırma zemini olarak romanı ve romancıları seçmeleri, romanın bu işlevsel, siyasi bağlamda gayet somut verileri olan yanını gözler önüne sermektedir. Türk romanı, romancıların Batı'yla aramızdaki ilişkilere, Türk toplumunun Batılılaşmasına dair hususları yarattıkları kurmaca dünyaya yerleştirerek kurmaca üzerinden birtakım şeyleri yöneten, kısacası topluma egemen olan, toplumu yapılandıran, Türk toplumu, Türk okuru üzerinde yetke kuran Batılı bir *biçim* olarak incelenebilir, çözümlenebilir. Bu bağlamda Türk romanının Türk modernleşmesine eşlik eden öncü bir tür olduğunu söylemekte sakınca yoktur. Çünkü Tanzimat ile başlayan ve Cumhuriyetle de daha büyük bir yükün altına giren Türk romancıları kendi ideolojilerinin ve bilgi dağarcıklarının süzgecinden geçmiş toplumsal gerçekleri, tarihsel hakikatleri -yeni bir bilgi alanı oluşturarak- gösterme yarışına girdiler. O dönemde etkisini devam ettiren realist roman ise onların bu anlamda işine yarar imkânlar sundu. Sonuçta ideolojik söylemlerden geçilmeyen bir roman birikimi ortaya çıktı.

---

[11] Carter V. Findley, *Ahmet Midhat Efendi Avrupa'da*, İstanbul, Tarih Vakfı-Yurt Yayınları, 1999. Robert P. Finn, *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1984. Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003. Kemal Karpat, *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*, (Çev: O. G. Ayas), İstanbul, Timaş Yayınları, 2009. Taner Timur, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, Ankara, İmge Yayınevi, 2002. Kurtuluş Kayalı (ed.), *Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak,* İstanbul, İthaki Yayınları, 2010.

Hegemonya kavramına ilişkin kuramsal ve romana ilişkin verdiğimiz tarihsel bilgilerin örtüşmesinden hareketle yazarların ideolojik olarak yaptıkları bu yol göstericiliği hegemonya kavramıyla açıklamak hiç de zorlama bir okuma olmayacaktır. Çünkü hegemonyanın kendisinin ilk olarak ortaya çıkışındaki iddiası, ideolojik sistemlerde sosyal düzeni korumak ve özellikle yönetici sınıfın egemenliğini sürdürmesini sağlamaktır. Buradan hareketle aslında Gramsci'nin hegemonya kavramından hareketle türettiğimiz "hegemonik söylem"in, bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarını içinde barındıran, bunlarla şekillenmiş bir roman birikimine yönelik söylem çözümlemesi için ideal bir kavram olacağı düşüncesindeyiz.

1.5. Edebiyat ve İdeoloji

Edebiyatın klik oluşturma, toplumsal ağları güçlendirme, manevî tatmin yaratma, ideolojik örgütlenmeyi sağlama, kolektif kimlik oluşturma, ideolojik, felsefî ve dinî düşünceleri kitlelere yaymada önemli bir araç olduğu artık her kesim tarafından kabul edilen bir gerçekliktir. Dünyayı bilme, tanıma, okuma aracı olan ideolojik edebiyat toplumsal gerçekliği dönüştürme çabası içindedir. Her ideoloji bu bilme, tanıma, okuma işini kendi epistemolojisine göre yapar. Dolayısıyla böylesi bir edebiyat Foucault'nun tanımladığı mahiyette bir "söylem edebiyatı"dır. Daha doğru bir deyişle, dışsal öğeler, belirleyiciler, değişkenler bu edebiyata söylemin birer öğesi olarak girer. Edebiyatın ne dışa ne de içe dönük biçimde ideolojik bir tavır almasına da bu nedenle gerek kalmaz. (Kahraman, 2009: 46)

İdeolojik edebiyatın pür edebiyata tercih edilmesi, onun salt kültürel olana, toplumsala kaymasına, estetikten yoksunlaşmasına da neden olur. İstiareli bir dille söyleyecek olursak ideoloji ile sanat arasında bir sömürü ilişkisi vardır. Bu sömürüde sanat kemirilmekte, tüketilmektedir. Yazarlar, edebiyat ve edebiyatın söylem gücünü kullanarak mesajlarını daha geniş kitlelere ulaştırmak isterler. Dünyaya, hayata bakışımızı belirlemek isteyen

hatta değiştirmek isteyen yazar tipi biçimsel olarak eklenmiş anlamlar ve değerler sistemiyle yüklü bir metin ortaya koymaya çalışır. Böylesi metinlerde yazarların beslendiği ideolojik kaynakların metinlerarası bir çabanın ürünü olarak izini sürmek de gayet mümkündür. Ayrıca yazar kendi dünya görüşlerini geniş kitlelere ulaştırmak, meşrulaştırmak amacıyla okuyucunun algısında yer edinmeye çalışmak için hegemonik söyleme yönelir.

İde ve *fikir,* kökleri tamamen akıl ve akılla ilgili süreçleri imlemesine rağmen ideolojide duygusallık ve romantizm akıldan daha ağır basar. İdeoloji nosyonunun etkinliği ise içinde barındırdığı fikirlerde ve daha da önemlisi bu fikirleri vülgarize eden, yayan sözcüklerin aşkınlığında yatar. Dolayısıyla hiçbir ideolojinin sözcükleri keyfi bir şekilde yan yana getirme lüksü yoktur. Çünkü sözcükler kaygandır. Anlam avuçlarımızın arasından uçup gidebilir. Kendi fikirlerini benimsetmekte bilgiye önem verdiği gibi bu bilginin geniş kitlelere yayılmasında sloganlara ihtiyacı olan ideolojiler bu sloganları oluşturacak büyülü kelimelerin bir araya getirilmesine, bir araya getirecek kişilere ihtiyaç duyar. Bu yüzden doğaları gereği aşkın bir karaktere sahip olan ya da duygusal/romantik mizaçları ağır basan yazarlar ve şairler mutlaka ideolojinin ihmal etmeyecekleri partizanları, savunucuları ya da öncü isimleri olacaktır. (Karpat, 2009)

Yazarlar ve şairler bazen iktidarın karşısında muhalif olmakla birlikte iktidarın en fazla itibar ettiği sosyal çevrelerdendir. Çünkü siyasal iktidar edebiyatı, toplumu şekillendirmede, yönlendirmede kullanır. İç içe geçmiş iktidar ilişkilerinin doğal bir parçası olarak siyasi tahakküm edebiyatı da kapsar. Söz gelimi İngiliz edebiyatı hükümdarlarının yönetim dönemlerine göre sınıflandırılır; Elisabeth Devri Rdebiyatı, Victoria Devri Edebiyatı gibi. Molière Tiyatrosu, XIV. Louis döneminin saray idaresinin güdümünde bir tiyatrodur. Yine benzer bir şekilde Nazi Edebiyatı Nazi rejiminin, Sovyet Edebiyatı ise Sovyet rejiminin güdümündedir.

Türkiye'de de Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet'ten günümüze edebiyat tarihi de siyasal iktidarlar ile edebiyat ara-

sındaki ilişkinin örnekleriyle doludur. Hatta Cumhuriyet'in ilk yıllarında dönemin romancıları ve şairleri bir şekilde politikanın içindedir. Milletvekillerinin bir kısmını "kalem erbabı" teşkil eder. Dönemin yazarları için bu oldukça cazip bir durumdur. O dönem edebiyatçılarının büyük ihtiraslarla milletvekilliği, bürokratlık peşinde koştuğunu edebiyat tarihlerinden, biyografik çalışmalardan ve anılardan öğreniyoruz. Atatürk'ün fikir sofrasında da Ruşen Eşref Ünaydın, Falih Rıfkı Atay, Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi yazarlar yer alırlar. Bu bağlamda Türk edebiyatında aktif siyasette yer almış çok sayıda yazar ve şair vardır.

Bunun haricinde siyasal iktidarın taltif etmediği aksine çeşitli yollarla cezalandırdığı şair ve yazarlar hiç de az değildir: Kimisi beklemediği bir dönemde ummadığı bir nedenden dolayı yıllarca hapiste kalmış, kimisi kanon dışına itilmiş, kimi iktidardan umduğu itibarı görememiş olmanın verdiği düş kırıklıklarıyla fikir değiştirmiştir.

Türk yazarlarının ideolojik olmakla birlikte ideolojinin niteliği konusunda ne ölçüde bilgi sahibi oldukları belirsizdir. Ancak bu konuda derinlikli düşünceler üretilmediğini söyleyebiliriz. Türk toplumunda sadece romancılar değil eli kalem tutan herkes ideolojik argümanlar kullanır. Hatta ideoloji etkinliğini büyük ölçüde şair ve yazarlara borçludur. Bunun Türk edebiyatında Tevfik Fikret, Necip Fazıl, Peyami Safa, Kemal Tahir gibi çok sayıda örnekleri vardır. Türkiye'de bazı ideolojilerin aşırı uçlardaki temsilcileri de şair ve yazarlardır. Nazım Hikmet, H. Nihal Atsız ve Necip Fazıl Kısakürek herkesin aklına gelen ilk isimlerdir. Bunlar aşırı uçlardan sadece birkaç örnek. Kısacası edebiyat büyük oranda politik propaganda ve ajitasyon aracıdır.

Hiç kuşkusuz bu durum ülkemizde kurumsallaşan edebiyat çevrelerinin sanatsal beğenisinde de kendisini gösterir. Türk yazarlarının çok kompleks bir sanat algısı, estetik beğenisinin olmadığı söylenebilir. Basit ve yalın bir şekilde söyleyecek olursak Türkiye'de edebiyat çevrelerinde sanatsal beğeninin büyük

oranda ideolojik olduğu söylenebilir. Çünkü ideolojinin edebiyat üzerindeki etkisi diğer sanat dalları üzerindeki etkisinden çok daha fazladır.

Çalışmamızın yukarıdaki bölümlerinde gerek ideoloji söylemine yakınlığı gerekse kendisinin başlı başına ideolojik bir temsil olması sebebiyle Marksist kurama yer verilmişti. Edebiyat-ideoloji bağlamında ise hem edebiyatın bütün türlerinde Marksist ve sosyalist tezlerin işlenmesi hem de Marksist teorinin başlı başına bir edebiyat ve estetik teorisinin bulunması ona bu bölümde müstakil bir başlıkta yer vermemizi zorunlu kıldı.

1.5.1. Marksizm ve Edebiyat

İdeoloji ile estetik arasında doğrudan ya da dolaylı bir ilişkinin varlığı çeşitli teorisyenler tarafından dile getirilmiştir. Gerek ideoloji gerekse estetik söz konusu olduğunda belli bir ölçütten bahsetmek zordur. Her ikisi de kompleks yapısı itibariyle benzeşirler. İkisi arasındaki bir başka temel denebilecek ilişki ise her ikisinin birbiriyle etkileşim sonucu birbirini değiştirip dönüştüren bir yapıya sahip olmasıdır. İdeolojinin kendisi bile bir tercih olmakla birlikte her ideolojinin de tercihleri vardır. Sanat ve ideoloji ilişkisinde sanatın belirleyeni olarak ideoloji başat bir işlev görür.

Hegel, Marx, Engels, Lenin bunlar edebiyatla ideoloji arasındaki köprünün 19. yy.'daki öncü isimleridir. Marx ve Engels'in doğrudan edebiyat üzerine kaleme aldıkları bir kitapları yoktu. Edebiyatla irtibatları mektuplarında ve bazı yazılarındaki değinilerinden ibarettir. Marx öğrencilik yıllarında Yunan ve Latin klasiklerini iyi okumuştu, edebiyata çok meraklıydı. Heine'yle Goethe'yi ezbere bilir, konuşurken sık sık onlardan parçalar okurdu. Aeskhilus'u ve Shakespeare'i dünyanın en büyük iki dramatik dâhisi sayardı. Bunun haricinde roman türüne özel bir ilgisi vardı; sosyoloji, ekonomi ve tarihle yüklü romanlar… En çok sevdiği modern romancılar, Paul de Kock, Charles Lever, Baba Dumas ve Sir Walter Scott'tu. Ona göre romanın en büyük ustaları Cervan-

tes ve Balzac'tı. (Marx ve Engels, 2001: 129-130) Marx sadece iyi bir edebiyat okuru değil aynı zamanda kendisinin şiir, roman, tragedya denemeleri olduğu da biliniyordu. Birkaç tanesinin dışında şiirlerinin pek iyi olmadığı, fakat iki şiirinin "Athenaum"da yayımlandığı, daha sonra Hoffmann ve Sterne etkisinde *Scorpion und Felix* adlı bir mizahi bir skeç yazmaya başlayıp yarım bıraktığı da bilinmektedir. (Lifshitz, 1969: 14)

Engels'de de ciddi bir edebiyat ilgisi vardı. Kendisine yazarları tarafından imzalanarak gönderilen romanları okuduktan sonra yazarlarına teşekkür veya eleştiri mahiyetinde mektuplar yazardı.[12] Marx ile Engels arasındaki mektuplaşmalarda konu dönüp dolaşıp edebiyata gelir. İki ülküdaş birbirlerini son okudukları eserlerden bu mektuplar yoluyla haberdar ederdi. Yine bu mektuplarda bir hayli ciddi denebilecek edebî meseleleri masaya yatırırlardı. Marx birçok yazar hakkında görüşlerini beyan ederdi. Ne Marx ne de Engels gerçekçiliği sanatçılar için tek yöntem olarak şart koşmuşlardı. Bunlara göre toplumun büyük değişimler geçirdiği dönemlerde edebiyatın işlevi çok önemliydi. Marx, edebiyatın estetik/poetik işlevinden ziyade kavrama/idrak işlevini öne çıkarıyordu. Marx'ın edebiyat yaklaşımının can alıcı yanı, biçim, yapı ve estetik yönlerine değil içeriğe ve özelde karaktere dikkat etmesiydi. Edebî eserlerdeki karakterleri "toplumsal-tarihsel bağlam"a yerleştirip okumayı denemiştir. Örneğin ona göre Balzac'ın eserleri Fransız ekonomisi ve Fransız toplumu üzerine yazılmış bir tez niteliğindeydi. İnsanlık Komedyası sosyo-ekonomik bir bilgi kaynağı, *Les Paysans* ise bir tür tarihsel doküman niteliğindeydi. (Zima, 2006: 73-132)

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Marx ve Engels'in sanat, edebiyat konusunda bizzat kaleme aldıkları bir eser yoktur. Fakat onların takipçileri olan G. V. Plehanov (1856-1918), Troçki (1879-1940), Lunaçarski (1875-1933), Althusser (1918-1990)

[12] Minna Kautsky'nin *Old and New* adlı romanı, Margaret Harkness'ın *City Girl* romanı bunlardan bazılarıdır. Engels'in bu romanları sosyal gerçekçilik bağlamında eleştirdiği görülür. Bu eleştiriler bir mektup için fazlasıyla ayrıntı içerir. Bu mektuplar için bk.: (Marks ve Engels, 2001)

gibi isimler Marx'ın altyapı, üstyapı gibi terimleri, sanat ve edebiyata ilişkin ciddi bir yekûn teşkil eden Marksist kuramı geliştirmede kullandılar. Sonuçta ortaya Marksist estetik çıktı. Özellikle bunlar arasındaki ilk dönem Marksistler ekonomik yapıyı ön plana çıkararak toplumsal olayları açıklamaya çalışan felsefî bir yaklaşım olarak sanatı da üst yapıya eklemler. Dolayısıyla sanat da üst yapının çıkarlarına hizmet edecektir. Sanatçı hangi toplumsal sınıfın üyesi ise eser de o sınıfın yansıması olacaktır. Yani sanat eseri sınıf çıkarlarının sözcüsü olduğu için ideolojinin merkezindedir, herhangi bir ideolojiyi yansıtan bir yapı olarak iktidara hizmet eder, alt yapıyı biçimlendirdiği için bir tahakküm aracıdır.

1.5.2. "Yansıtma"dan "Üretim"e Sanatsal Beğeni ve İyi Edebiyat

Marksist kuramcıları ikiye bölen yaklaşımlar ise daha çok edebiyatın bir yansıtma mı yoksa bir üretme mi olduğu noktasında dile getirilen görüşlerde ortaya çıkar. Marksist edebiyat teorisi 1960'lı yıllara kadar edebiyatı, edebî eseri salt toplumsal gerçeği yansıtan bir ayna olarak gördü. Toplumun ekonomik, politik ve sosyal açılardan eleştirisi olan Marksizm, gerçekçi romanı ideal edebiyat olarak sunuyordu. Toplumsal yapıyı yansıtmayan edebiyat ya sahte ya da önemsizdi. Bu türden indirgemeci söylemler genel olarak birer slogan gibi kullanılmaktaydı: "İlerici değilsen gericisindir." "Sosyalist değilsen burjuva ya da kapitalistsindir." Benzer söylemler edebiyata da uyarlandı. "Sosyal gerçekçi değilsen sanatçı değilsindir." Bu, ideolojilerin her şeyi kendi kontrolünde kategorize etmesinden kaynaklanmaktaydı.

Gerçekçi edebiyat toplumsal eleştiri yapmakla birlikte sokağın yansımasıydı. Hatta yansıtma kuramı egemen ideolojinin yansıtılması olarak düşünülüyordu. Roman için kullanılan ayna metaforu da romanın rolünü abartan bakış açısı olması nedeniyle eleştiri almıştır. Çünkü romanın işlevi toplumu yansıtmak ve okuru toplum konusunda malumat sahibi yapmak

değildir. Kimse *Suç ve Ceza*'yı 19. yy. Rus toplumunu tanımak ve Rus tarihi hakkında bilgi edinmek için okumuyor.[13] Oysa ayna metaforu sadece bir metafor, romana yapılan bir yakıştırma olmakla kalmamış, bir dönem romanın olmazsa olmazı gibi algılanmıştır. Bernstein, sanatın toplumsal yeniden üretimin maddi süreçlerinden soyutlama yaparak iş gördüğü için, sanat yapıtlarının araçsal bir amacı olmadığını belirtir. Bu bağlamda sanatın ülküsellestirildigi suçlamasına hiçbir zaman tam olarak karşılık verilemez. Ancak, yapıtların nesnelliğinin ya da özneler arası geçerliliğinin kendisi araçsal rasyonelliğin varsaydığı koşula bağlı amaçların kötü sonsuzluğunun parantez içine alınmasını gerektirir. Adorno'nun tikelci maddeciliğinin bir sonucu olarak, sanatın vaadi kırılgan ve belirsizdir. Eğer sanat yapıtları gerçekten daha fazlasını vaat edebilselerdi, tikel değil tümel olurlardı. (Bernstein, 2003: 223-224).

Marksistlerin edebiyatı ideolojiye indirgemesiyle başlayan ideolojik edebiyatı salt sanatın bittiği yerde hegemonik bir söylemin üretimi olarak yorumlamak Türk edebiyatına özgü doğru bir genelleme olabilir. -Türk romanının dönem dönem sosyal gerçekçilik, köy romanı, ezen-ezilen edebiyatı gibi konulara takılıp kalması ya da bütün bir edebiyatın bu tematik klişelere indirgenmesi, bu ideolojik yönelimin Türk edebiyatındaki yansımaları olarak yukarıdaki kanaatimizi doğrular.- Çünkü dünyada Marksist edebiyat, Marx ve Lenin'in yazışmalarındaki asgari ilgiyle yetinmedi. Özellikle 1960 sonrası post-marksist ku-

[13] Dostoyevski'nin milliyetçi temayülleri ağır basan bir romancı olduğu bilinir. Burada Türk edebiyatı ile Rus edebiyatı arasındaki ideolojik eğilim her ikisine ilişkin yapılacak yapısal çözümlemelerle anlaşılacak bir durumdur. Hasan Bülent Kahraman'ın bu konuya ilişkin tespitleri Türk edebiyatının hiçbir zaman Rus avangardının sahip olduğu dokusal özelliklere sahip olmadığı yönündedir. Aksine Rus edebiyatı, yine Rusya'da toplumcu gerçekçi dönemde ortaya çıkmış bir kavramla söylemek gerekirse, daima "ideynost" bir dokuyu taşımıştır. "İdeynost", "ideolojik dışavurum" anlamına gelir. Fakat bununla birlikte getirilmek istenen şey edebiyatın ilerlemeci olması, düşünce içermesi, düşünsel olması, bunların ağırlıkla toplumcu ve siyasal bir nitelik taşıması yönünde olmuştur. (Kahraman, 2009: 70)

ramcılar, edebiyatın biçim, yapı, estetik gibi unsurlarını atlayan, görmezden gelen, salt içeriğine bakan ve kavrama, idrak işlevini ön plana çıkaran bir edebiyat algısına artık çok uzaktı. Tabiri caizse Marx'tan sonra köprünün altından çok sular akmıştı.

1960 sonrası post-marksistler ideolojiyi, maddi boyutu olmayan fikirler olarak ya da belli bir davranış kalıplarıyla ilgili bir mesele olarak görme dışında üçüncü bir yol daha öneriyordu. Bu da ideolojinin söylemsel ya da göstergesel bir fenomen olarak analiz edilmesiydi. Göstergeler ve söylemlerden söz etmek pratik bir yaklaşım olmakla birlikte ideolojiyi salt siyasalın inceleme alanı olmaktan çıkaran, sanat ve imgesel boyutuyla ideolojiye yaklaşıma bir başlangıçtı. Bununla birlikte 1960'lı yıllardan sonra edebiyatı salt yansıtıcı ayna olarak görmenin yanlış olduğu kanaati de uyandı. Goldmann, Eagleton, Althusser ve Macherey gibi Marksist kuramcılar edebiyatı bir yansıtma olarak değil "üretim" olarak algılayan öncü isimlerdi. Onlara göre metin ideolojik bir üretimdi. Her metin estetiğin ya da belli bir ideolojinin üretimi olarak düşünüldü. Hatta okumak da ideolojik bir edimdi. Çünkü yazarın kendisi için hazırladığı metni okuyan okur, etkileme ve etkilenme süreçlerinden geçer. Her metnin bir ideolojisi vardır. Hatta bazı metinlerin ideolojisi "resmî"dir.

Althusser'e göre her bireyin hayatına ideoloji; dinî, ahlâki vb. açılardan belirlenmiş hayali ve çarpıtılmış ilişkiler düzeyinde yansır. Edebiyat da hayatı yansıtırken bize insanların bu yaşantısını verir. Fakat edebiyat ideoloji değildir, o sadece ideolojiyi hammadde olarak değerlendirir. Onu kendince işler ve kullanışlı bir malzemeye dönüştürür. Althusser edebiyatı yansıtıcı bir nesne olarak görmenin de yanlış bir eğilim olduğunu söyler. Ona göre edebiyat bir üretim biçimidir. Ürettiği şey ise görünürlük kazanmış, kendini ele vermiş ideolojidir. Althusser ve onun takipçisi Macherey'e göre sanat ve edebiyat ideolojiye merkezden değil kenardan bakabilen pratiklerdir. (Parla, 2009: 42)

Althusser'de üretim iki düzeyde ele alınıyor: İlki sanatçının eser verirken ideolojiyi dönüştürmek suretiyle yaptığı üretim ki

bu edebiyatın üstyapısıdır, ikincisi, kendi üretim tarzı ve ilişkileri ile ele alındığında edebiyatın bir üretim olarak düşünülmesidir ki bu da altyapıdır. Frankfurt Okulu'nda ise üretim, malın değişim ve kullanım değerinin üretilmesi ya da ekonomik anlamdaki üretim gibi değildir. Frankfurt Okulu'nda üretim, sömürünün baskısında insana ve onun yaratılışına ters düşen her şeyden uzaklaşma ihtiyacına dayanır.

Rus Biçimcilerine göreyse edebiyat eserinin amacı gerçekliği yansıtmak değil, onu değişik bir biçimde algılatmak olmalıdır. Dolayısıyla onlar için önemli olan sanatçının gerçeklik karşısındaki tutumu değil dil karşısındaki tutumudur. *Marksizm ve Dil Felsefesi* adlı yapıtında Volosinov, "Nerede bir gösterge varsa, orada ideoloji vardır." diyerek ideolojiye dilbilimsel yaklaşır. Volosinov'un dil merkezli ideoloji görüşü, ideolojinin, gösterge sistemleri tarafından oluşturulduğunu, aktarıldığını ve sınandığını savunur. (Volosinov, 1973: 10) Barthes'ın *Mitler* adlı çalışması da dil merkezli ideoloji fikrinden yola çıkar. Barthes, Saussure'den mülhem modern mite göstergebilimsel bir yaklaşım getirir. Ona göre ideoloji bilinçli fikirlerden oluşmuş bir yapı olmanın yanı sıra aynı zamanda bir mit sistemidir. Hem Rus Biçimciliği hem de Fütürizm akımının önemli temsilcilerinden olan, bu ikisi arasında köprü kuran Şiklovsky ise edebiyatta ideolojiye pek sıcak bakmaz. Ona göre bir yapıtı mesajına, felsefesine, ahlâki öğretisine göre değerlendirenler edebiyattan anlamayan kişilerdir. Edebiyattan anlayanlar o yapıtın salt sanatsal tarafına, kullandığı edebî tekniğe ve kullanımındaki ustalığa bakarlar. (Parla, 2009: 49) Eagleton'a göreyse edebî metnin tüketim edimi, diğer herhangi bir toplumsal üründe olduğu gibi, metin için de varoluşunun kurucu öğelerindendir. Okumak ideolojik bir ürünün ideolojik şifre çözümüdür; edebiyat eleştirisinin tarihi de metnin üretici ve tüketici anlarına ait ideolojiler arasındaki olası kesişimlerin tarihidir. (Eagleton, 2009: 69)

Eagleton ideolojiyi, maddi boyutu olmayan fikirler ve davranış kalıpları olarak görmek dışında söylemsel ya da göster-

gesel bir fenomen olarak analizine yöneldi. Lukács, "estetik" kavramının değerlendirilmesine katkıda bulundu. Özellikle sanatı vurgulayan Frankfurt Okulu'nun "dolayımlama" kavramını temel alarak "sanatsal üretim" görüşünü yeniden inceledi. Goldmann "yaratıcı özne" kavramını gözden geçirdi. Biçimciliğin Marksist kanadı "işaretler" ve "metinler" kavramlarını kullanarak ve edebiyatı bir kategori olarak görmeyi reddederek yazım sürecini köktenci bir biçimde yeniden tanımladı. Bunlar Marksist edebiyat kuramının post-marksist kuramcılarla birlikte kaydettiği ciddi ilerlemelerdir. Tüm bu kuramsal çabalar Marksist edebiyatın farklı bir biçimsel kategorinin üretimine dönüştüğünün de göstergesidir.

Yansıtma-üretim tartışması dışında bir başka tartışma daha var ki o da yukarıda görüldüğü üzere "iyi edebiyatın hangisi" olduğudur. Plehanov'a göre sanat ancak insanlara yararlılıkları ölçüsünde değerlidir. İdeolojik ve politik içerik, yüce bir toplumsal ülkü için savaşma sanatın değerini düşürmez; tersine ona olağanüstü bir önem, güç ve hayat kazandırır. Kısacası Plehanov'a göre sanatın toplumcu yanı estetik ve edebî yanından daha ağır basmaktadır. (Fréville-Plehanov, 1991: 60-61)

Marx ve Engels'in ardından Marksist geleneğin takipçileri olan Lukacs, Goldmann ve Frankfurt Okulu'na göre ise "iyi edebiyat", toplumsal gerçeği yorumlayarak aktaran, toplumsal gerçekliği bir yapı içinde yeniden şekillendiren, ideolojinin tahakkümünden uzak edebiyattır. Bahtin'e göre iyi edebiyat yaşamdaki ve dildeki diyalojiye, çokseslilğe hakkını veren edebiyattır. Roman tam da bunu yapabilmek üzere oluşmuş bir edebî biçimdir. (Bahtin, 2004: 20) Barthes'e göre iyi edebiyat "okurluk metin" değil, "yazarlık metin"dir. Bu da öyle kolay ulaşılan bir metin değil, bilakis raslantı sonucu, kaçamak ve dolambaçlı yollardan bulunan metindir. Böylesi metinler okura haz vermenin ötesinde okuru kendinden geçirir. (Barthes, 1996: 16-17) Yapısalcılık sonrası Marksist eleştiriye göre iyi edebiyat (bilinçaltında) ideolojiyi aşıp gerçeği temsil edecek bir

metne öykünür. Ama sonuçta eldeki metin, ideolojinin yadsınmaz varlığında, ideolojiden öte bir gerçeklik olduğuna işaret edebilen eksik bir metnin üretimidir. (Parla, 2009: 335)

Bir eserin estetik değere sahip olabilmesi, edebî bir metin sayılabilmesi için eserdeki görüşün doğru olması gerekmez. Hatta salt doğruluk onu değerlendirmede ölçüt bile değildir. "Eserdeki görüş, olay örgüsüyle, kişilerle, tonla, simgelerle kenetlenerek esere sanat yönünden bir şey katmalıdır." (Weitz, 1963: 104-105) Sanat eserindeki tez olumlu ise bunun sanatsal bir üslûpta dile getirilip getirilmediğine bakılmalı ya da toplumun gerçekleriyle, temel evrensel değerlerle uyuşmayan aykırı bir tezse bunun esere ne gibi zararlar verdiği bulunmaya çalışılmalıdır. Bir esere fikirlerine, felsefesine bakarak hüküm vermek yazarın güzel, çirkin ya da karizmatik oluşuna bakarak karar vermekten farksızdır. Çünkü metin fikirlerden, ideolojiden ibaret değildir. Sadece ideolojisine, felsefesine bakarak bir eser hakkında hüküm verenler daha çok sosyologlar, politikacılar, ideologlar oluyor. Sadece kendi fikirlerini dile getiren metinlerden zevk alan okurların okuyabileceği edebiyat çok sınırlı bir edebiyat olacaktır. "Gerçekte, güzel bir edebiyat eserini kötü bir anlatıdan ayıran fark, tezli eserlerle tezsiz eserler arasındaki karşıtlıkla açıklanmaz. Söz konusu fark şu kesin noktada bulunur; yani yazarın güdümlü/angaje olmadığı tezli edebiyatla yazarın güdümlü/angaje olduğu tezli edebiyat arasındaki farkın bulunduğu kesin noktada bulunur." (Roy, 1968: 176)

İdeal okurun en belirgin özelliği ideolojik etkenlere takılmadan edebî kaliteyi ön plana almasıdır. İdeal okur kimdir sorusunun cevabı; sanat okurudur. Sanat okuru, sanatsal öncelikleri ağır basan okuru imler. Aksi takdirde ideolojik kategoriler toplumsal hayatın olduğu gibi edebiyatın da başat belirleyeni olacaktır.

1.6. Romanda İdeoloji ve Söylem

Edebî türler içerisinde ideolojisiz bir metinden bahsetmek imkânsızdır. Çünkü her metin, ideolojilere uzak olduğu iddia-

sında olsa bile, evrende dolaşımda olan çeşitli fikirlerin etkileşim alanındadır. Böylesi bir etkileşimde metin manyetik bir etkiyi taşır üzerinde. Yani anlamın pozitif ya da negatif değerlerle yüklenmesi kaçınılmaz bir durumdur. Bu etkiyi oluşturan ideolojik kaynakların, metinlerarası bir çabanın ürünü olarak izini sürmek de gayet mümkündür. Behemehâl okurun önüne gelen her metnin dolaylı da olsa bir ideolojiyi barındırdığı söylenebilir.

Roman, edebiyatın bütün türleri hatta diğer bütün sanat dalları arasında "farklı söylemleri içermeye elverişli, farklı olanaklı dünyaları yan yana getirmeye uygun esnekliği ve toplumsalın çoğulluğunu aktarmaya uygun yapısıyla" (Altuğ, 2011: 157) doğrudan ve alabildiğine ideolojiyi içinde barındıran, ideolojilerin kullanımına, ideolojik kullanıma, hatta istismara açık edebî türlerdendir. Onun ideolojiye olan yatkınlığı tarihsel, tezli, doktriner ya da didaktik olmasını tetikleyeceği gibi avangart ya da gotik olmasını da engellemez. Nurullah Çetin'in ifadesiyle 19. yy. romanı özellikle 19. yy.'da yaygınlık kazanan pozitivist ve materyalist ideolojiye sırtını yaslamıştır. (Çetin, 2009: 71) Bu da romanın ideoloji ve ideolojilerin dünyasıyla olan yakınlığının göstergesidir.

Romanda ideoloji denilince salt pejoratif anlamıyla sloganik roman, devrimci roman, estetikten yoksun roman anlaşılmamalıdır. İdeolojik alt yapısı olduğu halde teknik olarak roman türünün imkânlarını layıkıyla kullanan, nitelikli romandan bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla bunlar da ideoloji incelemesine konu olabilir. Benzer şekilde romanın kendisinin büyük oranda sanatsal olduğu fakat protagonistin ya da diğer roman kişilerinin bir ideolojinin temsilcisi olduğu romanlar, söz gelimi *Huzur*, bir ideoloji incelemesine tabi tutulabilir. Fakat pejoratif anlamıyla ideolojik olarak nitelendirilemez. İdeolojik romandan farklı olarak romanın, içinde yaşadığı dünyanın sorunlarına tavır alması bütünüyle insanî ve entelektüel nitelikli olması nedeniyle normaldir. Çünkü bugün dünyanın gidişatını siyasal olarak irdelemeyen bir yazarlık tipolojisinden söz etmek neredeyse imkânsızdır.

Burada roman bağlamında ideoloji ile ideolojik romanı birbirinden ayırt etme, ideolojinin salt pejoratif kullanımı dışında daha naif bir boyutunu göstermek gerekir. Biraz daha özele inerek bir ayrımı belirginleştirmek gerekiyor. Bu bağlamda "ideolojik roman" ile "ideolojisi olan roman" arasında ideolojinin oluşum koşullarının farklılığı üzerinde durulmalıdır. Burada ideolojinin metinlerde yer alma şekliyle ilişkili olarak iki temel kavram üretmek mümkündür: **biçimsel ideolojik söylem** ve **nihai ideolojik söylem**.

Biçimsel ideolojik söylem; biçim oluşturucu ideolojik söylemdir. Yani biçimin gelişmesine katkı sağlayan, bu anlamda kurguya dâhil olarak romanda estetik yitime, sıradanlaşmaya sebep olmak yerine biçimsel niteliği arttıran, kurguya zararı değil katkısı olan ideolojidir. "Biçimsel ideolojik söylem"de ideoloji var olmakla birlikte eserin biçimsel niteliklerinin oluşumu tamamlanmıştır. İdeolojinin roman içinde eritilmesi ya da örtük olarak yer alması "biçimsel ideolojik söylem"in oluşumunu sağlar. Ya da protagonistin ideolojik fikirlerinin karşısına anti-fikirleriyle çıkan başka güçlü özne ya da öznelerin romanda yer alması, anlatıyı monoloji(k)[14] olmaktan çıkarması açısından yine "biçimsel ideolojik söylem"in oluşumuna katkı sağlayabilir. Hatta protagonistin fikirleri dışında diğer her tür ideolojinin de romanda sesi yükseliyorsa burada "biçimsel ideolojik söylem" olması muhtemeldir.

---

[14] Diyalojinin karşıtı olarak monoloji; karakterlerin silik olduğu, yazarıyla aynı görüşü paylaştığı, tek sesliliğin hâkim olduğu, bir düşüncenin ısrarla yüceltildiği ya da şiddetle yerildiği metinlerdeki söylemi imler. Bu tür anlatılarda "monolojik bir tasarımda kahraman kapalıdır ve anlamsal sınırları kesin bir biçimde çizilmiştir: kahraman ne ise odur ve olduğu şeyin sınırları içinde, yani gerçeklik olarak tanımlanan imgesinin sınırları içinde edimde bulunur, deneyimler, düşünür ve bu sınırlar içinde bilinçlidir; yazarın onunla ilgili monolojik tasarımını çiğnemeden kendisi olmaktan çıkamaz, yani kendi karakterinin, tipikliğinin veya mizacının sınırlarını aşamaz." (Bahtin, 2004: 103) Eleştirmenlere göre, karakterlerin sözlerinin dolaysız ve tamamen yanlı anlamlandırma gücü romanı monolojiden kurtarır. Bahtin diyalojiye hakkını verebilen tek edebî biçimin roman olduğunu söyler. Monoloji-diyaloji karşıtlığı üzerinden Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sına yönelik bir okuma denemesi için bk.: (Arslan, 2003: 87-112)

Nihai ideolojik söylem ise romanın tartıştığı her sorunun romanın başından itibaren halledilmesi, belli bir karara bağlanması, kusursuz bir "kahraman" tarafından kuşkusuz dille çözümlenmesi, "kahraman" aracılığıyla romana dâhil olan fikirlerin hatta bizzat kahramanın bariz bir şekilde, okurun gözüne sokarcasına, öznel bir dille yüceltilmesi şeklinde karşımıza çıkan söylem biçimidir. Yani yaygın olarak kullanılan pejoratif anlamıyla "ideolojik roman"ın söylemi "nihai ideolojik söylem"dir diyebiliriz.

1.6.1. Söylem Oluşumuyla İlişkili Bir Durum Olarak Romanda Klişe

Romanda klişe, benzer karakterlerin, birbirini anımsatan izleklerin, türün klasik anlatım yöntemlerinin sürekli kullanıldığı, olay örgüsünde yer alan sığ bir nedensellik ilkesinin ya da bütünüyle ideolojik söylemle oluşturulmuş tarihsel verilerin değişmez bir şekilde birkaç kuşağın eserlerinde yer alması şeklinde kendini gösterir. Böylesi anlatılarda derinliğin ve özgünlüğün kaybı kaçınılmazdır. Cemil Meriç'e göre klişe olağandır. En titiz sanatçı bile bayağıdan, işitilenden, basmakalıptan kurtaramaz kendini, okuyucu bulmak için anlaşılanı yani kalabalığın daha önce duyduklarını tekrarlamak zorundadır romancı. (Meriç, 1998: 136) Tanzimat ve Meşrutiyet dönemi Türk romanında klişenin hâkim olmasının nedeni karakter, zaman, mekân gibi unsurlar konusunda romancıların ortak fikirlere sahip olmasından ve ideolojik eğilimlerinden kaynaklanmaktadır. Benzer durum Cumhuriyet döneminde de devam etmiş, Türk romanı sürekli kileşeler üreten bir yazın alanı olmuş, klişe, hegemonik söylemin önemli bir unsuruna dönüşmüştür. Örneğin olay örgüsünün sürekli hâkim bakış açısı tarafından aktarılması ya da olay örgüsünün hep mutlu sonla bitmesi gibi hususlar da içerisine yeni bir şeyler eklenmedikçe bir zaman sonra klişeye dönüşebilen kurgu unsurlarıdır. Benzer şekilde izlekler de böyledir. İzlekler söz konusu olunca sürekli aynı izleğin işlenme-

sinden ziyade konunun işleniş biçimi de klişe yaratabilir. Söz gelimi aşk bir klişe değildir. Yazılması ve okunması en güzel izleklerden biridir aşk. Fakat aşk ilişkisinin sürekli ataerkil bir çerçeveden sunulması yani hep erkeğin baskın, kadının edilgin olması ya da kadın-erkek eşitsiziliği bağlamında aktarılması aşk izleğini bir klişeye ya da böylesi metinleri klişe metinlere çevirmektedir. Tanzimat romanında *Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat* (1872) ile başlayan sonra *Teehhül* (1887) ve *Sergüzeşt* (1888) ile gittikçe edebiyatımıza yerleşen, ümitsiz aşk anlatılarının vazgeçilmezi haline gelen intihar da bir dönem klişeye dönüşmüştür.

Bir başka izlek olarak Batılılaşmanın kendisi klişe değildir. Fakat kültürel çatışmaların, Doğu-Batı çatışmasının sürekli olarak Doğu'nun galip geldiği, Batı'nın mağlup olduğu, Doğu'nun iyi, güzel olduğu, Batı'nın kötü, çirkin olduğu önkabüllerle okuyucuya sunulması klişedir hiç şüphesiz. Yine Doğu ile Batı karşıtlığının hep Doğu(lu) ile Batı(lı)nın arasında gerçekleşen bir aşk ya da evlilik münasebetiyle karşımıza çıkarılması, yanlış Batılılaşmanın uzun süre ahlâki yozlaşma etkisinde incelenmesi klişedir. Batılılaşma konusunda bir başka klişe de yazarın romanında Batılılar ve "biz" şeklinde bir ayrıma gitmesi şeklinde karşımıza çıkar. Eğer yazar bu şekilde bir ayrıma gitmişse ve romandaki tutumu tamamen "biz"i yücelten, "biz"den yana bir tavırsa bu yerel bir roman olmakla birlikte monolojik[15] bir romanın, klişe roman birikiminin oluşumunu kaçınılmaz kılar. Bu bağlamda salt Batılılaşma karşıtlığı ve eleştirisi romanda ciddi bir klişenin oluşumunu kaçınılmaz kılmıştır.

İdeolojik yazar siyasetin, devletin başına dert olan bir dizi sorunu, sorunlar yumağını "aydın yazar" kimliğiyle kendine

[15] Bahtin'e göre monolojik eserdeki bir fikrin üç işlevi olabilir: "Öncelikle, dünyanın tahayyül ve temsil edilme ilkesidir; malzemenin seçilmesi ve birleştirilmesinin dayandığı ilkedir; yapıtın tüm öğelerinin ideolojik tek-tonluluğunun arkasındaki ilkedir; ikincisi, fikir temsil edilen malzemeden yapılan az çok belirgin veya bilinçli bir çıkarım olarak sunulabilir; üçüncü ve son olarak, yazara ait bir fikir başkahramanın ideolojik konumunda dolaysız bir ifade kazanabilir." (Bahtin, 2004: 137)

dert edindiği için bu sorunlarla meşgul olmuş ve kendinden önceki kuşaktan devraldığı gibi kendinden sonraki romancı kuşağa bu sorunları miras bırakınca kuşaklar arası geçişte klişenin oluşumu kaçınılmaz olmuştur. Sonrasında klişe yazarın kendi aleyhine bir durum olmakla kalmaz, her yazar kendinden önceki yazarın sorunlarına hapsolarak, bunlara takılı kalarak bir anlamda sorunun büyümesine katkı sağlamış, metinsellik ilişkisini tersine işletmiş olur. Üstelik burada miras kalan sadece izlek değil onun işleniş biçimidir.

Romanlardaki klişe öğeler de aslında hegemonik söylemi kanıksanır kılmıştır. İzleksel ya da söylemsel bir değişimin öncüsü olmayan romancılar hep aynı konuları farklı ideolojilerde de olsalar bütün ideolog romancıların ortak paydası olan "hegemonik söylem"le romanda ele aldıkça, hep süregelen, pek değişmeyen klişe iktidarının da temellerini atarlar. Behemehâl klişenin ortaya çıkışını tetikleyenin ideolojik önkabuller, belirleyicisinin ise yazınsal hegemonya olduğu söylenebilir. Çünkü yazınsal hegemonya bir yazma biçiminin de buyurgan yaptırımcısıdır. George Orwell "Siyaset ve İngiliz Dili" adlı denemesinde bunu gayet ikna edici bir biçimde anlatır. Klişeler, aşınmış metaforlar, bayat kullanımlar, der Orwell, "dilin çürümesi"nin örnekleridir. Sonuçta zihin uyuşup pasifleşirken bir süper marketteki fon müziği etkisi yaratan dil, bilincin üzerini kaplayıp onu basmakalıp düşünce ve duyguları, incelemeden, edilgin bir biçimde kabul etmeye ayartır. (Aktaran; Said, 2002)

Türk romanında bunlar dışında çok sayıda klişelerden de bahsedilebilir. Hatta her ideoloji beraberinde birtakım eylemsel ve düşünsel klişeleri getirir. Söz gelimi sosyal gerçekçi edebiyatta sömürü, işçi-işveren, köylü-ağa, eşitsizlikler gibi konular sosyal-gerçekçiliğin bazı öncü isimleri tarafından yerli yerince ele alınan konular olduktan sonra bu ideolojiye mensup ikinci kuşak yazarlar tarafından adeta yağmalanırcasına tekrar tekrar kullanılmış ve klişeye dönüştürülmüş izleklerdir. Bu kavramlar olmadan roman yazılmazmışçasına bütün kavramlar çarçabuk

tüketildi. Sosyal gerçekçi romanları parti sloganlarından siyasal şemalar çıkarmakla suçlayan Attila İlhan onları estetikten yoksun olmakla suçlar. Hatta eleştirilerini daha da ileri götürerek sosyal gerçekçileri politikacı esnafa yaranmak için köylüyü ezen kan içici ağa edebiyatına başvurduklarını, bunu yaparaktan kendini büyük zanneden –kendi kuşağından- çok sayıda yazar çıktığını söyler. (İlhan, 2009: 216)

Türk romanında karakterizasyon açısından da klişe üretimlerden bahsedilebilir. Karakter yaratmak hatta daha doğru bir ifadeyle tip oluşumunun kaynağı da "klişe"dir. Nurdan Gürbilek'in, *Kör Ayna Kayıp Şark* adlı kitabında, Türk romanında kadınsılaşma endişesi üzerine yazdığı makalesi aslında Türk romanının büyük bir dönemine damgasını vurmuş bir "erkek karakter"in çözümlemesi, bir romansal iktidar zeminin nasıl oluştuğunu gösteren önemli bir metindir. Başta Şerif Mardin ve Berna Moran'ın üzerinde durduğu züppe tipler, sonrasında Gürbilek'in incelediği efemine erkek tabiî ki Türk romanında deşifre edilmiş klişe yapılardan sadece birkaçıdır. İlk dönem Türk romanı, Cumhuriyet dönemine vazgeçilmez klişe tipler miras bırakacaktır. "Züppe" tipler bunların başında gelir. Ahmet Midhat Efendi'nin Felâtun Bey'i, Recaizâde Mahmut Ekrem'in Bihruz'u[16] sonradan klişeye dönüşecek olan tiplerin kendi dönemlerindeki en orijinal örnekleridir. Nitekim belki orijinalliğinden belki de ilk örnek olmasından Türk modernleşmesi üzerinden yaşanan değişim dönüşümü açıklayan bir ifade olarak bu tiplerin genelinin içinde bulunduğu olgusallık *Bihruz Bey Sendromu* olarak adlandırılmıştır. Cumhuriyet dönemi Türk romanında ise sonradan büyük oranda bunlardan mülhem türetilen züppe tipler içerisinde özgünlüğü yakalayanlar olmakla

[16] *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz karakterini bazı açılardan *Don Kişot*'a benzeten ve onunla karşılaştıran, her iki karakteri de geçiş dönemi karakteri olarak tanımlayan bir çalışma olarak Nihayet Arslan'ın İki Öncü Roman: Don Kişot ve Araba Sevdası adlı makale çalışması dikkate değer bir çalışmadır. (Arslan, 2002: 163-181)

birlikte çoğunluğu klişe olup birbirinin tekrarı şeklindedir.[17] Söz gelimi Cumhuriyet sonrasında özgün züppe tipler yaratan romancılarımızdan birisi Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Kendisinden önceki romancılardan bütünüyle farklı züppeler yaratan Tanpınar'ın *Huzur*'daki Yaşar'ı ve Suat'ı klişe sınıflandırmasına girmeyen değişik tiplerdir. Onlar züppelerle ortak bazı özelliklere sahiptirler; ama Tanpınar bu klişeyi tekrar etmekten özellikle imtina etmişçesine asabiyetleriyle, alışkanlıklarıyla, hüzünleriyle Türk edebiyatında neredeyse hiç rastlanmayan tipler oluşturmuştur. Üstelik gerek züppe tiplerin ilk örneğini temsil eden romanlarda gerekse züppeliği iyiden iyiye klişeye dönüştüren romanlarda züppelerin karşısında genellikle yarı tanrısal özelliklere sahip, sabırlı, bilgili, çalışkan, kusursuz örnek "kahraman"lar vardır. Söz gelimi Ahmet Midhat'ın Rakım Efendi'si, Nurullah'ı (*JönTürk*), Nasuh'u (*Paris'te Bir Türk*), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Neşet Sabit'i (*Ankara*), Peyami Safa'nın Nadir'i (*Sözde Kızlar*), Yahya Aziz'i (*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*) bunların başat örnekleridir. Bu karakterler adeta insanüstü özelliklerle donatılmışlardır. Hiç hata yapmaz, hiç hastalanmazlar. Kusursuz kişiliklerdir. Ya da her soruya verilecek "gönülleri ferahlatan" bir cevapları vardır. Fakat Tanpınar'da böyle değildir. O hiçbir karakterine insanüstü özellikler atfetmez. Onun züppe tiplerinin karşısına koyduğu en iyi roman kişileri bile fiziksel ve ruhsal hastalıklarla boğuşabilir. Söz gelimi *Huzur*'da Mümtaz ve İhsan çeşitli hastalıkların ve ruhsal bunalımların pençesinde kıvranırlar.

[17] Züppe tipler konusunu Rus edebiyatındaki Oblomovlar ve Türk romanındaki Bihruzlar üzerinden inceleyen tamamen farklı karşılaştırmalı bir çalışma Nihayet Arslan'ın O*smanlı ve Rus Toplumunda Medeniyet Değişmesi: Bihruz'lar ve Oblomov'lar* adlı makale çalışmasıdır. Söz konusu çalışmada Arslan her iki milletin edebiyatında görülen birbirine benzer bu iki tipi, Osmanlı'da ve Rusya'da Batılılaşma sürecinde toplumsal hayatta ve düşünsel planda yaşanan değişiklikler ekseninde ele alır. Söz konusu çalışmada yazar, makalenin ortaya çıkış sürecini tam olarak "klişe" başlığı altında burada tartıştığımız bir nedene, Türk romanında Ahmet Midhat Efendi'nin Felâtun Bey ile ilk örneğini verdiği "alafranga züppe" tipinin daha sonra yazılan romanlarda tekrar tekrar ortaya çıkmasının nedenini sorgulamaya, bağlamaktadır. (Arslan, 2011: 47-81)

Ahmet Midhat Efendi'nin Felâtun Bey'i ile başlayıp Ceylan'ı (*Jön T*ürk) ile devam edecek olan klişeleşmiş[18] alfranga tiplere sonrasında Recaîzâde Mahmud Ekrem'in Bihruz'u (*Araba Sevdası*), Mehmet Rauf'un Necip'i (*Eylül*), Halit Ziya Uşaklıgil'in Ahmet Cemil'i (*Mai ve Siyah*), Behlül'ü (*Aşk-ı Memnu*) Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Şöhret'i *(Şık)*, Meftun'u *(Şıpsevdi)*, Ömer Seyfettin'in Efruz'u (*Efruz Bey*), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Servet Bey'i (*Kiralık Konak*), Leyla'sı (*Sodom ve Gomore*), Hakkı Bey'i (*Ankara*) de eklenecektir. Alafranga tipleri incelediği bir çalışmasında Nihayet Arslan bunların bazıları üzerinden gerçekleşen değişim ve dönüşümü şöyle aktarır:

> Ahmet Midhat Efendi'nin ardılı sayılabilecek Hüseyin Rahmi'nin alafranga tipleri ise gülünç oldukları kadar ahlâken de düşkündürler. Şıpsevdi romanının kahramanı Meftun, toplum içinde Batılı görünmenin avantajlarını kullanarak çevresini aldatır, havadan para kazanmak, servete konmak için olmadık entrikalar çevirir.
>
> (…)
>
> Başlangıçta alafrangalar bilgi bakımından daha yüzeysel, hafif, taklitçilikleri bir bakışta belli olan gülünç tipler olmakla birlikte giderek Batı yaşayışını, kültürünü daha özümsemiş tipler olarak romanda kendilerini göstermeye başlarlar. Yakup Kadri'nin, Peyami Safa'nın romanlarındaki alafranga tipler böyledir. Bunlar gülünç olmaktan çıkmış, Batıcılığı kendi çıkarları için toplumuna karşı kullanılabilecek kadar ulusal değerlerine sırt çevirmiş, ahlaken çok daha yoz-

[18] Bunların ilk dönem Türk romanında klişe tipler olduğunu söylemekle beraber bunlara Ahmet Midhat Efendi'nin klişesi de denilebilir. Çünkü alafranga tiplere Ahmet Midhat Efendi'nin hemen her roman, hikâye ve tiyatrosunda rastlamak mümkündür. Bunların en dikkate değer olanları şunlardır: Felâtun Bey'e ek olarak yine aynı romanda onun babası Mustafa Merâkî Efendi, Hüsnü Bey (*Açıkbaş*), Bahtiyar Paşa (*Karnaval*), Hamparsun Ağa (*Karnaval*), Abdülcebbar Bey (*Bahtiyarlık*), Kâzım Bey (*Jön Türk*), Sururî Efendi (*Bekârlık Sultanlık mı Dedin?)* Zekâ Bey (*Paris'te Bir Türk*), Zekâî Bey (*Karnaval*), Behçet Bey (*Vah),* Senâi Bey (*Bahtiyarlık*), Mansur Bey (*Bahtiyarlık*), Sulhi (*Para*), Tosun Bey (*Taaffüf*).

> laşmış, içlerinden bazıları ülkesine ihanet noktasına bile gelmişlerdir. (Arslan, 2011: 73)

Kendinden öncekilerin ve kendi döneminin klişelerinden kısmen kurtulan bir başka yazar da yine ikinci bölümde incelenecek olan Kemal Tahir'dir. Kemal Tahir'in kendinden önceki romancı kuşağa nazaran özgünlüğü 1950'li, 1960'lı yıllarda Kemalizm eleştirisi yapması ve konu seçimi olarak çok değişik izlekleri yazabilmesinden gelir. Hapishane, eşkıyalık, kuruluş romanları gibi… Üstelik kendinden önceki kuşak gibi Doğu-Batı meselesine saplanıp kalmamıştır. Onun romanlarında da Doğu-Batı meselesine rastlanır ama bu bütün bir romanı kapsayan temel izlek şeklinde değildir. İzleksel bağlamda yer yer klişenin dışına çıktığını söylemek mümkündür. Bu onun ideoloji dışı bir yazar olmasından ziyade düşünme biçimine atfen söyleyebileceğimiz her şeyin eleştirilebilir olduğunu savunan marjinal aydın kişiliğiyle ilgili bir durumdur. Kendi döneminde Türk soluna en ciddi eleştirileri o getirmiştir. İsmet Bozdağ'ın *Kemal Tahir'in Sohbetleri* kitabında Kemal Tahir'in Marksizme bile eleştirel bakabildiğini yazmaktadır. (Bozdağ, 2003: 18)

Romanda klişe, gelenekten faydalanmakla tekrara düşmek arasında ortaya çıkan bir paradoksu da içinde barındırır. Gelenek özümsenmeden kopyacılığa kaçılırsa etkilenme içerik, töz ve düzenleyim boyutunu aşarak nakilciliğe ulaşır. Bir süre sonra hep aynı izlekler, aynı sorunlar, aynı karakterler klişe oluşumunu kaçınılmaz kılar. Çünkü gelenek de statik, değişmez bir olgular bütünü değildir. Divan şairinin kendinden önce oluşturulmuş geleneksel kalıpları kullanmadan kaside ya da gazel yazması mümkün değildi. Nitekim ilk dönem Türk romancıları Divan edebiyatını klişeyeyle, taklitle itham eden bir neslin öncü temsilcileriydi. Fakat bu öncü kuşak romancılar, ortaya çıkışlarının üzerinden çeyrek asır bile geçmeden eski edebiyatın klişe olarak nitelendirilen, birbirini tekrardan ibaret kalan zihniyetinden kendilerini pek alıkoyamamış, belki eski edebiyat geleneğinin kalıplarıyla değil; ama bir takım kalıp hatta bas-

makalıp söylemlerle kurgularını oluşturan bir anlatı birikiminin ortaya çıkmasına neden olmuşlardır.

Klişe konusunda Batı edebiyatında da durum pek farklı değildir. Batı'da da romanın kendini tükettiği, dönüp dolaşıp kendini tekrar ettiği 1950'lerden itibaren farklı yazarlar tarafından, farklı zamanlarda sıklıkla gündeme getirilmiştir. *Yeni Roman* akımının çıkışında da farklı şeyleri farklı tarzlarda yazma endişesi yatar. Klişelerin ve taklit metinlerin İngiliz edebiyatındaki en yoğun olduğu dönem 17. yy. olarak tarihe geçmiştir. Jale Parla bu dönemin İngiliz edebiyatının en sığ yüzyıllarından birisi olduğunu, Milton hariç *Donkişot* taklidi metinlerin bu dönemde oluşturulduğunu söyler. (Parla, 2009: 16)

Türk romanında 1970'lerden sonra ise postmodern roman denemeleriyle bu klişelerin çok daha ötesine geçildiği söylenebilir. Özellikle zaman ve mekân başta olmak üzere romanın bazı unsurlarında meydana gelen algı değişmesiyle birlikte klasik zaman ve mekân anlayışının üstüne çıkılması bazı klişelerin kırılmasını beraberinde getirmiştir. Söz gelimi bu değişimin belirgin olduğu postmodern anlatılar için zaman kavramı şöyle tanımlanır:

> "Tıpkı, romana ait diğer unsurlarda olduğu gibi, zaman konusunda da postmodern metinlerde mekanik, belirli, ölçülebilir, hesaba kitaba gelir bir zaman anlayışının yerini, dağınık, sınırları belirsiz, birbirine girişik, rasyonel düşüncenin belirlediği zaman anlayışının dışında bir durum vardır. (…) Postmodernite sonrası ortaya çıkan zaman bazen olay örgüsünün akışını değiştirecek, onu daha da karmaşıklaştıracak bir şekilde karşımıza çıkarken, özellikle fantastik romanlarda, metnin bütün bünyesini ve bünyeye bağlı olarak roman kişileri, tematik kurgu vs. diğer unsurlarda da modern romandan oldukça farklı yenilikler getirecektir." (Emre, 2006: 170-176)

Romancı hazır klişeleri kullanarak kurmacayı oluşturmaya devam ederse o zaman klişeleri aşması, özgünlüğü yakalaması

imkânsızlaşacaktır. Bu sorunların hepsi sanatta gerçekleşecek bir aydınlanma, avangardizm, özgürleşme ve dolayısıyla özgünlükle ilişkilidir. Bu özgün romanlar alışılmış klişelerle kurulan romanlar olmadığı gibi bütünüyle kendisinden önceki romanlardan çok farklı, içine doğduğu topluma yabancı, acayip konuları işleyen anlatılar da değildir. İçine doğduğu toplumla ters düşmeyen, ithal kurgulardan uzak, çeviri kokmayan kurgularla özgünlüğü yakalamaktır esas olan. Bu romanlar yerine göre örtük bir şekilde ideolojiyi de içerebilir. Basmakalıp fikirlere, kurgulara, karakterlere ve sorunlar yumağına takılmadan bunları atlayarak dinamik bir kurgu, diyalojik bir metin, özgün karakterler, hegemonik ya da nihai ideolojik söylemle değil, ancak ve ancak özgün teşebbüslerle, deneysellikle yazılabilir. Edebiyatta iktidarını kuran klişenin karşısına konulabilecek önemli kavramlardır özgünlük ve deneysellik. Bu tür romanlar için deneyseliğin biraz daha ağır bastığı metinler olduğu söylenebilir. Deneysellik bir takım tutkulardan, saplantılardan vazgeçiştir aynı zamanda. Bir eseri klişenin iktidarından kurtarıp yeni bir zaman algısıyla, yenilikçi bakış açısıyla, yenilikçi anlatım teknikleriyle kurguyu oluşturmaktır. Bu da ancak edebiyata yerleşmiş klişelerin ve klişeleri oluşturan ideolojilerin hegemonik söyleminden uzaklaşmakla mümkün olur. Dolayısıyla klişeleri oluşturan sadece izlek değildir. Yazım şekli, konuya yaklaşım, üslûp da klişe üreten unsurlardır. Yoksa yazardan o güne kadar hiç yazılmamış konuları, söz gelimi uzaylıları romanlarına konu etmesi beklenemez.

Fakat şunu da söylemek lazım, her yazar- en özgünü bile- bir zaman sonra kendi klişesini yaratır. Berna Moran'ın Peyami Safa'nın romanları üzerinden yaptığı okuma, Peyami Safa romancılığına ilişkin çok pratik bir okuma şablonu olmakla birlikte, Safa'nın kendi içinde –ve tabiî ki dışında- klişeye dönüşmesinin güçlü bir çözümlemesidir.[19] Benzer şekilde Nurdan Gürbilek'in *Müebbet Çocukluk* adlı denemesi Halit Ziya'daki kli-

[19] Berna Moran'ın, Peyami Safa incelemesi için bk.: (Moran, 2009: 219-237)

şelerin dökümü diyebileceğimiz ciddi bir okumadır.[20] İyi bir roman okuruna herhangi bir romandan bir parça okunduğunda o romanın hangi yazara ait olduğunu tahmin edebilmesinin yüksek bir olasılık taşıması da yukarıda bahsettiğimiz, yazarın bir zaman sonra kendi klişesini yaratmasıyla ilintili olabilir.

"Gök kubbenin altında söylenmedik söz kalmamıştır." sözü işlenen izleklerin hep aynılığını vurgulamak için söylenmiştir. Her ne kadar genelgeçer bir yargı olsa da gerçek romancı bu sözü ciddiye almamalıdır. Çünkü Türk ya da Dünya edebiyatı için "yazılmadık konu kalmadı" bakış açısı yersizdir. Aslında belli bir tarihe kadar asıl yazılması gerekenler hep bekledi, hiç yazılmadı. Bugün bile siyasalın bu kadar içinde olan, bu kadar önemseyen bir roman birikimimiz olmasına rağmen yakın tarihe ilişkin siyasal mevzularda Türk edebiyatında yankı bulmamış, yazılmamış birçok konu başlığından bahsetmek mümkündür.

1.7. Modernizm ve Kapitalizmle Yükselişe Geçen Bir Tür: Roman

Rönesans getirdiği değişim rüzgârlarıyla burjuvazinin ortaya çıkışını tetiklemiştir. Modern romanın ortaya çıkışı; Rönesans ve onu müteakip gelen burjuvazinin doğuşuyla ilişkilendirilir. Modernizmin yükselişe geçmesiyle birlikte roman türü de bu yükselişe koşut olarak gitgide popüler olmuştur. Yaygın bir popüler tür olarak romanın kabul görmesi ise 19. yy.'da olmuştur. Çünkü aydınlanma dönemiyle başlayan bilgi kuramları ve ideolojiler zaman içerisinde kendi ütopyalarını geniş kitlelere yayacak anlatılara ihtiyaç duymuştur. İdeolojiler 19. yy.'da romanın bu etkileyici gücünün farkına vardı. "Matbaadan yararlanmak isteyen, aristokrasi karşısında bilginin kendisi için tek güç olduğunu anlayan bir sınıf vardı, bu burjuva sınıfıydı ve bilgiyi talep" ediyor ve onunla hükmetmek istiyordu. (Arslan, 2007: 33) Dolayısıyla yazarlar bir başına bırakılamazdı. İnkârlar, manifestolar, eleştiriler romanlarda dolaylı ya da doğ-

[20] Nurdan Gürbilek'in bu denemesi için bk.: (Gürbilek, 2007: 145-167)

rudan yer bulacaktı. Roman, okurlara sunduğu zaman, mekân ve karakterler gibi kurmacanın bütün unsurlarını kullanarak aslında birtakım fikirleri aktarmada, aşılamada işlevsel olmakla birlikte okuyana zevk vermesi açısından keyifli bir uğraş olarak yükselişe geçti. Hatta geçtiğimiz yüzyılda sosyoloji merkezli yaklaşımlarla romanı, modern bireyin ailesiyle, siyasetle ve devletle ilişkisini kurmaya yönelik bir çaba olarak görenler bile vardı. Yani romanın bir anlamda Althusser'in ideolojik aygıtlar olarak adlandırdığı kilise, aile, okul ve parti gibi kurumlarla bireyin ilişkilerini düzenleyen bir tür olduğunu öne sürmek mümkün hale gelmişti. Dolayısıyla ideolojik ve kuramsal mevzuları kendince yeniden ifade etmesi kaçınılmaz olacaktı.

Sanat için sanat, toplum için sanat, Tanrı için sanat haricinde aslında hiç dile getirilmeyen bir başka görüş daha var; o da kapitalizmle zuhur eden "ticaret için sanat":

> "18. yüzyılın başlarında 'kadınların okuduğu' şeyler olarak küçümsenen roman, 19. yy.'da makineye dayalı baskı teknikleri muzaffer orta sınıf açısından geçmiş yüzyılın 2000 veya 3000 kopya adedine karşıt olarak 100.000 kopyaya imkân verdiğinde edebiyatın mutlak hâkimi haline gelmişti." (Escarpit, 2006: 76)

Kapitalizm bağlamında düşünüldüğünde roman için, "sanayi toplumunun edebî türüdür." demekte hiçbir sakınca yoktur. Özellikle romanın yükselişiyle bu dördüncü görüş kendini hissettirmeye başlamış, savunmacı olmak yerine genellikle kitleler için edebiyat yaparak kendi alanını oluşturmuş, edebiyat dünyasına ticarete özgü, pazar, piyasa (edebiyat piyasası), çok satan, kelepir (kitap) vb. yeni kavramları sokmuştur. Roman atölyesi, şiir atölyesi, okuma atölyesi gibi ifadeler de -adından da anlaşılacağı üzere- kapitalist bir algıyla üretilmiş kavramlardır. Ayrıca atölye bir üretim yeri olduğu için sanatı üretim olarak algılayan bir düşüncenin uzantısıdır. Tabii ki bugün edebiyatı, salt sanatın alanı olmaktan çıkaran önemli bir sürecin işlediğinin göstergesidir bu. Sürecin başlangıcı bütün kültürel alanlar

için geçerli olan kültür endüstrisi ve onun omurgası olan kapitalizme dayanır. Modern felsefenin kurucularından olan Kant sanatı "amacı olmayan amaçsızlık" olarak tanımlamıştı. Adorno ve Horkheimer ise kültür endüstrisi kavramıyla birlikte sanatın amacını da "pazar tarafından ilan edilen amaçlar adına amaçsızlık" olarak tanımladılar. Hatta bir pazar ve pazar rekabetinin çok bariz gözlemlenebileceği yayıncılık dünyası, fiyatların belirlenmesinden, ihtiyacın tespitine kadar kitabın satıp satmayacağı konusunda kesine çok yakın tahminlerle okur ile tüketici arasındaki ilişkileri kontrolü altına alarak pazar hâkimiyetini kurmaya çalışır. Bu "pazar"ın önce yayıncıları sonra da zamanla yazarları, satılabilirliğin hesabını yapan tüccar tavrı içerisine ittiği söylenebilir. Yayınevlerinin best-seller keşfetme yarışı da sanatın değil –küçük bir fonetik değişimle- satan'ın aranır olduğu bir yayıncılık dünyasını yaratmıştır. Burada çok bariz bir şekilde kendini gösteren bir iktidar ilişkisi ve bu ilişkinin içinde tüketimin yapısını hatta okurun beğenisini belirleyen ürünler az çok bir pazara göre üretilirler. Kapitalist sermayenin edebiyat yayıncılığına soyunması, yayınevlerinin okuyucu üzerinde bir iktidar kurmasını da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Adorno kültürün mübadele dünyasında bir metaya dönüşmesini eleştirir. (Adorno, 2006: 46) Aynı şekilde edebî yapıtın da metalaşması, edebiyatın kapitalizmle gerçekleştirdiği bu dirsek teması, kültür endüstrisinin bir uzantısı olarak düşünülebilir. Bu ilişkinin edebiyatı tektipleştiren bir ilişki olduğu söylenebileceği gibi edebiyatın kaderini tayin eden bir tarafı da vardır.

Bunun dışında kapitalist edebiyatın üç amacından bahsetmek mümkündür: Birincisi; okuru sıradan bir tüketiciye dönüştürmek ve tabiî ki okuma eylemini de sıradan bir tüketim eylemine… Üçüncüsü; yazarı, üretken ve kendi emri altında yazan güdümlü bir "yazman"a çevirmektir. Kapitalist yayıncılık programlı disipliner bir yayıncılık sistemidir. Dolayısıyla edebiyatı da bu programa dâhil ettiği için yazarı üretmeye mecbur kılar. Popüler-kapitalist yayıncılıkta yılda bir kitap adeta yazarları seri

üretime bağlayarak sürekli çalıştırma, fabrikasyon üretime teşvik etme biçiminde algılanabilir. Bu nitelikten ziyade "nicelik"in yüceltildiği, niceliğin diğer bütün değerleri elinin tersiyle ittiği bir anlayışın yansımasıdır. Kazanmak adına sanatın yozlaştırılması mübah görülecek bu da beraberinde sanattaki bütün etik hassasiyetlerin yerle bir edilmesi anlamına gelecektir.

Yukarıda sıraladığımız duruma benzer durumun ideolojik metinlerde de gözlemlenmesi mümkündür: Yazarın öncelikli hedefi aydınlatma olduğu için romanı da her zaman kesintisiz, sürekli olarak üretilmesi gerekli bir biçim olarak algılar. Kalıpları belli olduğu için yazar sürekli üretme çabasında olur, üretmesi kolaylaşır, belki de her yıla bir hatta birkaç roman yetiştirecek kadar seri üretime geçer. Bu şekliyle seri üretim anlatı metnini yaratıcılıktan nasibini almayan, şaheser terimiyle yolları kesişmeyen bir metnin üretimi anlamına gelir. Çünkü seri üretimde yaratıcılık olmaz. Yaratıcılığın olmadığı yerde sanatın icrasından söz etmek güçtür. Postmodernizmin büyük anlatıların sonunu ilan etmesinin mantığını biraz da burada aramak gerekir. Böylesi bir dönemde bilgi de, kapitalizmin ve küçük anlatıların öngördüğü bir dizge oluşturacak şekilde romanda yer alır. Kapitalist sermayeye sırtını yaslamayan yazarın yok sayılması, sistemin dışına atılması da son derece kolaydır. Yılda bir yayın çıkaramayan yazar ise tembellikle itham edilmekle birlikte kapitalist sermayeden uzak duran yazarlar yoksunlaştırmayla yüzyüze kalabilir.

Seri üretimde ilham da devre dışı kalmıştır. Yazarın ilhama bağlı olarak yazması bir yalandan ibarettir. Modern ve postmodern yazarlar için ilham zaten yazarlıkla ilgili olarak ironiye elverişli gülünç bir sözcüktür. "Tanrı"yı öldüren bir anlayışın tohumlarından çıkan modernliğin yine Tanrısal bir terim olan ilhama itibar etmesi beklenemez.

Kapitalist yayıncılıkta üretimin bir başka şekli ise şair ve yazarların birkaç yıl arayla çıkardığı kitapların yine belli bir aradan sonra tek bir kitap halinde yeni bir isimle tekrar ya-

yımlanmasıdır. Oysa yapılması gereken kapağa "Bütün Şiirleri/ Bütün Öyküleri" şeklinde bir ibare koymaktır. Bunun satışları düşüreceğini düşünen yayıncı adeta yazarın yeni bir kitabını yayımlar gibi kitabı yeni bir isimle basar ve dağıtıma verir. Bunun romandaki uygulama şekli son yıllarda bir yazarın farklı birkaç romanını iki kapak arasında bir araya getirip yayımlamak şeklinde yaygınlaştı. Ahmet Midhat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi yazarların uzun yıllar yayımlanmamış, hatta Latin harfleriyle hiç baskısı yapılmamış, unutulmaya yüz tutmuş romanlarının özellikle araştırmacılar ile Türk dili ve edebiyatı öğrencileri için bu şekilde basılmasının dışında günümüzde hâlâ hayatta, hatta genç denebilecek yaşta olan yazarların kitaplarının da bu tür baskılarla okura sunulmasının kapitalist bir mantıkla yapıldığına hüç şüphe yoktur. Edebiyatta seri üretimi ya da "bir alana bir bedava" kampanyasını hatırlatan bu tür uygulamalar kapitalist edebiyatın bir uzantısı olmakla birlikte sanatın değersizleştirilmesi olarak da okunabilir.[21]

1950 sonrasında postmodernizmin ortaya çıkışıyla birlikte "yazarın ölümü", "büyük anlatıların sonu" derken edebiyatta bir prestij kaybı yavaş yavaş kendini göstermeye başlar. Genel anlamda edebiyat marjinal bir alana kayarken roman "piyasa"yla bütünleşerek metalaşan ürünlerden birisi olur. Edebiyatın bütün türleri yerinde sayarken, satılamama rekorları kırarken, romanın tüm türlerin yerine edebiyat "piyasa"sını tek başına göğüslemesi, popüler edebiyatın merkezinde her türlü yer almaya başlaması, edebiyatın romanlaşma eğilimini göste-

[21] Bu tür kapitalist anlayışlar salt edebiyat yayıncılığına özgü bir durum değildir. Derleme kitaplarda özellikle bir yazara ait konu bütünlüğü oluşturduğu düşünülen farklı makaleler, derlenip Türkçe'ye çevrilerek yayımlanmaktadır. Buraya kadar anormal bir durum yoktur. Fakat birkaç yıl sonra aynı yazarın aynı makaleleri veya denemeleri –içerisine farklı bir iki metin daha eklenerek- yine aynı editör veya çevirmenin öncülüğünde başka isimle, farklı bir kitabı yayımlanır gibi yayımlanmaktadır. Söz gelimi Foucault'nun Türkçe'de yayımlanan bazı kitaplarında böyle bir ticari tuzak, Foucault okurlarını beklemektedir. Bu tür çeviri ve derleme yayımların başına gelenler kapitalist hırsın yanısıra hiç de etik olmayan bir tarz sunumdur.

rir. Günümüz romancısı edebî bir aygıta bağlı değil daha çok kökleri kapitalizmin özünde bulunabilecek bir tüketim nesnesi olarak edebiyatı gördüğü için tüketim aygıtına bağlı olarak işini yapmaktadır. Roman, "piyasa"ya çıkmadan önce gazetelerde, gazetelerin kitap eklerinde, edebiyat dergilerinde reklamlar ve reklam niyetiyle seçilerek kurgulanmış, elekten geçirilerek cevap verilmiş röportajlarla okura sunulmaktadır. Televizyonda en çok izlenen kanalların izlenme oranlarının en yüksek olduğu saatlerde bile yeni yayımlanan roman reklamlarının yapılması roman sektörünün sözümona iktisadi kudretine işaret etmekle birlikte romanın popüleritesinin ve "magazinel"leşmesinin de göstergesidir. Son yıllarda yaygınlaşan romanların televizyon dizisi olarak senaryolaştırılıp çok yüksek maliyetli yayınlar olarak izleyiciye sunulması da gittikçe pekişen roman-kapitalizm ilişkisinin bir başka boyutudur.

Roman türünün kendisinin diğer yazınsal türleri pasifize edecek kadar iktidarı elinde bulundurması günümüzde diğer türlerin geri çekilmesini de beraberinde getirmektedir. Bu durum zaman zaman diğer türlerin öncü isimleri tarafından gündeme getirilmektedir. Şair Hilmi Yavuz'un Şiirin Ölümü[22] (Yavuz, 2008) başlıklı yazısı bunun bariz bir örneğidir. Böylesi bir durumda kapitalizmin sınırları içinde romana özgü bir kanon oluşumu da kaçınılmaz olacaktır. Kanonik metinlerde estetik belirleyenin ne olduğu muğlâktır. Fakat kapitalist kanonik metinlerde liberal önceliklerin estetikten önce geldiği söylenebilir. Tam olarak aşırı metalaşmaya tekabül eden "magazinellik-tüketim-nicelik" üçgeniyle romanın diğer türler karşısındaki iktidarını bir gizemlilik havası içinde sürdüreceği muhtemeldir.

[22] Hilmi Yavuz bir televizyon kanalında kendisinin de içinde yer aldığı Önce Şiir Vardı adlı televizyon programının bir aydır yayınlanmaya başladığını haber vererek başlıyor yazısına. Sonrasında bu programın amacının artık şiirin hayatlarımızdan çekildiği bir ortamda bir direnmeyi, bir ısrarı, hatta bir isyanı dile getirmeye çalışmak olduğunu söylüyor. Yavuz yazısında, şiirin giderek geri çekilmesini modernleşmenin bir sonucu olmasına bağlamakla birlikte "edebiyatımızın roman gibi nevzuhur türlerinin Türk edebiyatının asli ve kurucu unsuru olan şiiri geriye itmesine göz yummak" istemediklerini de dile getiriyor. (Yavuz, 2008)

1.8. Roman ve Bilgi

Rönesansla birlikte Batı'da toplumsal yaşamın vazgeçilmezi haline gelen bilgi, kültürün bütün alanlarında kendine ciddi anlamda yer edinmeye başlamış, kendini seçkinleştirmişti. Yeni insan tipi bilgiden uzak düşünülemiyor, akıl ise insan yaşamındaki yegâne mutlak yol gösterici olarak kabul ediliyordu. Aklı aydınlatacak olan ise bilginin ışığıydı. Bilgi ve iktidar biçimleri aydınlanmayla birlikte burjuvazinin işine yarayan kavramlar olarak görülmeye başlandı. Çünkü her şeyde akıl, mantık ve somut bilgi aramak, her şeyde bir iktidar aramak demekti. İlk etapta bu iktidar doğaydı, çevre şartlarıydı. Modernliğin yegâne türü olan roman da bu dönemde bilgiyle birlikte yükselişe geçecek ve iktidardan bağımsız düşünülemeyecekti. Daha 17. yy.'da romanın okuyucunun bilgisini arttırıcı sanatkârane bir tür olduğu düşüncesi hâkimdi. Aydınlanma çağıyla başlayan akla, bilgiye gösterilen bu yoğun ilgi 19. yy.'da realizmin de etkisiyle edebiyat metninde ciddî bir değişimi beraberinde getirmiştir. Çünkü romanın bilgiyle doldurulması veya bilgiyle kurduğu organik bağın arkasındaki etkenlerden birisi aydınlanmacılık diğeri ise realizmdi. Romanda bilgi, realizm akımının etkisiyle artmış ve daha muteber hale gelmişti. Önceleri fantastik öğelerin ağırlıklı olduğu metinler aracılığıyla edebiyatın ilk işlevi hayal ettirmek iken realist romanla hayal unsuru yerini bilgiye bırakmıştı. Edebiyat metni ciddi bir bilgilendirme aracı olarak kabul görmüş, gerçeklerin hiç değiştirilmeksizin, yaşandığı gibi aktarılmasının kendiliğinden bir bilinç oluşturacağı düşüncesi hâkim olmuştu. Hatta natüralizmle bu bilgilendirme işi ve arşivcilik daha da önemsenmiş, edebiyattaki yerini daha da muhkemleştirmişti.

> "Natüralizmi realizmden ayıran başlıca özellik ise önemli ile önemsizi ayırt etmemesidir. Realistler, gerçekliği sunmak için dışarıdan gözlemi yeterli görür. Natüralizm ise dış dünya gerçekliğinin yansıtılmasında salt dışarıdan bakışı yeterli görmez, dış dünya

> gerçekliğini içerden bizzat yaşayarak, deney yaparak yansıtmak gerektiğini söyler. Natüralistler gerçekliği tam bir nesnellikle, en yalın haliyle bütün ayrıntıları sayıp dökmekte bulurlar." (Çetin, 2008: 81)

Dönemin yazar profili romanın didaktik, doktrine dayalı, realist anlatıların sadece yazılanla ve yazarla ilgili değil, aynı zamanda okurla da ilgili bir sorunsal olduğu görüşünü savunmaya eğilimliydi. Söz gelimi Zola, edebiyatın tek görevinin, yanlışlıkları, haksızlıkları düzeltecek olanlara bu bilgileri sağlamak, bir bakıma laboratuar görevi görmek olduğuna inanmaktaydı. Dolayısıyla aynı dönemin nosyonları olarak ortaya çıkan, yükselişe geçen bilgi ve roman birbirini etkilemiş, birbiriyle alışverişte bulunmuştu. Bu yüzden modern roman bilgiden ayrı düşünülememiştir.

1.8.1. Türk Modernleşmesinde İki Yeni Olgu: Bilgi ve Roman

Fransız ihtilaliyle başlayan yeni arayışlar, yeni oluşumlar siyasal yapılanmalarla birlikte aydınları harekete geçirmiştir. Benzer hareketlilik Osmanlı'da Tanzimat'la birlikte görülmüş, dönemin aydınları bu yeni evrede, yeni bir toplum düzeni ve "Devlet nasıl idâme edilir?" sorusu üzerine kafa yormaya başlamışlardır. Eğitimini Batıda alan aydınlardan bu soruya değişik hatta zamanına göre marjinal cevaplar gelmiştir. II. Mahmud döneminin kıyafete ilişkin düzenlemeleri ve İttihat Terakki'nin alfabe değişikliği teklifi, bu yeni toplumu yaratmada dönemine göre oldukça radikal bilgi dönüşümünün yansımalarıdır.

Osmanlı'nın yapısı itibariyle totaliter bir devlet olması bilgi ile iktidar arasında sıkı bağlantılarla örülmüş bir mekanizmayı doğurmuştur. Sistemin her aşamasında, siyasette, bürokraside, sanatta, kültürde, edebiyatta, eğitimde, kendisini adeta gizli bir şekilde biçimlendirmiş olan bu mekanizmaya rastlamak mümkündür. Başta eğitimin ve diğer kurumların yozlaşması sonucunda son dönem Osmanlı toplumunda bilgiyle kurulan ilişkinin boyutu da değişmiştir. Batı'nın bilgi düzeyinde ne kadar

ileri oduğunu gecikmeli de olsa fark eden Osmanlı aydını, bilgi düzeyinde geri kalmış bir toplumu nasıl aydınlatabileceğinin arayışı içerisine girmiştir. Bu bağlamda aydın-halk karşıtlığının oluşumu da kaçınılmaz olmuştur. Çünkü Batı'yla en yakın teması kuran Osmanlı aydını kültürel olarak değişiyor ve halktan kopuyordu. Aydın halka nazaran bilgi düzeyinde ileride olduğu için kurtarıcılık görevini üstlenmek ona düşüyordu. Devletin nasıl idame olunacağı sorusunun cevabı biraz da burada gizliydi; halkı eğitmek, aydınlatmak, bilgi düzeyini yükseltmek…

Bu aydın tipinin en önemli temsilcilerinden birisi de ilk dönem Türk romancılarından ve dönemin aydınlarından olan Ahmet Midhat Efendi'dir. Dönemin Türk aydını gibi o da bu dönemde idealisttir. Edebî algılarında bu idealizmin yeri büyüktür. Çağdaşları gibi bilim ve edebiyat arasında gidip gelmiştir. Ahmet Midhat Efendi kendi ifadesiyle "ideal toplum"a ulaşmak için bilgiyi bir araç olarak kullanıyordu. Bilgi ile donattığı kendi anlatısı onu zamanla ansiklopedist olarak anılmasına da neden oldu. Romanlarında konuyla ilgili ilgisiz bilim, teknik ve fen konusunda bilgileri peşpeşe sıralamasının nedenlerini, modernleşme aşamasında Batı'ya yetişme, ayak uydurma çabasındaki insanın modern bilgi açlığından kaynaklı tatmin arayışında aramak lazım. Kurguya katkısı olsun olmasın ansiklopedist bir tavır sergileyen Ahmet Midhat Efendi bu noktada zaman zaman okuyucuyu sıktığının farkına varır. Hatta okuyucudan özür dileyerek olay örgüsüne dönmeye bile çalışır. Fakat bu özrüne rağmen ilerleyen sayfalarda gerekli gereksiz ayrımına pek girmeden yeni bilgiler vermekten kendini alamaz. Okuyucuyu güvenli limanlarda gezdirmek ister. O, romanlarında ahlâki, manevi bir dünya kurmuştur. Bu, gerçek politik dünyanın yerine konulan bir dünyadır. İdeal Türkiye'yi idealize karakterler üzerinden kurgulayan Ahmet Midhat Efendi romanda bilgiye kapılarını en çok açan ilk romancımız olarak edebiyat tarihine geçti.

1.8.2. Romanın Gerçekliği ve Bilgi

Romanlarda karşılığını bulan bilgi oldukça çeşitlilik gösterir. Çalışmanın özellikle ikinci bölümünde bu bilgiler içeri-

sinde konumuz gereği her bilginin değil, ideolojik bilginin, ideolojiyle şekilendirilmiş bilginin izleri sürülecektir. Yukarıda söylediğimiz üzere anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci olarak tanımlanan ideoloji kendine has bir bilgi de üretir. Bu bilgiyi gerçeklerden soyutlanmış nesnel olmayan bilgi olarak tanımlamak mümkündür. Kavramsal olarak ideolojik bilgi genelde bilimsel bilginin karşısına konumlandırılır. Armağan bu iki bilgi türü hakkında şunları söyler:

> "Bilimsel bilgi, bilimsel yöntem aracılığı ile ortaya konan bilgidir; doğruluğu kontrol edilir; gerçeklik ve güvenirlik derecesi yüksektir; olasılıksal olarak kesindir; gözlenmiş, kanıtlanmış olgulara dayanır; bilimsel mantık esastır; toplumsal yaşamı olduğu gibi, nesnel olarak algılamak ister.
>
> İdeolojik bilgi ise; belli bir yönteme sahip değildir; doğruluğunu ya da yanlışlığını her zaman kontrol etmek mümkün değildir; geçerlik ve güvenirlik derecesi düşüktür; farklı biçimlerde algılanıp yorumlanabilir; mantığı duyguların, arayışların ve şekillenmemiş sezgilerin mantığıdır; toplumsal yaşamı, kültürel gerçeği inançlara, duygulara, değer yargılarına yani öznelliklere göre algılar." (Armağan'dan Aktaran; Bal, 2004: 195)

İster gerçeklerden soyutlanmış olsun isterse olmasın ideoloji spekülatif bir bilgi türüdür. İdeolojik biçimi kuran bir bilgi türü olarak -ideolog için- doğru veya yanlış bilgiden önce gelir. Öncü de diyebileceğimiz bu başlangıç bilgisi bir metni oluşturmak için gerekli olan teknik ya da etik koşullardan çok yazarı yazmaya güdümleyen idealleri içerir. Başlangıç bilgisinden kasıt da budur. Romancının ideolojik boyutunun kaynağı bu bilgiye olan sonsuz güvenindedir. İdeolojinin içine karıştığı bilgi kısmi bir objektiviteyi üzerinde taşıyorsa bile ideolojinin bilgi dönüştürümleriyle nesnelliği kaybolur. Bu sayede bir düşünceyi değerlileştirmek ya da değersizleştirmek, olumlamak ya da olumsuzlamak için de kullanıma müsaittir. Çünkü ideolojik

bilgi gerek tarihî gerekse ansiklopedik bilgiyi kendine göre değiştirip dönüştüren, yeniden yorumlayan bir bilgi biçimidir. Pejoratif anlamıyla ideolojik roman; romancının salt muhayyilesi tarafından inşa edilen bir roman değil, romancının ideolojisi tarafından inşa edilen bir romandır. Gerek spekülatif bilgi gerekse bu bilgiyle dönüştürülen ansiklopedik ve tarihî bilgiler okurun edebiyat eserindeki ideolojiyi çıkarsamasına yardımcı olur.

Yazar iktidarının metne yansıyan bir parçası olarak yukarıda anlattığımız hegemonik söylem aynı zamanda bilgiyi üreten, bilgiyi elinde bulunduran ve bilgiyle tahakküm eden bir iktidar biçimidir. Yani bilginin kendisi ve bilgiyi kendince yorumlama da bir iktidar alanı ya da yazarın hegemonik söylemini muhkemleştiren bir öğedir. Romanda okuru eğitmeyi, yönlendirmeyi önemseyen ve bunu yazarlığın olmazsa olmazı gibi kabul eden yazar bilgiye itibar edecek, romana aydınlatma, bilgilendirme işlevleri yüklerken bir yandan ise yapacağı ideolojik dönüştürümler için kendine meşru bir zemin hazırlayacaktır. Bu anlamda bilgiyi kendi romanının vazgeçilmezi kılacaktır.

Romanda okura yönelik denetimin sıklığı ile bilginin dozu arasında bir ilişkiden bahsetmek de mümkündür. Bir nevi eserdeki tahakküm arttıkça bilgi de artar. Bu da ideoloji ile bilginin koşutluğunu gösterir. Her yazarın ideolojik temayülleriyle biçimlendirdiği bilgi dağarcığı onun romancılığının romansal kodları olarak kalıplaşır ve klişeye dönüşür. İdeoloji romancı tarafından etken bir şekilde dayatılan göreceli bilgilere dayalı, yazarın müdahalesiyle dolu, yazar sesinin baskın geldiği, özne ve karşı özneler arasındaki diyalogların yapay ve monolojik olduğu bir türe dönüştürür romanı. Bu durum, edebiyat dışı belirsizliği üzerinde barındıran, romanın; tarih, iktisat, sosyoloji veya psikoloji, kişisel gelişim kitabı olarak da okunabilirliğini arttıran bir belirsizlik olmakla birlikte belli bir kesimi büyülemeye, büyülerken de baskı altında tutmaya çalışan yazar kaynaklı bir iktidar pratiğinin yansımalarıdır. Dolayısıyla böyle bir edebiyatı bilgi-iktidar-ideoloji kavramları çerçevesinde okumamak büyük bir eksikliktir.

Bilgi, ideolojiyi kanıtlamak ve okur üzerinde tahakküm kurmak maksadıyla romanda yer alabileceği gibi kurguyu güçlendirmek amacıyla da metnin içinde yer alabilir. Bu tür romanlarda rastgele olmaktan ziyade sistemli bir bilgi dağılımına rastlamak mümkündür. Bilgi için söylediğimiz bu dağınıklık veya sistemlilik durumu tabiî ki romanın yapısını ve estetik değerini de etkileyecektir. Sistemli bilgi derlemesinin yapıldığı yazınsal çalışmalarda yazar, üzerinde çalıştığı malzemeyi sıkı bir düzene sokar. İdeolojik göndermeleri okurun ıskalamaması için sorumluluk bilinci içerisinde metnin içindeki hegemonik unsurları özenle yerleştirir. -Bu okur üzerinde hegemonik süreci etkin işletmektir.- Yazar, söylediği her şey okur tarafından gayet iyi anlaşılsın ister. Okuru her yandan kuşatır. Onu simgesiz, ironisiz, dolaysız, monolojik bir anlatıya davettir bu. Böylesi bir anlatı; kaynağı hayal gücü olan bir anlatı olmaktan çıkar ve tarih kitapları, ansiklopediler, doktriner ya da kutsal metinler gibi bilgiye dayalı birtakım kaynaklardan beslenen ya da onlara gönderme yapan bir anlatıya dönüşür. Bu doktriner süreci anlamak da açıklamak da güç değildir. İdeolojik yazarın ham gerçekliğe göndermeler yaparak gerçekliği rastgele ansiklopedik bilgi derlemesine dönüştürmesi çok sık karşılarşılan bir durum olmakla birlikte bilgiyi, bilim disiplini gibi daha tertipli bir düzen içerisinde aktaranlar da vardır. Kemal Tahir'in iyi romanlarından birisi sayılan *Devlet Ana*'da ideolojik örgü dâhilinde kodlanmış sistemli bir bilgi mevcuttur. Bir başka Kemal Tahir romanı olan *Yorgun Savaşçı*'da ise bilgi gelişigüzel romanda yer bulur. Ahmet Midhat Efendi'nin de romanlarındaki bilgi esere kodlanmış, sistemli bir bilgi değildir. Çoğu zaman düzensiz, rastgele bir yapı arz eder. Benzer şekilde Hüseyin Rahmi Gürpınar için de bilginin sistemli olmadığını söylemek mümkündür. Her üç yazarın da bilgiyi aşırı derecede önemsediğini, kurmacayı gölgede bırakacak kadar ileri düzeyde bilgi verme eğilimine girdiklerini söylemek mümkündür. İster öyle ister böyle olsun gerek Ahmet Midhat Efendi ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın gerekse Kemal Tahir'in bir şematikleştir-

me gayreti içerisinde olduğunu söylemekte bir sakınca yoktur. Bazı romanlarda bu daha bilinçsizce yapılırken bazılarında ise sırtını bir bilim dalına ve bir ideolojinin bütün dünyayı sarsan doktrinlerine yaslayarak daha bilinçli yapar. Daha da önemlisi böylesi metinler yalnız bilgi üretmekle kalmaz ideolojik olarak dönüştürdüğü bilgiyle bir geçeklik ürettiği iddiasına kapılabilirler. Bu bilgi ile yazar henüz hayattayken ya da ölümünden sonra Michel Foucault'nun ifadesiyle, bir söylem de üretirler. Bu bağlamda Kemal Tahir ve Peyami Safa'nın ciddi bir söylem ürettiği söylenebilir. Ahmet Midhat Efendi ise belki yukarıda andığımız, aşağıda ayrıntılı bir şekilde çözümleyeceğimiz nedenlerden belki de erken dönem romancısı olması sebebiyle onların biraz daha gerisinde kalmıştır denilebilir. Onun edebî anlamda en çok önemsenen romanı ilk kez denediği anlatı teknikleri açısından *Müşahedat* (1891) romanıdır. Edebiyat araştırmacıları dışında diğer sosyal bilimciler nazarında en dikkate değer çalışması ise *Felâtun Bey İle Rakım Efendi* (1875) olmuştur.

Bazı kuramcılar edebiyat ve sanatın gerçek bilgi sağladığını iddia eder. Bazıları ise edebiyatın ve sanatın hakikati bildiremeyeceğini, bildirse bile bunun sahih bir edebiyat eseri olmayacağını; çünkü edebiyat ve sanatın özünün buna uygun olmadığını dile getirir. Edebî eserin gerçekliği kendine özgü bir gerçekliktir; sorgulanmasının pek anlamı yoktur. Bu gerçekliğe sahte gerçek diyen Eagleton, sahte gerçeğin ideolojik bakımdan doyuma ulaşmış taleplerin ürünü olduğunu söyler. (Eagleton, 2009: 85) Edebiyat salt hakikatin peşinde değildir. Çünkü salt hakikat bilimin meselesidir. Hakiki edebiyat hakikati amaç edinen edebiyat değildir. Çünkü sanat bilme gibi bir iddiayı barındırmaz. Roman bilgi içerebilir fakat bu bilgi bilimsel bilgi değil daha çok sezgisel bilgi olmalıdır. Söz gelimi roman, tarihin belli bir döneminde, belirli bir uzamda etkileşim halinde bulunan gruplar hakkında bilgi verebilir. Yine sosyolojik araştırmalar yapan bir araştırmacı için roman sosyal kurumlar, sosyal hareketlilik, sınıf ve toplumsal değişimin izlenebilirliği hakkın-

da bilgi sağlayabilir. Fakat en nihayetinde yazarın eserinde anlattığı hayatlar, mekânlar, ülkeler, ilişkiler büyük oranda hayal ürünüdür, kurmacadır. Kurmacadan ise toplumsal gerçekliği aynen aktarması ya da tarihsel gerçekliğe birebir tekabül etmesi beklenemez. Salt bilgilendirmeye dayalı didaktik bir metin de olamaz kurmaca. Çünkü edebiyat bilgiyle dolaylı bir ilişki içindedir. Edebiyat gerçeği ya da bilgiyi olduğu gibi almaz. Roman ne bir tarih ne bir sosyoloji ne de bir coğrafya kitabıdır. Roman, işine yarar bilgiyi bir süzgeçten geçirir, değiştirir, dönüştürür, kendi öznelliği içinde kendine benzetir. Sonuç itibariyle gerçek, kurmayaca yakışacak, eserin içinde iğreti durmayacak bir gerçeğe dönüşür/dönüştürülmelidir. Edebiyatın hakikati kesin bir şekilde tanımlanmamış olmakla birlikte kendine özgü bir hakikattir. Bilimsel açıklama bir edebî metinde ancak pastiş yoluyla yer alabilir. Burada bir paradoks var gibi görülebilir. Derrida dilin kendisinin doğası gereği hakikati ifade etmeye engel olduğunu söyler. Edebiyat bir dil mahsülü olduğuna göre edebiyatın da hakikati ifade etme imkânı tartışılır.

> "Anlamın avucumuzun içinden kayıp gittiği böyle bir durumda hakikate ulaşmaktan söz etmek saflık olur. Eğer dil mevcut hakikatleri yansıtan bir araç olsaydı o zaman hakikati kavramak imkânı olabilirdi. Ne var ki dil, mevcut hakikati yansıtmaz, onu kendi oluşturur. Başka bir deyişle, biz, dilin yarattığı kurmaca dünyanın ötesine erişemeyiz. Bu kurmaca dünyaya ilişkin metinlerin anlamı ise, dilin doğası gereği kaypak ve kesinleşemez bir anlam olduğuna göre ne bilimsel ne de yazınsal metinlerde hakikati dile getirmek diye bir şeyden söz edebiliriz." (Özetleyerek aktaran; Moran, 2008: 287)

Marksist teorisyen Althusser'de ise bilim, ideoloji ve edebiyatın hepsinin kendine özgü bilgisi vardır. Bilimde bilgiye kavramsal bir yaklaşım vardır. Doğru bilgiye ulaşmak esas olduğu gibi amaç büyük oranda gerçekleşmesi mümkün bir şeydir. Edebiyata özgü bilgi ise kavramsal bir bilgi değil daha çok gö-

rünür kılmak, hissettirmek diyebileceğimiz estetik etkinin bir sonucudur. Kısacası Althusser edebiyatı bilim ve ideolojiden farklı olarak değerlendirir. Ona göre edebiyat ne ideoloji gibi bir yanılsama ne de gerçek bir bilgidir. İdeolojiyi kavratmak açısından okuru bilimsel bir anlayışa doğru götüren bir ara aşamadır. Bu bağlamda kurmacanın sosyal bilim dallarından farkları olduğunu söylemek gerekir. Başta kurmacanın ömrü hepsinden uzundur. Okunabilirlik açısından bilimsel metinlerden daha rahat ve daha caziptir. Söz gelimi Marx'ın *Kapital*'ini okumak hem okurun kavraması, anlaması noktasında ağır bir metin olması hem de dolaysız olarak ideolojiyle etkileşime girmek olduğundan çoğu okura cazip gelmeyecektir. Oysa aynı ideolojiyi kurgusuna dâhil eden romancı hem kurmacanın bütün teknik unsurlarıyla oluşturulmuş kurgusal cazibesinden hem de ideolojiyi teknik argümanlarından sıyırıp kısmen vülgarize etmesinden dolayı kendine ideolojik ya da kuramsal metinlerden çok daha fazla okur bulur. Bunun Türk edebiyatındaki somut örneği ATÜT'tür. (Asya Tipi Üretim Tarzı) Kavram Türkiye'de 1950'lilerden 1970'lere kadar belli bir kesim arasında tartışma mevzusu iken daha geniş kitlelere ulaşmayı ve bugün hâlâ konuşuluyor olmasını büyük oranda romancı Kemal Tahir'e borçludur. Bu bağlamda Kemal Tahir'in ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) konusunda bilim insanlarını ve aydınları da etkilediği söylenebilir. Kurtuluş Kayalı bir yazısında Sencer Divitçioğlu'nun *Asya Tipi Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu* kitabının Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* kitabından yapılan bir epigrafla başladığını söyler. (Kayalı, 2012: 327)

Kurmaca sosyal bilim olmamasına rağmen onu sosyal bilimler içerisinde birincil değer olarak kabul eden yazarlar da çıkmıştır. Örneğin Stendhal, "tarihsel bilgi ve kurmaca ayrımının üzerine çıkabilen daha yüksek, daha üst bir bilme türü, bir doğru olabilir mi?" sorusunun cevabını ararken ilginç sonuçlara ulaşır. "Stendhal'e göre roman hem tarih bilimine hem de felsefeye göre daha üstün niteliklere sahiptir. Bunu da yazarın

bir yandan tüm bilimsel verilerin üzerine çıkarken diğer yandan ayrıntıya ve özgül olana bağlı kalmasıyla açıklar. Bu açıdan Stendhal, romanı tarihten daha felsefî, felsefeden daha somut bir ara alan olarak tanımlar. (Köksal, 2001: 221) Kurmacayı yücelten bir başka yaklaşım ilk dönem romantiklerinde de görülür. Eagleton'un ifadesiyle bu ilk dönem romantikleri edebiyata "metnin künhüne varılmaz esrarına hürmetkâr bir sessizlikle secde" ediyorlardı. (Eagleton, 2011: 68) Şu bir gerçek ki ne roman ne de diğer edebî türler sosyal bilimlerin herhangi bir şubesi değildir. Ama sosyal bilimlerin hemen hepsinin birleştiği bir kavşak noktasında durduğunu söylemek mümkündür.

1.8.3. Tarihsel Bilgi ve Roman

Bilgi-kurmaca ilişkisi bağlamında tarihî romanın daha özgül bir alan olması onu müstakil bir başlık altında incelemeyi gerekli kılmaktadır. Bilginin romancının elinde bir hakikat nesnesine ve meşruiyet zeminine dönüşürken tarihselliğin de bu dönüşüme eşlik etmesi kaçınılmaz olmuştur. Hatta tarihselliğin kurmacayla kurduğu dirsek teması bir alt türün, tarihî romanın doğup gelişmesine neden olmuştur.

Tarihî romanı bir tarih yazımı olarak algılayan, tarihsel gerçeklikle romanın gerçekliğini kıyaslayanlar hep olagelmiştir. Bir bilim olarak tarih nesnel olmak zorundadır. Romanda ise nesnellikten önce aranması gereken başka hususlar vardır. Bilimin bir disiplini varsa romanın da bir disiplini olduğu unutulmamalıdır. Romanın disiplini, kendi teknik özelliklerinin yanı sıra tarihin geneline ilişkin geçerli, doğru bilgilerle uyumlu olması yönündedir. Romanda bilimin çarpıtamadığı tarihsel verileri çarpıtmak ya da ideolojik yargılarla hareket etmek bir tarih kitabına nazaran daha kolay gerçekleşir. Fakat genel geçer tarihsel verileri alt üst etmek, bir kurmaca uğruna bile olsa doğruluğu kabul edilemez. Tarihî bir romanın, tarih arşivlerinde yer almayan spesifik bir zaman diliminin, söz gelimi 31 Mart Vakası'ndan önce sarayda on günün, aktarımını yaptığını

düşünelim. Roman türünün ayrıntıya olan ilgisi sayesinde romancının arşivlerde olmayan ve olması mümkün olmayan bilgilere, konuşmalara tamamen kendi muhayyilesinin elverdiği ölçüde kurguda yer vermesi kaçınılmazdır. Kurmacanın içini dolduran yazarın ideolojik bir takım tasarruflarda bulunamayacağı düşünülemez. Diyaloglar, iç çözümlemeler ve dahası yazarın araya girip konuşması… Tüm bunlar aracılığıyla okura verilecek bilgilerin hakikatliği tartışılır. Çünkü tarihî roman bir tarih kitabı ya da bilimsel bir metin değildir muhakkak. Üstelik kendi ideolojisi doğrultusunda hakikati eğip büken romancıya gelecek olan itirazları paratoner gibi bertaraf edecek cevaplar bir kurmaca olarak romanın büyülü dünyasında ve bu dünyanın yazara verdiği imkânlarda gizlidir. Dolayısıyla tarihsel bir kurmacada bilgi-iktidar ilişkisinin daha bilinçli işlendiği, işletildiği bir yazınsal alandan bahsetmek mümkündür. Romanı bu açıdan işlevsel bulan Marksistlerin tarihî romana yönelmesi, roman sayesinde tarihi kendi bakış açılarına, algılarına göre yorumlamaları sonucunu doğurmuştur.

> "Tarihin ideolojik açıdan istismar edilmesinin en yaygın biçimleri, yalanlardan daha çok anakronizme dayanır ve bugünün romanlarındaki anakronizmalar sadece olay ve kişilerle sınırlı kalmaz, tersine, kimi zaman olgularla sıkı sıkıya bir bağlılık var gibidir, ama geçmiş daima bir şimdiden yazılarak, şimdi bütün zamanların şimdisi haline getirilir." (Türkeş, 2011: 115)

Bu yüzden roman bazı yazarların ellerinde ideolojik bir türe dönüşebilir. Hatta bazı yazarların tür olarak romanı seçmeleri de ideolojik bir seçim olarak düşünülebilir. Çünkü roman türler içerisinde ideolojik olarak şiirden daha kullanışlıdır. Şiirde imgeler ve simgelerle anlam gizlenir. Roman ise ayrıntıya yer vermek adına şiire nazaran daha işlevsel olmakla birlikte anlam şiirdeki gibi örtük değildir. Öyküye nazaran ise daha çok bilgi barındırma ve ayrıntılara girme imkânına sahiptir.

Edebî metinlerde ideolojiyi tarihten uzakta düşünmek mümkün değildir. Bir romandaki bilgilerden hareketle salt gerçekliğe

yönelik çok sayıda soru türetmek mümkündür: "Metindeki bilgiler doğru mudur?" "Doğruysa ne kadarı doğrudur?" "Metin neden yazıldığı anda böyle kurgulanmıştır?" "Metinde geçenler gerçekten yaşanmış olabilir mi?" Bu gibi sorular sığ bir bakış açısıyla oluşturulmuş sorulardır. Burada esas mesele salt metnin tarihsel gerçekliğe tekabül edip etmediği değildir. Esas sorulması ve sorgulanması gerekenler şunlar olmalıdır: "Yazar verdiği bilgilerle okur üzerinde tahakküm kurmuş mudur?" "Kurduysa ne uğruna kurmuştur?" "Hegemonik söylemle ne gibi eksiklik ve tutarsızlıklara sürükleniyor metin?" "Metin ne gibi anakronilere düşüyor?" "Bu tahakküm biçimleriyle yazar neyi aşılamaya çalışmaktadır?" "Yazarın ideolojisini temsil eden kahramanlar hangileridir?" Söz gelimi Kemal Tahir *Devlet Ana*'da Yunus Emre'ye şarap içirir. Bu bilgiden hareketle okurun sorması gereken soru "Yunus gerçekten şarap içmiş midir?" olmamalıdır. Bu bağlamda sorulması gereken en önemli soru şudur: "Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'da Yunus Emre'ye şarap içirmesi metindeki hangi teze dayanak oluşturmak içindir?" Çünkü bir edebiyat metni rastgele değil de sistemli bir bilgi derlemesine yer veriyorsa kullanılan tüm bilgiler metindeki teze dayanak oluşturmak için kurguda yer alır. Burada tartışılması gereken şey kurmacadaki mevcut bilginin gerçekliğinin metni çözümlemede işimize yarayıp yaramayacağıdır. İdeolojinin tarihsel gerçeklikleri saptırdığı ya da hakikatle aramıza perde çektiği gibi iddialar da yukarıda değindiğimiz iddialardı. Bu bakış açısında bir ideolojinin ötekini yaftalamak için kullandığı indirgemeci bakış açısının izlerini bulmak mümkündür. Nitekim "ideoloji, altyapının gördüğü kötü rüyadan ibaret değildir: gerçeği çarpıtarak 'üretmesi'yle, her şeye karşın içinde gerçeklik unsurları taşır." (Eagleton, 2009: 79)

Kurmacanın "sahte gerçek"i ile tarihsel gerçek arasında bir ilişki aramak boş bir çabaya dönüşebilir. Çünkü edebî metindeki tarihsel bilgi, ilhamını tarihsel gerçeklikten alan, tarihsel gerçekliği değiştirip dönüştüren ya da belli anlamlama pratiklerinin ürünü olarak zenginleştiren bir sürecin sonunda ortaya çıkan metnin kendisidir. Gerçekliğe gönderme yapar ama ger-

çeğin kendisi değildir. Nihayetinde söz konusu olan şey kurmaca bir metindir.

> "Gerçeği hayali olarak aktarmaktan ziyade, edebî eser gerçeğin belli üretilmiş temsillerinin hayali bir nesne içinde üretimidir. (…) Her şeyden önce ideoloji demek olan gerçeğin hayali üretiminin doğasında bulunan anlamlar, algılamalar ve cevaplardan örülü bir ağdır metin." (Eagleton, 2009: 85)

Edebî eser tarihî romandaki gibi tarihi kendi nesnesi olarak seçtiğini sandığı zaman bile tarihi nesnesi olarak almaz fakat buna rağmen gene de metnin kendisinin değil de eleştirinin görebileceği bir şekilde nesnesi son kertede tarihtir. (Şan, 2006: 153) Edebiyata özgürlük havası veren de tarihsel gerçeklikten "uzaklaşma" ve belli bir tarihi "gerçeğin" yokluğu olsa gerektir.

2. BÖLÜM: METİNLER ÜZERİNDEN SÖYLEM ÇÖZÜMLEMELERİ

2.1. Bilgi-İktidar-İdeoloji Eksenli Söylem Çözümlemesine Giriş

Çalışmanın bu bölümünde yapılacak söylem çözümlemeleri tarihsel bir inceleme ya da siyasal bir tasnif çalışması değil, postmodern dönem entelektüellerinin argümanları ve bakış açılarıyla kurulan bir çözümleme biçimi şeklinde olacaktır. Çünkü tek bir kavram ya da tek bir olgu bütün gerçekliği göstermez.

> "Bilginin bütün bir kavramlar sisteminden meydana geldiğini öne süren Hegel açısından hakikat ve bilgi, tıpkı rasyonel gerçekliğin kendisi gibi canlı mantıksal bir süreçtir. Buna göre, bir düşünce zorunlu olarak başka bir düşünceden çıkar; bir düşünce, başka bir düşünce meydana getirmek üzere kendisiyle birleşeceği düşünceyle bir çelişkiye yol açar." (Cevizci, 2010: 237)

Bir başka disipline, kurama ait kavram ve bulguların edebiyat alanında kullanılması bizi iyi neticelere ulaştırabilir.

İdeolojiyi, siyasal ve tarihsel şablonlar bağlamında ele almak ya da belli davranış kalıplarıyla ilgili bir mesele olarak görme dışında başka bir yol daha vardır: O da ideolojinin söylemsel ya da göstergesel bir fenomen olarak çözümlenmesidir. (Eagleton, 1996: 269) Özellikle söylemlerden söz etmek kuramsal açıdan pratik bir yaklaşım olmakla birlikte ideolojiyi salt siyasalın inceleme alanı olmaktan çıkaran, bir söylem analizi olarak okumaya başlangıçtır. Bu yaklaşımı edebî metne uyarlamak, Türk romanında iktidar ve ideolojiyi yazarların bilgiyi ele alışları, değiştirip dönüştürmeleri ve hegemonik söylemleri üzerinden okuma imkânı verecektir. Çünkü;

> "Söylem analizi, gözle görünür olanla gizli olan arasındaki, başat olanla marjinalleştirilmiş olan arasındaki, fikirlerle kurumlar arasındaki bağlantıların izini sürmeyi olanaklı kılar. Söylem analizi, iktidarın nasıl da gündelik hayatlarımızı düzenleyen dil, edebiyat, kültür ve kurumlar aracılığıyla işlediğini görmemize izin verir." (Loomba, 2000: 65)

Çalışmanın bu bölümünde romanlarda verilen "bilginin kaynağı neresidir?", "bu bilgiler doğru mudur?" şeklinde soruların cevabı aranmayacaktır. Yapılan söylem çözümlemesi içerisinde cevabı dolaylı ya da doğrudan aranacak sorular şunlar olacaktır: "Metindeki bilgi hangi ideolojiye denk düşer?" "Diyaloglarda yazarın müdahalesi hangi boyutlardadır?" "Karakterlerin diyaloglarında hangi ideolojinin izleri yer alır?" "Bu bilgiler hakikat ile yanılsama, önyargı ile nesnellik, realite ile ütopya, dinî inanç ile ideolojik bilinç arasında nerede durur?" Bu bağlamda bir edebiyat araştırmacısı olarak yapmamız gereken salt belli bir tarihsel dönem için bir inceleme yapmak değildir. Yukarıdaki sorulardan hareketle metin içerisinde gerçekleştirilen bilgi dönüştürümleri ya da yazarın metne müdahalesi de incelenmelidir. Bunun için hegemonya da başlı başına bilgi

ve ideoloji ile şekillenen bir kavram olarak yer yer çalışmaya dâhil olmuştur. Çünkü bilindiği üzere roman bize Batı'dan olduğu gibi gelmemiştir. Batılı bir tür olan, Batı'nın alışkanlıklarını, ilgisini, felsefesini tür olarak, biçimleniş olarak üzerinde taşıyan roman, bu niteliklerini büyük oranda korumakla birlikte Türk edebiyatına yerleşme sürecinde bazı değişiklikler yaşayarak geçişini tamamlamıştır. Türk yazarlarının romana kattığı en önemli hususlardan birisi ideolojik kaygılarla oluşturulmuş "hegemonik söylem"leri olmuştur.

Bu çalışmada yazarların ideolojik dünyasının izleri sürülmeye, yazarın naklettiği her bilginin değil, yazarın hegemonik söylemini kurabilmek için ideolojiye ilişkin bilgi dönüştürümleri tespit edilmeye çalışılacak, bunun üslûbuna bir tahakküm biçimi olarak yansıması çözümlenecektir. Yani burada bilgi, salt ideoloji bağlamında çalışmamıza dâhil olmaktadır. Bu bağlamda çözümlenen romanlarda başta bilgi olmak üzere, ideolojik tutumların tüm belirleyicileri, ideoloji ve ideolojik öğeleri ortaya çıkaran etmenler incelenmeye çalışılacaktır. Benzer şekilde bu bölümde romancının olur olmaz yerde araya girip hatırlatmalarda bulunması, karakterlerini övmesi ya da yermesi, okura okuma biçimleriyle ilgili önerilerde bulunması, dikkatini toplama noktasında uyarması şeklinde ortaya çıkan bir rehberlik edici, yol gösterici tavrın da hegemonik bir söylem olduğunu düşünmek mümkündür. Fakat ondan daha önemlisi araya girerken ya da girmişken kendi inançlarını, fikirlerini, ideolojisini de araya sokan nihai ideolojik tavrın analizi de çalışmamızda yer tutmuştur.

Çalışmanın bu bölümü birbiriyle benzer temaları ya da aynı tarihsel dönemleri işleyen romanların incelenmesine de yer vermektedir. Yani başat nitelikleri arasında bilgi-iktidar-ideoloji olan yazarlar olarak seçtiğimiz Ahmet Midhat Efendi, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu müstakil olarak inceleneceği gibi Hüseyin Rahmi Gürpınar ile Peyami Safa, Kemal Tahir ile Tarık Buğra ise karşılaştırmalı incelenecektir. Foucault'dan esinle söyleyecek olursak benzerlikleri günyüzüne çıkarmak anlamı aramaktır.

Ayrıca söylem çözümlemesine tabi tutacağımız yazarlar içerisinde salt hegemonik söylemleri ya da nihai ideolojik söylemleri incelenmeyecek, yazarların bunların dışına çıktığı, biçimsel ideolojik söyleme yakınlaştığı metinler de özellikle seçilerek çözümlememize dâhil edilecektir. Bu seçme, karşılaştırmalı çözümlemelerde nihai-nihai ya da biçimsel-biçimsel şeklinde değil, nihai-biçimsel şeklinde yapılarak ideolojik karşıtlıkların yanısıra söylemsel karşıtlıklar da yan yana getirilmeye çalışılacaktır.

2.2. İktidar ve İdeoloji Bağlamında Ahmet Midhat Efendi

Tanzimat kuşağının kafasında toplumu dönüştürmek gerektiği düşüncesi mevcuttu. Fakat ilk zamanlar bunun bir sistematiği yoktu. İslamcılık, milliyetçilik, Osmanlıcılık gibi fikir akımlarının ortaya çıkması bu dönüşümü bir sistematiğe oturtma çabalarının siyasal boyutuydu. 19.yy'ın ikinci yarısında Tanzimat modernleşmesini yetersiz bulan, aralarında Şinasi, Namık Kemal ve Ali Suavi gibi öncü isimlerin de yer aldığı bir grup aydın bilgi temelli iktidar mücadelesi başlatıyorlardı. Materyalizm bilhassa pozitivizm ise dönemin aydınlarına rehberlik eden bu sistematiğin bilgi temellerini oluşturan kuramlardı. Söylemlerinde, iktidarın bilgiden türemesi gerektiği veya türeyebileceği, bilgi yoluyla toplumun korunması gerektiği düşüncesi hâkimdi. Bunlar o dönem bir dönüştürüm aracı olarak kullanılmıştı. Özellikle Jön Türklerin düşünce dünyasını şekillendiren kuram pozitivizmdi. Bütün entelektüel ilhamlarını 19. yy.'ın modası denilebilecek olan pozitivist bilgi kuramından alan Osmanlı entelijansiyasının karşısında mevcut iktidarı, II. Abdulhamit yönetimini savunan aydınlar da yok değildi. Bu muhalif aydın grubunun karşısına iktidar da donanımlı çıkmak zorundaydı. Bu silahlardan birisi bilgi, bu işi üstlenecek yazarlardan biri de kadın haklarını savunan, Avrupa tarihinin ve Batı tarzı yaşam biçiminin birçok yönüyle Türkiye'de bilinmesine katkı sağlayan romancı Ahmet Midhat Efendi'ydi.

Ahmet Midhat'ın, Midhat Paşa ile olan ilişkileri onun siyasi iktidarla olan irtibatının başlangıcıdır. Abdülaziz devri iktidarla arasının bozulduğu devirdir. Bu dönemde Rodos'a sürgüne gönderilen yazarlar arasındadır. (1873) Rodos'ta üç yıl sürgün kalır. V. Murat devrinde bağışlanır. II. Abdulhamit döneminde ise sarayın takdirini kazanır. Bu dönemde *Takvim-i Vekâyi* ve *Matbaa-i Âmire* Müdürlüğüne getirilir. (1877) Yazdıklarıyla II. Abdulhamit ve yönetiminin savunucularından biri olan Ahmet Midhat Efendi'nin, II. Abdulhamit'i ve yönetimini öven yazıları vardır. Sultan II. Abdulhamit'in tasarrufa önem verdiğini, ilim tahsilini, medreseyi önemsediğini, ziraat mektebi, mekteb-i mülkiye gibi yeni okullar açtırmasının yanı sıra yerli sanayiyi teşvik ettiği hatta döneminde hereke fabrikası kurdurduğunu söylemekle yetinmez ayrıca onun huyunu, karakterini ve ahlâkını övücü ifadelere de yazılarında yer verir. Bilinenin aksine istibdatçı değil, hürriyetçi olduğunu söyler. (Ahmet Midhat Efendi, 2004) Kemal Karpat'a göre Abdülhamit'in, siyasal ve kültürel olarak Avrupa vesayetinden kurtulmuş İslamcı bir hükümdar portresi çizerek şahsına itimat edilmesini sağlaması Ahmet Midhat gibi onu savunan aydınlar sayesinde mümkün olmuştur. (Karpat, 2010: 226)

2.2.1. Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında Siyasal Bir Dönüşüm Aracı Olarak Bilgi

Yukarıda söylediğimiz üzere romanlarda bilgi ideolojik gerekçelerle siyasal bir dönüştürüm aracı olarak kullanılabilmektedir. Yazar, ideolojik bilgi ile kendi zihninde hâlihazırda bulunan kalıpları kullanarak okuru bilgi ve ide sahibi kılma gayretindedir. Bu bağlamda okur kendi içinde tutarlı bir gerçekliğe sahip değilse yazar onu mutlak surette başıboş bırakamayarak hakikati algılama becerisi bağlamında iktidara göre bilgisiz olan hatta bazen sağlıklı düşünemeyen okura bir ide kazandırmanın ve bilgilendirmenin gayreti içine girecektir.

Ahmet Midhat Efendi, çalışmanın bu bölümünde inceleyeceğimiz diğer romancılarımızın aksine romanlarını laik bir ortamda

değil bizzat İslam toplumunda ve ilk önce İslam toplumu için yazdı. Osmanlı toplumunda geleneksel bilgi ile modern bilgi arasında tekabüliyet bulmaya çalıştı. Yaşadığı ve yazdığı toplumun değer skalasına bağlı kalarak kendine aydınlanmacı bir misyon biçti. Modernleşmek; ama Türk-İslam değerlerine bağlı kalarak modernleşmek… Müslüman ve Türk kalarak modernleşmek… Halka bunları benimsetmeye çalıştı. Osmanlı toplumunun değer skalasına birebir tekabül etmeyen hatta çoğunlukla örtüşmeyen Batılı değerlere ve bilgi sisteminin geneline karşı sürekli teyakkuz halindeydi. Yaşadığı devir Batı'nın birçok açıdan üstünlüğünü Osmanlı'ya kabul ettirdiği bir devir olduğu için gerek romanları gerekse diğer türden kitaplarıyla Batı karşısında din, felsefe, ahlâk, kadın ve kadın-erkek eşitliği gibi konularda Türk-İslam kültürünün savunusunu yaptı. Bu savununun içinde; şu Batılılılar ne akıllı insan, dediği yerler de oldu, Türklerin Avrupa medeniyetiyle tamamen zıt özellikler göstermediği, hatta Türklerin bizzat Avrupa'nın içinde olduğunu iddia ettiği yerler de. (*Avrupa Âdâb-ı Muâşereti*, s. 3-4) *Ahmet Metin ve Şirzad* (1892) romanında Avrupalı seyyahların kitaplarında Türkler hakkında söylenen olumsuz bilgilere karşı çıktı. Kendi yazdığı hemen her türden metinler Batılı seyyah ve müsteşriklerin yazdıklarına alternatif bilgiler içeren karşı-ideoloji metinleridir. Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarının tamamında bir Şark, Osmanlı, Türklük ve hatta İslam savunusuna rastlamak mümkündür.

Ahmet Midhat Efendi'nin düşünce dünyasında belki bir bilgi sistematiği yoktu ama Batılılaşmada ya da daha geniş kapsamıyla modernleşmede bilginin öneminin oldukça farkındaydı. Mustafa Refik'in *Musikinin Tesiri* isimli eserine yazdığı takrizde "Oğlum! Yalnız bir şeyi öğrenmeli, fakat mükemmel olarak! Yahut her şeyi öğrenmeli, bittabi nakıs olarak! Osmanlılığımızın bugünkü haline nispetle şu iki şıktan bence ikincisi müreccahtır. Ben sana onu tavsiye ederim." (Okay, 2008: 17) şeklinde tavsiyede bulunması ise bunun en iyi kanıtıdır.

Ahmet Midhat Efendi bilgi derlediği gibi aynı zamanda "kahraman"larını bilgi ile donatmayı ihmal etmez. Romanla-

rında da bu eksende "kahramanlar" oluşturmaya özen gösteren Ahmet Midhat Efendi'nin hemen tüm romanlarındaki başkarakterler ve hatta bazen yardımcı karakterleri sınırları oldukça geniş bir bilgi dağarcığına sahiptirler. Bu bağlamda yazarın ayrıntıya olan düşkünlüğü karaterlerine de yansır. Birçok romanında bilgi dağarcığı çok geniş, her konuda mahir, ansiklopedi gibi "kahraman"lar oluşturur. *Ahmet Metin ve* Şirzad (1892) romanında Ahmet Metin, *Demir Bey* (1888) romanında Demir Bey böylesi karakterlerdendir. Ayrıca *Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'de (1875) Rakım bilgilendikçe hayat basamaklarını tek tek çıkar. Bilgi, Rakım Efendi'ye toplumsal bir statü getirir. Bunun dışında olumsuz karakterlerini ise kara cahil, bilinçsiz olarak gösterir. Onları, Felâtun Bey karakterinde de olduğu üzere cehaletinden dolayı komik durumlara düşürür. Başkarakterlerine hayranlık beslerken, ötekileri itici bulur ve bunları da söylemekten, okurla paylaşmaktan çekinmez.

Hemen her konuda söz sahibi olan bu başkarakterler sahip oldukları geniş bilgi birikimi sayesinde aynı anda birkaç farklı işi birden yürütme özelliğine de sahiptirler. Söz gelimi *Demir Bey* romanında hem Demir Bey hem de Fransa'da mühendislik eğitimi alan oğlu Mustafa Kamerüddin böylesi karakterlerdir. Mustafa Kamerüddin'in Polini ile dostluğunu geliştirmek, onun mutlu edebilmek ve nesebini ortaya çıkarmak için çaba sarfetmekten başka romanın olay örgüsünde ön plana çıkmasa da başka işleri de vardır:

> Şu tahkikin icrasını Mustafa Kamerüddin deruhde eyledi. İstanbul'da Bâb-ı Seraskerî'ye mensup bazı ahbabına mektuplar yazarak Osmanlı hizmet-i askeriyyesini kabul etmiş Fransız mühtedîleri meyanında Pierre Heyder namında bir adam bulunup bulunmadığını ve bu adamın muahharen aldığı Osmanlı ismi ne olduğunu sual eyliyor idiyse de bir cevâb-ı şâfi alamıyordu. Bir yandan bu muhabere ile vakit geçedursun, diğer taraftan Mustafa Kamerüddin Polini ile

> Alphons arasında teshîl-i husûlüne cümleden ziyade kendisinin hizmet eylediği izdivacı hem helâk derecesinde kıskanarak, hem de son sene-i tahsîliyyesinde mühendis şehadetnamesinin ahzını ve ressamlığın itmâmını temin için geceyi gündüze katarcasına çalışarak zaman geçiriyordu ki bu zamanların ahvali tafsil edilecek olsa karilerimiz için mûcib-i hayret olmamak kabil değil ise de hikâyemizin cereyanına o kadar ehemmiyeti olamayacağı için meskût geçmeye bizce mecburiyet görülmektedir.
>
> Yalnız şu fıkrayı arz edelim ki Mustafa Kemerüddin için bir ilim, bir sanat dersleriyle iştigalden sonra üçüncü meşguliyet-i esâsiyyeyi teşkil etmek suretiyle bir dereceye kadar ehemmiyeti vardır. O da Mustafa Kemerüddin'in ressam kalfalığından nakden dahi istifadeye başlamış olması kazıyyesidir. (Demir Bey, 253)

Ahmet Midhat Efendi'de ansiklopedik bilgi olduça çeşitlilik gösterir. Orhan Okay, Ahmet Midhat üzerine yaptığı çalışmasında onun roman ve diğer tür eserlerinde yaşayış tarzı, ilim, teknik, kadın, aile, din, felsefe ve ahlâk gibi başlıklar altında bilgi verdiği konuları tam 91 alt başlıkta toplar. Başta *Ahmet Metin ve Şirzad* (1892) ile *Paris'te Bir Türk* (1876) olmak üzere *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* (1875), *Karnaval* (1881), *Acaib-i Âlem* (1882), *Hayret* (1885), *Bahtiyarlık* (1885), *Demir Bey* (1888), *Taaffüf* (1895), *Jön T*ürk (1910) gibi romanları en çok bilgi verdiği romanlarıdır. Kitaplarının sunduğu bu bilgi materyalleri açısından Ahmet Midhat Efendi'nin romanları, 19. yy. Osmanlı ve Avrupa coğrafyasının kültür ve sosyal hayatla ilgili teferruatlarını da içerir. Türklerin faziletini, civanmertliğini, misafirperverliğini, insancıl olmalarını, ahlâkî özelliklerini, çalışkanlıklarını, mazideki zaferlerini, bilimsel ve teknik konularda ilerici olmalarını anlatan Ahmet Midhat'ın izlekler içine yerleştirdiği bu kadar bilgiyi romanlarında sıralaması, asırlar sonra bile son dönem Osmanlı toplumu üzerine araştırma ya-

pacak kültür tarihçileri ve başka araştırmacılar için önemli bir kaynak teşkil eder.

Ahmet Midhat Efendi'de büyük bir yer tutan önemli bir bilgi türü de tekniktir. Kendisi teknik meselelere oldukça meraklı olan Ahmet Midhat Efendi'yi dünyadaki bilimsel gelişmeler çok fazla ilgilendirir. Bu bağlamda bazı bilimlerden elde edilen verilerin iş ve yapım alanında uygulanması anlamına gelen tekniğe merak sarmış, Batı'daki teknik gelişmeleri daha Osmanlı'ya gelmeden kitaplarında tanıtmakla birlikte telefon, fotoğraf makinesi, mikrofon, ses kayıt gibi cihazlara da romanlarında yer vermiştir. *Ahmet Metin ve Şirzad* romanında ziraat ve hayvancılık konusunda gelişmeleri yazmıştır. *Dürdâne Hanım*'da (1882) telefon ve mikrofonu, *Vah*'ta (1882) fotoğraf makinesi ve fotomontaj tekniğini, *Hayret*'te fonoğraf, *Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr*'da stenografi cihazını karakterlerine kullandırtmıştır.[23] O, bu teknik gelişmelerin bir an önce ülkesine de gelmesi arzusuyla bunları yazıyordu. Çünkü Ahmet Midhat Efendi teknik ilerlemenin, özgürleşmenin, toplumsal refahın arttırılması arzusundaydı. Fakat bu teknik cihazların bazılarının amacı dışında kullanılabileceği, ahlâkı bozacağı noktasında okurlarına uyarılarda da bulunmuyor değildi. Söz gelimi *Vah* romanında namuslu bir kadına iftira yollu şantaj için fotomontaj tekniğini kullanan Behçet'in hikâyesi anlatılır. Dolayısıyla Ahmet Midhat Efendi teknik gelişmelerin bilinçlenmeden kullanılmasına karşı önlemler alan, halkı uyaran bir aydın olarak karşımıza çıkar.

Ahmet Midhat Efendi'de bir başka bilgi türü ise Batı'dır. Osmanlı'da Batı'yla olan ilişkiler siyasal çerçeveden uzak değildi. Yönetim değiştikçe Batı'yla olan ilişkiler de değişiyordu. Batı'yı tanıma fikri Yirmisekiz Çelebi Mehmed'den beri olagelen bir ilgi, bir imparatorluk tasarımıydı. Ahmet Midhat

[23] Ahmet Midhat Efendi'nin romanları dışında teknik gelişmeleri müstakil olarak ele aldığı kitapları da vardır. Söz gelimi *Avrupa'da Bir Cevelân* (1890) isimli eserinde hayvancılık, adlî tıp, haritacılık alanlarında Batıdaki gelişmeleri yazmıştır.

Efendi'nin yaşadığı dönemde de bu devam etti. Romanlarında Avrupaî yaşam biçimlerini en ince ayrıntılarına kadar tanıttı. Bununla da yetinmedi roman dışı türlerle de bu konuya olan ilgisini müstakil olarak devam ettirdi. Avrupa'ya gidecek olanları bilgilendirmek için *Avrupa'da Bir Cevelân* (1890) ve *Avrupa Âdâb-ı Muâşereti* (1894) adlı kitapları yazdı. Hatta bazı kitaplarında iki Avrupa şehri arasında yapılan yolculuğun hangi güzergâhlardan geçtiği, yolculuğun nasıl ve hangi vasıtayla kaç saat ve dakikada gerçekleştiğini aktaracak kadar ayrıntıya girmesi dikkate değerdir. Söz gelimi *Demir Bey* romanında Mustafa ve arkadaşlarının Paris'ten İsviçre'ye nasıl gidecekleri dokuz sayfada anlatılır. (Demir Bey, 72-81) Yine aynı romanın bir başka yerinde ise Paris ile Baden Baden şehri arasında mesafenin sürat postasıyla 13 saat 25 dakika, adi posta ile de 18 saat 20 dakika sürdüğünü söyler. (Demir Bey, 237-238) Dolayısıyla bu verdiği bilgiler sayesinde Batı kültürünün, coğrafyasının ve Batı tarzı yaşam biçimlerinin birçok yönüyle Türkiye'de bilinmesini sağladı. Bu verdiği bilgilerden hareketle Ahmet Midhat Efendi'yi Batıcı diye nitelemek yanlış olacaktır. Ahmet Midhat Efendi körü körüne bir Batı hayranı ya da Batıcı değildir. Batı'nın takdir ettiği yönleri şüphesiz vardır; ama bu onun Batıcı bir yazar olduğu anlamına gelmez.

Onun romanlarında bilgiyi sakınmadan, müsrifçe kullanması yazılamayacak hiçbir şeyin olmadığına inanmasından ileri gelir. Batı'yı bütün ayrıntılarıyla yazarak onun kutsallığını kırmaya, Türk aydını ve Osmanlı eliti nezdinde onu sıradanlaştırmaya çalıştığı söylenebilir. Bunu, bazı Türk aydınlarının ve son dönem Osmanlı elitlerinin Batı'yı aşırı derecede büyütmelerinin bir nebze olsun önüne geçmek için yaptığını düşünmek mümkündür. Çünkü Tanzimat dönemi Osmanlı aydını, Avrupa'yı çok yüksek ve Avrupa kültürü karşısında kendini küçük görmekteydi. Ahmet Midhat Efendi Batı'yı bazı yönlerden takdir etmekle birlikte kendini, kendi ülkesini ve kültürünü hiçbir zaman küçük görmemiştir. Bilakis kendini küçük görüp komplekse kapılan ve kendi kökünden, tarihinden, kimliğinden

uzaklaşanları romanlarında hiciv konusu yapmıştır. Felâtun Bey böylesi tiplerin Türk romanındaki ilk temsilcilerindendir.[24]

Ayrıca Ahmet Midhat Efendi'nin Batı'yı bu kadar ayrıntılı ele alması Türk halkına bir temyiz, bir tefrik yeteneği oluşturmak amacını da taşımaktaydı. Şöyle ki; mevcut durumun, gidişatın çok iyi olmadığını anlatabilmek için son dönem Osmanlı toplumunun kendisini kıyaslıyacak bir toplum olarak Batı bilgisi ve Batı'yı tanıma, tanıtma fikrinin iyi bir imkân olarak yazarın karşısına çıktığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi, Osmanlı'nın modernleşme aşamasında yazdıklarıyla doğru modernleşmenin nasıl olması gerektiğini anlatmaya çalışıyordu. Batı karşısında Türk toplumunu ve gitgide yakınlaştığı Batılı değerleri anlatan Ahmet Midhat'ın romanlarında Batılılaşmanın zararlarına karşı tedbirler alma gayretini görmek mümkündür. Sosyolojik bir tabirle söyleyecek olursak Ahmet Midhat Efendi'nin yapmaya çalıştığı bir "vaziyet alış"tı denilebilir.[25] Kendisi hatıralarında bu konuda şunları söyler:

> Biz milletimizin teceddüdü lüzumunu halkımıza anlatmak için ne diyeceğiz? Bir kere şu halimizin fena olduğunu haber vereceğiz öyle değil mi? Muhâtabımız fena olduğunu ne ile anlayacak? Şüphe yok ki hali iyi olan yerlerle kendimizi bil-mukabele anlayacak. Bizde ise halimizi bayağı hâl-şinâsân bile bilmiyor. Avrupa hakkında mâlûmâtımız fihrist derecesinde de kalmıyor. En büyük fenalık şunda ki Avrupa'nın yalnız seyyiâtını görüp mazarratını çekmiş olan halkımız o mütemeddin memleketin hasenâtından dahi nefret gösteriyor. Böyle bir memlekette cidden iş olarak ne iş görülebilir? (Ahmet Midhat Efendi, 2002: 57-58)

---

[24] Ayrıca Felâtun Bey'den önce benzer alafranga tip yine Ahmet Midhat Efendi'ye ait olan *Açıkbaş* (1874) adlı tiyatro eserinde de görülür. Felâtun Bey'den önce alafranga bir karaktere yer veren başka bir eser ise Yusuf Paşazâde Mustafa Nuri'nin *Zamane Şıkları* (1874) adlı oyunudur. (Enginün, 2006: 200)

[25] Vaziyet Alış: Her insanın belirli hadiseler karşısında belirli tutumlar içine girmesine, "vaziyet alış" denir. (Mardin, 2008: 14)

Bu bağlamda Ahmet Midhat Efendi'nin bir Batı bilimcisi, bir garbiyatçı[26] olduğunu söyleyebiliriz. Batının kullandığı bilgiyi kullanarak Batı'nın ve Osmanlı içindeki Batıcıların Türk toplumu üzerinde bilgiyle kurmaya çalıştıkları tahakküm biçimini kırmaya çalışmıştır. *Müdafaa c. I-II-III* (1883-1885), İstibşar (1892), *Beşair* (1894), *Niza-ı İlm ü Din c. I-II-III-IV* (1895-1897-1900) gibi eserleri yine müsteşriklerin yazdıklarına alternatif olarak yazılmış karşı-ideoloji çalışmaları olarak okunursa, Ahmet Midhat Efendi'nin ideolojisine ilişkin zengin ayrıntılar ortaya çıkar.

Onun Batı karşısındaki belirgin tutumlarından birisi eğitim noktasındadır. Bir eğitim kurumu olarak *Mektebi Sultani*'ye pek sıcak bakmaz. *Bahtiyarlık* romanında *Mektebi Sultani*'de Türkleri barbar olarak gösteren bir tarih kitabının okutulduğundan bahseder. Yine aynı romanda *Mektebi Sultani*'de Türkçe'ye pek önem verilmediğini dile getirdikten sonra Senai karakterinin Osmanlıca'sının kıt olmasını burada aldığı eğitime bağlar. Benzer durum *Vah* romanında Behçet Bey için de geçerlidir. Ahmet Midhat bu karakterlerinin bazı konulardaki yetersizliklerini kendine has üslûbuyla alaycı bir anlatımla verir. Onun kendi dönemindeki bazı aydınlar gibi "vatan çocuklarının eğitimini baltalayan" bu durumu "eleştirel" ve "ironik" bir şekilde yorumlaması aynen bu ifadelerle Fransız tarihçi François Georgeon'un *La formation des élites á la fin de L'Empire Ottoman Le cas de Galatasaray* (Georgeon, 1994) başlıklı çalışmasına konu olur. Bu bağlamda Orhan Okay'ın kitabına *Batı Karşısında Ahmet Midhat Efendi* demesi de tesadüf değildir.

Bu kadar çok bilgi verme, verdiği bilgilerde okuru sıkacak kadar ayrıntılara girme, malumatfuruşluk olarak nitelenebilir. Bu ayrıntılı bilgilerde okura ne kadar bilgi düzeyi yüksek bir aydın olduğunu gösterme çabası da gizlidir. *Menfa*'da daha

[26] Bu ifadeyi kullandıktan sonra rastladığımız yabancı bir yayında yazar Carter V. Findley'in, Ahmet Midhat Efendi'yi de kapsayan bir çalışmasının başlığı şöyledir: *An Ottoman Occidentalist in Europe: Ahmed Midhat Meets Madame Gülnar, 1889.* (Findley, 1998)

çocuk yaşta ne kadar zeki ve bilgili olduğunu bu konuda bir iktidar temsili olarak kendisinde emeği olan Midhat Paşa'nın ismini de anarak aktarır:

> "Niş eyaletçiği kendi iktidar-ı âliyyü'l-âline nisbet bir oyuncak mertebesinde kalmasıyle, şu işsizlik içinde bir türlü yenememekte bulunduğu gayretini sarf edecek yer aradığı sırada biraderinin dâire-i devletlerine mensup olması münasebetiyle beni ele almış ve yukarıda derecesini arz eyledğim ufacık bir tahsil kendi nezaretleri altında müyesser olmuştur. Şu fıkrayı arz etmekten muradım öğrendiğim şeyler üzerine bina eylediğim dâvânın esâsında olan kuvvetin esbâbından bir büyüceği dahi göstermektir. Bu zât-ı âlî-şân haftanın birkaç gününü mektepte geçirip şâkirdânın efkârına vüs'at vermek için okunan dersler üzerine bayağı hasmâne ve musırrâne ve muannidâne bahs ü mücadele etmeği kendisine zevk edinmiş olduğu cihetle, bu mücâdelâtta en mütecâsirâne bir suretle en ileriye giden ben olduğum için bazı akşamları huzur-ı devletlerinde ihzâr ile yine mücâdelâta girişmek mutâdı idi. Hattâ bir akşam kendisi taâmda ve ben ayak üzerinde bahs ü cidâlde iken Fransızca bir tercüme emrinde ol kadar tazyik gösterdi ki zaten derece-i gayede nahifü'l bünye ve asabiyü'l-mizâç bulunmaklığım münasebetiyle tâkadım tükenerek yere yıkılıp bayılmışım ve şu suretle kendilerine merak ve telâş vermişim. İmdi bir çocuk Midhat Paşa hazretleri gibi bir zekâ-yı mücessem ile mübâhaseye alışmış ve birçok şeylerde (ama gerek bihakkın ve gerek berâ-yı teşvik bir iltifat olmak üzere) hakkını dahi teslim ettirmiş olur ise kendisini dev aynasında görmez de ne olur?" (Ahmet Midhat Efendi, 2002: 17-18)

Bazen bilimdeki son gelişmeleri romanlarının kurgusuna dâhil ederek bilgiyi ilmî bir makale gibi aktarmasının nedeni,

Ahmet Midhat'ta okura yönelik bir çabanın, kendini inandırıcı kılma çabasının uzantılarıdır. Onun okura "Ey Kaari !.." ve benzeri şekillerde başlayan seslenişlerinin ardında bu çaba gizlidir. *Demir Bey* romanında da bu söylem aşikâr bir biçimde kendini gösterir:

> "İhtimal ki karilerimiz mübalâğa-i tıflâneye hamletsinler. Fakat şu romanın muharriri sıfatıyla biz Mustafa Kamerüddin'in hafâyâ-yı kalbiyyesine kadar vakıf olduğumuzdan temîn-i re'y ederiz ki eğer Polini hasbe'n-nisvâniye Mustafa Kamerüddin'e gönül verip …" (Demir Bey, 92)

Anlattığı bir coğrafya bilgisini, teknik nitelikli bir aleti, bir tabiat olayını ya da tarihsel birtakım verileri aslına sadık olarak verme çabasında olan Ahmet Midhat Efendi'nin bilimselliği ne kadar önemsediğine şahit oluruz bu satırlarda. *Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr* romanında aşktan dolayı ihtida edecek olan Alphons'u Müslüman yaparken yine bilimi devreye sokar. Alphons İslam'a geçmeden önce yaptığı açıklamada salt sevdiğine kavuşmak için Müslüman olmadığını, araştırmaları sonucu gerek tabii bilimlerle gerekse felsefeyle uğraşan Avrupalı bilim adamlarının gönüllerine yerleşmiş olan Tanrı'nın birliği fikrine çoktandır inandığını söyler:

> "Anladığıma kalırsa şu anda aramızda mâni-i izdivac olan şey yalnız benim Nasraniyet'imden ibarettir. Hâlbuki ben fünûn-ı tabiiyye ve hikemiyye ile tezyîn-i fikr ve tenvîr-i nazar eylemiş bulunan Avrupa hükemâsnın zamirlerinde câygîr olmuş bulunan vahdâniyyet-i ilâhiyyeye çoktan kanaat getirmişim." (Demir Bey, 316)

Öte yandan Ahmet Midhat Efendi'nin verdiği ayrıntılar ve kendini inandırma gayreti içerisine girmesi kendisine yapılmış bazı ithamlarla da alakalıdır: Paris'e gitmeden, orayı hiç görmeden *Paris'te Bir Türk*'ü yazması sonucu Namık Kemal tarafından eleştirilmiştir. (Tansel'den Aktaran; Arslan, 2007: 220)

Ahmet Midhat Efendi'deki ayrıntıya düşkünlük ve bilgiye olan itimat Osmanlı'nın son döneminde düşünce kirliliğinin yaşandığı güvensiz ortamın aydınlara vermiş olduğu bir hassasiyetle de açıklanabilir kuşkusuz. O, Türk toplumunun yaşadığı toplumsal değişime eşlik etmiş, bu zihniyet değişiminde onun elini bırakmak istememiştir. Öğretici romanlar yazarak okurlarının dikkatini belli hususlara çekmiş, son dönem Osmanlı toplumunda okuru Batılılaşmanın olumsuzluklarından korumak için Batılılaşmayla gelen, Batı'ya ait bir vasıtayla bunu yapmaya çalışmıştır. Çünkü onun için roman bir vasıtadır. Değişimin sağlıklı bir şekilde gerçekleşmesi için eğitimi ciddiye almıştır. Bu yüzden romanlarında bir bilgilendirme gayreti içerisine girmiştir. Değişen toplum değerleri hangileriyse bunları Ahmet Midhat Efendi'nin romanında tek tek başlıklar halinde görmek mümkündür. Ahmet Midhat kendisi için kaçınılmaz bir ödev sayar bu bilgilendirme işini. Ona göre aydının amacı halktan bir şey beklemek değil, halkı eğitmek olmalıdır. Ahmet Midhat bunu salt roman türünün kendi sınırları içerisinde kalarak yapmak yerine yazdığı tüm türlerde bilgi ağırlıklı metinler oluşturarak yapmayı tercih etmiştir. Onun için bilgi romanda güçtür. Okuyucuyu ikna etmek ancak bu bilgi sayesinde mümkündür. Bu kadar çok bilgi vererek

> "… birdenbire modern dünya görüşüyle karşı karşıya gelen ülkesinin insanını çağının dünyasını bu şekilde algılamaya hazırlayarak, bir anlamda Fransız Ansiklopedistler'inin yaptıklarını romanlarıyla yapmaya çalışmıştır. Kuşkusuz, çağının bütün felsefesini, bilimlerini ve tekniklerini içeren bu dev eserin yazarlarıyla Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarını karşılaştırmak söz konusu değildir. Onun yaptığı kendi milletine yaşadığı çağı kavrayacak bir bekleme ufku oluşturmaktı. Gerek romanlarında gerek diğer eserlerinde, onun en büyük çabası bu zihniyeti hazırlamak yönünde olmuştur." (Arslan, 2007: 164)

Bilimsel olsun olmasın ayrıntılar da çoğu zaman okuru sıkacak kadar biteviyedir. Üstelik her şeyi yazan, yazmaktan kaçınmayan Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında yığın halinde duran bilgiden hereketle tashih amaçlı okumalarda metni buharlaştırmayı düşünmediği anlaşılmaktadır. Herşeyi bilme, görme, her şeyden haberdar, her şeye hâkim bir yazar profilidir bu. Bilgiyi bu kadar önemseyen yazarın bilgi aracılığıyla okur üzerinde tahakküm kurması romanlarında hegemonik söylemin oluşumunu da kaçınılmaz kılmıştır.

Bu bilgi metinlerinden aslında Ahmet Midhat'ın roman dünyasının sığ olduğunu da görürüz. Ansiklopedik niteliğe sahip bilgiler, onun romanını çeşni açısından süslemekle birlikte çoğunlukla yavan, derinlikli fikirlerden yoksun, hatta daha önce başka araştırmacılar tarafından da çokça söylendiği üzere üslûp açısından özentisiz, teknik açıdan kusurlu, hatalı cümlelere rastlanan metinlerin ortaya çıkmasına da neden olmuştur. (Gariper, 2007: 60), (Gökçek, 2012: 17) Bazen bu bilgilerdeki gereksiz ayrıntıların bazen ise bilginin niteliğinin bu teknik yetersizlikleri arttırdığı muhakkaktır. Ahmet Midhat Efendi'nin romanlarında sayfalar boyu süren, çoğunlukla kurgu için gereksiz olan bu bilgiler bir edebî bilgi olmaktan ziyade bilimsel bilgiye yakınlaşır. Söz gelimi *Demir Bey* romanında eski bir asker olan Demir Bey'in madalyalarını okura tanıtırken 16 madalyanın tek tek hangi yıllarda ve hangi savaşlarda alındığını bir tarihçi titizliğiyle sıralar:

> "Bu madalyalardan bir tanesi Fransa kralı Louis Philippe'in cülusu yani Fransa'da Bourbon hanedanının büyük şubesi X. Charles'in in'izâliyle hitam bularak küçük şubenin makam-ı iktidara vürûdu üzerine 1830 sene-i milâdiyyesi tarihiyle darbolunan madalya idi. Diğeri Cezayir işgalini muhtır olmak üzere yine 1830 tarihli bir madalya olup, üçüncüsü Telmesan işgali için madrûb 1835 ve dördüncüsü Şayka muzafferiyeti için yapılmış 1836 ve beşincisi Kostantin zabtım

irae eder 1837 tarihli madalyalar idiler ki sahibinin Cezayir'de işbu muharebâtta bulunup ibrâz-ı meâsir-i şecâ'at ve gayret eylediğine delâlet ediyorlardı.

Madalyaların altıncısı 1848'de Louis Philippe'in'izâliyle Fransa'da hükûmet-i avamın iade olunduğunu muhtır olup, yedincisi 1839'da Cezayir'de Demirkapı müruru namıyla meşhur olan muharebe madalyası ve sekizincisi yine madalya kılıklı ve 1840 tarihli Mâzâğrân müdafaa-i meşhûresi nişanı ve dokuzuncusu Dük Dumal kumandasıyla Cezayir'de 1843 senesinde vukubulan Ayn-ı Tâceyn muzafferiyetine mahsus madalya idiler.

Bu dokuz madalyayı Mustafa Kamerüddin tarih sıraları ile tertibe koymaya çalışarak, binaenaleyh 1848 tarihli hükûmet-i avam madalyasını henüz tarih sırası gelmemiş olduğu cihetle ayırdı, elinde tuttu ve madalyaların bakisini de muayeneye başladı ki şimdiye kadar tarif eylediğimiz sıraya göre onuncusu 1844 tarihli ve izli muzafferiyetini muhtır Mareşal Bogo namına madrûb bir madalya olup on birincisi 1847 tarihinde Emir Abdülkadir'in nişane-i teslimi olan madalya idi.

Madalyaların işbu on iki tanesi tarih sırası ile tertip olunduğu zaman Mustafa Kamerüddin elinde tutmakta bulunduğu madalyayı on ikinci olarak önüne koydu. Badehu madalyaların on üçüncüsü olmak üzere 1851 tarihli bir madalya aldı ki muahharan Fransa İmparatoru olan Prens Napolyon Bonapart'ın ilk riyasetine dairdi. Ondan sonra madalyaların on dördüncüsü prensi mumaileyhin üçüncülük unvanıyla imparatorluğunu müş'ir ve 1852 tarihiyle müverrah olup on beşincisi ise mareşali Mac-Mahon'un yine bu tarihte Cezayir işgal ve itaatini ikmal eylemiş olmasını muhtır idi. Nihayet on altıncısı Kırım muharebesinden sonra Paris muahedesi için 1856 tarihiyle darbolunmuş bir madalyaydı.

> İşbu madalyaları sıraya koyduğu zaman Mustafa Kamerüddin 1830 sene-i milâdiyyesinden 1856 sene-i milâdiyyesine kadar yirmi altı senelik bir tarihin en başlı vekayiini tertip eylemiş oldu." (Demir Bey, 52-53)

Ahmet Midhat'ın romanda bilgiye yönelmesinin mutlaka ideolojik gerekçeleri de vardı. Onunla aynı dönemde yaşamış ve karşı-ideolojiyi temsil etmiş olan Osmanlı aydınlarının önemsediği pozitivizmin bilgiye verdiği değer karşısında Ahmet Midhat Efendi gibi bir kişiliğin bilgi gerçeğine kayıtsız kalması olanaksızdı. Her ne kadar belli bir dönemden sonra pozitivistleri eleştirmiş, pozitivistlerin karşısında olmuşsa da yaşadığı dönemin bilime olan inancı ve bilgiye olan sonsuz güvenini görüyoruz Ahmet Midhat Efendi'de. Bilgiye sağlam temeller bulmak için her şeyi bir sebepler ilkesine bağlaması, her şeye bir parentez açması, Klasik Aristocu düşüncenin ya da kartezyen geleneğin etkisine işaret eder. Kendi döneminde bilimin ileri toplumlar için önem arz etmesi, savunuculuğunu yaptığı iktidarın bilgiye dayalı kuramlarla yıpratılmaya çalışılması, Ahmet Midhat Efendi'yi bilgi noktasında duyarlı bir romancı haline getirmiştir. Yazarın bu bilgilendirme işini mevcut düzenin bekası amacıyla da yaptığını söylemekte bir sakınca yoktur. Yani onun romanda bilgiye yönelmesi ideolojiden bağımsız bir yönelim olmamakla beraber devamını savunduğu iktidara aykırılık göstermeyen bilakis zaman zaman onu savunan bir bilgiydi. Ahmet Midhat Efendi romanda bilgi derleyerek bir entelektüel ikna sürecinde toplumu aydınlatırken ürettikleriyle iktidarın beğenisini de kazanıyordu. Adeta her şeyi bilen ve okuruna yerli yersiz aktaran yazar, okur üzerinde bilinçli bir iktidar kurmanın da çabası içerisindeydi. Çünkü bilgi beraberinde otoriter bir iddiayı getirdiği için bilgi ağırlıklı metinler hegemonya kaynaklarıdır. Her şey hakkında söz sahibi olan Ahmet Midhat, hem ders kitabı yazarı, hem ahlâkçı, hem romancı, hem gazeteci, hem tarihçi, hem de teorisyen olmakla bilgi mücadelesinde tek başına bir otorite, bir müracaat kapısı olmaya çalışmıştır. Hikâye, roman ve diğer türlerde verdiği

eserlerinde kendisini bilgi piyasasında belki de olmazsa olmaz bir savunucu olarak gören, gösteren Ahmet Midhat, iktidarın da önemli yazarlarından birisi olur. Bu da bilgiyi idare eden iktidarın gücüne güç katmaktadır. Çünkü bilimi ve bilgiyi tahakküm şeklinde sunmak dönemin sınırlanmış özgürlüklerle hükmeden iktidarın yönetimine paralel bir anlayışın, ideolojik bir algının ürünüydü. Ahmet Midhat ve onun gibi düşünen aydınlar bilimi, modernleşmeyi, özgürlüğü hatta o dönemin moda eğilimleri olan bazı *izm*leri dahi tamamen ideolojik düşüncenin mahsulü olan hegemonik söylemle yaymaya kalkıştılar. Fakat "o sıralar görülmeyen tek şey, (…) bilimin, modernitenin ve özgürlüğün de, mutlak gerçeğin bir ifadesi haline getirildiklerinde, baskıcı ve kendilerini tahrip edici bir niteliğe sahip olabileceğiydi." (Karpat, 2010: 257)

Bununla birlikte Ahmet Midhat'ın kaleme aldığı metinlerin kendi içerisinde tutarlı metinler olduğunu söylemeden geçemeyeceğiz. Çünkü ideoloji her şeye rağmen kendi içerisinde tutarlı bütünlüklerdir. Bu tutarlılık illa ki bir geleneğe, bir mirasa, bir dizi "mutlak metin"lere yaslanmak zorundaysa bunların hepsinin Ahmet Midhat'ta mevcut olduğu belirtilmelidir. Ahmet Midhat Efendi için bir ideolojiden bahsedilecekse bu ideoloji Batıcılık ya da II. Abdulhamit'in siyasi ideali olan İslamcılık değildir. II. Abdulhamit ile ilgili övücü yazılar yazmasına, onun iktidarını savunmasına ve yine bu dönemde taltif edilmesine rağmen onu pür İslamcı olarak tanımlayamayız. Ahmet Midhat Efendi daha çok milliyetçilik ve muhafazakârlık cerayanlarına yakınlaşır. O, tüm bunları bir romancı bakışıyla işleyerek bir yekûn elde eder. Bu yekûn onun romanlarındaki karakter, mekân, olay örgüsü, zaman gibi romanın tüm unsurlarına sinmiş son dönem Osmanlı münevverinin pek de kompleks olmayan söylem yapısını ortaya çıkarır. Onun bilgiyle ve aşırı hegemonik söylemle geliştirdiği kurmaca algısı Jön Türkler'e, Batı'ya ve Batıcılara alternatif olarak geliştirilmiş statejik bir sanat biçimi olarak da yorumlanabilir.

2.2.2. İdealist Romancının Kusursuz "Kahraman"lar Üzerinden Hegemonik Söylemini Kurması: Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr Örneği

Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr[27] (1888), Ahmet Midhat Efendi'nin aşktan dolayı ihtida vakasının işlendiği romanıdır. Romanda tek bir ihtida vakası yerine birkaç ihtida vakasının gerçekleştiği görülür. İlkin bir Fransız subayı olan Pier Heyder (Demir Bey) atalarının dini olduğunu öğrendiği İslam'a ihtida eder. Yıllar sonra Demir Bey'in kızı Polini, İstanbul'da izini bulduğu babasının dinine girip Müslüman olur. Polini'yi müteakip, Fransa'daki aşığı Vikont Duran da (Alphons) İstanbul'a gelir ve İslamiyet'i seçerek Müslüman olur. Romanda İslam-Hristiyanlık, Doğu-Batı karşıtlıkları, kadın-erkek ilişkileri ve ihtida vakaları ön plana çıkar. Ahmet Midhat Efendi'nin idealist düşünceye sahip olması, başta roman karakterleri olmak üzere romanın bazı unsurlarını idealizmle bütünleştirerek hegemonik söylemini inşa etmesi çözümlemenin ana eksenini oluşturacaktır.

İdealizm bir ideoloji değildir. Gerek bazı ideolojiler içerisinde onların hedef ve yönelimlerini belirleyen bir öğreti olması gerekse pozitivizmin[28], komünizmin, materyalizmin hatta ateizmin tam karşısında yer alması, bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarıyla ilgili yapılmış bir çalışmada ona bir bölüm ayırmamızı kaçınılmaz kılmaktadır. Ahmet Midhat Efendi gibi bir romancının çalışma içe-

[27] Roman, çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde kısa ve yaygın olarak bilinen adıyla *Demir Bey* diye geçecektir. Çalışma içerisinde romandan yapılacak tüm alıntılar şu baskıdandır: Ahmet Midhat Efendi, *Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr*, (hzl.: N. Sağlam, M. F. Andı), Ankara, TDK Yayınları, 2002.

[28] "Saint Simon okulundaki ilk kullanımından bu yana 'pozitivizm' terimi şunları kapsamıştır: 1) Bilişsel düşüncenin olguların deneyimi tarafından geçerli kılınışı; 2)bilişsel düşüncenin bir pekinlik ve sağınlık örneği olarak fiziksel bilimlere yönelimi; 3) bilgide ilerlemenin bu yönelime bağımlı olduğu inancı. Buna göre, pozitivizm bulanık ve gerici düşünce tipleri olarak tüm metafiziklere, aşkınsalcılıklara ve idealizmlere karşı bir savaşımdır." (Marcuse, 2010: 146)

risinde yer alması da bu etkenler arasında sayılmalıdır. Plâtoncu[29] bağlamda düşünüldüğünde idealizmin mistik, metafizik bir boyutu karşımıza çıkar. Bu da onu daha çok milliyetçiliğe ve dinî düşünceye yakın yazarlarda başat bir öğreti konumuna yükseltir.

Ahmet Midhat Efendi romanlarında idealizmin en büyük yansıması yukarıda da belirtildiği üzere karakter ve bilgi düzeyinde gerçekleşir. Karakterlerine son derece yakınlaşan, onlara karşı sempati veya antipati duyan Ahmet Midhat Efendi, karakterleri hakkında lehte ve aleyhte konuşmaktan çekinmez. İdealist olmasının gereği olarak hemen her romanda kusursuz "kahraman"lar yaratır. Onları yüksek ahlâkî bir tavır içerisinde gösterir.[30] Burada hegemonik söylem kendini göstermeye başlar. Karakterleri hakkında yorum yaparak, kimini eleştirir, yerin dibine geçirir, kimini de son derece yüceltir. Bazılarından nefret ederken bazılarına ise büyük hayranlıklar besler. Bu sayede okurun kimi beğenmesi, kimin tarafını tutması gerektiği konusunda hegemonik söylem işlemeye başlar ve yazar dolaylı hatta çoğu zaman doğrudan yönlendirmelerde bulunur. Dolayısıyla bu söylem okuyucuyu kurmacadaki karakterler hakkında güdümlü olarak oluşturulan bir tutum ve tavra iter. Bundan sonra yazarın; kimi galip, kimi mağlup edeceğini çıkarımsamak da kolaylaşır. Söz gelimi *Demir Bey*'de henüz İslam'a ihtida etmemiş ve bir Hristiyan olan Polini'den anlatıcının kendisi övgülü bir şekilde bahseder.

---

[29] İdealist terimini 17. yy.'ın sonlarında ilk kez kullanan ve maddi dünyanın varoluşuyla ilgili kuşkularından dolayı, Platon'u idealistlerin en büyüğü olarak gören Leibniz, idealisti, duyuları önemseyen ve materyalizme karşı olan filozof anlamında kullanmıştır. (Cevizci, 2010: 828)

[30] Ahmet Midhat Efendi'nin bu nitelikleri tam olarak romantik romana karşılık gelir. Nurullah Çetin romantik romancının karakter üzerindeki tasarrufunu şu şekilde sıralar: "Ürettikleri roman kişilerini gerçek kişilikleriyle olduğu gibi vermek yerine onlar üzerinde istedikleri gibi tasarrufta bulunurlar. Nesnel bir kişilik sunmak yerine kendi duygu ve yargılarına göre ürettikleri öznel, yanlı kişiliklere yer verirler. Kişiler karşısında tarafsız değillerdir. Kişileri beğenirler ya da onlardan nefret ederler ve bu duygularını açıkça belirtirler. Kişileri suçlarlar veya savunurlar ve onları iyi ve kötü gösterirler. Okuyucuyu yorum yapma konusunda yönlendirirler. Okuyucuya "şu kişiyi seviniz" veya "şundan ben nefret ediyorum siz de ediniz" demek isterler." (Çetin, 2009: 76)

> "Bu meseleyi hal için evvelâ meseleden 'bir erkek' kaydını tayyetmelidir. Meseleyi evvel be evvel umum erkekler nokta-i nazarından halle başlamalıdır. O halde vehleten teslim olunur ki erkekler Lini istidadındaki kandınlardan daha ziyade hoşlanırlar. Zira erkeklik ile kadınlık arasındaki taallûkun asıl ukdesi bu istidat üzerindedir. Ama o zaman erkekler o kadını yalnız 'karı' diye telâkki etmekle kalırlar. Polini gibi bir zatın karşısında bulunarak şu günkü mülâkat tarzında mülâkat edecek olurlar ise karşılarındaki zatın 'karı' ıtlak olunan mahlûktan değil 'kadın' ıtlak olunan zevattan daha âlî bir şey olduğunu görerek kendilerini arz-ı tazîmat-ı fâikaya mecbur bulurlar." (Demir Bey, 120)

Bunun dışında romana ismini veren Demir Bey karakteri de romanda en çok yüceltilen, özellikleri en çok anlatılan kişilerdendir. Çünkü o da yazar tarafından üstün meziyetlerle donatılmış bir "kahraman"dır. Roman boyunca yazar her fırsatta Demir Bey'i övmeyi ihmal etmez. O, yüreği sağlam, tabiatı sadık bir mert olduğundan karısı kendisinden korkmakla birlikte mertçe tavırlarından da hoşlanır. Demir Bey zevcelerine hem koruyucu, hem arkadaş, hem öğretici olan kocalardandır. Üstelik Feride Hanım kocasından asla bıkmış değildir. Hem şefkatli bir peder, hem faziletli bir baba, hem de yüksek ahlâk sahibi, sevilmeye layık bir adamdır. Birçok cephede savaşmış, üstün hizmet nişanları almış eski bir askerdir. Bu kişilik özelliklerinin yanı sıra bilgisi ve bilimle olan ilişkisi itibariyle de üstün bir kişiliktir. Söz gelimi mühendislik mesleğine de hâkim bir silah mucididir. Ayrıca oğlu Mustafa'nın ilk öğretmeni olarak ona okuma yazma öğretmiş, tarih dersleri vermiştir. Hem büyük bir kütüphanesi hem de büyük bir atölyesi vardır. Bununla da kalmaz üstelik iyi de bir ressamdır. (Demir Bey, 24-28-32-61-62) Kısacası Demir Bey hendese bilen, silah yapan, askerlik sanatını bilen, üç dil bilen, tarih bilen, resim bilen, dolayısıyla sanattan da anlayan ideal mi ideal bir "kahraman" olarak oku-

run karşısına çıkarılır. Yazar için "… bütün ebnâ-yı beşer nezdinde mahbûb-ı kulûb olması lâzım gelen bir büyük adam"dır. (Demir Bey, 28) Kahramanını bu kadar öven Ahmet Midhat Efendi bununla da yetinmez ve kendine has yöntemiyle okura, "Nasıl? Demir Bey'i erbâb-ı dikkat ve hikmetten buluyorsunuz değil mi? Adamcağız bulduğunuzdan ziyadedir bile." (Demir Bey, 63) şeklinde bir soru yöneltmesi, hatta Demir Bey'i her fırsatta uzun uzun, her satır arasında altını çizerek yüceltmesine rağmen kendi sözlerine bile güvenmeyip tekrar böyle bir soru sorma gereği duyması dikkate değerdir. Ayrıca soruyu sormakla kalmayıp devamında gelen "…bulduğunuzdan ziyadedir bile." ifadesi okurun kavramasına, anlayışına itimat etmediğinin göstergesi olmakla birlikte, diyaloğun yazarda başlayıp yazarda bitmesi şeklinde yorumlanabilir. Yani yukarıdaki türden okura dönük sorular bile yine yazar tarafından tamamlanan bir monoloji olarak romanda yer alır.

Yine aynı romanda karakterlerin birbirine olan övgüleri oldukça abartılı olmakla birlikte büyük bir yekûn teşkil eder. Bununla birlikte aşırı idealize tipler olarak çizdiği "kahraman"larını başta ecnebi karakterlerin övgülerine mazhar kılar. Özellikle Batılı karakterlerin protagoniste olan övgüleri çok daha sık olur. *Demir Bey* romanında Mustafa Kemeruddin (Demir Bey'in oğlu), yazarın hegemonik söylemini yükselişe geçirecek kadar kendisine hayranlık beslediği ve romandaki Batılı karakterler nazarında da sürekli yüceltilen ideal "kahraman"lardandır.[31] Mustafa'nın kaldığı pansiyonun sahibi Matmazel Rozali, Poliniye her fırsatta Mustafa'dan övgülerle bahseder ve eğer evlenecekse böyle bir adamla evlenmesini sa-

[31] Mustafa Kemeruddin'e benzer karakterlere Ahmet Midhat Efendi'nin hemen her roman, hikâye ve tiyatrosunda rastlamak mümkündür. *Ahmet Metin ve Şirzad* romanında Ahmet Metin, *Felâtun Bey İle Rakım Efendi* romanında Rakım Efendi, *Paris'te Bir Türk* romanında Nasuh Efendi, *Karnaval*'da Resmî Efendi, *Vah*'ta Necati Efendi, *Acaib-i Âlem'de* Hicabî Bey, *Bahtiyarlık*'ta Şinasi Bey, *Para*'da Vahdetî Bey, *Taaffüf*'te Rasih Efendi, *Mesâil-i Muğlaka*'da Abdullah Nahifî kurgu içindeki Batılı/ecnebi karakterlerin kendilerinden övgüyle bahsettiği ideal roman kişileridir.

lık verir. (Demir Bey, 181) Herhangi bir ortamda Mustafa'yı dinleyen Paris asilzadeleri onun söylediklerini şaşkınlıkla karşılar. Benzer şekilde Polini de Mustafa Kemerüddin'in fikirlerini son derece değerli bulur. Hatta o kadar değerli bulur ki Fransız aydınlarında bile bu fikirlere rastlamadığını, Mustafa'nın düşüncelerinin bu bağlamda benzersiz olduğunu dile getirir:

> "Cemiyet-i medeniyyede kadının haiz olduğu mevkiin ehemmiyet ve kutsiyetini o derecelerde müdekkikane bir muvazene eyledi ki bu fikirleri ne Chateaubriand'da gördüm, ne Balzac'ta, ne Victor Hugo'da…" (Demir Bey, 219)

Paris'te mühendislik eğitimi alan Mustafa Kemerüddin algıları açık, öğrenme aşkıyla kendini geliştiren, ileri düzeyde yetenekli bir öğrenci olarak okura sunulur. Aynı zamanda babası Demir Bey gibi özel uğraşı olarak resimle ilgilenir. Mustafa Kemerüddin birkaç hafta içinde resim sanatında ciddi bir ilerleme gösterir. Bir övgü de ders aldığı Fransız hocasından gelir: Mustafa'ya resim konusunda kendisinden daha mahir olduğunu itiraf eder. (Demir Bey, 157)

Roman boyunca ilk etapta bir Fransız olarak bilinen Polini de sürekli yüceltilen karakterler arasındadır. Yazar onun gerek terbiye ve ahlâk gerekse mizaç açısından kibarlığıyla nam salmış bir kız olduğunu söyler. Fransa'da hatta tüm Avrupa'da rastlanılmayacak kızlardan olduğunu mükerrer vurgular:

> Evvela Polini çapta bir kadın hemen Macaristan'a mahsus gibidir. Boy gayet uzun, omuzlar gayet geniş, ten beyaz, tüyler sarı, göz koyuca mavi, burun biraz çekme, ağız büyücek, dudaklar kalın, çene yumrudur. Ama bu suretin mecmuunda takâtfersâ bir tenaüp, dilrüba bir hüsn görülür. Paris "grisette"leri ibtisâmı ahvâl-i dâimeleri derecesine vardırdıktan sonra daha öteye de geçerek yılışıklığı kendilerine hâl-i tabiî edinmiş oldukları hâlde Polini'nin çehresi ciddiyet hâli içinde güzeldir. Pek az tebessüm edecek

> olsa mutlaka yeri, manası vardır. Sadası Parisliler gibi söz söylerken ıkınıyor haykınıyor zannolunmaz. Gevrek lâtif bir savt-ı tabiî ile söz söylediği zaman müstemi'lerini dinledikçe doyamamaya mecbur eyler.
>
> Ya sözü sohbeti?! Ya evza-ı etvarı?! Polini'nin sözü "stenografi" ile aynen zaptedilecek olsa epeyce muktedir bir kalemden çıkıp tahsil dahi görmüş olan güzel sözlerden olduğuna şüphe kalmaz. Fıransızcanın "patois" ve "argo" gibi tabirlerle yad olunan ve esâfil ve erâzile mahsus bulunan kelimat ve tabiratı Paris'in hemen orta sınıf halkına kadar taammüm eylemiş bulunduğu hâlde bu gibi kelimatın bir harfi bile Polini'nin ağzından işitilmez.
>
> Elhasıl Polini'nin hiçbir hâli yoktur ki kendisini Paris'in çiçekçi, dikişçi kızlardan olmak üzere zannettirebilsin! Hele "Şimdiye kadar asla lekedar olmamış bulunan namusum üzerine yemin ile temin ederim ki …" tarzındaki teminat Paris "grisette" lerinin hayallerinden hatırlarından bile geçmez. Onların yemini temini ile sebb ü şemtleri arasındaki fark ancak karine ile anlaşılabilir. (Demir Bey, 97)

Bütün Paris asilzadelerinin etrafında pervane olduğu Polini'nin baba tarafından bir Osmanlı olduğu romanın sonuna doğru ortaya çıkacaktır. Yazar bir Osmanlı kızına Paris asilzadelerini hayran bırakmak için Polini'yi okurunun karşısına Paris'te hem öksüz hem yetim bir çiçekçi kız olarak çıkarır. Dolayısıya romanın başından itibaren Polini'ye yönelik yapılan tüm yüceltimler boşuna olmayıp bunların bir Türklük, Osmanlılık yüceltimi olarak anlatıya girdiği ilerleyen sayfalarda anlaşılacaktır. Bir Türk kahramanı ya da alaturka bir durumu, nesneyi romandaki Batılı bir karakterin övgüsüne mazhar kılmak çok sık karşılaştığımız bir durumdur. Roman dışında gerçek hayatta da karşılaşılan bu durum, toplum olarak "öteki"nin övgüsüne hevesli, "öteki"nin övgüsüyle koltukları kabaran bir toplum olduğumuz

kanaatinin yeni olmadığının, bunun mazisinin Tanzimat'a kadar gittiğinin de göstergesi oluyor. "Kahramanlar"ın yüceltildiği bu metinlerde hegemonik söylem işlemeye başlıyor. Çünkü kahramanın her söylediğinin okur tarafından doğru olarak kabul edilmesi, öncelikle onun çevresinde oluşturulacak şahıs kadrosunun bütünüyle itibarını kazanmış olmasıyla mümkündür. Dolayısıyla yazar hegemonik söylemi inşa edebilmek için karakterini kusursuz, mükemmel bir kişilik olarak gösterme çabasındadır. Bunun için hem anlatıcının hem de diğer roman karakterlerinin ondan övgülerle bahsetmesi gerektiğinden bu süreç romanda kusursuz bir şekilde işletilir.

Yazar roman boyunca yücelterek anlatacağı karakterlerini sadece bilgi ve beceri açısından değil her açıdan mükemmel gösterir. Fizikî nitelikler açısından güzel mi güzel, yakışıklı mı yakışıklı kişiler olarak tasvir etmeyi ihmal etmez:

> "İtiraf edelim ki Demir Bey'in şu ihtiyarlık hali dahi oğluna adeta tamamı tamamına müşabihdir. Yani Demir Bey, Mustafa Kamerüddin'in ihtiyarı ve Mustafa Kamerüddin Bey, Demir Bey'in gencidir. Hem bu müşabehet ikisi için de bir şeref olur. Zira Mustafa Kamerüddin'in uzun boyu, geniş sadrı, her birine bir adam oturabilecek vüs'at ve metanetteki omuzları, ince beli kendisini 'gürbüz kahraman' ünvanına nasıl müstahak eylerse, gayet beyaz teni, kumral tüyleri, iri ve koyu elâ gözleri, uzun ve sık kirpikleri, muntazam ağız ve burnu, sık ve beyaz dişleri, renkli dudak ve yumru çenesi, daimî mütebessim bir hâlde bulunan çehresi dahi bu delikanlıyı "güzel çocuk" tavsifine de o nisbetle lâyık eyler. Madem ki her şeyin doğrusunu itiraf eyliyoruz, o hâlde Mustafa Kamerüddin Bey'e "güzel çocuk" ünvanını kazandırmak hususunda validesinin yardımını inkâr etmemelidir." (Demir Bey, 29)

Mustafa'yı gören herkes onun yakışıklılığına hayran kalır. İlk kez karşılaştıkları Lini ona "- Moskof musunuz? Zira Moskoflar gibi iri yapılı, yakışıklı bir adamsınız." der. Buna istinaden Os-

manlı olduğunu söyleyen Mustafa'ya Lini'nin cevabı; "Ha! Vakıa Osmanlılar da iri, kavi, yakışıklı adamlar olurlar. Darbımesel olarak 'Bir Türk gibi kuvvetli' derler." (Demir Bey, 106) olur.

Ahmet Midhat Efendi karakterlerine hayranlık beslemesine rağmen onları derinleştirmede başarısızdır. Karaterlerine beslediği bu hayranlık onları yüceltme şeklinde kendini gösterir. Bu yüceltmede bazen yapaylıklar görülür. Söz gelimi *Demir Bey* romanında Mustafa, Polini'nin iki aşığından biridir. Diğer âşık Paris asilzadelerinden Vikont Duran'dır. Duran ailesi oğullarıyla evlenebilmesi için annesiz ve babasız olan Polini'den nesebini ispat etmesini ister. Kurgunun bu kısmında Mustafa'nın adeta ağyarın lehinde çalışması şeklinde yorumlanabilecek bir çaba içerisine girdiği görülür. Mustafa, sevdiği kızı kaybetmesi gibi bir sonuca neden olacağını bilmesine rağmen Polini'ye bu araştırmada büyük yardımlarda bulunur. Evrensel ahlâk anlayışının da ötesinde olan bu davranış da Ahmet Midhat'ın idealist karakteri Mustafa'nın meziyetleri arasında gösterilir ve bu Mustafa'nın dürüst kişiliğiyle, iyi niyetiyle açıklanır:

> "-Polini! Size ne kadar muhabbet ve sadakatim olduğunu şu reyimden istidlâl etmez misiniz? Bu izdivacın aleyhinde bulunacak olsaydım husûl ve adem-i husûlleri imkânını bu derecelerde araştırmazdım. Değil mi?
>
> -Ne derecelerde mü'temen bir müsteşar olduğunuzu bilmesem böyle en büyük işlerimi sizinle istişare eyler miydim?" (Demir Bey, 251-252)

Polini'nin, Vikont Duran'ın aşkına karşı içinde benzer duygular olduğunu öğrenen Mustafa'nın tepkisi de oldukça yumuşak ve yapay bir tepkidir. Mustafa her iki aşığı da birbirlerini sevmeleri noktasında mazur görür:

> "Siz de mazursunuz, Vikont da! Hissiyât-ı kalbiyyeye dair olan mesâilde metanet denilen şey memdûh olamaz. Bilâkis zaaf ve rikkat şayan-ı medh ve takdis görülür." (Demir Bey, 258)

Ahmet Midhat Efendi "kahraman"larına içinde bulunduğu ortamlarda özünü, amacını, asli vazifelerini hiç unutmamak gibi meziyetler de ekler. Anlatıcı kahramanın bu vasfını sık sık vurgulayarak sanki ona kurgu içinde yapması gerekenleri hatırlatma çabasındadır. Bu aşırı idealizm, çok önemli bir olayı bile anlatırken yer yer romanın akışını bozacak ve kahramanın bu kadar yoğun koşuşturmaca içerisinde asli vazifelerini hiç unutmadığını, derslerini ihmal etmediğini söyleyecek kadar ileri boyuta ulaşır. Ayrıca Mustafa, Ahmet Midhat'ın diğer bütün romanlarındaki idealist karakterler gibi parasının değerini bilen, hesaplı harcamalar yapan, çalışma ve iş çıkarma şevkiyle dolu iktisatlı bir gençtir. İktisadi hayat onun için bir yaşam biçimidir:[32]

> "Mustafa Kamerüddin için bir ilim, bir sanat dersleriyle iştigalden sonra üçüncü meşguliyet-i esâsiyyeyi teşkil etmek suretiyle bir dereceye kadar ehemmiyeti vardır. O da Mustafa Kamerüddin'in ressam kalfalığından nakden dahi istifadeye başlamış olması kazıyyesidir. Bu sene ustası Mösyö Camillion'a birçok levhalar sipariş edilmişti ki Fransa'nın muhârebât-ı meşhûresine dair ve her biri beş altı metre tûl ve iki üç metre irtifaında cesim şeyler olmasıyla külliyetli ressam istihdamına mecburiyet elvermişti. Mustafa Kamerüddin dahi bu işde istihdam olunmaya başlandı. Günde sekizden on franga kadar para kazanıyor ve bu parayı tahsisatı haricinde kazandığı için kendisine mükemmel bir kütüphane teşkiline sarf eyliyordu. Nasıl ki babası ile olan mülâkatında bu muvaffakiyetini ona dahi arz eylemiştir ki elbette hatırımızdan çıkmamıştır." (Demir Bey, 253)

[32] *Demir Bey* romanındaki Mustafa Kamerüddin gibi iktisatlı ve çalışkan kahramanları hemen her romanında karşımıza çıkaran Ahmet Midhat Efendi'nin bu yaklaşımının kendi biyografisinde izlerini bulmak gayet mümkündür. Kendisi, küçük yaştan itibaren çalışmaya başlayan Ahmet Midhat Efendi ölen ağabeyinin ailesi de eklenince 15 kişilik iki ailenin geçim derdini yüklenmiş ve bunlara bakmak için bütün bir ömrünü çalışarak geçirmiş, ticari faaliyette bulunma gayesiyle velûd yazma istidadını birleştirerek kendi kitaplarının basımını yaptığı bir matbaa da kurmuştur.

Bu anlamda Mustafa Paris'teki diğer öğrenciler gibi eğlenceden başını alamayan bir kişilik değildir. Aşağıda romandan yapılan iki alıntı Mustafa'nın kendisiyle ilgili söylediklerinden alıntılanmıştır:

> "Doğrusunu isterseniz Quartier Latin'in birkaç kahvesinden, gazinosundan, balosundan, tiyatrosundan maada Paris'in hiçbir yerini, hiçbir halini görmüş, öğrenmiş değilim. Şimdiki hâlde merak dahi etmiyorum. Zira Paris'e gelmekten maksadım pederimin de arzusu vechile mühendislik öğrenmekten ibarettir. Tahsilimi ikmal edinceye kadar dört duvar içinde yaşarcasına yaşayacağım." (Demir Bey, 132)

> "Evet sizin hakkınızdaki ihtisasâtım şu tavirâtınıza tamamiyle tekarrüb ediyor. Ben de Paris'e teehhül etmeye gelmedim. Hovardalığa bile gelmedim. Talebelik haliyle dermeyanından mahcup kalacağım bazı ahvalden bile bîzarım. Sizi kendime metres edinmek hevesi bende mevcut olabilmek için evvela Paris'e tahsil için değil, zevk ve sefa için gelmiş olmalıyım. Saniyen velev tahsil için gelmiş olsam bile sizin gibi bir metresim olabilmek hevesine düşmek için servetim sâmânım bu misillü hevesât ve makasıda mütenasip ve müsait olmalıdır." (Demir Bey, 136)

Gerek anlatıcı gerekse Mustafa Kemerüddin her fırsatta kötü huylu, ahlâksız, müsrif gençlerden olmadığını vurgular ve bunu da Osmanlılığına ya da Türklüğüne bağlayarak "Bütün Türkler böyledir." şeklindeki algıyı yerleştirmeye çalışır: "Haa bakınız! Ben o delikanlılardan da değilim! Onlardan olamam ki! İstidat ve tabiat-ı milliyem de buna manidir. Biz Osmanlıyız." (Demir Bey, 137)

Hegemonik söylemin kendini gösterdiği bir başka husus da karakterlerin konuşmalarıdır. Karakterlerin konuşmalarında baskın bir şekilde Ahmet Midhat Efendi'nin sesi işitilir. Bütün bu konuşmalarda karakterlerin kelime dağarcığı değişmez.

Ahmet Midhat Efendi adeta bu konuşmalarda kök salmıştır. Hatta *Demir Bey* romanında henüz İslam'a ihtida etmemiş olan Polini'yi mümin bir karakter gibi konuşturur:

> "Hele bakınız Demir Bey! Cenab-ı Hak şu cihanı ne güzel yaratmış! İnsanlar dahi hüsn-i hilkate layık olacak surette ne güzel tezyin eylemiş. Dünyamız hakikaten bahtiyarane bir zaman geçirebilecek yerdir. Lakin kavaid-i maişet-i medeniyyemizde birçok uygunsuzluklar olduğu için bahtiyarlığımızı yine kendimiz ihlal etmiş oluyoruz." (Demir Bey, 152)

Ahmet Midhat idealist olmasının gereği olarak bu ideal karakterleri **kuşkusuz** bir dille konuşturur. Bu konuşmalarda hayatın bütün karmaşasından, sorunlarından, açmazlarından sıyrılmış hiçbir psikolojik sorunu olmayan, ruhsal gerilim yaşamayan kahramanın "Bana bakın ve beni örnek alın." diyen sesini duymak mümkündür. Mutlak bilginin savunucusu olan Ahmet Midhat, bir entelektüelin ikircikli diliyle değil, "kuşkusuz" bir dille konuşur. Olay örgüsündeki her şey sadece her şeyi bilen ve her şeyi gören yazarın adese'sinden geçer. Yazarın idealist gayelerle karakterleri üzerinde doğrudan müdahale gerektiren bu kasıtlı yaklaşımı, "kahraman"ın öznelliğini pekiştirmek için övgüye ve yüceltime başvurması doğrudan hegemonik söyleme neden olur. Ayrıca yazarın anlamı hissettirmek yerine isabet ettirme çabasında olduğu da aşikârdır. Nitekim yazarın birçok romanını "kıssadan hisse" klişesiyle bitirmesi de buna işaret eder. Diğer romanlarında olduğu gibi *Demir Bey*'i de bir "kıssadan hisse" klişesiyle bitirecektir. Bunu da henüz romanın ilk sayfalarında okura söylemekten çekinmez. (Demir Bey, 32) Dolayısıyla romanın ilk sayfalarından itibaren hegemonik söylemin işlediğini söylemekte bir sakınca yoktur.

Ahmet Midhat Efendi'nin bu kadar kusursuz tipler çizmesi onun geleceğe ilişkin büyük umutlar taşıdığının da göstergesidir. Karamsar insanların güzel rüyalar görmesi pek olası değildir. Yazar hep olumlu karakterler oluşturur. Bilgiyle donatarak, bil-

gi**li** kılarak olumluluk ekiyle nitelediği "kahraman"ının olum**suz** kurgulanması da düşünülemezdi zaten. Ahmet Midhat Efendi karamsar olmadığı için her şeyi idealize bir dünyada yaşatır. Görüldüğü üzere bu idealist bakış açısı başta karakterlerine yansır. Romanlarını yazdığı dönemde Doğu ile Batı arasındaki çatlağın aşırı derecede büyümemesi, insanların benliğinde büyük buhranlar yaratmaması, salt elit çevrelerin yozlaşma etkisinde olması[33], bunun toplumun geneline yayılmaması gibi nedenlerden dolayı bu kadar idealist ve ümitvar olabiliyor ve belki de tam olarak bu yüzden Türk romanının en idealist "kahraman"larını yaratıyordu. İdealizmle ütopyanın dengesini kaçıran romancılar realist romanlarda bile gerçeküstü roman "kahraman"ları yaratmışlardır. Ütopya ile ideolojinin birleştiği noktada bu idealize karakterleri hegemonik söylemin etkisiyle şekillenen karakterler olarak değerlendirebiliriz. Tüm bunlardan sonra metnin yapay bir metin olmadığını söylemek mümkün değildir artık. Karakterleri ve kurgusu idealize olan roman, toplumsal olandan, insanî olandan kendini soyutlama şeklinde okura ulaşır. Bu durumda bizzat metnin kendisinin de idealize ve abartılı bir metin olarak tanımlanması kaçınılmaz olur. Bu idealizm Ahmet Midhat'ta o kadar ileri boyuta taşınır ki ferdin sorunları yok olur, dolayısıyla fert de silikleşir. Onun romanlarında ikincil tiplerin hiç olmaması, olanların son derece zayıf kalması, yazarın karakterlerle ilgili oluşturduğu ayrıntıların ise genellikle protagoniste ait olması buna bağlanabilir. Karakterlerin bütünüyle yazarın ideolojisine hizmet etmesi, yazarın sözlerini emanet etmesi, karakterlerin yazarı temsil etmesi gibi işlevler açısından düşünüldüğünde hegemonik söylemi en ileri düzeyde kullanan romancılardan birisi Ahmet Midhat Efendi'dir.

---

33 Yozlaşan elit çevreler daha sonra Türk romanına sıkça konu olacaktır. Hüseyin Rahmi'nin *Hakka Sığındık*, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak, Ankara, Sodom ve Gomore* ile Refik Halit'in *İstanbul'un İçyüzü*, Selahattin Enis'in *Zaniyeler,* Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar,* Mithat Cemal'in *Üç İstanbul* ve Kemal Tahir'in *Esir Şehrin Mahpusu*, *Esir Şehrin İnsanları* mütareke dönemi İstanbul'undaki yozlaşma etkisindeki elit kesimi ahlâki zaaflarıyla anlatan romanlardır.

2.3. Batıdan Esinlenen Sentezci Halide Edip'in Muhafazakâr Söylemi

Genel olarak entelektüel gayelerle sürekli okuma uğraşı ve bir arayış içinde olan yazarların çoğunun bütün ömürleri boyunca tek bir fikrin sözcülüğünü yapmadığı, yaşamları boyunca tek bir ideolojiye bağlanmadıkları, zaman zaman küçük değişimler ya da çok ciddi dönüşümler yaşadıkları söylenebilir. Oldukça birikimli ve aydın bir kişilik olarak benzer süreci Halide Edip Adıvar'ın biyografisinde de görmek mümkündür. O, kendine bu değişimleri yaşatacak hem Batı usulü (Amerikan Kız Koleji), hem de klasik usul eğitim almasına, sonraları İngiltere, Fransa'da uzun süreler kalmasına rağmen Türkçülük akımının çevresinden çok fazla uzaklaşmamış ve belli dönemlerde Türk milliyetçiliğinin de önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Onun esas büyük değişimi, Trablusgarb ve Balkan savaşıyla birlikte İstanbul'a gelen çok sayıda muhaciri gördükten sonra olur. İnsanlık prensibini gerçekten yaşattıklarına inandığı Batılı büyük devletlerin; Türkler ve Müslümanlar söz konusu olduğunda vahşete cevaz verdiklerine şahit olduktan sonra, dönemin birçok aydını gibi büyük bir değişim geçirir ve Türkçülük akımına bağlanır. Bu tarihe kadar yazdığı roman ve hikâyelerinde kadın konusunu ve ferdi konuları işleyen Halide Edip, bu tarihten sonra vatan, millet, Türklük meselelerini ön plana alır ve Türk Ocağı'nın faaliyetlerine katılır. Yine bu dönemden sonra Türklüğü, millet olma idrakini ve mücadelesini ele alan; *Yeni Turan* (1913), *Mev'ud Hüküm* (1918), *Ateşten Gömlek* (1922), *Vurun Kahpeye* (1923) romanlarını yazar. Zekeriya Sertel'in çıkardığı *Büyük Mecmua*'da Türk milletinin haklarını savunan yazılar yazar. (Enginün, 2006: 400), (Çetinsaya, 2007: 88-89)

Onu dönemin genel geçer milliyetçilik anlayışından ayıran taraf ise Batı kültürüyle yetişmesi nedeniyle bu kültürü çok iyi tanıması ve bir sentez arayışında olmasıdır. Halide Edip yer yer milliyetçi tarafları da olan muhafazakâr bir Batıcıdır. Hatta bazı araştırmacılar İngiliz ve Amerikan toplumunun sosyal ve idari

yapısını, onun Türk toplumunun geleceğine ilişkin hayallerinin ilham kaynağı olarak görür. (Çetinsaya, 2007: 89) Nitekim İzmir'in işgalini protesto etmek için İstanbul'da yapılan mitinglerdeki konuşmalarıyla efsaneleştiği gibi bu dönem İstanbul'daki milliyetçi çevrelerle Batılı temsilciler arasında bir diyalog çabası içerisinde olduğu da söylenir. (Türkeş, 2008: 813)

Onun hem din ve tarikat ile ilgili görüşlerini bütünüyle ihtiva etmesi, hem de Batıcılığı dolayısıyla Doğu-Batı sentezini işlemesi, Doğu-Batı çatışmasını milliyetçilik ve Batıcılık ideolojileri üzerinden ele alması ve milliyetçi bir karakteri protagonist olarak okurun karşısına çıkarması gibi hususlardan hareketle *Sinekli Bakkal* romanı bu bölümde söylem çözümlemesine tabi tutulacak roman olarak seçilmiştir. Söylemsel olarak incelenecek hususlar ise hegemonik söyleme neden olan, karakterlerin diyaloglarındaki monoloji, anlatıcının olur olmaz yerlerde –özellikle diyaloglarda- araya girip bilgi vermesi ve karakterlerin yine anlatıcı tarafından yüceltilmesi ya da yerilmesidir.

2.3.1. Karakterler ve Mekânlar Üzerinden Sinekli Bakkal'da Kurulan Hegemonik Söylem

Sinekli Bakkal[34] İstanbul'a yerleşen İtalyan müzisyen Peregrini'nin, sesiyle ün yapmış bir hafız kıza, Rabia'ya âşık olması sonucunda ihtida ederek Osman ismini alıp onunla evlenmesini konu alır.[35] İhtidanın öncesi ve sonrasında yaşanan değişimler, gelişmeler romana konu olur. Romanın ilk elli say-

[34] *Sinekli Bakkal*'ın 1980'li ve 90'lı yıllarda bazı yayınevleri tarafından yapılan baskılarında dilinin kısmen sadeleştirildiği tespit edilmiştir. 2007 yılından itibaren Can Yayınları tarafından yapılan baskıların aslına sadık kalınarak hazırlanmasını tespit etmemiz nedeniyle çalışmamızda bu yeni baskı esas alınmıştır. Çalışma içerisinde romandan yapılacak tüm alıntılar şu baskıdandır: Halide Edip Adıvar, *Sinekli Bakkal*, İstanbul, Can Yayınları, 2011.

[35] Hem *Sinekli Bakkal*'da hem de daha önce çözümlenen *Demir Bey*'de İslamiyet'i seçen karakterler öncesinde papaz olmak için eğitim almışlar ve bu eğitimlerini yarıda bırakmışlardır. *Sinekli Bakkal*'da Peregrini ruhbaniyâttan ve manastırdan ayrılmadır. (Sinekli Bakkal, 82) *Demir Bey*'de ise Polini manastır eğitimini yarıda bırakmıştır. (Demir Bey, 248)

falık kısmında karakterlerin diyaloglarına hemen hemen hiç rastlanmaz. Sadece yazar/anlatıcı konuşur. Bu kısımlarda zaman, mekân ve olay örgüsü hakkında okura önbilgiler verilmekle beraber yazar/anlatıcı iyi ve kötü karakterlerini de henüz romanın başında, bu ilk kısımda son derece kesin ve net ifadelerle tanıtır. Söz gelimi imam anlatıcı tarafından hep olumsuz göstergeler içinde okura sunulur:

> "İmam? Şöyle bir bakılsa herhangi bir mahalle imamına benzer, fakat hakikatte o kendisinden başka kimseye benzemez.
>
> Kirpi kılları gibi ayakta duran iki kalın kaş, içeriye çökmüş, kömür gibi siyah, kor gibi yakıcı, burgu gibi keskin iki ufak göz. Burun uzun ve tilkivâri. Kara sakal hayli kırlaşmış. Boyu kısa, vücudu cılızdır. Fakat beyaz sarığın kallâviliği, geniş yenli lâtanın içinde ağır ağır, sallana sallana yürüyüşü ona husûsi bir heybet verir.
>
> İriyarı erkeklerin bile gıpta edeceği gür, kalın bir sesi vardır. Vaaz eder gibi şedit bi talâkatla konuşur, gündelik lakırdıları bile Kur'ân okur gibi tecvitle söyler, her elif onun ağzından "dallin"deki elif miktarı çekilir.
>
> Defin ilmühaberi, nikâh izinnamesi almak için çekişe çekişe onunla pazarlık edenler ona pinti imam, hasis imam der geçerler. Fakat küçük mescitte vaaza devam edenler, huzurunda biraz korku, biraz da rahatsızlık hissederler.
>
> (...)
>
> İyilik, kötülük düşüncesiyle, yoksullara yardım, yalan söylememek, kalp kırmamak gibi ahlâki kaidelerle İmam, vaazlarında hemen hiç meşgul olmaz. Onun dünyaya öğretmek istediği iki şey vardır. hazza ve sevince, umum hayat tecellisine karşı dinmeyen bir kin, affetmeyen bir düşmanlık. İşte bunun için yolunun

> üstündeki tebessümler dudaklarda donar, kahkalar kısılır, çocuklar çil yavrusu gibi dağılır. (Sinekli Bakkal, 14-15-16)

Sonraki sayfalarda da imama atfedilen olumsuz özellikler artarak devam eder. İmam bu sayfalarda cimri, paragöz, hasis, hastalıklı, yalancı ve iftiracı bir adam olarak gösterilir[36].

İmamdan sonra en çok olumsuz gösterilen karakter ise imamın kızı, -Rabia'nın annesi- Emine'dir. Emine en başta fiziken babası gibi çirkin bir karakter olarak sunulur:

> Taze kadın, Emine›nin yüzünü süzdü. Üzerinden geçen uzun ve acı seneler onu kurutmuş, sarartmış, mütemadiyen kırptığı kirpikleri kısa, küçük gözlerinde fer kalmamıştı. Fakat bu çirkin ve harap yüzün en korkunç yeri ağzıydı. Düz, sıkı dudaklar birbirine yapışmış, bir tek ince çizgi oluvermişti. Kapanmış, fakat hâlâ mor, eski bir bıçak yarası gibi bir ağız... Emine'nin taze komşusu o kadar yakışıklı Tevfik'in bu iğrenç yüzde, vaktiyle ne bulup da âşık olduğuna şaştı ve manidar bir sesle: Bu oyuncular acayip oluyor, Teyze. Kimi beğeneceklerini kestirmek zordur (…) dedi. (Sinekli Bakkal, 130)

Üstelik yazar/anlatıcının Emine'ye ilişkin bu olumsuz tutumu bununla da kalmaz, yazar onu sadece çirkin göstergelerle vermez. Anlatıcının ona ilişkin tutumu o kadar ileri boyuta ulaşır ki Tevfik'in sürgünden dönmesi sonucunda Rabia'nın kendisini bırakıp babasına gitmesini hazmedeyip ıstırap ya-

[36] *Sinekli Bakkal*'da görülen bu kötü imam tiplemesinin aksine Ahmet Midhat Efendi, ifrat tefrit sınırlarını korur. Onda *Sinekli Bakkal*'daki İmam İlhami gibi kötü olarak gösterilen bir mahalle imamına rastlanmaz. Bilakis başka romanlarında yüceltilen mahalle imamları vardır. *Hüseyin Fellah* (1875) romanındaki İmam Süleyman Rahmi Efendi mahalledeki fakir ve muhtaç, dul ve yetim insanların yardımına koşan bir din adamı olarak gösterilir. Bu iyi niyetli, ideal mahalle imamı Ahmet Midhat Efendi'nin kendisinden sonraki romancılara miras bırakamadığı daha doğrusu Ahmet Midhat'tan sonra kimsenin miras almak istemediği bir motif olarak kaldı. Cumhuriyet sonrası Türk romanında Tarık Buğra'nın romanları dışında iyi din adamı tiplemesine hemen hemen hiç rastlanmaz.

şayan Emine'nin yaşadıklarından adeta yazar/anlatıcı gizli bir memnuniyet duyar. (Sinekli Bakkal, 131-132)

Özellikle çirkin gösterilen bu karakterler dışında bir de yazar/anlatıcı tarafından yüceltilen karakterler vardır. Rabia, Vehbi Dede, Peregrini, Tevfik bunların başında gelir. Söz gelimi Rabia, Emine gibi çirkin bir anneye rağmen, dünyalar güzeli bir kızdır:

> "Ve Rabia büyüyordu. Sırf kol bacak uzamasından ibaret bir büyüyüş değil benliğinden hâsıl olan başkalıkla yeni kudretle olgunlaşan bir büyüyüş. O Sinekli Bakkalı babasından çok meşgul ediyordu. Yaşıtlarından bir baş uzun kafası dimdik karşısındakilerin gözlerinde bakmakta sıkılmayan cesur bakışlı selvi vakarıyla dolaşan bir kız. Bir kadın gibi gençlik çağına gelince fukara sınıfın işçi kadınların kıyafetini seçti. Uzun bol bir siyah yeldirmebelden aşağı düşen beyaz patiska başörtüsü ve üstünde her zaman arkaya atılan ve hiçbir zaman inmeyen bir peçe. (…)
>
> Derisi güneşten tunç gibi yanmış dolu ve mesul hayatın tesiriyle sevimli ağzındaki eski çizgiler hemen hemen tamamen silinmiş. Sinekli Bakkal delikanlıların rüyalarına giren bir sima olmuştu. Evlenmek çağına gelmiş kızlara söz atmak bıyık bükmek hatta tenhada çimdiklemek meşru olmakla beraber bir tek delikanlının ona bu şeyleri yapmaya cesareti yoktu. Hafızlığından gelen yarı mukaddes vaziyeti serbest tavrı bilhassa kesin hazır cevap mütecaviz dili genç yaşlı her erkeğe kendini saydırıyordu.
>
> Mahallede o yaşta herhangi bir kıza koca bulmayı vazife bilen koca karılar ona eş erkek düşünemiyorlardı. Erkekler bir ayak evvel evlenmesine taraftardılar. Kız Sinekli Bakkal'ın erkek dünyasına meydan okuyan bir bayrak gibiydi. Fakat onlar da aralarında hiçbir delikanlıya ona eş olabilecek kadar yürekli bulmuyorlardı." (Sinekli Bakkal, 141-142)

> "Onun gözü de, gönlü de okşayan bir sevimliliği vardı. Düzgünsüz, allıksız, rastıksız, sürmesiz! Sıkı örülmüş şaçların kendine göre bir zarafeti var. Erkek çocuk gibi dar kalçaları, omuzların, göğsün göze batmayan belirsiz yuvarlaklığı, bunlar hep ona vahşi bir gül fidanı cazibesini veriyordu. " (Sinekli Bakkal, 148)

Yazar/anlatıcı Rabia'yı sadece fiziki güzellik açısından yüceltmez. Rabia ahlâk itibariyle de üstün yaratılışlı bir karakterdir; Selim Paşa'nın konağındaki diğer kadınlar gibi kendini teşhir eden, cinsiyetini istismar eden kadınlardan çok farklıdır. Bunların yanı sıra yazar/anlatıcı Rabia karakterini Sinekli Bakkal sokağı gibi varoşlardan çıkarıp beyefendilerin, konak hanımlarının, paşaların, ünlü müzisyenlerin, şehzadelerin gözbebeği haline getirir. Romanın bir yerinde Rabia'nın şöhretine vurgu yapan anlatıcı özellikle bu hususa dikkat çekmek için şöyle der: "Sinekli Bakkal gibi zavallı bir arka sokakta doğup da bu kadar meşhur olan bir kızı hangi tarih yazmış!" (Sinekli Bakkal, 311)

Romanda yüceltilen bir başka karakter Vehbi Dede'dir. Kendisine dinli dinsiz herkesin hayranlık beslediği idealize bir karakter olarak okurun karşısına çıkarılır. O herkes tarafından kendisine tazim edilen mümtaz bir şahsiyettir.[37] Hem Jön Türk Hilmi hem dinle hiçbir ilgisi olmayan Penbe dahi Vehbi Dede'nin yolunu mükemmel bir yol olarak kabul ederler. Vehbi Dede'yi düşünmek bile şifa niyetine iyi gelir. (462) Ayrıca Vehbi Dede'nin mekânı da kendisi gibi yüceltilir. Peregrini'nin bir akşam Vehbi Dede'yi ziyarete gidişi romanda şu şekilde yer alır:

> "Şahinağa Sokağı'nda, Galata Mevlevihanesi civarında, küçük bir sokakta, büyük bir bahçe içinde ahşap bir ev. Sokağın iki tarafı bahçe içinde küçük küçük evlerin bahçe duvarlarıyla kaplı. Kaldırımlar bozuk,

---

[37] Vehbi Dede'ye ilişkin yüceltimlerin nedenlerine "*Sinekli Bakkal*'da Yeni Kurulacak Rejimin Din Algısına İlişkin İdeolojik Bir Okuma" başlığı altında ayrıntılı olarak yer verilecektir.

> fakat tepede bir ay var. Onun için Peregrini zahmet çekmeden yolunu buluyor, kafası kendi düşünceleriyle meşgul olabiliyordu." (Sinekli Bakkal, 249)

Burada doğrudan yüceltici ifadeler yerine dolaylı yoldan yüceltime başvurulduğu söylenebilir. Sokağın küçük fakat evin bulunduğu bahçenin geniş olması, kaldırımların bozuk fakat tepede –yol gösterici- bir ayın bulunması, Peregrini kafasında farklı düşünceler ile ilerlerken yolunu zahmetsizce seçebilmesi, imkânsızlıklar içinde imkânlar görebilen, olumsuzluklar içinde müspet taraflar çıkarabilen Vehbi Dede'nin dünya görüşüyle uyumlu bir betimleme örneğidir. Yukarıda olumsuz gösterildiğini söylediğimiz İmam İlhami'nin mekânı ise bunun tam tersi, kendisi gibi olumsuz betimlemelerle aktarılır:

> Ev biraz içerlek, önünde bir avlu var. Onun için Sinekli Bakkal'da olan arka cephesi öteki evlerin hizasına fırlamıştı. Evin ilk iki katı avlunun yüksek duvarıyla örtülüyor, içinde adam olduğuna dair bir emare ancak üçüncü katın pencerelerinde görülebilirdi.
>
> Osman biraz geriye çekildi, evin üst katını gözden geçirdi. Kafeslerden birinin altından bir patiska perde ucu dışarıya fırlamış, rüzgârla sallanıyordu. Orada bir pencere açıktı. İmam'ın odası olabilirdi. Kapının tokmağını yakaladı, vurmaya başladı. Cevap alamadı.
>
> (…)
>
> Toplu bir avludan geçtiler. Sıra sıra teller gerilmişti. Üzerleri paslı. Mutlak vaktiyle orada çamaşır yıkamaya meraklı bir kadın yaşamıştı. Avlunun ötesinde berisinde toprak çanakları içlerinde sular vardı. Birkaç serçe ve güvercin İmam'ın ayaklarının altında sıçrıyorlardı. (Sinekli Bakkal, 366-367)

Evin sadece arka cephesinin huzuru temsil eden Sinekli Bakkal sokağına bakması, savrukluğu aktaran fırlamak fiili, avlunun yüksek duvarlarla örülü olması nedeniyle ilk iki katın

etraftan görülmemesi, pencereden dışarı fırlamış ve rüzgârda sallanan perde, kapının tokmağının vurulmasına karşın cevap alınamaması, paslı teller vd. Bunların tamamı ve İmamın mekânına ilişkin alıntıda yer almayan diğer betimlemeler, İmamın mahalle halkına sırtını dönmesiyle, mahalle halkıyla aralarında yüksek duvarlar örmesiyle yani İmamın kötümser kişiliği ve haleti ruhiyesiyle uyumluluk gösteren kısımlar olarak romana girer.

Türk halk kültürünün hatta kenar mahalle kültürünün temsili olarak romana giren Sinekli Bakkal Sokağı da romanın başından itibaren yüceltilen mekânlardandır. Her fırsatta huzur, kardeşlik, yardımlaşma, komşuluk ilişkileri açısından Türk anane ve geleneklerinin yaşatıldığı bir mekân olarak gösterilir. Yazar, İtalyan musikişinas Peregrini'yi bu mahalleye damat getirir. Rabia'nın galip gelen ısrarları nedeniyle evlendikten sonra mahalleye yerleşir ve yaşamını burada sürdürür. Ayrıca romanda Sultan Abdulhamit'in zaptiye nazırı olan Selim Paşa da görevinden ayrıldıktan sonra yaşantısına gıpta ile baktığı Sinekli Bakkal halkının arasına karışacağını söyler. (Sinekli Bakkal, 407) Sinekli Bakkal Sokağı romanın merkez mekânı olmakla kalmaz ayrıca Rabia için de adeta arzın merkezi gibidir

Burada romanın unsurlarından olan karakter ve mekân üzerinden yapılan betimlemeler, yüceltimler ve olumsuzlamalar bütünüyle okur üzerinde kurulan bir hegemonik söylem şeklinde kendini gösterir.

2.3.2. Diyaloglar ve Anlatıcının Müdahaleleriyle Kurulan Hegemonik Söylem

Hegemonik söylemin romanda belirginleştiği yerlerden biri de diyaloglardır. Rabia ile Peregrini arasında evlendikten sonra gerçekleşen münakaşaları saymazsak romanda elle tutulur anlamda ateşli bir tartışmaya rastlamak olası değildir. Romanda bir araya gelip toplantılar düzenleyen, belli bir ideolojinin

temsilcisi olarak beliren ve Jön Türk olduklarını öğrendiğimiz Hilmi ve arkadaşları için de durum pek farklı değildir. Hilmi ile Şevki arasında koca roman boyunca tek bir tartışma vuku bulur. Söz konusu tartışma, Vehbi Dede'nin felsefesini uyutucu ve uyuşturucu bulan, Dede'nin iyilik ile kötülük arasındaki farkı kaldırdığını söyleyen ve onun, gelecekte kuracakları yeni rejim için tehlikeli olduğunu söyleyen Jön Türk'lerden Şevki Bey isimli karakterin görüşlerini arkadaşlarıyla paylaşması sonucunda başlar. Şevki'nin bu düşüncelerine Hilmi şöyle cevap verir:

> "Sen müstakbel bir devletin bânisi gibi konuşuyorsun, Şevki Bey. Dede'nin devletle hiç münasebeti yok. Onun sahası ferdin ruhu… Kendine mahsus açlığı, susuzluğu, tecessüsleri, muammaları olan ruh! (…) Dede'nin sizin temsil ettiğiniz müstakbel Türk rejimiyle hiç alâkası yok." (Sinekli Bakkal, 90)

Bu satırlarda Mevleviliğin yüceltimi söz konusudur. Üstelik bu yüceltim aykırı bir görüşe (Şevki'nin) cevap olarak romana girmesine rağmen çok fazla uzayıp bir tartışmaya dönüşmez. Hilmi'nin bu cavabından sonra Şevki ile aralarındaki konuşma devam eder fakat bir tartışma ya da diyalojik bir konuşma mahiyetinde değildir. Hilmi'nin bu pek de uzun olmayan cevabı gizli cemiyetin üyesi olan arkadaşlarını tatmin etmeye yeter. Romanın en muhalif karakterleri bile yazar/anlatıcıya boyun eğdikleri için diyalojik sürecin kurguya eklenmesi mümkün olmaz. Dolayısıyla burada diyalojik bir iletimin gerçekleştiğini söyleyemeyiz. Yazar/anlatıcı Vehbi Dede'nin toplum için lüzumlu adam olduğuna inandığından Hilmi'yi de bu doğrultuda konuşturur. Bu kısımda son sözü konuşma ortamında hazır bulunan yine Jön Türklerden Galip söyler. O da Hilmi'nin söylediklerini tasdik eder mahiyette konuşur. Dolayısıyla Şevki'nin romandaki aykırı sesi, Mevleviliğin felsefesine ilişkin aykırı görüşleri sönük bir diyalog olarak arada kaybolur gider.

Romanda hegemonik söylemin kendini belirgin bir şekilde gösterdiği yerlerden biri de yazar/anlatıcıya ait bilgilendir-

melerdir. Bilhassa diyaloglar arasına sıkıştırılmış anlatıcıya ait, çoğu zaman karakterlerden birinin sözlerine cevap mahiyetindeki bilgi içeren bölümler hegemonik söylemin en bariz olduğu yerlerdir. Söz gelimi Rakım ile Rabia arasında geçen konuşma şöyledir:

> "Rakım Amca, Rabiâ'yı mutfakta yakalar, sorar:
>
> — Dünyada en çok kimi seversin?
>
> — Tevfik'i.
>
> — Niçin?
>
> **Ne bilsin? Benliğe kök salan gönül bağlarını kim tarif edebilir? Tevfik çocuğun kuru bir çöl zannettiği hayatta gördüğü ilk vaha, tatmin edilmemiş emellerini şahsında toplayan biricik insan. Mahrum olduğu ana şefkatini, beraber oynamak istediği muhayyel arkadaşın tuhaflıklarını onda bulmuş. Belki onun için babasının hizmetlerini o kadar itina ile görüyor, isteklerini seziyor, İmamın vaktiyle nasıl ab-dest suyunu dökerse Tevfik'in rakı tepsisini öyle hazırlıyor, her gün aynı saatte önüne getiriyor. Fakat o "memnu ve günah" içkiyi Tevfik'in önüne getirdikten sonra "aman geçmesin" diye koşup akşam namazını kılmayı da tabii buluyor.**
>
> — Rabia babandan sonra kimi seversin?
>
> — Vehbi Dede'yi.
>
> — Niçin?
>
> **Ne bilsin? Bilse Vehbi Dede'nin mukaddes bir ihtiyaç olduğunu söyleyecek, insani zaafları anlayan, affeden fakat kendisinin bunların üstünde bir aziz olduğunu, bunun için** Rabia'ya her zaman teselli ve kuvvet ver**diğini anlatacak.**
>
> — Daha sonra kimi? Bu defa biraz tereddütten sonra Rabia:

— Sinyor Peregrini'yi, diyor. Rakım Amca'nın sesi titizleniyor:

— Niçin?

Rabia bunu da bilemez. Bilse Peregrini ile münasebetinin bir saklambaç oyununa benzediğini, ona korku ve heyecan verdiğini söyleyecek." (Sinekli Bakkal, 121-122)

Bu konuşmalarda –vurgulanan yerlerde- nötr bir iç çözümleme yerine adeta konuşmada yer alan üçüncü bir şahıs olarak anlatıcının araya girip Rabia'nın, kimi, niçin sevdiğini açıklama ihtiyacı hissetmesi, metni hegemonik söyleme bir adım daha yakınlaştırır.

Romanın ilerleyen sayfalarında da Rabia'nın cevabını veremeyeceği sorular ya da açıklama yapamayacağı durumlarda yazar/anlatıcı imdadına yetişmeye ve açıklamalar yapmaya devam eder. Çünkü Rabia güzel bir sese sahip olmakla birlikte öyle derinlikli fikirlere sahip bir karakter değildir. Sinekli Bakkal'ı niçin sevdiğini, Batı'dan ve alafrangadan ise niçin nefret ettiğini bilmez. O adeta Şark'a "kömürcü imanı"yla bağlanmıştır. Dolayısıyla Rabia bu özellikleriyle her zaman anlatıcının müdahalesine açık bir karakter olarak okura sunulur. Ayrıca Rabia'nın Doğu'ya ve Batı'ya ilişkin düşüncelerinin belli bir birikimden yoksun olduğunun kanıtı olarak Peregrini ile aralarında geçen Robert Kolej'e dair şu diyalog açık bir örnektir:

Evin arkasına gittiler. Çamların arasında durdular. Etrafı dinlediler.

Karanlıkta uzun uzun bir ses inledi. Sırtın üstündeki taş binadan geliyordu. Bütün pencerelerinde aydınlık var.

— Bu ne, Osman?

— Org, Robert Kolej'de çalıyorlar.

Rabia, ilk defa org sesi işitiyordu. Hatta en çok sevdiği Garp musikisinde bile ekseri o staccato, o birbirinden ayrılan sesleri azıcık yadırgardı. Hâlbuki bunda, bir

> perdenin ötekine geçişi hissedilmiyor. Birbirine örülmüş gibi bağlanan mütemadi sesler… Kendi Kur'ân okuyuşunu hatırlatıyor.
>
> — Eğer oğlumuz olursa ben bu mektebe veririm.
>
> — Allah esirgesin!
>
> — Niçin Osman?
>
> — Oğlunu Sinekli Bakkal olmayan her şeyden esirge, uzak tut, Rabia. Esasen damarlarında karışık kan olanların içlerindeki daimi didişme, çarpışma kendilerine yetişir! (Sinekli Bakkal, 384)

Hem Rabia'nın bu yönü hem de anlatıcının bu tutumunun tekrar etmesi romanı hegemonik söyleme elverişli bir mecraya sürükler.

Romanın belki yazılma gayesi olan Doğu-Batı sentezinde önemli bir aşamayı temsil eden ihtida olayının gerçekleştiği kısımlarda da hegemonik söylemi görmek mümkündür. Peregrini –henüz Rabia ile evlenmeden önce- günün birinde çıkar gelir ve Rabia'ya onsuz yaşamayacağını, onunla evlenmek istediğini söyler. Rabia ise farklı dinlerden olduklarını hatırlatır. Buna istinaden Peregrini; "Böyle şeylere ehemmiyet verilmeyen bir yere gideriz. Siz Müslüman kalınız. Ben hiçbir dinin çerçevesine girmek istemiyorum." (Sinekli Bakkal, 324) şeklinde cevap verir. Peregrini'nin bu sözüne karşılık Rabia kesin bir red cevabı verir. Bunu müteakip gelen satırlarda yazar/anlatıcının sesi devreye girer ve uzun bir açıklama yapılır, her ikisinin de haleti ruhiyesi aktarılır. Anlatıcı çekilir ve iki karakter konuşmaya devam eder. Bundan sonra ikisi arasında geçen konuşmalar bütünüyle monolojik bir boyutta gerçekleşir. Peregrini; "Rabia, Rabia, dinin, dinim, istediğin yerde, istediğin gibi yaşamaya razıyım. Beni kabul eder misin?" (Sinekli Bakkal, 326) diye sorar. Rabia "evet" der. Peregrini Vehbi Efendi'ye gidip Müslüman olmanın resmi ve hususi şartlarını öğreneceğini söyler. Kalkar, Rabia'nın elini öper, başına koyar. Tam kapıdan çıkar-

ken dönüp, yeni adım ne olsun, diye sorar. Rabia ise çok önceden tasarlamış ve bu sorunun sorulmasını bekliyormuşcasına hiç düşünmeden Osman cevabını verir ve bölüm biter. Batı'nın septik ve ikircikli düşüncesini temsil eden Peregrini'nin bütün aykırı fikirlerine ve birkaç satır öncesinde hiçbir dinin çerçevesine girmek istemediğini söylemesine rağmen bir anda ihtida etmesi, el etek öpmesi, Rabia'dan yeni adını istemesi romanın en yapay ve monolojik göstergeler içeren kısımlarıdır.

2.3.3. İdealist ve Asabi Söylemin Karakteri: Rabia

Sinekli Bakkal Tanzimat ve Cumhuriyet romanlarının tamamına yakınında olduğu gibi yine idealist bir karakterle karşımıza çıkar. Bu idealizmin sonucu olarak karakterler kusursuz ya da kusursuza yakın gösterilir. Rabia sesi güzel, yüzü güzel bir kızdır. Yazar, onu birtakım kusurlarıyla yüceltir. Fakat bu kusurlar bile Rabia'nın tabiatı hatta bazen kadın olmanın bazen de Doğulu olmanın tabiatı olarak normalleştirici bir söylemle verilir.

Sinekli Bakkal'da Rabia'nın olgunlaşmasıyla perde perde yükselen bir ses tonundan ve gitgide artan bir asabiyetten bahsedebiliriz. Rabia bıçkın, hırçın, kıskanç ve Peregrini'ye şartlar koşan davranışlarıyla baskın bir karaktere dönüşür. Üstelik bu baskın karakter kinlidir de. Onun bu hırçın ve kinli yapısı Dedesi İlhami Efendi'den ve annesi Emine'den izler taşır. Peregrini önce Rabia'nın kişiliğiyle imamın ruh hali arasında bağlantı kuramaz. Rabia'ya böyle bir kişilikten kalıtsal bazı özelliklerin geçmiş olabileceği düşüncesi aşkından dolayı olası görünmez. Ama daha sonra Rabia ile arasındaki çatışmaların çoğalması neticesinde inatçılığın kaynağının dedesi İlhami Efendi olduğuna inanmaya başlar. (Sinekli Bakkal, 379)

Rabia'nın asabiyetini tek başına kalıtsal nedenlere bağlamak ideolojik tespitleri göz ardı etmemize neden olacaktır. Kökeni kalıtsal olmakla birlikte bu davranışların ideolojik mahiyeti de vardır. Özellikle Doğu-Batı, İslam-Hristiyanlık karşıtlıkları

açısından bakıldığında Rabia'nın asabiyeti ideolojik bir reflekse dönüşür. Asabiyet kelimesinin ilk akla gelen sinirlilik anlamı dışında ideoloji ile ilişkilendirebileceğimiz bir karşılığı da vardır: "Kendi akraba, vatan, din ve milliyetini aşırı derecede kayırma gayreti." (Devellioğlu, 1999) Bu bağlamda asabiyet; ideoloji gibi doğrudan bir öğretiye sahip değildir. Fakat dolaylı olarak bir öğretiyle iç içe olmak zorundadır. İdeolojiyle örtüştüğü nokta ise doğrudan ya da dolaylı olarak muhatap olduğu öğretiyle ciddi bir sinerji yakalaması ve amaca ulaşmak istemesidir. Asabiyette grup hissi, grup dayanışması ve cemaat ruhu şeklinde özetlenecek bir manevi bağdan da bahsetmek mümkündür. (Orçan, 2008: 128) Romanın başkarakteri olan Rabia'da asabiyetin ideolojik temellerinden de bahsetmek mümkündür.

Peregrini'nin İslam'a ihtida etmesinden sonra ondan zaman zaman aykırı sesler çıkar. Bu aykırı seslere karşılık olarak Rabia'nın ters, asabi cevapları eksik olmaz. İkisi arasında geçen diyaloglarda taşlama, iğneleme tarzında konuşmalar da bu tür diyalogların içine girer. Gerek evlenmeden önce gerekse sonra Peregrini'ye karşı onun din ve milliyetinden dolayı küçük düşürücü sözler sarfetmekten çekinmez. Peregrini'ye gâvur, dinsiz demeye kadar vardırır sözlerini. (Sinekli Bakkal, 300-305) Peregrini'nin "Seni Avrupa sahnelerine koymak isterdim." demesi üzerine ona cevabı son derece rekleksif ve asabi olur. "Haydi yıkıl şuradan… Avrupa'nın sahnesi de, kendisi de yere geçsin!" (Sinekli Bakkal, 424) Üstelik Peregrini Rabia'ya ne zaman yaşam tarzlarını biraz değiştirmeye, Sinekli Bakkal'dan taşınmaya yönelik değişik bir teklifle gelse Rabia'nın cevabı "olamaz, hiç olamaz" şeklinde kesin, net ve yerine göre kaba, itici olur. Yaşadıkları Sinekli Bakkal sokağındaki kargir evden Paşa'nın konağına geçme teklifinde bulunan Peregrini ona bu düşüncesini açtığında elleri Rabia'nın omzundadır:

> "Kız Osman'ın ellerini omuzlarından koparır gibi çekti, itti. Arkasını çevirdi. Pencereye yürüdü. Dürüşt bir sesle:

— Olamaz, ama hiç olamaz, diyordu.

Osman, haksız yere anasından dayak yemiş bir çocuk gibi kırılmıştı. Hâlbuki selamlığa gelirken, bu parlak planını Rabia ile konuşmayı düşünürken ne kadar içi sevinçle dolu idi." (Sinekli Bakkal, 414-415)

Paşa'nın konağına taşınıp taşınmama tartışmaları devam eder ve tartışmada Rabia'nın asabiyeti kaba, kırıcı bir hal alır.

"Olduğun yerden neye çıktın? Seni asilzâde bey… Mirasyedi bey…. Bana şimdi de Frengistan'daki konaklarınla mı övüneceksin? Herşeyi alınlarının teriyle kazanan adamlar arasında senin işin ne? Sen, sen bizden olman için kırk fırın ekmek yemen lazım… Seni zıpçıktı, mirasyedi…" (Sinekli Bakkal, 416)

Peregrini bu asabiyetin iyiden iyiye farkındadır. Hatta bir ara Rabia'ya "Neden bu kadar mutaassıpsın Rabia, alafranga deyince kendinden geçiyorsun." şeklinde sorduğunda araya yazar/anlatıcı girer. Raiba'ya gerek kalmadan bu kompleks soruya tatmin edici cevabı çokbilmiş yazar/anlatıcı verir:

"Taassup? Hiç de muteassıp değildi. Yalnız güzellik ölçüleri başkaydı. Onca, güzellik, genişlik, ışık, açıklık, sadelik demekti. Osman'ın güzellik ölçüleri daha karışık, daha zıt unsurların imtizacından hâsıl olan şey. Bu ikisinin arasında ebedî Şark ve Garb davası. Şimdiye kadar bundan, yalnız mûsikîden bahsederken haberdardılar. Şark, tek melodiler medeniyeti… Garb, orkestra ve senfoni medeniyeti…" (Sinekli Bakkal, 433)

Hegemonik söylemin işlemeye başladığı bu satırlarda anlatıcı tarafından son derece normalleştirici bir söylemle verilen Rabia'nın asabiyetinin kaynağı Doğu-Batı çatışmasıyla açıklanır.

Ayrıca romanda ideolojik asabiyet sadece Rabia'ya has değildir. Dedesi İmam İlhami Efendi de Rabia gibi ideolojik bir asabiyet içinde gösterilir. Hatta anlatıcı bu asabi adamı 14. yy.'da yaşayan bir softa olarak hayal etmeye çalışır:

"Eğer Sinekli Bakkal İmamı İkinci Abdülhamid'in tedhiş devrinde gelmeyip de on dördüncü asırda gel-

> seydi, gözlerinin ateşi, akidesinin korkunçluğu, bilhassa üslûbunun kudretiyle sürüleri başına toplayıp herhangi bir fikir peşinde sürükleyecek softa tiplerden biri olabilirdi." (Sinekli Bakkal, 15)

Halide Edip, Batı'ya özenen, kültür ve din olarak yozlaşmış bir karakteri değil bilakis kendi yaşıtlarında görülen Batı hayranlığını şiddetle eleştiren, bunlara karşı son derece "dinli ve kinli" bir karakterin, Rabia'nın Batı ile nikâhını kıyar. Rabia kendi döneminde İstanbul'un elit çevrelerinde görülen yozlaşma etkisindeki yaşıt hemcinsleri gibi Batı menşeli muzır yayınlar okumaz. Yazar/anlatıcı onun eline, eğer Kur'ân'dan başka bir şey okutacaksa, Cevdet Paşa Tarihini tutuşturur. Ayrıca en sevdiği kitaplar arasında da Naima Tarihi ile Evliya Çelebi gelir. (Sinekli Bakkal, 382) Böylece Balkan Savaşı sonrasında yükselişe geçecek olan Türk milliyetçiliğini, Batıcılık aleyhtarı asabiyeti, romanın ona verdiği zamanda yolculuk sayesinde çok önceden Rabia'nın kalbine yerleştirmiş olur.

Halide Edip, Rabia'yı zamanla değiştirir dönüştürür. *Sinekli Bakkal*'da bu değişimin izlerini, romanda dedesi İmam İlhami Efendi'den klasik usul din eğitimi alan ve baskın kişiliğiyle katı dinî değerleri temsil eden Rabia'da görebiliriz. Tabii bu değişim, Rabia'nın, II. Abdulhamit'in Paşalarından olan Selim Paşa'nın karısı Sabiha Hanım tarafından Valide Camiinde[38] mukabele okurken sesinin ve yeteneğinin keşfedilmesi ve konağa alınmasıyla başlar. Nitekim romanda zamanla değişen bir din algısı Rabia'nın değişim ve dönüşümüne yansır. Aslında

[38] Feminist ideolojiye eğilimli olan Halide Edip bunu, romanlarında oluşturduğu kadın karakterlere yansıttığı gibi ayrıca mekân seçimine de yansıtır. Romanda geçtiği şekliyle halk arasında da Valide Cami olarak bilinen bu cami, dantel gibi işlenmiş ince işçiliğiyle dişil nitelikleri olan neogotik mimarinin temsillerinden Aksaray'daki Pertevniyal Valide Sultan Külliyesinde bulunan camidir. Cami, II. Mahmut'un eşi ve Sultan Abdülaziz'in annesi tarafından 1871'de yaptırılmıştır. Bazı kaynaklarda külliyenin, *Sinekli Bakkal*'ın önemli karakterlerinden Peregrini gibi İtalyan olan bir mimar tarafından (Montani Efendi) yapıldığı da söylenmektedir. Halide Edip romanın iki önemli kadınını ilk kez bu mimari içerisinde karşılaştırır.

burada yazar, küçük yaşta şöhret kazanacak kadar yetenekli; fakat son derece gelenekçi, hatta bir o kadar da asabi bir kızı Batı'yla, Batılı olanla irtibata geçirir. Rabia burada yeni bir eğitim sürecine tabi tutulur. Annesi ve dedesi İmam İlhami Efendi'den başka ailerle, hocalarla ve başka bilgi kaynaklarıyla karşılaşır. Öyle ki bu değişim Rabia'nın çehresini bile değiştirir. Anlatıcı bunu eski Rabia, yeni Rabia şeklinde bir ayrımla verir:

> "Eski Rabia'nın yüzü: Ağzının iki tarafında iki derin çizgi, kaşlarının arasında derin bir hat, ince yüzünü kaplayan gamlı bir durgunluk. Bu çizgiler tamamen silinmeden, simanın manası değişmeden yeni hayat, izlerini bu eski şahsiyetin üzerine resmetmeye başladı. Ve yeni yüzü şu idi: Göz kuyruklarında sık gülmekten hâsıl olan kırışıklar, gözlerin içinde mütemadiyen yanan mes'ut ışıklar, gülerken burnunun üstünde beliren sevimli buruşukluk. Kendini yeni hayatın azadeliğine terk ettiği zaman eski yüzünün alâmetleri zayıflar, gözlerinin ağır ifadesi, dudak kenarlarındaki, kaşların ortasındaki çizgiler düzelir." (Sinekli Bakkal, 118)

Rabia konakta tanıdığı başta Peregrini, Vehbi Dede olmak üzere bu yeni insanlar, yeni bilgi kaynakları vasıtasıyla aileden edindiği kültürü ve bilgiyi aşacak, kendisine yeni bir kültür ve bilgi dağarcığı yaratacak, hatta bu kültür ve bilgi dağarcığı onun en yakınlarına olan bakışını, sevgi ve nefret değerlerini de değiştirecektir. Kendisini büyüten, yetiştiren ve kendisinin ilk bilgi kaynakları olan anne ve dedesine karşı sert tutumları ve onlarla bir bıçak gibi ilişkilerini kesmesi Rabia'daki asabiyetin ailesini gözden çıkarabilecek kadar keskin boyutlarını gösterdiği gibi aldığı yeni eğitimin onun üzerindeki tesirlerine de işaret eder. Bu yeni eğitim ve bilgi kaynakları Rabia'yı dinin aşırı uçlarından koparacaktır. İlk kopma yine dinin katı tarafını temsil eden annesinden ve dedesinden başlar. İlerleyen sayfalarda Rabia değiştikçe daha naif, yumuşatılmış, katılıktan arındırılmış bir din romana hâkim olur. Rabia kendine mahrem olan erkeklerin ya-

nında başını açar. (Sinekli Bakkal, 282) Babasının rakı tepsisini hazırlamakta bir sakınca görmez: Vaktiyle İmam İlhami'nin abdest suyunu nasıl dökerse Tevfik'in rakı tepsisini de öyle hazırlar ve hergün aynı saatte önüne getirir. (Sinekli Bakkal, 121) Hafızlıktan mevlidhanlığa geçiş yapar. Gittiği yerlerde başlangıçta Kur'ân tilaveti icra ederken sonraları Kur'ân değil, tamamen Türk İslam'ına özgü olan mevlidi icra eder. Romandaki tüm bu değişimler örfle şekillenen geleneksel İslam anlayışının, Türk İslamı'nın[39] yükselişi olarak da okunabilir.

Rabia'nın millet asabiyetinin lokal bir göstergesi olarak Sinekli Bakkal tutkusundan da bahsedebiliriz. Türk örf ve ananelerini temsil eden Sinekli Bakkal Sokağı, Rabia için çok önemli bir yere sahiptir. Hatta bu sokak Rabia için dininden daha önce gelir:

> "Rabia'nın bir ruh iklimi vardı ki oradan kendini koparmak imkânı yoktu. Peregrini Müslüman olsa bile onu başka yerlere, başka bir hayata götürmek isteyecekti. Hâlbuki Sinekli Bakkal ona, aşkından da hatta dininden de daha kuvvetli göründü. Kökleri orada, kendini oradan koparırsa, köksüz bir ot gibi kuruyacak." (Sinekli Bakkal, 324)

Rabia'nın evlilik için Peregrini'ye koştuğu tek şart onun Müslüman olması değildir. Peregrini de Rabia ile evlenebilmek için onun dinini kabul etmenin yeterli olmayacağının farkındadır. Peregrini gibi yüksek bir sanatçıya, elit bir adama İstanbul'un varoşu olan Sinekli Bakkal Sokağında yaşama

[39] Türk İslamı, İslamiyet ile Anadolu gelenek ve örflerinin birbiriyle harmanlanmış din algısı ve yaşama biçimi olarak tanımlanabilir. Doğum, sünnet, evlilik ve ölüm gibi geçiş ritüellerinde Mevlid okunması, veli-ermiş kişilerin türbelerini dilek dilemek amacıyla ziyaret, Türk Müslümanlığının başlıca hususlarıdır. Bir başka ifadeyle; Matüridî-Yesevî-Hanefî sacayağı diye ifade edilen, gönül Müslümanlığının esas alındığı bu anlayışa göre din, kurallar manzumesi değil, muhabbet halesi olarak görülmelidir. Hayatın; Sinan üslubu, Fuzûlî inanışı, Yunus derinliği, Yavuz şecaati, Nedim zerafeti ve Mevlânâ muhabbeti ölçüleri içinde tazimidir. (Eren, 1997) Bu din anlayışının Türk edebiyatında ve Türk düşünce dünyasındaki önemli temsilcileri Yahya Kemal Beyatlı, Nurettin Topçu gibi isimlerdir.

şartını koşar. Çünkü Sinekli Bakkal Sokağı Raiba'nın örf ve ananelerinin bütünüyle temsilidir. Romanın başında seçkinler arasında olan Peregrini, Rabia ile evlendikten sonra İstanbul'un varoşlarını taşınır. Gayet zengin olan Peregrini bu mahallede oturduğu için yoksul taklidi yapmak zorunda kalır. Rabia, Peregrini'nin camiye gitmesi noktasında değil kahvehaneye gitmesi için yönlendirmelerde bulunur. Çünkü kahvehaneye gitmek Rabia tarafından Türklüğün bir parçası olarak dayatılır Peregrini'ye. Kısacası Halide Edip aristokrasiden olan sanatçı ruhlu Peregrini'yi alır ve İstanbul'un varoşlarında toplumun alt tabakalarından insanlarla oturup kalkan, kahvehaneye giden bir adam haline getirir. Rabia'nın Peregrini'den istediği tüm bu şeylerde bir asabiyet ve hegemonya kendini iyiden iyiye belli eder. Yazar/anlatıcı için tüm bunlar normaldir ve her birinin toplumsal ve ideolojik gerekçeleri vardır. Rabia'da –ve romandaki diğer bazı karakterlerde- görülen, değişen din algısı asabiyetin sönmesine yetmez. Din ağırlıklı asabiyet, değişen din algısıyla birlikte yerini millî asabiyetlere, örf ve anane asabiyetine bırakır. Dolayısıyla burada Rabia'nın dinî asabiyetinde bir gerileme söz konusu iken millet asabiyeti kendini korur hatta artış kaydeder. Rabia'nın annesi Emine ve dedesi İlhami Efendi gibi dini bütün katılığıyla yaşayan karakterlerin önce Rabia'nın hayatından sonra da hastalık ve ölüm yoluyla bir bir romandan çekilmesi, dinin katı tarafını temsil eden mekânların ve diğer mekânların sadece Rabia'ya ve Rabia'yı eğiten yüksek hoşgörünün temsili karakterlere (Vehbi Dede, Peregrini) kalması romanda değişen bu din algısının diğer izdüşümleri olarak okunabilir. Üstelik değişen sadece Rabia değildir. Romanın başlarında alafranga musikiye karşı olan Selim Paşa, romanın sonuna doğru karısı Sabiha ile birlikte Peregrini'nin –yeni adıyla Osman'ın- çaldığı alafranga musikiyi dinler. "Osman piyano çalıyordu. Paşa ile karısı yanyana iki koltuğa oturmuş dinliyorlardı. Alafranga musikiye vaktiyle söğen adam bu muydu?" (Sinekli Bakkal, 393)

Rabia'nın anne ve dedesini bir çırpıda hayatından çıkarması, Rabia'nın bıçkın, hırçın, kıskanç, asabi, Peregrini'ye şartlar koşan, aşırı tahakkümcü davranışları ve bunların sonucu olarak kırıcı bir karakter olması yine Raiba'nın idealist bir Doğulu olmasının gereği olarak olağan bir şekilde verilir. Anlatıcının, protagonistin bu durumunu normalleştirici bir şekilde vermesi hatta tüm bu kişilik sorunları içerisinde bile şirin ve ideal göstermeye çalışması hegemonik söylemin romanda etkin bir şekilde işletilmesiyle açıklanabilir.

2.3.4. Sinekli Bakkal'da Kurulacak "Yeni Rejim"in Din Algısına İlişkin İdeolojik Bir Okuma[40]

Türkiye'de özellikle alt sınıflarda kendini gösterecek olan din eksenli bir değer boşluğunun çok belirgin olduğunu dile getiren Şerif Mardin, laik Cumhuriyetin kuruluşundan bu yana Türkiye'de fertlerin kişilik ve kimlik krizlerini çözmekte zorluk çektiklerini söyler. Diğer yandan Cumuriyet seçkinleri İslam'ın yüzeyde görülmesi mümkün olmayan önemli fonksiyonlar gördüğünü idrak etmemişlerdir. Mardin'e göre kimlik bunalımını çözemeyenler, selameti, İslamiyetin kendisine sağladığı, alternatif imkânlarda yani, gene dinî gruplarda, tarikatlarda veya onlara benzer dinsel topluluklarda aramıştır. (Mardin, 2008)

Sinekli Bakkal romanının anlatı zamanı II. Abdulhamit dönemi ve devamında Jön Türklerin yönetimi ele aldığı II. Meşrutiyeti kapsamaktadır. Yazılış zamanı ise (İngilizce ilk baskı 1935) Jön Türklerin din anlayışıyla düşünceleri büyük oranda örtüşen Cumhuriyet'in kuruluş yıllarıdır. Hem romanın yazılış zamanı hem de anlatı zamanı tam olarak bu mesajla örtüşen tarihsel evrelerdir. Dolayısıyla romanın içinde ve dışında karşılığını bulacak çifte bir mesaj verilir. Şöyle ki; İttihatçılardan beri devam eden dini modernleştirme eğilimleri Osmanlı'nın son yüzyılına damgasını vurmuş, Cumhuriyet döneminde laiklikle

[40] *Sinekli Bakkal*'ın siyasal bağlamına bir dipnot olarak 1942'de CHP roman yarışmasında birincilik ödülüne layık görüldüğünü eklemek gerekir.

birlikte bu sorun çözülmüş ve bu tartışmalara son verilmiştir. Dönemin bazı aydınları toplumsal gerçekleri görmezden gelerek yeni devleti ithal değerler üzerine inşa etmeye kalkışmış, bununla birlikte din olgusunu bütünüyle ihraç etmenin mümkün olmadığı gerçeğini anlayan aydınlar ise kendilerine yakın olan metafizik yorumlardan - tarikat veya dine yakın ideolojik yaklaşımlar - yola çıkarak dini algıya ilişkin yeni bir tasavvur oluşturma gayreti içine girmişlerdir. Bazı Cumhuriyet eliti olan aydınlar için bu –zararsız- yorum Mevlevilik'in sınırsız hoşgörüsüydü. Ayrıca Mevlevilik Osmanlı'da elit kesime hitap eden bir tarikattı. *Sinekli Bakkal*'da bu medeniyet değişimi evresinde dinin toptan reddi yerine yeniden yorumlanması gerektiği mesajı verilmeye çalışılır. Bu yeni yorumda Mevleviliğin hoşgörüsü ve dünya algısı mutedil bir yol olarak gösterilir. Halide Edip, bir toplumun din olmadan yapamayacağını, dinin özgül yorumları olan tekke ve tarikatların kültürel bir zenginlik içerdiğini, özellikle Türk toplumunda İslamiyet'in olmazsa olmaz bir yere sahip olduğu mesajlarını da vermeye çalışır romanda. Söz gelimi Sinekli Bakkal Sokağı sakinleri için her ne kadar İmam İlhami itici bir adam olsa da onun evi mahalledeki mecburi mekânlardan birisi olarak gösterilir.

> "Eğer bir yabancı durur, su dolduran kadınlarla ahbaplık ederse bir kınalı parmak ona mutlak iki yer gösterir. Biri Mustafa Efendi'nin İstanbul Bakkaliyesi, öteki arka pencereleri çeşmenin üstüne açılan İmam'ın evi. (…) Çünkü zengin fakir bütün civar halkı, ölüm, doğum, nikâh gibi hayatî meselelerde o eve gelmek mecburiyetindedir." (Sinekli Bakkal, 14)

Yazar, *Sinekli Bakkal*'da modern Türkiye'nin muhtemel toplumsal yapısıyla uyumlu dinsel bir model sunmaya çalışır. Romanda bu bağlamda Mevleviliğin mistik tecrübesiyle yakinen tanışan, Doğulu ve Batılı karakterler karşımıza çıkar. Bunlar; Selim Paşa, Paşanın karısı Sabiha Hanım ve oğlu Hilmi Mevlevilik sayesinde düşünceleri değişen Doğulu karakterler

olarak romana girerler. İtalyan musikişinas Peregrini ise yine Mevlevilikle tanışan Batılı karakterdir. Bunlardan romanda iki ayrı ucu temsil eden birisi istibdat rejiminin adamlarından Selim Paşa ile onun oğlu Jön Türk Hilmi'nin yine Mevlevilik sayesinde kendi dünya görüşlerinin değiştiği, yumuşadığı görülür. Sabiha Hanım ise; hakkında çeşitli dedikodular olan, müsrif, saza söze düşkün, başına bir sürü dalkavuk toplayan, sonra etrafına topladığı dalkavuklardan çabuk bıkan, bir dalda durmayan bir kadın olarak tanıtılır. Sabiha Hanım yaşlanınca başta kocası olmak üzere herkes ahireti, ibadete yönelmesi gerektiğini hatırlatır. Bu tür uyarılarla karşılaşan Sabiha Hanım'ın duygu ve düşüncelerini ve Mevlevilikle tanışmasını anlatıcı şu şekilde aktarır:

> "O buruşuk yüzünü daha da buruşturuyor, ahret düşüncesini hiç sevmiyordu. Solucanı, akrebi bol, rutubetli, kara ve soğuk topraklar… Şayet ruhu oradan cennete giderse? O da pek keyifli bir yer değil. Herhalde saz, söz, şaka, alay orada memnu…
>
> Şakadan anlamayan, gülmeyen ve güldürmeyen bir hilkatten kadın, sadece korkuyordu. Belki bunun için Mevlevî tekkelerine devama başladı.
>
> Şeyhleri hem şakacı, hem de ona kulların zaafını anlayan, affeden ve seven bir Hâlik olduğunu söylüyorlardı. Bunların arasında bilhassa Vehbi Dede isminde Mevlevî bir mûskî-şinâs tanıdı ve meşrebine uygun buldu. Vehbi Dede ilâhî kâinata anlayan ve seven bir tebessümle bakıyor, hayatı ilâhî bir şaka gibi görüyor." (Sinekli Bakkal, 36-37)

Peregrini de bir Batılı olarak Vehbi Dede'nin görüşlerine hayran kalır. Dinin ideolojiyle ilişkisi de burada belirir. Yazar hem Doğuluyu hem de Batılıyı mest eden bu felsefe sayesinde modernleşmeyi İslamî kimlik ve kültürle barıştırma (bağdaştırma) çabasındadır. Buna kısmen Türk modernleşmesinin kapsam ve içeriğini tanımlama çabası da denilebilir. Romanda Mevleviliğin ideal bir

yaşam biçimi olarak yükselişi söz konusudur. Yani modernleşmede, önce bizde kültürel yozlaşma ve sapmalarla köklerinden uzaklaşan insanlara sonra ise Batı'ya bizdeki değerleri, İslam'ın hoşgörü boyutunu Mevlevilik aracılığıyla tanıtabiliriz mesajı verilir.

Diğer yandan Mevleviliğin başka tarikatlar gibi siyasal zeminde sivrilmemiş olması onu laiklik ve Cumhuriyet için de zararsız bir kategoriye sokmaktadır. Halide Edip bunu da vurgulamadan geçmez. Romanda bir grup Jön Türk olarak kurguya dâhil olan Selim Paşa'nın oğlu Hilmi ve arkadaşları zaman zaman bir araya gelir, fikir tartışmaları ve planlar yaparlar. Bu konuşmalardan birinde aralarında Mevleviliği gelecekte kuracakları yeni rejim için tehlikeli bulduğunu söyleyen Jön Türk'lerden Şevki Bey isimli karaktere Hilmi'nin cevabı gecikmez. Hilmi burada, yakinen tanıdığı Mevlevi dedesi Vehbi üzerinden bir savunuya girer. Bu savunmada özellikle Vehbi Dede'nin devletle, rejimle hiçbir ilgisinin olmadığı, onun ilgi alanının tek tek birey ve bireyin ruhu olduğu mükerrer vurgulanır. (Sinekli Bakkal, 83) Burada Vehbi Dede'nin şahsında Mevleviliğin yüceltimi söz konusudur. Özellikle laik ve laikleşme çabaları gösteren toplumlarda dinî kurum ve sembollere karşı teyakkuzla bakıldığı dönemlerde idarecilerin en büyük endişesi tekke ve tarikatlar aracılığıyla irticanın yükselişe geçmesidir. Ateşli bir Jön Türk olan Hilmi'nin yaptığı bu Mevlevilik savunusu anlatı zamanı dikkate alındığında Hilmi'nin kendi ülküdaşları olan Jön Türkler için, yazılış zamanı dikkate alındığında ise Cumhuriyet aydınları ve devlet adamları için çifte bir mesajı içermekte, bir teminat, bir brifing işlevi görmektedir.

2.3.5. Sinekli Bakkal İçin Son Sözler

Ahmet Midhat Efendi Polini sayesinde Osmanlı "kadın"ını yüksek idealizminin kurucu unsuru olarak kaşımıza çıkarıyordu. Halide Edip'te ise -modern Türkiye'ye örneklik teşkil edecek- kendini yetiştirmiş eğitimli ve doğru şekilde modernleşen bilinçli insan tipi yine idealize bir Türk kadını üzerinden verilir. Fakat biraz daha yeni diyebileceğimiz bu kadın tipi hırs ve asa-

biyet gibi özellikleriyle karşımıza çıkar. Bütün sertliğiyle asabiyeti yaşayan Rabia'yı teskin edecek Vehbi Dede'nin kaynağını Mevlevilik'ten alan görüşleridir. Bu bağlamda sosyologlar tarafından dile getirilen dinin yumuşak ideolojiler[41] için bir fırsat teşkil ettiği fikri, dinin modern dönemlerde toplum mühendisleri tarafından artık endişe azaltıcı ve kişiliği billurlaştırıcı sembolik bir süreç olarak ele alındığının göstergesidir. Dolayısıyla *Sinekli Bakkal*'ın okura iletmeye çalıştığı önemli ideolojik mesajlardan birisi hayatta gerekli olan dengeyi sağlayacak, ruh iklimlerini onaracak kurumlara da ihtiyaç olduğudur. Bu kurumlar dinî içerikli bazı tekke ve tarikatlardır.

Ayrıca yazar Osmanlı'da görülen halkın dini ile seçkinlerin dini arasında bu iki farklı din algısını nasıl uyumlulaştırılacağını, modern Türkiye'ye nasıl uyarlanacağını romanda üst sınıfı temsil eden Selim Paşa'nın konağı ile alt tabakayı temsil eden Sinekli Bakkal Sokağı temsiliyle göstermeye çalışmaktadır. *Sinekli Bakkal*'ın önemi, tüm bunları Rabia gibi kin ve asabiyetiyle varolan, onun etrafındaki eğitim seviyesi yüksek, kişiliği yüksek, dolayısıyla dönüştürücü gücü de yüksek, olgun karakterler üzerinden yapmasıdır. Tüm bunlardan hareketle hegemonik söylemine rağmen *Sinekli Bakkal*'ın din ile modernleşmeyi bu denli iç içe işleyen ilk Türk romanlarından birisi olduğu söylenebilir.

2.4. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve İdeolojisi

Başlangıçta bulunduğu Fecri Âti topluluğunun da etkisiyle ferdiyetçi bir sanat anlayışına bağlı bulunan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Balkan Savaşının dönemin birçok aydınında meydana getirdiği bir dönüşümle "sanat için sanat" formülünün pek de doğru olmadığı kanaatine varmıştır. "Müstakil sanat, müstakil vatanda olabilir." diyen yazar, savaş ve çöküş yıllarının sancılarını çekerek, kendisini millet ve memleket davalarına vermiştir. Millî Mücadeleye yazdığı yazılarla destek vermiş, bu dönemde İkdam gazetesinin başyazarlığını yapmış ve gazeteyi Millî Mücadele da-

[41] Sert ve yumuşak ideoloji için bk.: (Mardin, 2008: 14)

vasının emrine sokmaya çalışmıştır. Kurtuluş savaşını destekleyen yazıların çıktığı İkdam, bir müddet sonra İtilaf Devletleri ve İstanbul Hükümetinin baskıları sonucu tarafsız bir hale getirilmiş; Anadolu hareketini öven makalelere sansür uygulanmıştır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu bundan sonra Milli Mücadele ruhunu taşıyan küçük hikâyeler yazmaya başlamıştır.

Millî Mücadelenin bitmesini takip eden yıllarda Yakup Kadri, milletvekili olmuş, Atatürk'ün yakınındaki aydınlardan biri olarak inkılâbın planlanmasında, savunulmasında öncü rol oynamıştır. "Terakki" bağlamında Batılılaşmayı kabul eden, modernleşmeyi inançla savunan, pozitivizmi düşünce dünyasının arka planında sürekli olarak gördüğümüz Yakup Kadri, kalemini Cumhuriyet ideolojisinin ve inkılâpların emrine vererek yazdığı hemen her tür metinde yeni toplumu yaratmak için teorik katkılar sağlamanın çabası içinde olmuştur.

1932'nin Ocak ayında yayımlanmaya başlayan, Yakup Kadri'nin de içinde olduğu *Kadro* dergisi Türk tarihinde bir dönemi anlamak adına önemli bilgi ve belgeler sunar. Yakup Kadri, bütünüyle siyasi bir dergi olan, Atatürk inkılâplarının düşünsel ve bilimsel açıklamasını yapmak, tek partinin yayın organı vazifesini görmek ve Türk inkılâbının analizini yapmak, ideolojik mahiyetli özgün bir duruş sergilemek amacıyla *Kadro*'nun çıkmasına öncülük etmiştir. Daha sonra "Kadro Hareketi" olarak da anılacak olan dergide Yakup Kadri hariç, köken olarak Marksist ideolojiden gelen aydınlar yer almıştır: Vedat Nedim Tör, Burhan Asaf Belge, İsmail Hüsrev Tokin ve Şevket Süreyya Aydemir. (Türkeş, 1999: 86) Hatta bunlardan Şevket Süreyya Aydemir, Vâlâ Nurettin ile Nazım Hikmet'in 1921 yılındaki Sovyetler Birliği yolculuğunda yanlarındaki üçüncü kişidir.[42] Yakup Kadri'nin Kadro'ya dâhil edilmesi dü-

[42] *Kadro* dergisi sunduğu fikirlere çok sayıda eleştiri almış, sağcı kesim onları komünistlikle suçlarken solcular ise neofaşistlikle itham etmişlerdir. En sert eleştiriyi, derginin kurucularından olan Şevket Süreyya Aydemir ile birlikte Bolşevik devrimin cazibesine kapılıp Sovyetlere giden ve onunla birlikte aynı sınıfta Marksizm tahsil eden Nazım Hikmet getirmiştir. Nazım Hikmet'in *Cevap Numara Dört* başlıklı şiiri Kadroculara yönelik güçlü ve keskin bir eleştiriyi içerir. (Albayrak, 2010: 38-39)

şüncelerinden yararlanmak gibi bir amaçtan dolayı olduğu gibi bunun pragmatist bir mahiyeti de vardır: Hem Atatürk'e yakınlığı sayesinde derginin çıkması hususunda siyasi iktidardan onayın kolay alınması hem de dergiyi finanse edecek kaynakların bulunmasını kolaylaştırması açısından Yakup Kadri'nin dergi içinde yer almasının iyi olacağı düşünülmüştür. (Türkeş, 1999: 93) *Kadro* dergisi hem Atatürk inkılâplarından saptığı düşüncesiyle dergide savunulan düşüncelerin zararlı bulunması hem de dergideki eleştirel söylemden dolayı 1934'te imtiyaz sahibi Yakup Kadri'nin Tiran büyükelçiliğine atanması sonucu başlayan "zoraki diplomat"lığıyla kapanmıştır.

Henüz çok partili hayata geçmeden tek parti döneminde bile CHF içindeki farklı görüşten insanlara tahammülü olmayan, çoğulcu yaklaşıma eleştiriler getiren, parti içindeki liberal eğilimlere karşı olan, Liberalizmi Kemalizm için tehlikeli bulan Yakup Kadri'nin, totalitarizm[43] düşüncesine sahip olduğunu da belirtmek gerekir. Daha sonra CHP'nin yayın organı olan *Ulus* gazetesinde başyazarlık yapan (1957) Yakup Kadri, 1962'de ise Atatürk ilkelerinin tersi istikamete ilerlediğini düşündüğü, giderek tepkisiz ve pasif bir partiye dönüştüğü düşüncesiyle CHP'den istifa eder. DP iktidarı döneminde ise *Tercüman* ve *Ulus*'ta yazdığı yazılarda oldukça sert eleştirilerle görüşlerini ortaya koymuş ve bu dönemde yazdığı yazılar yüzünden sıkça basın savcılığına gitmek zorunda kalmıştır.

---

[43] Totalitarizm (bütüncülük) bütünün, tümün bir anlatımı, her şeyi kapsayan ve içine alan bir nesne hakkında fikir vermektedir. Bununla siyasal başatlığın hem genişlik, hem derinlik bakımından bürünebileceği eşi görülmedik yoğunluk, yaygınlık ve etki anlatılmak istenmektedir. Semantik bakımdan totalitarizmde tüm toplumu devlet içine hapseden, insanın siyasal yaşam dışındaki yaşamını da bütünüyle kapsayan bir siyasal başatlık anlatılmaktadır. Tüm toplum bunların yönetimini üstlenebilmektedir. "Her şey devletin içindedir. Devletin dışında devlete karşı olan hiçbir şey yoktur." ifadesi totaliter siyasal rejimlerin parolasıdır. Totalitarizmde teknolojik bilgi ve becerinin sağladığı baskı araçlarıyla insan özel yaşamının büsbütün saldırıya uğraması durumu ortaya çıkmakta; insan topluluklarının yaşamında kendiliğinden, serbestçe hareket eden, çeşitlilik gösteren ve özerk olan her şey yok olmakta, kısaca kitle toplumunun içine hapsedildiği kocaman bir siyasi garnizonla karşı karşıya kalınmaktadır. Dolayısıyla totalitarizmde devletle toplum arasındaki çizgi yok olmakta ve toplumun toptan siyasallaştırılması sağlanmaktadır. (Hür, 2010: 137-138)

Çalışmanın bu bölümünde Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* (1934) romanı incelenecektir. Bilgi-iktidar-ideoloji kavramlarının yanına Yakup Kadri isminin seçilmesinin nedeni; Türk modernleşme tarihinde Cumhuriyet sonrası otoritaryen modernleşme biçimi olan Kemalizm'in[44] temsilcisi aydınlar arasında yer alması ve Kemalist aydınlar içinde Türk edebiyatı tarihine damgasını vuran en önemli Türk romancılarından olmasıdır. Bu incelemede *Ankara*[45] romanının seçilmesinin nedeni ise; romanın siyasal bir içeriğe sahip olması, doğru Batılılaşma, ideal bürokrat, ideal Ankara, ideal Cumhuriyet gibi ideolojik ütopist bilgi sistematiğine dayalı bir kurguya sahip olmasındandır. İdeolojiyi özü gereği başından itibaren ütopyadan ayırmak, Mannheim'a göre mümkün değildir. (Okyavuz, 2009: 21) Yakup Kadri'nin siyasal içerikli eleştirel söylemini Cumhuriyet'in yozlaşan elit tabakasına yöneltmesi, kapitalistleşen fırsatçı elitlerin karşısına idealist kahramanlar çıkarması, bu kahramanların savunduğu görüşleri başka fikirler karşısında yüceltmesi ve yer yer yazar/anlatıcının yer yer de bu idealist kahramanların konuşmalarıyla oluşan hegemonik söylem çözümlememizin ana eksenini oluşturacaktır.

2.4.1. Eleştirel Açıdan ve İdealizasyon bağlamında Ankara Romanının Söylem Çözümlemesi

Ankara (1934) romanı üç bölümden oluşur. Birinci bölümde 1922 yılını kapsayan bir yıllık dönem anlatılır. Bu bölüm Cumhuriyetin hemen öncesinde savaşların devam ettiği, Millî Mücadele ruhunun canlı olduğu günlerle başlar ve Sakarya zaferiyle son bulur. İkinci bölüm, birinci bölümün bitişinden üç

[44] Kemalizmi tanımlamada siyasal bilim literatüründe iki değişik yaklaşımın öne çıktığı görülmektedir. Birinci yaklaşım genellikle sosyalist düşünürler tarafından sahiplenilmekte ve Kemalizm'in azgelişmiş toplumların kalkınmalarında geliştirilen devrimci bir çizgi, devrimci bir ideoloji olarak ileri sürdüğü görülmektedir. İkinci yaklaşım liberal demokrat teorisyenlerin yaklaşımlarıdır. Onlara göre Kemalizm ideoloji olmaktan çok Türk modernleşme tarihindeki otoriter modernleşme yaklaşımının taşıdığı isim olarak görülmektedir. (Hür, 2010: 24)

[45] Romandan yapılacak alıntılar şu baskıdandır: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara,* İstanbul, Birikim Yayınları, 1981.

yıl sonra başlar. (1926) Selma Yenişehir'de, yeni bir evde, yeni bir kocanın yanı başında uykudan uyanır. Burada Cumhuriyet ilan edilmiştir. Fakat kurulan bu yeni rejim yıllardır özlemle beklenen, hayali kurulan Türkiye'ye çok uzaktır. İkinci bölümde Cumhuriyet elitlerine yönelik ciddi bir eleştirel söylem görülür. Üçüncü bölüm ise Cumhuriyetin on dördüncü yılından yani 1937'den itibaren başlar ve Cumhuriyetin yirminci yıl kutlamalarıyla sona erer. Burada yazar olması geren inkılâp nizamını, Cumhuriyet'ten beklentilerini, ideallerini sıralar ki bu kısım tam anlamıyla bir ütopyadır.

Romanın üç bölümde, üç farklı Ankara tanıtılır.[46] Her bölümde değişen Ankara ile birlikte Selma'nın kocası da değişir. Selma'nın özel hayatında yaşadığı değişimlerle Ankara'nın yaşadığı değişim paralellik gösterir. Selma'nın düşünce dünyası onun hayatındaki eş değişimleriyle birlikte verilir. Eş değiştirmelerin nedeni erkeklerin düşünsel olarak yaşadıkları değişimdir. Birinci bölümde Millî Mücadeleye inançla, samimiyetle bağlanan Selma'nın, ilk eşi Ahmet Nazif'ten boşanmasının nedeni yine bu millî davadır. Bir bankada muamelat şefi olan Ahmet Nazif'in[47] milletine inancı yok, mücadeleye de niyeti yoktur. Kocasıyla idealleri uyuşmadığı için, bu büyük uyuşmazlık boşanmalarına neden olur. İkinci bölümde ise Millî Mücadele yıllarından tanıdığı vatanperver ve milliyetçi hatta asabiyet sahibi bir subay olan Binbaşı Hakkı Bey'le evlenen Selma, onunla evlenirken Millî Mücadele yıllarındaki vatansever askerin idealist fikirlerine hayran olmuştur. Cumhuriyet'in ilanından sonra

[46] Modernleşme bağlamında yaşanan değişimi üç farklı dönemde gösteren *Ankara*'nın Türk edebiyatında benzer örnekleri de vardır. Refik Halit Karay'ın *Üç Nesil Üç Hayat* (1943) adlı kitabı ve bir şehri üç farklı dönemiyle tanıtan bir başka Türk romanı olarak Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul*'u (1938) bunlara örnek verilebilir.

[47] Yakup Kadri'nin roman karakterlerinin isimlerini mükerrer kullanmak gibi değişik bir yaklaşımı vardır. Hemen her romanında Ahmet isimli bir karakter yer alır. *Hüküm Gecesi*'nde (1927) Ahmet Kerim, Ahmet Samim, *Yaban*'da (1932) Ahmet Celal, *Ankara*'da (1934) Ahmet Nazif, *Bir Sürgün*'de (1937) Ahmet Rıza, *Panorama*'da (1953/54) Ahmet Nazmi ve Namık Ahmet…

Hakkı'nın da idealizmini kaybedip zevk, safa, eğlence, para ve kadın düşkünü çıkarcı bir adam olması sonucunda ondan da ayrılır. Her iki boşanma da bir nevi idealizm kaynaklıdır. Selma erkeklerin değişimi karşısında daha statik bir özne olarak gösterilir. Erkeklerin yaşadığı değişim onun eşten yana olan manevi tatminsizliğini, evliliklerinden dolayı olan nedametini arttırır.

Yine ikinci bölümde Selma'nın kocası Hakkı Bey'den soğuduğu günlerde karşısına, tanışıklıkları Millî Mücadele yıllarına dayanan, Neşet Sabit[48] adında genç bir muharrir çıkacaktır. Selma, Neşet Sabit'in de düşüncelerine, idealizmine hayran olacak hatta tutulacaktır. Birinci bölümde tanışan, ikinci bölümde ilişkilerini pekiştiren ve birbiriyle oldukça iyi anlaşan, aralarında hiçbir aykırı sesin olmadığı, bütün konuşmalarının monolojik birer tasavvurdan ibaret olduğu Selma ve Neşet Sabit, üçüncü bölümde ilişkilerini evlilikle taçlandıracaktır. Bu evlilik romanın bu iki kahramanı gibi idealize ve bütün düşünceleri birebir örtüşen iki karakter için dünyanın en ideal evliliği gibi gösterilecektir. Üçüncü bölümde evlenmelerinin üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen hâlâ ilk günkü gibi birbirine tutku ve heyecanla bağlı olan bu karı kocanın tükenmeyen sevgilerinin kaynağı olarak ortak dünya görüşleri, sahip oldukları idealizm ve millî ülküleri gösterilecektir. Dolayısıyla üçüncü bölümde ideal eşe ve ideal Ankara'ya ulaşılmış olur. Nitekim ideal Ankara, ideal birlikteliklerin, ideal evliliklerin şehri olmalıdır. Bu ideal başkentte her şeyin sorunsuz işlemesi öncelikle aile kurumunun sorunsuz olmasıyla mümkün olabilir.

Romanda kadın-erkek ilişkileri düzeyinde gerçekleşen etkilenme, hayranlık ve evlilik ilişkilerine karşın "aşk" sözcüğü bu ilişkiler bağlamında kullanılmaz. Erkeklerin hatta Selma'nın fi-

[48] Yukarıda söylediğimiz üzere Yakup Kadri'nin isimleri mükerrer kullanma konusundaki takıntısı sadece Ahmet'ler üzerinden kurulan bir iddia değildir. Söz gelimi *Ankara*'da kullandığı Neşet Sabit adını başka bir romanında da kullanacaktır. *Panorama* romanında *Ankara*'dan farklı olarak idealist bir karakterin değil bakan olma sevdasına düşmüş, çıkarları uğruna her şeyi yapan menfaatperest karakterin adı da Neşet Sabit'tir.

ziki nitelikleri de tasvirlerde yer bulmaz. Sadece Selma'nın yaşı ilerledikçe geçirdiği fiziksel değişim, üçüncü bölümde yıllar geçtikçe inkılâbın olgunlaşmasının, perçinleşmesinin sembolü şeklinde verilir. Yukarıda da gösterildiği gibi Selma, Nazif ve Hakkı'dan kendisi gibi düşünmediği için boşanır. Evlenmeleri de yine bir beğeni ya da gönül ilişkisi sonucu değildir. Dolayısıyla *Ankara*'da kadın erkek ilişkileri fiziki bir etkilenme ve sebepsiz bir gönül kayması şeklinde değil düşünsel ve ideolojik temellere dayalı ilişkilerdir. Romanda gerçekleşen bu üç evlilik ve iki boşanma büyük oranda ideoloji kaynaklıdır denilebilir. Çünkü Selma ile boşanmaya dâhil olan eşler arasındaki görüş ve beğeni farklılıklarının/ayrılıklarının temelinde "dünya görüşü" yatar.

Selma'nın idealist kişiliğinin bir başka göstergesi romanda icra ettiği işlerdir. Bu idealizmin ürünü olarak birinci bölümde, Kurtuluş Savaşında idealist bir iş olarak cephe gerisinde, Cebeci hastanesinde hemşirelik yapacaktır. İkinci bölümün sonuna doğru Hakkı'dan ayrılıp iş aramaya koyulan Selma bankalarda, mali ve ticari müesseselerde çalışma tekliflerine rağmen böylesi tekliflere sıcak bakmayacak, idealist kişiliğinin yansıması olarak yapacağı işin "insanî ve içtimaî bir kıymeti olsun" isteyecektir. Anlatıcı yine ona idealist bir meslek edindirecektir: Muallimlik. Hatta üçüncü bölümde Selma'yı bir eğitim kurumunun müdiresi olarak görürüz. Ayrıca çok görkemli geçecek olan Cumhuriyet'in yirminci yıl kutlamalarını düzenleyecek komisyonda kendisine görev verilecektir. Benzer şekilde Neşet Sabit de üçüncü bölümde toplumsal sorumluluk taşıyan bir mesleği icra edecek, "İçtimai Mükellefiyet" teşkilatının üyelerinden birisi olacak, sürekli Anadolu'da konferanslar verecektir.

Yine Selma'nın idealistliğinin bir göstergesi olarak ikinci bölümde Hakkı, Selma'yı yabancı bir kadınla aldatır. Selma ise aldattığı kadını düşünerek "bari Türk olsaydı" der. (Ankara, 147) Burada ileri düzeyde bir idealizm vardır ve Selma'nın idealist bir Türk kadını olarak ön plana çıkarılması aldatma olayındaki duyguların aktarımında bile görülür. Selma'nın bu

şekilde bir tepki vermesi aldatılma olayında kadınlık gurundan önce millî gururunun incindiğinin göstergesidir. Kocasını terk etmesi de büyük oranda bu ve kocasındaki tüm değişimleri millî bir mesele haline getirmesinden kaynaklanır. Bir kadının aldatılma olayı karşısında "bari bir Türk ile aldatsaydı" şeklinde tepki vermesinin gerçekliğini sorgulamak bir yana Selma'nın bu dileğinden onun dişil iktidarın değil eril iktidarın söylemiyle oluşturulmuş bir karakter olduğunu çıkarımsayabiliriz.

Ceyhun Atıf Kansu, karakterlerin aşırı idealize olması bağlamında olmasa da Selma ve Neşet Sabit karakterlerinin gerçekliğini tartıştığı yazısında, Anadolu devriminin bir Selma Hanımı, bir Neşet Sabit'i olsaydı, devrim bu değin yozlaşmazdı, dedikten sonra şöyle devam eder:

> "Devrimin bir Selma Hanımı hiç olmamıştır. Selma Hanımın çatışması yoktur devrimde. (…) Değil, Hakkı Beyin yaşadığı hayatla çatışmaya düşmek bu hayatı isteyen, zorlayan, yapan odur: Selma Hanımdır. Bu Selma Hanımlar İstanbullardan gelmişler, iki üç yıl Kurtuluş Savaşı Ankarasının sıkıntılarını, acılarını kocalarıyla paylaşmışlar, ama, Cumhuriyet Ankarası ile birlikte halktan kopmuş bir devrim burjuvazisinin yaratılmasında kocalarına yardım etmişlerdir. (…) Bir Neşet Sabit de yaşamamıştır. Türk Devriminin Neşet Sabitleri de yoktur." (Kansu, 1981: 222-223)

Romanın birinci bölümünde eleştirel söylem yoktur. Fakat Ankara halkının elit insanların davranışlarını garipsemesi çok yoğunluklu olarak işlenir. İstanbullu olan Selma'nın giyim kuşamı, ata binmesi, konuşması, erkeklerin bulunduğu ortamlara rahatça girmesi, yabancı erkeklerle gezintilere çıkması gibi hususlarda Ankaralı komşuları tarafından yadırganması, onun ve kocasının bir yaban olarak tanımlanması, Anadolu insanı ile elit kesim arasındaki toplumsal farklılık olarak birinci bölümde verilir. Bu farklılık Anadolu insanının nazarında Batılılaşma ya da modernleşme olarak adlandırılmaz. Onlara göre tüm bunlar

"İstanbullu" olmakla alakalıdır. Anlam veremedikleri bu yeni türedi şeylere "İstanbul modası" deyiverirler. Kocası Nazif ve Binbaşı Hakkı Bey'le sık sık gezmelere çıkan Selma da İstanbullu bir kızdır. Komşu kadınlar Selma'ya, Ankara'da, kendisinin de içinde bulunduğu, bu yeni türeyen insan tipiyle ilgili sorular sorarak meraklarını gidermeye çalışırlar:

> "Bağlarda daha çok acayip şeyler oluyormuş. Biz, iki yıldır, ne Çankaya'ya ne Keçiören'e varamıyoruz. Yalnız, erkeklerimiz gidip gelir. Bizim ki görse de bir şey söylemez ki… Arasıra şundan bundan işitiyoruz. Çankaya'da kısa fistanlı, çorapsız karılar, saçı başı açık dolaşırlarmış… Gece oldu mu erkeklerle bir arada oturup ahenk ederlermiş. Bizim burada bir ermeni karısı var, her hafta oraya çamaşır yıkamağa gider, o söylüyor. Heni, hepsinin de kolları bacakları cılbahmış…" (Ankara, 52)

Birinci bölümde bu ve buna benzer yadırgamalar ve dedikodularda anlatıcının müdahalesi görülmez. Nitekim *Ankara*'da anlatıcı romanın içinde bir karakter değil romanın dışında, kurguda yeri olmayan birisidir. Birinci bölümdeki halk-elit karşıtlığı zorunlu olarak romana giren toplumsal bir karşıtlık olmakla birlikte, burada elitlere yönelik bir eleştirel tutumdan ziyade *Ankara*'nın yerli sakinlerine, Anadolu halkına, onların geri kalmışlığına, cehaletine yönelik eleştirel tutum kendini daha çok hissettirir. Birinci bölümdeki halk-aydın karşıtlığı üzerinden işletilen eleştirel söylem tamamen figüranlara ait olup onlar arasındaki dedikodular üzerinden gösterme tekniğiyle verilir ve ikinci bölümde doğrudan yapılacak eleştirel söyleme hazırlık mahiyetinde kurguya dâhil olur.

Aslında Anadolu'yu temsil eden yerli Ankara halkı ile elit insanlar arsındaki farklılık tüm roman boyunca sürecek bir izlek olarak devam edecektir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu buna benzer temayı aydın-halk karşıtlığı şeklinde *Yaban* romanında da işler. Yakup Kadri bu tema üzerinden halka karşı tavır aldığı, Anadolu insanını avam olarak gördüğü ve küçümsediği

için *Yaban* çok sayıda eleştiri almıştır. Benzer eleştiriler halktan kopan Cumhuriyet elitlerini eleştirmek için yazdığı *Ankara* romanı için de yapılmıştır. Yazarın *Ankara*'da da halkı küçümsediğini Atilla Özkırımlı şöyle ifade eder:

> "Ama kurduğu düşün gerçekleşememesinin nedenlerini sergileyen de Yakup Kadri'dir. Sorunu salt bir kalkınma sorunu almakla yetinmemekte, kurtuluşun gerçekleşmesinin siyasal çözüme bağlı olduğunu görememektedir. Daha doğrusu "kadrocu" bir görüşle kurtuluşun yukarıdan aşağıya dayatılarak sağlanabileceği kanısındadır. Halkın kendi kendisini yönetme düşüncesi yoktur Yakup Kadri'de. Halktan uzaklaşıldığını, halka ters düşüldüğünü söylerken bile halka karşıdır. Söz gelimi ikinci bölümde bir yılbaşı balosuna gidenleri seyre gelmiş halk, halktan kişileri betimlerken, sözde halktan nasıl kopulduğunu sergilemek amacındadır; ama öyle bir tavır takınmıştır ki halkı küçümsediği, anlattığı kişileri yönetilmesi gerekli bir sürünün üyeleri gibi gördüğü apaçıktır. Sabır, tevekkül ve sağduyu yakıştırır halktan kişilerine; ama hepsini, yerli eşrafı bile özellikle yönetimin dışında tutar." (Özkırımlı, 1980: 15)

Özkırımlı'nın yaptığı bu eleştirilerin benzerini Fethi Naci de yapmıştır: (Fethi Naci, 1980: 227-228)

Her iki romanda da Yakup Kadri'nin eleştirilerinden sadece Anadolu halkı nasibini almaz. Yakup Kadri aydınları da şiddetle eleştirir. *Ankara*'nın birinci bölümünde halkı, ikinci bölümünde elitleri hedef alır. Her iki roman bu anlamda işledikleri konular itibariyle akraba romanlardır. Fakat *Yaban* tarihsel bağlamından uzak okunmaya çok müsait bir yapı da arz eder. Yani *Yaban*'ın ele aldığı sorunsalı evrensel bir halk-aydın karşıtlığı şeklinde okumak mümkündür. *Ankara*'da ise yazar hiçbir soyutlamaya mahal vermemek, kurguyu ideolojik bağlamından koparmamak ve de anlamı ıskalamamak için elinden

geleni yapar. Bu anlamda *Ankara, Yaban*'a göre hem evrensellikten uzak hem de çok daha ideolojiktir denilebilir.[49]

Ankara romanının önemli bir boyutu olan Cumhuriyet elitlerinin yanlış Batılılaşmasına, devrim değerlerinden uzaklaşmasına ve halktan kopmasına yönelik eleştiri ikinci bölümde belirginleşir.[50] Bu bağlamda inkılâp sadece elitlere refah ve saadet getirmiştir. Büyük çaplı arsa spekülasyonları ve birkaç taahhüt işinden sonra hızla zenginleşen ya da ihalelerden aldığı komisyonla köşeyi dönen bürokratların Ankara'nın elit tabakasını oluşturması, bu elitlerin yoksul Anadolu halkının içinde bulunduğu çaresizliklere, imkânsızlıklara kayıtsız kalarak varsıl bir hayat sürmeleri, devletin bütün imkânlarını kendileri için seferber etmeleri, Batıcılığı eğlence tarzı olarak anladıkları için zevk, eğlence ve sefahat âlemine dalmaları, liyakatsiz insanların makam ve mevkilere getirilmesi, aşırı lüks yaşam, inanılmaz boyutlara ulaşan israf, aileler arasındaki görgüsüzlük rekabeti, birinci sınıf terzilere diktirilen fraklar, giyim-kuşam yarışı, danslı ve briçli akşam partileri, kuleli, verandalı ve konforlu köşkler içinde asri hayatın bütün zevkini süren elitler, lüks bir eşya yerine geçen kadın, yabancı mürebbiyelerin himayesine bırakılan çocuklar, bir Avrupalı gibi giyinmek ve süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek çabası, kısacası romanın idealist "kahraman"ları olan Selma ve Neşet Sabit için yapmacık ve samimiyetten uzak hayatlar… Tüm bunlar *Ankara*'nın ikinci bölümünde yazarın eleştirdiği hususlar olarak ön plana çıkar.

---

49 Bunlarla ilgili olduğunu düşündüğüm bir husus, her iki romanın okunmasına ilişkin sayısal verilerdir. Belki de evrensellik ve ideolojinin nispeten geri planda oluşunun bir sonucu olarak *Yaban,* okunma itibariyle *Ankara*'yı çok gerilerde bırakmış ve Yakup Kadri'nin en çok okunan romanı olmuştur. *Ankara* Ocak 1983'ten, Ocak 2012 tarihine kadar geçen sürede 29 baskı yapmıştır. *Yaban* ise aynı sürede 65. baskıya ulaşmıştır.

50 *Panorama* romanı da *Ankara*'ya benzer konuları işler. Politikada prensipleriyle bilinen idealist Yakup Kadri, Türk inkılâplarının gayesine ulaşmadığını, halkı eğitecek, halka yenilikleri benimsetecek ideal aydın tipinin yetiştirilemediği gibi konulara *Panorama*'da yer verir. Bu anlamda *Ankara* ile *Yaban* arasında kurduğumuz benzerlik *Panorama* ile de kurulabilir. Bu üç roman arasında ideolojik olarak birbirini tamamlayıcı bir sıralamadan bahsedilecekse bu sıralama şöyle olmalıdır: *Yaban – Ankara – Panorama*.

Dolayısıyla hem Neşet Sabit hem de Selma "Millî Mücadele devrindeki sade, samimi ve şiddetle şahsî, karakterli hayatı hasretle" anarlar. (Ankara, 129) Romanın en canlı sahneleri de halkın, bu elit insanları gördüğünde verdiği tepkilerdir. Özellikle gece eğlencelerinde, baloları ancak kapısından izleyebilen eski Ankara halkının, bu kıyafetleri ve eğlenceleri izlerken aralarında geçen konuşmalar çok canlı aktarılır. (Ankara, 107-108)

Ankara romanı bir yanlış modernleşme eleştirisi olmasının yanı sıra bu eleştiri siyasal bir zeminde gerçekleştiği için kendi içinde siyasal bir çözümlemeyi de barındırır. Dolayısıyla Yakup Kadri'nin ideolojisini eleştirel tavır üzerinden çözümlemek gereklidir. Bu eleştirel tavır popülist ideolojik argümanlarla söylemek gerekirse kapitalizme ve liberal değerlerin yükselişine karşı geliştirilmiştir. Burada eleştirel söylemin sahibi sadece anlatıcı değildir. Kurguya ikinci bölümde dâhil olan Neşet Sabit'in romanda bir "bilgi kahramanı" olarak yükselişini sağlayan onun ileri düzeydeki eleştirel ve asabi söylemidir. Bu bölümde Neşet Sabit'in ve anlatıcının konuşmaları çözüm yolunu gösteren, yaraya neşter vuran türden konuşmalar olması nedeniyle romanı hegemonyaya hiç de uzak olmayan bir ifadeyle tam bir "rehber metin"e çevirir.

> "Milliyetçi Türk garpçısı için garpçılığın en karakteristik vasfı garpçılığa Türk üslûbunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hâkim değil biz şapkaya hakim olmalıydık. Garplılaşma muayyen bir hayat prensibidir. Bu prensip ancak, millî iradenin, millî isteğin, millî kültürün ve nihayet millî ahlâkın hizmetçisi, emirberi olmak şartıyledir ki, yaratıcı ve kurucu rolünü ifa edebilirdi. Garplılık namına Garbın (vice)lerini almakta, yarın öbür gün Garp medeniyetinin yıkılıp çökmesine sebep olacak unsurları bu taze, arı vatan topraklarına taşımakta ve aşılamakta ne mânâ vardı? Biz Garp namına Garpta hüküm süren çürümüş bir sınıfın istihlâk ve istihsâl şartlarını kendimize tatbike

> uğraşmaktayız. Tıpkı tehlikeli bir ilâcı kendi kanına aşılayan bir ilim fedaisi gibi. Fakat bu korkunç tehlikenin sonunda bari bir büyük hakikat ayan olsa… Hayır. Bu korkunç tehlike, Selma Hanımın evindeki lüks kadar, bu caddenin ortasındaki lambalar kadar faydasız ve beyhudedir." (Ankara, 129-130)

Burada öncesi ve sonrası kesilerek alıntılanan anti-liberal düşünceler Neşet Sabit'e aittir. Fakat bunları Neşet Sabit'in düşünceleri şeklinde tanrısal bakış açısıyla aktaran anlatıcıdır. Dolayısıyla roman boyunca sık sık gerçekleştiği gibi bu kısımda da anlatıcının düşünceleri ile karakterlerin düşünceleri karışır, birbirinin içine girer. Yazarın bu hususta bilinçli olarak bir ayrıma gitmediği söylenebilir. Çünkü nihai söylemde kimin konuştuğunun çok fazla önemi yoktur. Konuşandan ziyade konuşulanın ne olduğu ve metnin tamamında aktarılmaya çalışılan teze uygunluğu önemlidir.

Romanın ikinci bölümündeki eleştirel söylem hem metnin içinde hem de dışında çifte bir özeleştiriyi de içerir. Çünkü metnin dışında bir unsur olarak yazar, romanın ikinci bölümünde eleştirdiği elit bürokratların gerçek hayatta bizzat içindedir. Tıpkı metnin içinde bir unsur olarak romanının karakterlerinden Neşet Sabit'in eleştirdiği sistemin bizzat içinde olması, hiçbir eğlencesini, balosunu, çay partisini kaçırmaması gibi. Yakup Kadri –*Kadro*'daki yazılarında ve *Politikada 45 Yıl*[51] adlı hatıralarında- neye karşı çıkıyorsa Neşet Sabit de ona karşı çıkar. O, Yakup Kadri'nin romandaki temsilcisidir. O da Yakup Kadri gibi romancı, oyun yazarı, gazeteci, sonrasında bürokrat ve biraz da şairdir. Özellikle romanın ikinci bölümünde Yakup Kadri gibi karamsar ve eleştirel bir kimlikle karşımıza çıkar. Bu bağlamda Neşet Sabit'in hem sanatçı ve aydın kişiliği hem de karakterine ilişkin bilgiler Yakup Kadri'nin biyografisiyle

[51] Yakup Kadri haksız bir şekilde para kazanma çabası içinde olan menfaatperest politikacı ve bürokratlara *Politikada 45 Yıl* adlı kitabında da değinir. bk. (Karaosmanoğlu, 1968: 90-96)

ve kişiliğiyle örtüşür, ondan izler taşır.[52] Cumhuriyet'in yozlaşmış elitlerine muhalif bir aydın olarak Neşet Sabit'in aykırı kişiliğine rağmen suarelerden, balolardan, danslı çaylardan geri kalmaması Selma için bir eleştiri nedeni olur. Bu, Selma'nın romanda Neşet Sabit'e yaptığı tek eleştiridir. Bu eleştiri ve Neşet Sabit'in verdiği cevap şöyledir:

> "Ne acayip insansınız, hem bu muhitlerin ve bu muhittekilerin aleyhinde bulunursunuz, hem de buralardan ve bunlar arasından eksik olmazsınız.
>
> Genç adam güldü:
>
> Bu bir entelektüel vicei, dedi. Hatta buna bir nevi snobisma da diyebilirsiniz. Nasıl ki, bazı kibar, zarif ve modern kimseler köy ve kır hayatına kavuşmaktan ve orada kaba saba bir ömür sürmekten zevk alırlarsa, ben de bunun aksine içinde yaşadığım âlemin zıttiyle temas etmekten marazî bir haz duyuyorum. Bu âlem benim şahsiyetimi hırpalayarak, sarsarak kuvvetlendiriyor. Sizler beni, her gün bir parça daha kendi içime itiyorsunuz. Bütün gülünçlükleriniz… (…) Affedersiniz, garabetleriniz diyecektim. Evet bütün garabetleriniz ve bu yeni yaşama tarzına uymak için sarfettiğiniz bütün nafile gayretlerinizle beni eğlendiriyorsunuz. Her hareketiniz benim fikirlerimin doğruluğuna canlı bir misal teşkil ediyor. Sözün kısası: siz bir piyes oynuyorsunuz, ben seyrediyorum. Tıpkı Molière'den mesela bir (Précieuses ridicules) komedyasını seyreder gibi…" (Ankara, 119)

Başka bir yerde ise aralarında geçen birkaç sayfalık bir diyalogdan sonra Selma biri tarafından dansa kaldırılır. Neşet Sa-

[52] Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yirmi ile yirmi beş yaşları arasındaki hayat telakkisi Schopenhauer'in tesiri altındadır. Bedbin bir hayat felsefesi ve içgüdülerle hareket etme gibi Schopenhauer'in simgesi olan özellikler. *Nirvana* ve *Bir Huysuzun Defterinden* adlı eserlerinde dikkat çekecek niteliktedir. (Aktaş, 1987: 23)

bit ise hemen çıkıp gitmek yerine içki içenlerin, dans edenlerin arasına karışmayı tercih eder. (Ankara, 138)

Cumhuriyet elitlerini bu kadar eleştiren Neşet Sabit geriye mi dönmek istiyor? Hayır, çünkü mazi de onun eleştirilerinden nasibini alır. Neşet Sabit gösterişli bir akşam partisinden ayrılıp evinin yolunu tuttuğunda Ankara'nın eski mahallerinden geçerken adeta elli yıl geriye gitmişçesine bir hisse kapılır. Çünkü şehrin beri tarafına geçildiğinde bu şehir elitlerin yaşadığı şehir olmaktan çıkar. Neşet Sabit muhasaraya uğramış bir şehirde yürürcesine yol alır sokaklarda. Bir sokak başında ellerinde fenerlerle kadınlı erkekli bir grup insan önünden geçer. Neşet Sabit bunları takip eder. Bir binanın önüne gelince tahta kapıdan içeri girdiklerini görür. Burası bir mescittir ve içeride yatsı namazından sonra mevlit okunacaktır. Neşet Sabit'in burada yer yer anlatıcı tarafından aktarılan düşünceleri onun yeni ile eskiye bakışını ortaya koyması açısından dikkate değerdir:

> "Bir şehir içindeki, hatta bir şehrin iki yakın mahallesi arasındaki bu kesin hayat tarzını kendi nefsinde iyice hissetmek için, Neşet Sabit, bu mescide girip mevlût ayinine iştirak etmek istedi. Selma Hanımın evindeki wiskili, danslı çay ziyafetini bu şerbetli mevlûttan, ancak iki üç kilometrelik mesafe ayırıyordu. Genç adam, yarım saat evvel (aksayı Garp)'ta idi. Şimdi, tam Asya'nın, bir orataçağ Asya'sının göbeğindedir. Bu kadar ivicaçlı bir cemiyet içinde doğru yolu nasıl bulmalı? Doğrusu, Neşet Sabit, kendisini ne onlardan ne bunlardan addedebiliyordu. Onun milli idealine göre vücut bulması lâzım gelen yeni Türk cemiyetinin üslûbu ne bu kerpiç duvarlar arasında bir örümcek gibi yaşayanlardan, ne de iğreti bir dekor içinde kurulmuş kuklalar gibi zıplayanlardan örnek alabilirdi. Türk inkılâbının vakarlı ve ahenkli ruhu, kendine lâyık ifadeyi çok daha canlı, çok daha şahsiyetli bir mimaride aramaktadır." (Ankara, 132-133)

Hem şatafatlı gece eğlencelerinin müdavimi olan Ankara'nın yeni sakinleri hem de eski geleneklerine devam ederek ayinler düzenleyen bu eski dindar sakinler yazara göre "ideal"i yansıtmaz. Neşet Sabit ne onlardandır ne de bunlardan. Her iki kesim de onun eleştirilerinden nasibini alır. Daha Millî Mücadele yıllarında köklü bir modernleşme anlayışını savunan Yakup Kadri, geçmişe ve geleneğe karşı güçlü bir mücadele içine girmiştir. Dolayısıyla o, Halide Edip gibi dinle ilişkili bir şey önermez.[53] Olması gereken siyasal nizam, gelenek ya da dini içermemelidir. Dine ya da dinin herhangi bir şubesine sarılmak onun nazarında ancak gericiliktir. Pozitivist düşüncenin etkisinde olan Yakup Kadri'nin dinî kurumlardaki çürümeyi anlattığı *Nur Baba*'da (1922) pozitivist bakış açısıyla şiddetle eleştirdiği Bektaşilik ve diğer bütün tarikatlar akıl ve bilimle hiçbir alakası kalmamış ve bugün işlevlerini yitirmişlerdir. *Yaban*'da (1934) köylülerin yanı sıra din adamlarını da Türkiye'nin gelişmesine engel olarak görür. *Ankara* romanında ise yukarıdaki alıntıda yer alan eleştiriler haricinde Neşet Sabit, kaza ve kader gibi dinî kavramlara pozitivist bir tavırla, değer düşürücü bir söylemle yer verir.

> "Neşet Sabit, kendi kendine Hayır, yeni cemiyet gibi yeni insanda da kaza ve kadere bırakılmış hiçbir taraf olamaz. Her şey akıl ve irade işidir. Nasıl ki, iptidâî insan zekâ ve bilgi sayesinde tabiat kuvvetlerini kendine râm kılmasını bilen insan demekti; öylece, yeni insan –yâni tam insan da- hem tabiata, hem o tabiatın bir cüzü olan kendi benliğini iradesi altına almasını bilecektir. Kader ve kaza, baht, tesadüf kelimeleri artık cin ve peri masallarındaki tabirler gibi muayyen bir şey ifade etmeyen mecazî lûgatler sırasına girecektir. Çünki, insan, kendi alınyazısını kendi eliyle yazacak ve kaza, kader insanın kendi arzusu, kendi iradesi olacaktır." (Ankara, 178)

[53] Hatırlanacağı üzere Halide Edip Adıvar *Sinekli Bakkal*'da, Mevleviliği o dönemin Türkiye'si için ideal bir sistem olarak sunmaktaydı.

Peki, içinde dinin olmadığı bu yeni düzen neyi içermelidir? Bu sorunun cevabı da pek net değildir. Zaten Selma da Neşet Sabit'i bu açıdan eleştirir, hiçbir şey ortaya koymamakla suçlar. Selma'nın bu suçlaması üzerine Neşet Sabit yine uzun bir nutka girişir. Bu esnada tam olarak yeni hayata ilişkin Batıcılığın kapsam ve içeriğini tanımlayıcı bir şekilde şunları söyler:

> "İnsan ruhunun bulanık kesimlerinden gelen küçük ihtiraslar, meyiller, iştahlar bu işte hep bizim düşmanlarımızdır. Gündelik hayat ise bu ihtiraslardan, bu meyillerden, bu iştihalardan meydana gelir. Bunlar, hayatın en tabiî unsurlarıdır. Bundan başka, bir de devrin, içinde bulunduğumuz devrin kanuniyetleri var. Garp medeniyeti, Garp muaşereti diyoruz. Lâkin, Garpta da işte, bu, bizim beğenmediğimiz şeyler yapılıyor. Ankara'ya kim bilir hangi iş için gelmiş şu Alman mühendisinin bizim beylerden ne farkı var? Şu elçinin tavırları, hareketleri, sizin kocanızın tavır ve hareketlerinin aynı değil midir? Orada da hep bu havalardan, bu danslardan başka ne var? Şimdi, iyi kötü bir cereyana kapılmış bütün bu insanların önüne çıkıp da "Efendiler Garpçılık bu demek değildir. Garpçılığı bir eğlence tarzı telakki etmeyiniz. Garpçılık her şeyden evvel bir yapma, yaratma, kurma, iletme ve işletme gücüdür. Bütün bu yaptığınız şeyler hep ondan sonra gelir." diye bağıracak olsanız âlemin keyfini kaçırmaktan ve bir ukalâ gibi görünmekten başka bir işe yaramazsınız." (Ankara, 137)

Burada aktarılan fikirlerde, özetle; Garp'ın sanatını, düşüncesini, tekniğini alıp, ahlâkından uzak durmayı öneren ve bunun mümkün olacağını düşünen bir aydın portresi yatar.

Geçmişi deneme adına ikinci bölümde Ankara'nın bu gösterişli ve yapmacık çevresinden sıkılan Selma, birinci bölümdeki Ankara'yı hasretle yâd eder. Ankara'ya ilk geldiklerinde yerleştikleri derme çatma evde, ev sahipleriyle yaptığı avlu sohbetleri, bu küçük avluda geçen maceralar, bu safdil insanların masum

sabi konuşmaları, akşamüzeri mektepten dönen afacan mahalle çocuklarının yaygaraları, Selma'ya dünyanın en tatlı, en cazip şeyleri gibi gelir. Bütün sefaletine ve azabına rağmen oradaki hayat "daha tuzlu, biberli, daha esaslı, daha insani" görünür Selma'ya. (Ankara, 142) Memleketi İstanbul'a babasının yanına gitmeyi düşünür. Fakat daha önceki İstanbul seyahatlerinin verdiği tecrübeyle bu alternatif de ortadan kalkar. Ankara'nın bu haline rağmen İstanbul'a dönüş iyi bir fikir olarak görülmez. Çünkü İstanbul eskiyi, Ankara ise yeniyi temsil etmektedir. Bu bağlamda İstanbul yer yer değer düşürücü söylemle verilir.[54]

> "Selma Hanım, arasıra, başını alıp babasının yanına gidecek gibi oluyordu. Zaten Hakkı Beyle iki seneden beri, yazları, orada bir iki aylarını geçirmeğe gidiyorlardı. Lakin, Selma Hanım, her gidişinde, İstanbul'u o kadar yavan buldu, babasının evini, Erenköy'ünü, oradaki komşularını o kadar yadırgadı ki, oraya dönüp temelli kalmak düşüncesi –biraz tahlilden sonra– ona bir mânevî intihar gibi geliyor, hemen vazgeçiyordu." (Ankara, 143)

Eskiyi ve yeniyi temsil eden İstanbul ve Ankara şehirlerinin karşılaştırılması üçüncü bölümde de karşımıza çıkar. Hayatı yalnız eğlenceden ibaret görenler için de Ankara pek sıkıntılı bir yer haline gelmiştir. İstanbul, hayatı yalnız eğlence tarafından alan insanların yerleştiği bir zevk ve eğlence merkezi halinde

[54] İstanbul'a değer düşürücü söylemle yer veren diğer Yakup Kadri romanları *Yaban* ile *Sodom ve Gomore*'dir. Özellikle bu konunun ayrıntılı olarak işlendiği *Sodom ve Gomore*'de, İstanbul'un işgal yıllarında işgalcilerle işbirliği yapan, ülkenin sevk ve idaresinde hiçbir rolü kalmamış işlevsiz bir hükümet merkezi olarak gösterilir. İstanbul'u çöken bir medeniyetin çürümüş bir başkenti olarak gösteren Yakup Kadri'nin İstanbul karşısında yücelttiği şehir Ankara'dır. İstanbul ise Sodom ve Gomore'yi hatırlatan lanetlenmiş bir şehirdir. İstanbul gibi çürümüş bir uzvun karşısına, yepyeni inkılâp değerlerine sahip bireylerden oluşan bir milletin canlandığı şehir olarak Ankara, çıkarılır. Benzer tutum *Yaban* romanında da mevcuttur. Tevfik Fikret'in *Sis* şiiriyle başlayan İstanbul'a yönelik bu değer düşürücü söylemin Cumhuriyet dönemindeki önemli temsilcilerinden biri Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur. Bu bağlamda Yakup Kadri'nin mekân algısının siyasal bir algı olduğu söylenebilir.

gösterilir. Romanın ikinci bölümünde balolarda boy gösteren monden[55] Cumhuriyet elitleri, üçüncü bölümde Ankara'dan kaçıp İstanbul'a ya da Batı ülkelerine yerleşmişlerdir. İdealist insanların da İstanbul'da bulabileceği pek bir şey yoktur. Ankara salt idealist insanların yaşadığı bir çalışma şehri olarak gösterilir. Burada İstanbul karşısında Ankara'nın yüceltimi söz konusudur. Yukarıda da göstermeye çalıştığımız üzere diğer bölümlerde salt karakterlerin yüceltilmesine ek olarak ütopya ile idealizmin birleştiği üçüncü bölümde mekân ve zaman da oldukça yapay bir çizgide karşımıza çıkar. Çünkü burada karakterlere ek olarak mekân ve zaman düzeyinde bir idealizasyondan söz edilebilir. Söz gelimi mekânın idealize edilmesi Ankara'nın yüceltimi şeklinde yansır. Bu bağlamda üçüncü bölümdeki ütopist bilgi sistematiği içinde Ankara'nın her açıdan yüceltilmesi gerektiğinden nihai bir söylem şeklinde idealizasyonu söz konusudur.

Ayrıca nihai söylem içerisinde yazarın hegemonyasını da görmezden gelmek bir anlamda imkânsızdır. Yine Ankara'nın yüceltildiği kısımlarda ideal başkentte olması gereken ideal mimari, ideal zevk, ideal müzik, ideal eğlence hegemonik söylem şeklinde romana girer. Söz gelimi bu çalışkan ve idealist Ankaralının eğlence anlayışı da diğerlerine göre farklıdır. Bunlar müzik namına yalnız senfonik konserler ve yerli bir Türk sanatkârı tarafından harmonize edilmiş yerli dans havaları dinler. Halkevinin sahnesinde genellikle telif ve edebî piyesler oynanır ve bazen de belli başlı operalardan seçme parçalar çalınıp söylenir ve bu parçalar yeni Ankara insanının ruhunda lirik ve dramatik açlığa kâfi gelecek gıdayı teşkil eder. (Ankara, 167) Bir başka yerde ise anlatıcı yeni Ankara'nın mimarisindeki değişimleri aktardıktan sonra nihai ideolojik söylemini yeni şehirdeki mimari anlayışı üzerinden verir:

> "Yeni Ankara başdöndürücü bir süratle inkişaf ediyordu. Taşhan'ın önünden Samanpazarı'na, Samanpazarı'ndan Cebeci'ye, Cebeci'den Yenişehir'e, Yenişehir'den Kavak-

[55] "Yüksek sosyete yaşamını seven." (Türk Dil Kurumu, 2005)

> lıdere'ye uzanan sahalar üzerinde, apartmanlar, evler, resmî binalar, sanki, yerden fışkırırcasına yükseliyordu. (…) Şehir içindeki, apartmanların, resmi binaların ise eski Hint racalarının saraylarından hiç farkı yoktu. Bazıları da ogival pencereleri, yeşil renkli yaldız murabbalı saçaklariyle Osmanlı devrinin medrese ve imarethane mimarisinin soysuzlaşmış bir devamı gibi idi. Fakat bereket versin ki ilk yılların acemiliği ve zevksizliği yüzünden meydan alan bu moda, birdenbire yerini modern mimariye bıraktı. Villaların kuleleri yıkılmaya, ogival pencereler mustatil olmağa ve yeşilli yaldızlı saçakları ortadan kalkmağa başladı. Birçok binanın cepheleri, sakalını bıyığını traş eden bu adamların yüzleri gibi değişiyor, düzelip sadeleşiyordu." (Ankara, 121-122)

Özellikle bu alıntı incelememiz açısından romanın en güçlü veriler sunduğu kısımlardan biridir. Daha önce söylediğimiz totalitarizm burada kendini gösterir. Totalitarizm düşüncesinden izler taşıyan belirgin bir hegemonik söylem kendini mimari üzerinden ele verir. Burada ideoloji doğrultusunda biçimlendirilen bir mimari yer almaktadır. Bu mimari öncesi geçiş sürecinde eğilim gösteren üslup ise acemilik ve zevksizlik olarak nitelendirilir. Bu zevksizlik kurguda tam olarak hegemonyaya yakışacak eylem türünden sözcüklerle; yıkılarak, düzleştirilerek ve ortadan kaldırılarak traşlanır ya da tek tipleştirilir.

Romanda Ankara ve İstanbul şehirleri üzerinden yapılan bu eski-yeni karşılaştırmasına benzer bir karşılaştırma üçüncü bölümde Cumhuriyet'in yeni neslini, gençleri överken de karşımıza çıkar. Burada eski nesil-yeni nesil karşılaştırmalı olarak aktarılır. Bu karşılaştırmada yeni neslin idealizasyonu söz konusudur. Yeni neslin yüceltimi romanın üçüncü bölümünde kurguya dâhil olan Yıldız karakteri üzerinden yapılır. Roman boyunca Selma ve Neşet Sabit kusursuz bir bilgi kahramanı olarak okurun karşısına çıkarılırken üçüncü bölümde bu idealizasyona Yıldız da eklenecektir. Hatta yeni Cumhuriyet neslinin temsi-

li olan Yıldız onlardan daha üstün, adeta tanrısal bir karakter olarak sunulacaktır. Yıldız hem millî bir sporcudur hem de Büyük Devlet Tiyatrosunda genç bir artisttir. Her iki işinde de çok başarılıdır. Neşet Sabit'in yazdığı oyunlarda büyük bir ustalıkla oynar. Ayrıca Yıldız "halis, lekesiz ve sağlam bir karakter" olarak verilir. Sıhhatlidir, hareketlerinde çeviktir. Konuşmalarında bir zekâ belirtisi vardır. Hiçbir vaktini boşa geçirmez, son derece çalışkandır. Ya spor salonunda egzersizler yapar ya da sahnede prova. Kurguda son derece yüceltilen bu karakterin adının Yıldız olması da tesadüf olmasa gerektir. Yakup Kadri'nin isimler konusundaki tasarrufu, burada idealize edilen Cumhuriyet gencinde de kendini gösterecek ve inkılâbın süsü olan bu karaktere gökyüzünü süsleyen yükseklerdeki parlak cisimlerin adını verecektir: Yıldız. Ütopyanın sınırları yoktur. Her ütopya kendi sınırsızlığı ve öznelliği içinde ideolojiyi somutlaştırır ve kavramsallaştırır. İnkılâbın meyvesi olarak Yıldız bu ütopyada Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin nadide meyvesidir. Dolayısıyla burada Yıldız karakteri üzerinden hegemonik söylemin işletilmeye başlandığı görülür. Anlatıcının Yıldız özelinde anlattığı bu yeni nesil ayrıca Neşet Sabit tarafından da o kadar yüceltilir ki bu yüceltimin Yıldız gibi genç bir kız üzerinden yapılması, Neşet Sabit'in Yıldız'a olan yakın ilgisi, ondan ve onun gibi gençlerden bahsederken heyecanlanması Selma Hanım'ı kıskandırır. Selma, bu yeni neslin yüceltimindeki hegemonik söyleme işaret edercesine şunları aklından geçirir:

> "Kendi kendine "Hele şu helecana, şu belagâte bak! Tabiî; kimden bahsediyor?" diyordu. Selma Hanım'a göre bu, şimdiden, Yıldız Hanımın bir müdafaanamesi idi. O hâlisti. O, sâftı. O, sıhhatli idi. Ondan hiçbir hata çıkmasının imkânı yoktu. Bütün kusurlar, bütün günahlar, bütün şeyler ancak Selma Hanıma ve Selma Hanım yaşında olanlara aitti. Mazinin bütün taaffünü yalnız bunların (eski neslin) içine sinmişti. Sahi, sahi; hakkı vardı. Neşet'in hakkı vardı. Mazi,

> bütün lekeleri, pasları, yosunlariyle mazi, onun içinde bir sonrasız ufunet halinde idi. Bunu, nasıl silmeli bundan nasıl arınmalı? Bir genç kızın safiyetine nasıl dönmeli?" (Ankara, 205)

Bu alıntıda Selma'nın Yıldız karakteri ve yeni nesle ilişkin düşünceleri iç çözümleme şeklinde verilir. Neşet Sabit'in Yıldız'a hayran olmasına tahammül edemeyen Selma'nın burada Neşet'in düşüncelerinin aksine Yıldız'a yönelik olumsuzlayıcı bir diyaloji gerçekleştirmesi beklenirken düşüncelerinin birden Neşet'i haklı bularak Yıldız'ı –ve yeni nesli- yüceltici ifadelere yer vermesi tam anlamıyla nihai söylemin bir ürünüdür. Selma tarafından yapılan bu yüceltici ifadeler başka yerlerde de tekrar eder: "Ne canlı, ne kadar akıllı." (Ankara, 202) Yıldız her halükarda yüceltilecektir. Alıntıda görüldüğü üzere Yıldız ve onun temsil ettiği yeni nesil yüceltilmekle kalmayacak -son iki cümlede belirdiği üzere- Selma eski nesle, maziye ilişkin değer düşürücü bir söyleme de yer verecektir. Geçmiş lekelidir, paslıdır, yosunludur, pis kokuludur, iltihaplıdır. Geçmişin izlerini taşıyan eski nesil de saf ve arı değildir. Bu yüzden bu pisliklerden arınmalı ve Yıldız'ın temsil ettiği yeni neslin safiyetine dönmelidir. Bu bağlamda hem Selma hem de onu kendine hayran bırakacak kadar "müthiş" fikirlerin sahibi olan Neşet Sabit ve bu iki karakterin kendisine hayran olduğu tanrısal karakter Yıldız hegemonik söylemin bir ürünü olarak oldukça idealize edilmişlerdir. Yıldız ve onun gibiler değişimin motoru olan Selma ve Neşet Sabit'in kuşağının çok daha ötesinde büyük düşünmek zorundadırlar. Yıldız'ın kuşağı ile onlarınki arasında bir ruh, kültür, seciye ve zihniyet farklılığı vardır. "Bu yeni nesilde bizim neslimizin derinliği yok." diyen Selma'ya, Neşet Sabit şöyle cevap verir:

> "Çünki o, artık derini aramıyor. Aldığı istikamet ve her gün biraz daha aldığı hızı buna manidir. Biz birtakım şakulî insanlardık. Halbuki, bunlar ufkîdirler. Bunlara artık yürüyor denilemez. Uçuyorlar. Kanatla hiç derine gidilir mi? Kanat, daima yükseğe ve uzağa

götüren uzuvdur. Yüksek, uzağa. Bak, şimdi, Yıldız Hanım çoktan Stadiuma vardı bile. Şu dakikada ekzersizlerini yapıyor ve burada geçirdiği iki üç saati hiç aklından geçirmiyor. Halbuki, biz, şu anda, karşı karşıya geçmişiz, onun felsefesini yapmakla meşgulüz." (Ankara, 203)

Romanın ikinci bölümünde, yazarın anlattığı karamsar tablodan kendini sıyırıp bu kadar idealist karakterlere yer vermesi hatta ikinci bölümde gerçekleştiği şekliyle Selma'nın bıktığı bu parıltılı, sahte dünyadan uyanıp düşünsel olarak Neşet Sabit'in safına yakınlaşması yazarın eleştirel söylemine rağmen umudunu ve ümidini kaybetmediğini işaret eder. Bununla beraber iki "kahraman" arasında geçen konuşmaların, romanın üçüncü bölümünde ayrıntılarıyla anlatılacak olan ideal Ankara'nın habercisi olduğu söylenebilir.

2.4.2. Diyaloglar ve Anlatıcının Müdahaleleriyle Kurulan Hegemonik Söylem

Romanda karakterler arası diyalog çok fazla yer tutmasa da hegemonik söylemi kanıtlayabilmek adına mevcut diyalogların nasıl geliştiğini göstermek gerekir. Romanın birinci bölümünde tanışan, ikinci bölümünde birbirlerini daha iyi tanıyarak samimiyetleri artan, hatta birçok konuda fikir birliği yapan iki karakter olarak Selma ve Neşet Sabit'i görmekteyiz. Öncesinde ikinci bölümdeki eğlence ve sefahat hayatının içinde olan Selma'nın aslında içine sinmeyen bir şeyler vardır. Olması gerekenin bu olmadığını, ideal Türkiye'nin daha farklı değerler üzerine yükselmesi gerektiğini çok geçmeden anlar, hakikatleri görür. Böylece yazar kendisine sözcü olarak sadece Neşet Sabit'i seçmekle yetinmez. Selma da yazarın bir diğer sözcüsü olarak ikinci bölümde eleştirel söyleme dâhil olur. Nitekim gerçek hegemonya da burada başlar. Bu kısımlarda romanda aslında iki farklı karakter yoktur. Her ikisi de yazarın sözcüsü olduğu için adeta tek bir karakter vardır. Çünkü her ikisi de aynı fikirlerin yükselişe geçmesi için romana girmiş, yazar

tarafından üretilmiş ideal "kahraman"lardır. Bunlardan Selma tasdikleyici roldedir. O, Neşet Sabit'in dert ortağı olmasından da öte bir anlamda fikirdaşıdır. Neşet Sabit düşüncelerini serdettikçe Selma, ona katıldığını, onun gibi düşündüğünü söyler. Akşam çaylarında, gece partilerinde düşüncelerini açıklayan Neşet Sabit'e Selma'nın verdiği karşılıklardaki monolojiyi ve yükselişe geçecek olan nihai ideolojik söylemi gösterebilmek adına aşağıda sadece ona ait cevaplar aktarılmıştır:

> "Selma Hanım, arkasında konuşan bu iki kişiden biri, sanki, bu son sözleri doğrudan doğruya kendine hitap ediyormuş gibi, hızla başını çevirdi: "**Evet ne doğru söylüyorsunuz, ben de arasıra bu ihtiyacı duymaktayım**" diyecek oldu." (Ankara, 110)
>
> "**Ben sizin bütün fikirlerinize iştirâk etmekteyim**. **Ben de sizin gibi** bu hayatın yapmacıklığını hissediyorum. **Ben de sizin gibi**, geçirdiğimiz o büyük ve yüksek devirden sonra vasıl olunması lâzım gelen millî gayenin (eliyle salonu göstererek) bu olmadığını, bu olmayacağını biliyorum." (Ankara,135)
>
> "Selma Hanım, Neşet Sabit'in yalnız **bazı fikirlerine iştirak etmekle kalmadığını, aynı zamanda, onunla bir dert ortağı olduğunu hissetti**." (Ankara, 137)
>
> "O akşam, Selma Hanım, Neşet Sabit'e "**Sizin, benden başka bakanınız, yok**." demişti. Ya onun kimi vardı? Onun derdiyle, onun elemiyle kim meşgul oluyordu?" (Ankara, 140)
>
> "İkide bir **bu şehirde yegâne sempati duyduğu Neşet Sabit**'e bunu sormak istiyordu. Zira bu gencin sesinde, şimdiye kadar kendisine kur yapan erkeklerin hiçbirinde duymadığı bir sıcak samimiyet vardı ve **onun her söylediği söze cerhi kabil olmayan bir nas kudreti veriyordu**." (Ankara, 144)
>
> Her sözü, her hareketi Selma tarafından nas gibi kabul edilen Neşet Sabit'in Selma'nın nazarında -yazar

tarafından eklenmiş- entelektüel bir cazibesi vardır. Bu cazibenin altyapısı Neşet Sabit'in bilgi birikiminin yanı sıra bir önceki başlıkta değindiğimiz muhalif ve eleştirel kişiliğiyle desteklenmiştir. Dolayısıyla Neşet Sabit çokbilmiş bir öznedir. Selma ile Neşet Sabit arasındaki konuşmalarda Selma'nın;

" 'Gerçek,' dedi.

(…)

'Evet tıpkı benim gibi,

(…)

'Anlıyorum,

(…)

'Evet, evet ne güzel söylediniz," (Ankara, 80-81)

şeklinde cevaplar vermesi yazarın hegemonik söylemini kurmak adına kurguya dâhil ettiği oldukça monolojik eklentilerdir. Dolayısıyla Neşet Sabit, Selma ve anlatıcı üzerinden aktarılan eleştirel söylem tartışmasız bir şekilde gerçekleştiği, koşulsuz onaylandığı için eleştirel monolojiye dönüşür. Buralarda yazarın temsilcisi olan Neşet Sabit'in ideal düşünce dünyası alternatifsiz bir fikir olarak sunulur. Selma'nın ise Neşet Sabit'in söylediği her şeyi tasdikleyici sözler sarf etmesi, anlatılan her şeye okuru inandırmak, ikna etmek gibi bir çabanın içerisinde olduğunun göstergesidir.

Selma ile Neşet Sabit arasında yukarıdaki gibi monolojik gelişen konuşmalar birbirine benzer yargılar taşıdığı için söz kime geçti, sıra kimde ya da konuşan Selma mı yoksa Neşet mi bazen karıştığı da olur. Ansızın konuşmaya başlayan kişinin kim olduğunu satırlarca süren birkaç sayfalık diyalogda anlayamayız. Hegemonik söylemde kimin ne söylediğinin bir önemi kalmamıştır. Çünkü her konuşan nihai olarak kurguya dâhil olmuş tek fikrin sözcüsü ya da bir tezin doğrulayıcısı olmakla yükümlü bir bilgi savunucusu, bir bilgi kahramanıdır. Selma'nın hep sorular sorması, Neşet Sabit'in ise hep konuşan

ve cevaplayan konumu onun bir "bilgi kahramanı" olarak çizilmesini beraberinde getirir. Dolayısıyla bu hegemonik söylemde yazar için karakterin o kadar da önemi yoktur. Yazar için uzun uzun konuşacak olan, konuşarak kendi fikirlerini yüceltecek birilerinin varlığı yeterlidir. Bu konuşmalarda her iki karakter arasında gerçekleşecek olan monolojide yazarın düşünceleri yükselişe geçecek, nihai ideolojik söylem metne yerleşecektir. Benzer durum romana henüz katılan karakterlerin konuşmalarında da görülür. Söz gelimi yazar için karakterin oluşumu, karakterin müstakil bir hüviyetle romanda var olmasının çok bir önemi yokmuşçasına ansızın Selma ile konuşmaya başlayan genç muharririn adının ne olduğu, kim olduğu satırlarca süren birkaç sayfalık diyalogda belirtilmez.

İdeolojik bir karakter olarak Neşet Sabit'in bir başka özelliği asabiyetidir. İkinci bölümde Selma, Neşet Sabit'in bu özelliği için; dürüşt, haşin ve pessimist görünen sözlerinde çok kere acı ilaçların besleyici toksini vardı, der. (Ankara, 144) Onun hemen tahrik olan acı ve sert belâgati Selma'da alışkanlık yapar. (Ankara, 119) Hatta Selma, Neşet Sabit'in fikirlerine o kadar hayrandır ki onun ikinci bölümdeki eleştirilerinden, acı ve sert belagatinden zaman zaman o da payını almasına rağmen bu adamı hayranlıkla dinlemekten kendini alamaz.

> "'Bu gördüğünüz şeyler, bu balo, bu otel, sizin Yenişehir evleriniz, bunlar hep birer hayat kalıbıdır ama, bizim inkılâbımızın ateşinde dökülmüş kalıplar değil. Bizim ruhumuzdaki yeni hayat prensibinin, yeni hayat özünün tomurcuğu çatlamadı. Çatlamış olsaydı, memleketteki hayat şartlarının yalnız küçük bir ekalliyet lehine değil bütün millet için değişmiş olması lazım gelirdi.' (NS)
>
> 'Bu ekalliyet biz miyiz?' (S)
>
> 'Evet, sizsiniz.' (NS)
>
> 'Doğrusu dışyüzünüzden bu kadar sekter bir anarşist olduğunuz hiç anlaşılmıyor.' (S)

> 'Anarşist mi? Amma yaptınız ha… Anarşist ben miyim? Hayır, hanımefendi; anarşistin en âlâsı sizlersiniz. Sizin muhitinizdeki insanlardır. Çünki, cemiyet harici ve cemiyete rağmen yaşayan müfrit ferdiyetçilersiniz. Ben ise cemiyetin içinde kaybolmuş bir adamım.' (NS)
>
> Tuhafı şu ki, Neşet Sabit bütün bunları söylerken genç kadına ne ukalâ bir adam hissini veriyor, ne de onu kızdırıyordu. Bu tarz konuşmalar, onu, sadece eğlendiriyordu. Selma Hanım gitgide bunların tiryakisi oldu. Bir suvareye, bir baloya, bir danslı çaya, bir konsere gittiği vakit, gözleriyle Neşet Sabit'i araştırıyor, görmeyince adeta üzülüyor ve görünce, onu, hemen yanına çağırıp acı ve sert belâgatini tahrik etmeğe çalışıyordu." (Ankara, 118-119)

Karakterler arasındaki monolojik iletim sadece Neşet Sabit ile Selma arasında gerçekleşmez. Diğer karakterler arasında da monolojiye rastlamak mümkündür. Romanın birinci bölümünde Batılılaşma ile ilgili görüşlerini açıklayan Binbaşı Hakkı Bey'in görüşlerini Vekil Murat onaylayıcı olarak şunları söyler: "Binbaşı sizi Meclise almalı; ne güzel, ne doğru söylüyorsunuz!" (Ankara, 47)

Romanda dikkat çeken son derece yapay durumlardan birisi de Selma ile Neşet Sabit'in katıldığı bütün gece partilerinde ikisi dışındaki diğer bütün karakterlerin arka planda donduruluş bir dekor gibi cansız olmasıdır. Neşet Sabit hemen arkasında dans eden, viski içen, birbirine kur yapan, dedikodu yapan, alafranga hayatı sonuna kadar yaşayan bu eleştirdiği insanlarla asla karşı kaşıya gelmez, onlarla fikir tartışmasına girmez. Üstelik kafa kafaya verip konuşan bu fikirdaşların (Selma ile Neşet Sabit) saatlerce, günlerce ne konuştuklarını merak eden de çıkmaz. Bütün bu gece toplantılarının tamamında hazır bulunan Selma'nın kocası Hakkı Bey de karısının Neşet'le her partide, her baloda neler konuştuğunu bilmez ve merak da etmez. Bu durum bir yapaylık belirtisi olmasının yanı sıra metnin biçimsel ideolojik söyleme uzak olmasıyla ilgilidir.

Selma'nın daha önceleri yaşadığı her iki boşanmanın da bir nevi idealizm kaynaklı olduğu söylenmişti. Bir başka yapaylık da bu kısımda belirir. Romanda monolojinin en belirgin olduğu yerlerden birisi boşanmalar öncesinde karı-koca arasındaki anlaşmazlıkların, tartışmaların ihmal edilmesidir. Selma iki kocasından boşanır ama bunlarla aralarında hiçbir tartışma kurgu içinde kendine yer bulmaz.

Hegemonik söylemin kendini gösterdiği bir başka yer ise anlatıcının kesin yargılarda bulunmasıdır. *Ankara*'da anlatıcı karakterlere ve diğer unsurlara ilişkin kesin yargı ve öngörüleri karakterleri aracılığıyla aktarmak yerine kendisi aktarır. Bu bağlamda hegemonik söylem sadece karakterlerin yüceltimi ya da onların diyaloglarında yer almaz. Anlatıcı çekinmeden birilerine zavallı der, bazı karakterlerini yücelttiği gibi bazılarını olumsuz göstergelerle verir. Hatta bununla da kalmaz onlarla doğrudan anlatıcının alay ettiğine ya da onları küçümsediğine bile rastlanır. Söz gelimi Cumhuriyetin ilanından sonra haksız kazançla birdenbire zenginleşen, alafrangalaşan siyasetçileri temsilen vekil Murat için şunları söyler:

> "Yeni Türk neslinin idrâkinde artık sınırla gümrük birer eş kelime oldu ve millet iktisadiyatı prensiplerine aykırı hareket edenlere bir asker kaçağı, bir bozguncu gözüyle bakılmaktadır. Hele, bu yüksek gayeyi halk ve devlet sırtından zengin olmak mânâsına alanların ve bir zamanlar kendilerine millî teşebbüs erbabı namını verenlerin herkes indinde birer galatı hilkatten farkı yoktu. Bu gibiler kazandıkları paraları hep Avrupa'da gizli gizli yemeğe gidiyorlar ve bazen gittikten sonra artık hiç geriye dönmüyorlardı. Zavallı Murat Bey, bunlardan biriydi. Ona zavallı diyoruz, çünki, Selma Hanım, bu adama ve ailesine acıdığı kadar hiç kimseye acımıyordu." (Ankara, 169)

Burada anlatıcının Vekil Murat'a zavallı demesinin nedeni alıntının sonunda "çünkü" ile başlayan cümlede belirtildiği

üzere Selma'nın ona acımasıdır. Sırasıyla önce anlatıcının sonra Selma'nın Vekil Murat'a acıması yazarın söylemine yönelik hegemonik söylem iddiasını da pekiştirir. Bir başka yerde anlatıcı Selma'nın komşularından bir kadını çirkin bulur. (Ankara, 32-33) Fakat bu kadına ilişkin derinlikli bir çözümleme ya da betimleme yer almaz. Söz gelimi kadın çirkinse çirkindir. Niçin çirkin, bu çirkinlik nasıl bir çirkinlik, bunlar anlatıcıda saklı kalır. Anlatıcı çirkin diyorsa onun çirkin olduğuna okur inanmalıdır. Yani anlatıcı hegemonik söylemin bir sonucu olarak oldukça öznel aktarımlarda bulunur. Dolayısıyla *Ankara*'da Neşet Sabit'ten ayrı olarak anlatıcı da çokbilmiş özne olarak karşımıza çıkar. Çünkü yukarıda bahsettiğimiz kesin yargıların, sebepsiz olumsuzlamanın yanı sıra anlatıcının da bir ideolojinin hamisi gibi hiç çekinmeden, nutuk atarcasına konuştuğu bazı kısımlarda çok ciddi bir hegemonya ve nihai ideolojik söylem kendini gösterir. Anlatıcının konuştuğu bu yerlerde anlatı roman olmaktan çıkar. Olay örgüsünün hikâye edilmesi bir kenara bizzat düşünce dünyasını izah etmeye çalışan bir anlatıcı karşımıza çıkar. Bazı kısımlarda sayfalarca karakterlerin iç sesine ya da konuşmalarına rastlanmaz. Hâkim bakış açısı ile konuşan ya da nutuk veren anlatıcı devrede olur. Zaten diyalogların az olduğu romanda bütün kesin yargıları anlatıcı kendisi aktarır. Bu bağlamda karakterine bunları söyletmez. Üstelik Neşet Sabit'in toplumsal ve siyasal içerikli çok sayıda sözüne rağmen romanda onun karşısına çıkacak, onunla tartışacak ne bir karakter vardır ne de tartışmaya benzer bir karşılaşma vuku bulur. Sanki birileri konuşsa anlam çoğalacak, çoğullaşacak, okurun aklını çeldirecek fikirler ortaya çıkacakmışçasına diyalojiden uzak durulur ve nihai söylemin romana girmesi kaçınılmaz olur.

2.4.3. Ankara'da Bir Bilgi Biçimi Olarak Ütopyanın Sunuluşu

Neşet Sabit saf ve idealizmini yitirmemiş bir özne olarak daha çok Selma'yı ve okuru yönlendiren nihai fikirlerini ikinci bölüm-

de açığa vururken aslında üçüncü bölümde kurulacak ütopyanın temellerini oluşturur. Dolayısıyla ütopist bilgiyi romanda sadece üçüncü bölüme özgü kılmak yerine bunun ikinci bölümden başladığını söyleyebiliriz. Nitekim yukarıda yaptığımız bir alıntıda Ceyhun Atıf Kansu, devrimin bir Selma'sı ya da Neşet Sabit'i olmamıştır, derken ikinci bölümde idealist olarak beliren bu karakterlerin ütopik karakterler olduğuna dikkat çekmekteydi.

Üçüncü bölümde Ankara şehri, kendisini Ankara yapan inkılâp değerleri üzerinden okura sunulmuş ve aslında ikinci bölümdeki eleştirel söylemden çıkıp ideoloji ve ütopya gibi iki kavram çerçevesinde yeni bir anlama konu olmuştur. Bu bölümde içinde bulunduğu gidişattan memnun olmayan yazar gelecekteki ideal toplumun genel hatlarını teorik olarak ütopist bilgi sistematiği şeklinde tasarlamaya çalışır. Burada baştan sona değişmiş bir Ankara karşımıza çıkar. "İkinci bölümde anlatılan sefahatin ve menfaatperestliğin önüne kim, nasıl geçecek, bu tür çıkarcı bürokratlar nasıl engellenecek, halk ile yönetici kesim arasındaki uçurum nasıl kapanacak?" Üçüncü bölümde bunların cevabını aramak yerine yazar doğrudan ütopyasını anlatmaya yönelir. Bu yeni Ankara'da her şey hazır bir elbise gibidir. Bir anlamda burada gözlemci anlatıcı[56] devrededir. Gözlemci anlatıcı romanın üçüncü bölümünde hızlı değişimi yer yer özet halinde kesitlerle aktarır.

> "Ankara'nın çehresi ve bütün yeni Türkiye'deki hayat tarzı, Selma Hanım'ın zannettiği gibi öyle birdenbire değişmemişti. Bu, bir taraftan 1928 harf inkılâbıyla

[56] Gözlemci anlatıcı: " 'Üçüncü kişi anlatıcı', 'O anlatıcı', 'yazar anlatıcı', 'benzer anlatıcı', 'heterodiegetic', 'observernarrator', 'auktoriyal' da denir. Destanlar devrinden bu yana kullanılan ve romanlarda en fazla tercih edilen anlatıcı tipidir. Bu anlatıcı, görgü tanığı konumundadır ve adeta bir haber sunucusu gibi gözlemlediği olayları belirli bir mesafeden aktarır. Gözlemci anlatıcı kişileri, zamanı, mekânı ve olayları hazırlayıp düzenlemekle görevlidir. Gördüklerini ya nesnel olarak aynen, ya da öznel bir yaklaşımla kendi arzu ve düşüncelerine göre seçerek, değiştirerek verir. Bu durumda anlatıcı, olay ya da diğer motiflerin kendisinde ve başkalarında uyandırdığı izlenimleri de ekler." (Çetin, 2009: 104)

> beliren ve tarih dil hareketleriyle kıvamını bulan bir fikir ve ilim uyanışının, öbür taraftan da millî kurtuluş prensiplerine dayanan bir iktisadî kalkınma savaşının alıp yürümesiyle başlamıştı. Gerçi, ilk zamanlar, bu hareket Türk milletine bu kadar tez ve feyizli neticeler vereceğini kestirmek müşküldü. Tarih Cemiyetinin nüfuz ve yayılış dairesi Maarif çevresinin dışına aşmıyordu. Türk Dili Tetkik Cemiyetinin bütün faaliyeti kendi üyeleri arasında birtakım nazariye münakaşalarına inhisar ediyordu ve bugünkü İçtimai Mükellefiyet teşkilâtına vücut veren İktisat ve Tasarruf Cemiyeti sadece bir propaganda müessesi mahiyeti taşıyordu.
>
> Her iki hareketin manâ ve ehemmiyeti ve umumî hayat üzerindeki doğrudan tesiri, ancak, 1935'den sonra belli olmuştu. Tarih ve dil cemiyetleri birleşip bugünkü (Türk Akademyası)nı meydana getir di ve bütün direktiflerini Yüksek İktisat Enstitüsünden ve Halk Evlerinden alan bir içtimaî mükellefiyet teşkilatı dünkü İktisat ve Tasarruf Cemiyetini tamamladı." (Ankara, 168)

Bu özetlerde anlatıldığı üzere burada değişimi gerçekleştirmiş, eşiği atlamış bir Ankara karşımıza çıkar. Fakat bu değişimi kim sağlamış, nasıl yapmış, ikinci bölümde anlatılan Ankara ile üçüncü bölümde anlatılan arasındaki yönetimsel ve idari farklılıklar neler olmuş, bunlar belirsizdir. Bu belirsizliğe, bazen özetleme tekniği, bazen abartılı hamaset, bazen ise roman için fazlasıyla sembolik ve lirik diyebileceğimiz bir anlatıma sıkça başvurulması neden olur:

> "Ankara, bütün mânasıyla bir Orfe masalını yaşamağa başlamıştı ve bu masalın kahramanının, saçlarındaki güneş, gözlerindeki gök parıltısıyla daima taze, daima coşkun bir ezelî gençlik kaynağı gibi yeşil Çankaya tepesinde çağladığı ve onun varlığından bir seyyalenin daima aşağıya doğru aktığı hissolunuyordu." (Ankara, 167)

> "Bu muazzam akının, bu muazzam çalkalanışın içinde hiç kimse artık kendi hareket ve iradesine hâkim değildi. Selma Hanım'ın gözleri, görülmeyen şeyleri görüyorum sanan bir cezbelinin gözleri gibi hudutsuz bir bakışla açılmış, Neşet Sabit'in kolunda bir somnambül yürüyüşüyle yürüyordu. (...) O denizde bir dalga, ormanda bir yaprak ve dev yapılı bir erganunda bir ince teldi.
>
> Her zerresi millî aşkla elektriklenmiş bir müstesna hava içinde, bu mâveraî aydınlıklar ve bu altın suyuna batırılmış bir sonsuz tarih tomarını andıran cadde üstünde, Selma Hanım, büyük ırkının mehip rüyasına dalmıştı:
>
> Kendini ilk Türk akınlarının birinde, bir ordu içinde, uzun bir zamandan beri yürüyor farzediyordu. Bu ordu, belki Asya'nın göbeğinden, Uç doğuya uzanan bir göç ve futuhat kolu idi." (Ankara, 213-214)

Ankara'nın özellikle üçüncü bölümü, yukarıda alıntıda görülen ve ekseriyetle tekrar eden hamasi anlatımlarla adeta inkılâbın destanına dönüşür.

Yukarıda söylediğimiz üzere zamanın idealize edilmesi, kısa sürede memleketin çok hızlı gelişmesi şeklinde romana yansır. Bu bağlamda değişim çok hızlıdır. Bu ütopist değişime paralel olarak anlatı içindeki zamansal geçişler de çok hızlıdır. İkinci bölümdeki eleştirilen Ankara'nın ekonomik, toplumsal ve siyasal nedenlerini irdelemek yerine yazar ütopyasını anlatmaya koyulur. Bu ütopyada ideal Ankara, aslında ideal Türkiye'yi de resmeder. Söz gelimi bu ideal Türkiye'de tarım, hayvancılık, madencilik, ulaşım, endüstri en modern usullerle yapılır. Makinelerin "idrak ve irade sahibi mahlûklar gibi işlemesi"nden, göz alabildiğine köpüklenmiş bir deniz manzarasını andıran pamuk tarlalarından bahsedilir. Bu yeni Ankara'da her yıl bir asır genişliğinde, bir asır mikyasında ve bir asırlık vakalarla yüklüdür. Nüfus bir yılda yarım milyon artmış, okuyup yazmazlar sayısı

yüzde onlara düşmüş, istihsal kuvveti her yıl otuz misli yükselmiştir. (Ankara, 206-207) Değişim, oluş halinde değil her şey olup bitmiş, tamamlanmış olarak aktarılır. Yazar yukarıda sıraladığımız türden soruların[57] değil hâlihazırda tahayyül edilmiş nihai ütopist bilgiyi aktarmanın çabası içindedir. Dolayısıyla üçüncü bölümde aktarılan ütopist bilgiyle inkılap değerleri arasında kapalı devre bir ilişki vardır.

Ayrıca ideoloji bağlamında kurulan her ütopyada olduğu gibi Yakup Kadri de ütopyasında tarih boyunca ezilmiş toplumsal sınıfları müreffeh bir hayata kavuşturmayı ihmal etmez. Özellikle yüzyıllardır ezilen tabakanın artık mutlu bir yaşama kavuştuğu vurgulanır. Çünkü bir milletin refah seviyesi toplumun alt tabakasını oluşturan emekçilere sağladığı imkânlar ya da imkânsızlıklar dâhilinde ölçülür. Söz gelimi her rejimde ezilen bir sınıf olarak -Türk- işçiler bu ütopyada;

> "Avrupa'daki arkadaşları gibi bedbaht da değildirler. Eski Roma'nın esir sürüleri gibi bin bir mihnet ve cefa altında, bin türlü mahrumiyetle ruhları ve suratları ekşimiş, içkiden, açlıktan bütün insanî faziletlerini kaybetmiş Avrupa proleteryasının sefalet ve felâketinden Türkiye'de eser görülmüyordu. Türkiye'de işçiler birer devlet memuru idi ve yüreklerinde bir devlet memurunun haysiyetini, vekarını, mesuliyetini taşıyorlardı. Başlarında patron diye bir bela yoktu. Kimsenin esiri değildirler." (Ankara, 171-172)

Yine genel olarak ezilen sınıf içinde yer alan köylülerin durumu da oldukça parlaktır bu ütopyada: Anadolu'nun insan eli değmemiş yanı kalmamış, yollar güzelleşmiş, nakil vasıtaları rahatlamış, uzaklar yakınlaşmıştır. Selma ve kocası Neşet Sabit istihsal

[57] Bu sorular şu şekildeydi: Üçüncü bölümde yaşanan bu değişimi kim sağlamış, nasıl yapmış? İkinci bölümde anlatılan Ankara ile üçüncü bölümde anlatılan arasındaki yönetimsel ve idari farklılıklar neler olmuş? İkinci bölümde anlatılan sefahatin ve menfaatperestliğin önüne kim, nasıl geçecek, bu tür çıkarcı bürokratlar nasıl engellenecek, halk ile yönetici kesim arasındaki uçurum nasıl kapanacak?

programını bizzat müşahede için tatil dönemlerinde Anadolu'nun her yanını karış karış gezmeye çıkarlar. Köylüler artık hiç tezek yakmaz olmuşlar, kömür ve odun işini en modern tekniğe göre eline almış olan devlet, artık bu tarih öncesi, bu taş devri yakıt âdetini, köylünün başından âşarı, fesi, sarığı nasıl kaldırdıysa öyle kaldırmıştır. Onun için köylerde, köy evlerinde misafirlik etmek, en titiz şehirliler için bile bir cismani azap olmaktan çıkmıştır. Batı Anadolu'nun köyleri, ovaları, bağları, bahçeleriyle herhangi bir Avrupa ülkesinden hiç farkı kalmamıştır. Kısacası bu ütopyada Anadolu'nun ucu bucağı her şeyiyle mükemmeldir. Sadece on dört yılda böylesi bir devletin kurulması ancak bir ütopya olabilir. Bu yüzden yukarıda belirttiğimiz üzere romanda mekânın yanısıra zaman unsuru da idealize ve yapaydır diyebiliriz.

Ayrıca ezilen sınıfa yönelik olarak aktarılan bu ütopist bilgide, *Kadro* hareketinde de sınıfsız ve imtiyazsız bir toplumu savunan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun düşünsel olarak sosyalizme yakın fikirler ileri sürdüğü söylenebilir. Fakat bu Yakup Kadri'nin sosyalist olduğu sonucunu doğurmaz. Bu daha çok bir aydın çelişkisi olarak yorumlanmalıdır. Çünkü yazar *Panorama*'da sosyalizmi eleştirecek, "hatta sosyalizme karşıtlık Yakup Kadri'yi, insanlık tarihinin en korkunç katliamının sorumlularını, Hitler ve suç ortaklarını trajedi kahramanı yapacak kadar yanlışlara" sürükleyecektir. (Albayrak, 2010: 55)

Romanda ütopya hazır bir bilgi olarak sunulduğu, süreç anlatılmadığı için nihai bir söylem vardır. Roman boyunca var olan hegemonik söylem üçüncü bölümde belirginleşir. Burada aktarılan düzen nihai bir söylemin ürünü olduğu için rejim mutlak anlamda istikrara kavuşmuştur. Hatta kendi içinde eritemediği hiçbir sorunsal yoktur. Bu ütopyada kimse kimsenin hegemonyası altında değil bilakis mutlu ve özgürdür. Bu ütopyanın taşıyıcı motoru olarak beliren iki inkılâp aydını Selma ve Neşet Sabit'tir. Ankara'yı olması gereken nihai bir şehre dönüştürdüğü için üçüncü bölümden itibaren artık nihai ideolojik söylemin oluşumu kaçınılmaz olur. Bunlardan hareketle ikinci bölümdeki eleştirel ve ironik söylemin yanında üçüncü bölüm soyut hatta

zayıf kalmıştır denilebilir. Yani üçüncü bölümde bir anlamda Yakup Kadri'nin ideolojik ütopist bilgi dağarcığında kurulmuş bir devlet vardır. Bu bağlamda üçüncü bölümün, eleştirmenler tarafından sürekli karamsarlık ve kötümserlikle suçlanan Yakup Kadri'nin bir nebze olsun ümitli olabilmek adına, umudunu ve Cumhuriyete olan inancını yitirmemek adına nihai bir söylem şeklinde romana eklenmiş bir bölüm olduğu söylenebilir. Fakat yazar, romanın ilk yayım tarihinin üzerinden otuz yıl geçtikten sonra üçüncü baskıya eklediği oldukça müşteki dille kaleme aldığı bir metinde artık pek ümitli görünmemektedir.

> "Otuz yıl önce yazdığım bu romanı, üçüncü baskıya vermek üzere, gözden geçirirken bir düş görüyor gibi oldum ve bana öyle geldi ki, burada hikâye ettiğim devri bir somnambül hali içinde geçip gitmişim.
>
> Fakat, bu halim çok sürmüyor; uyanıyorum ve kendimi toparlıyarak etrafıma bakıyorum, o devirden bu yana ne kalmış diye. Kitabın birinci bölümünde belirtmeye çalıştığım Millî Mücadele ruhundan hemen hiçbir iz bulamıyorum.
>
> Ya son bölümde hayalini kurduğum Türkiye'nin gerçekleşmesine doğru bir gelişme olmuş mudur? Ben, o zamanlar, bir gün gelip öleceğini bile aklımdan geçirmediğim Atatürk'ün öncülüğü ve rehberliğiyle bu ideal Türkiye'ye yirmi yıl içinde varacağımızı umuyordum. Şimdi, o yirmi yıl üstünden bir yirmi yıl daha geçmiş bulunuyor. Fakat, biz, sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından, hâlâ romanımın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara'nın içinde tepinip durmaktayız." (Ankara, 17)

2.4.4. Ankara İçin Son Sözler

Ankara bir inkılâp romanıdır. Ama kanonik siparişin ürünü olan diğer bazı propagandacı inkılâp romanları gibi ortaya çıkmamıştır. Eleştirel bir söylemle ortaya çıkmış ve inkılâbın

eksiklerine, yozlaşan Cumhuriyet elitlerine işaret etmiştir. *Ankara* romanı bir anlamda Kadro dergisinde aktarılan fikirlerin romanıdır. Yakup Kadri, onları romanlaştırarak, kendini "zoraki diplomat"lığa sevk ettirerek kapanan bu meseleyi, sanatın ebediliğine sığınarak ölümsüzleştirmeyi ve roman yaşadıkça hatırlanacak bir vaka haline getirerek belki şahsi intikamını belki de ve daha çok siyasi davası olan inkılâbın intikamını romanda eleştirdiği fırsatçılardan alacağını düşünmüş olabilir.

Ankara'nın Cumhuriyetin kuruluşunu, kurucu unsurlarını, hatalarını ve ileride olması gereken ideal Cumhuriyet nizamını bir ütopya şeklinde anlatması itibariyle bir kuruluş romanı olduğu da söylenebilir. Hatta gerek romanın içinde gerekse dışında bazı etkenler Ankara'yı bir anlamda bir roman olmaktan çıkarıyor adeta siyasi bir günceye, bir tarih kitabına, bazen siyasal bir nutka dönüştürüyor. Romanın içindeki etkenler abartılı hamaset, bazen ise roman için fazlasıyla sembolik ve lirik olan, romanı bir destan anlatısına dönüştüren anlatımlar, anlatıcının bir ideolojinin hamisi gibi araya girip uzun uzun konuşması gibi hususlardır. Romanın dışındaki etkenler ise gerek Yakup Kadri'nin, romanın yazılış tarihinden 30 yıl sonra yapılan üçüncü baskısına "Bir Not" başlığıyla eklediği kısa metinde birtakım açıklamalar yapması[58], gerekse üçüncü bölümde yazar tarafından eklendiği söylenen, üçüncü bölümün yazarın hayalini kurduğu Türkiye olduğunun bir dipnotla belirtilmesi, ayrıca yayıncının hem romanın başlangıcından önce hem de bitiminde, *Ankara* romanına ilişkin yazılmış siyasal eleştirile-

[58] Yakup Kadri Karaosmanoğlu bu türden açıklamaları *Ankara* dışında başka romanları için de yapmıştır. Söz gelimi *Nur Baba* romanında *Bir İzah* başlıklı uzun bir açıklamayı romanın gazetelerde tefrikası esnasında gelen eleştiriler üzerine birinci baskısından itibaren eklemiştir. Ayrıca ikinci baskıda İkinci Bir İzah başlığında bir metin daha eklemiş, bu metinde ikinci baskıya kadar geçen sürede gitgide artan eleştirilere cevaplar vermiştir. Bu açıklama yazılarında Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun diğer bazı romanları gibi *Nur Baba*'nın da çok sayıda eleştiri aldığı ve Yakup Kadri'nin bu eleştirilerden oldukça incindiği anlaşılmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Nur Baba*, Ankara, İletişim Yayınları, 2008, s. 11-20

re yer vermesidir. Tüm bunlar metnin nasıl okunması, nasıl alımlanması gerektiğine ilişkin yönlendirmeler olduğundan bir "rehber metin" iddiasını da üzerinde taşır.

Ankara, Cumhuriyet ile gelen modernleşmeyi İstanbul dışında ele alarak Ankara şehri üzerinden makam ve mevki, taahhüt işleri ve komisyonla zenginleşen, elitleşen ve gittikçe de yozlaşan Cumhuriyet elitleri üzerinden anlatan, Cumhuriyet kurulduktan sonra siyasal iktidarı kullanarak kendi ekonomik ve tamahkâr iktidarlarını kuran elit kesimi deşifre eden bir romandır. Fakat bu işi yine muktedir bir söylemle, deşifre ettiği grubu yine onların kullandığı iktidardan pek de farklı olmayan bir tahakküm biçimini kullanarak yapan nihai ideolojik söylemin romanıdır. Her üç bölümde de anlatıda ciddi anlamda kendini hissettiren bir hegemonik söylemle beraber üçüncü bölümde gerek yazarın verdiği bilgilerle gerekse kurulan ütopyanın içine gizlenmiş hatta gizlenmemiş bizzat serdedilmiş ideolojiyle birlikte hegemonik söylemin çok daha ağır bastığını söyleyebiliriz. Bu anlamda yazar *Ankara*'yı bütünüyle siyasal, ideolojik ve ütopist bilgi dağarcığına sahip bir romana dönüştürerek nihai ideolojik söylemin yoğunluklu olarak metne girmesini sağlayacak bir zemini kendisine seçmiştir.

2.5. Peyami Safa'nın İdeolojisi

Peyami Safa diğer romancılardan çok daha fazla ideolojiler üzerine kafa yormuş, fıkralar, makaleler kaleme almıştır. Dönem dönem değişen bir şekilde bazı ideolojileri savunmuş, bazı ideolojilerin de şiddetle karşısında durmuştur. Bunun için o, bazen milliyetçi, muhafazakâr bazen ise Batıcı olarak tanımlanmıştır. Siyasal olarak Millî Şef döneminin lehinde yazılar yazan, CHP'den Bursa milletvekili adayı olan, ayrıca CHP'nin resmi yayın organı olan *Ulus*'ta yazarlık da yapan Peyami Safa daha sonra bu partiden ayrılacaktır. Solun 1950'den sonra yavaş yavaş CHP'ye sızması ve zamanla partinin "Kemalist solcu" bir kimlik edinmesi, din aleyhtarlığı yapması Peyami Safa'nın

eleştiri yazılarına konu olacaktır. Peyami Safa bu eleştirilerinde partiyi ve yöneticilerini dinsizlikle itham edecektir. Onun eleştirilerinden kısmen Milli Şef de nasibini alacaktır. Tüm bunlarla birlikte Peyami Safa'nın CHP'den kopuş süreci de başlayacaktır. (Ayvazoğlu, 2008: 469-470)

Peyami Safa'nın Türkçü cereyanların tam olarak içinde yer almasa da onları zaman zaman desteklediği görülür. Peyami Safa komünistler için Türkçü'dür. Fakat bazı radikal Türkçüler tarafından ise pek ciddiye alınmaz. Söz gelimi Nihal Atsız bunlardan biridir. (Ayvazoğlu, 2008: 365) Ayrıca 1953 ile 1960 arası çıkardığı *Türk Düşüncesi* dergisi çok sayıda eleştiri almıştır. Bunlardan birisi *Türk Düşüncesi*'nin Türk düşüncesini temsil etmediği yönündedir. (Ayvazoğlu, 2008: 441) Peyami Safa'nın Türkçüler tarafından ciddiye alınmamasının sebebini genel olarak Batıcılığına özel olaraksa Alman hayranı olmasına, Alman düşünce sisteminden ve siyasetinden etkilenmesine, mistisizmi yerli ve İslami kaynaklardan değil Batılı kaynaklardan öğrenmesine, bazı romanlarında Batılı tezleri savunmasına –Bu konuya ileride değinilecektir.- ve Türk müziği karşısında Batı müziğini savunmasına bağlayabiliriz. Fakat o, kendisini nihayetinde şöyle tanımlamıştır:

> "Şüpheci zamanlar da dâhil, daima **milliyetçi** ve **insancı** oldum. Allah'tan şüphe ettiğim zamanlar bile onun varlığının imkânını reddetmedim. Marksist olmaksızın kendi inanış hudutlarım içinde bir çeşit **sosyalistim**. Fikirlerim bütün kitaplarımda vardır. Esasta değişmedim. Daima kendi kendimi tashihe çalıştım ve çalışıyorum. İnsanın kendi kendisi kalması şartıyla değişmesi bütün eşyaya şâmil bir zarurettir. Bunun için hem **muhafazakâr** hem de **inkılâpçıyım**." (Baydar'dan Aktaran; Ayvazoğlu, 2008: 8)

Onun milliyetçilik hakkındaki düşüncelerini açıklaması itibariyle *Millet ve İnsan* (1943) adlı kitabında topladığı yazıları dikkate değerdir. Ayvazoğlu, onu *Resimli Ay*'daki tereddütleri sayılmazsa politik çizgisindeki zaaflarına rağmen hayatının hemen her döneminde milliyetçi olarak tanımlar. (Ayvazoğlu, 1998: 455)

Onun bu sürekli değişen, kendi tabiriyle kendini tashih eden kişiliğinin yanı sıra hiç değişmeyen fikirleri de vardı. Bunlardan en önemlisi antikomünistliğiydi. Beşir Ayvazoğlu, Peyami Safa hakkında yapmış olduğu geniş kapsamlı biyografi çalışmasında Türkiye'de antikomünist hareketlerin arkasında büyük ölçüde Peyami Safa'nın verdiği fikri mücadele olduğunu söyler. (Ayvazoğlu, 2008: 10) Ayrıca onun antikomünist fikirlerini geliştirmesinde ve yaymasında Nazım Hikmet ile girdiği polemiklerin, kavgaların etkisini de zikretmek gerekir.

Onun hiç değişmeyen fikirlerine bir de antimateryalist düşünceleri eklenmelidir. Çalışmamızda dördüncü olarak incelenecek roman Peyami Safa'nın antimateryalist görüşlerini içeren *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) romanıdır. Fakat burada *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* tek başına incelenmeyecek, materyatlist görüşleri ihtiva eden bir roman olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mezarından Kalkan Şehit* (1929) romanıyla karşılaştırılarak çözümlenecektir.

2.5.1. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Mezarından Kalkan Şehit

Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*[59] romanında ruhlar, cinler gibi soyut güçlerin varlığını belli bir tezi güçlendirmek ve bazı tezleri çürütmek için kullanır.[60] Onun çürütmeye çalıştığı tezler Marksizm, pozitivizm ve materyalizmdir. Hatta onun bu romanda belirgin bir şekilde öne çıkan mistik ilgileri bile bu düşünce akımlarına karşı olmasına bağlanır:

> "Peyami'nin mistisizme kayması, muhtemelen, soğuk savaş döneminde Doğu Bloku'ndan aldığı güçle sosyalizm kılığında yeniden meydan okumaya başlayan materyalizme karşı, kararlı bir anti-komünist ve spi-

[59] Çalışma içerisinde romandan yapılacak tüm alıntılar şu baskıdandır: Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999.

[60] Peyami Safa'nın yine metapsişik konuları ele aldığı bir başka romanı ise *Yalnızız*'dır (1951).

> ritüalist olarak daha sağlam argümanlara sahip olma gayretinin bir sonucudur. Batı'daki parapsikolojik ve metapsişik araştırmalara duyduğu ilginin temelinde de bu vardır. (…) mistisizm konusunda müstakil bir kitabı da bulunan Peyami, pozitivist ve materyalist nitelikli bir bilim anlayışının ve felsefenin hakikati bütün vecheleriyle kavramakta aciz kalacağı ve insanlığı felakete götüreceği kanaatindedir." (Ayvazoğlu, 2008: 437)

Pozitivist ve materyalist dünya görüşlerinin adeta düşmanı olan ve bunu da çıkardığı *Türk Düşüncesi* dergisinin hemen her sayısında tekrarlayan Peyami Safa'nın bu anti düşüncelerini en geniş manasıyla içeren romanıdır *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. Bu romanın karşısına Hüseyin Rahmi ve özellikle onun *Mezarından Kalkan Şehit*[61] romanının seçilmesinin nedeni ise; öncelikle Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın materyalist düşüncenin önemli bir temsilcisi olmasından ve ruhların, cinlerin varlığı, ölülerin dirilip dirilemeyeceği meselesinin *Mezarından Kalkan Şehit* romanında ana tema olarak işlenmesi ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nun aksine ruh ve cin gibi soyut varlıkların olumsuzlayıcı şekilde bu romana konu olmasındandır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çok sayıda metapsişik vakaları ele alan romanları varken özellikle *Mezarından Kalkan Şehit*'in seçilmesinin nedeni, bu romanın materyalizmin ruhçuluğa üstünlüğünün bilimsel, felsefi verilerle açıklanmaya çalışıldığı en ciddi romanı olmasındandır.[62] Ayrıca Hüseyin Rahmi, diğer birçok romanında kullandığı artık kendisiyle özdeşleşen mizahi

---

[61] Çalışma içerisinde romandan yapılacak tüm alıntılar şu baskıdandır: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mezarından Kalkan Şehit*, İstanbul, Özgür Yayınları, 1995.

[62] Cin ve ruh meselelerini pozitif bilim nazarıyla eleştiren Hüseyin Rahmi'nin bu konuları işlediği diğer romanlarının başlıcaları şunlardır: *Cadı* (1915), *Gulyabani* (1915), *Efsuncu Baba* (1924), *Hakka Sığındık* (1919), *Acı Gülüş* (1923), *Muhabbet Tılsımı* (1928), Şeytan İşi (1933), *Dirilen İskelet* (1946), *Ölüler Yaşıyor mu?* (1973). Bunlardan *Dirilen İskelet* ve *Ölüler Yaşıyor mu?* romanlarında, diğerlerindeki materyalist ve gerçekçi tutumun aksine kurgu tahmin edilemezlik, bilinmezcilik, öngörülemezlik içinde ilerler ve ruhların varlığına ilişkin kesin bir yargıya varılmaması onları fantastik roman sınıfına sokar. *Ölüler Yaşıyor mu?* romanının fantastik açıdan incelemesi için bk.: Pelin Aslan, "Spiritüalizm, Materyalizm ve Fantastik Üzerine Farklı Bir Hüseyin Rahmi Gürpınar Anlatısı: Ölüler Yaşıyor mu?", *Turkish Studies*, V. 6/1, W. 2011, p. 620-627

unsurlara da bu romanda yer vermez. Dolayısıyla *Mezarından Kalkan Şehit* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'na ilişkin bu çözümlemede bir önceki çözümlemeden farklı olarak birbirine bütünüyle zıt bilgiden hareket eden, zıt düşünceleri savunan iki romanın söylem çözümlemesi yapılacaktır. Bu bağlamda *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, dolaylı bir karşı-ideoloji romanıdır diyebiliriz. Dolaylıdır; çünkü Peyami Safa'nın bu romanı Hüseyin Rahmi'ye karşıt düşünce geliştirmek için yazdığına ilişkin bir bilgi söz konusu değildir.

Her iki romanda işlenen tema bağlamında burada tartışacağımız ve ispatlamaya çalışacağımız konu, gerçekten ruhların, cinlerin diri insanlar arasında dolaşıp dolaşmadığı ya da halkın bu inanışlarının kökenleri, bunların hurafe mi yoksa hakikat mi oldukları değildir. Burada tartışılacak olan bu tür inanışların kurguya hangi ideolojik perspektiften girdiğini, bu temayı işleyen yazarların savlarını ispatlamak için bilgiyi nasıl kullandıkları ve nasıl dönüştürdüklerine ve konunun hurafeliğini ya da hakikatliğini ortaya koyma biçimlerine yönelik bir söylem çözümlemesi şeklinde olacaktır.

2.5.2. Her İki Romandaki Kurgusal Benzerlikler

Gerek *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda gerekse *Mezarından Kalkan Şehit*'te tematik benzerliğin yanı sıra ayrıntılardaki kurgusal benzerliğin fazlalığı da dikkat çekmektedir. Her iki romanda da anlatıcı ya da protagonist aracılığıyla toplumun ahlâk ve görgü olarak yozlaştığına dair bilgi vererek romana başlanır.[63] Her iki romanda da protagonistte materyalist ve nihilist eğilimler görülür. Yine her iki protagonist toplumun yozlaştığından şikâyetçi olmakla birlikte bir bunalma evresindedirler. Bu bunalma *Mezarından Kalkan Şehit* romanında protagonistin şehir haya-

[63] *Mezarından Kalkan Şehit*'te Şevki, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Ferit kadınların açılıp saçılmasından şikâyetçidir. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 74), (Mezarından Kalkan Şehit, 25) Ayrıca her iki romanda da toplumsal yozlaşmanın bir parçası olarak tramvay yolculuklarında görgü kurallarını ihlal eden insanlara değinilir. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 83), (Mezarından Kalkan Şehit, 25-26)

tından sıkılması şeklinde karşımıza çıkar. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise bir bunalmadan çok bunalımdan bahsetmek gerekir. Ferit'in yaşadıkları, romanda oldukça derinlemesine işlenir. Bu bağlamda psikoloji romana başat bir unsur olarak girer. *Mezarından Kalkan Şehit*'in protagonisti Şevki, bu bunalmayı arkadaşı Kadri'nin Kartal'la Soğanlık arasındaki çiftliğine gidip kır hayatı yaşayarak üzerinden atmaya çalışacaktır. *Matmazel Noraliya*'nın Koltuğu'nda ise protagonist Ferit, benzer şekilde Adalar'a giderek bunalımdan kurtulmaya çalışacaktır. Her iki romanda da karakterlerin gittikleri bu yerlerde ölüler tarafından ziyaret edilen bir köşk ve bu köşk etrafında dönen cin, peri veya ruh olayları vardır. -*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda köşke ek olarak Ferit'in köşke gitmeden önce altı gün kaldığı pansiyon da bu tür hadiselerin gerçekleştiği bir diğer mekândır.- Her iki romanda köşkün çatı katında kapıları sürekli kilitli duran, içine pek kimsenin girmediği ve esrarengiz olayların olduğu bir oda anlatıya girer. Yine her ikisinde de köşkte yaşayan hizmetçiler ve civar halk tarafından ermiş olduğuna inanılan yaşlı bir kadın vardır. (*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Noraliya, *Mezarından Kalkan Şehit*'te ise köşkün büyükannesi.) Bir ölüye ait günlüğün okunması da yine her iki romanda ruhların neden olduğu esrarın aydınlanmasına yönelik bir işlev görür.

Mezarından Kalkan Şehit'te modern hayatın hengâmesinden kaçan ve kır hayatı yaşamaya başlayan Şevki, arkadaşının Kartal'la Soğanlık arasındaki çiftliğinde, daha önce de çok duyduğu ruh ve cin tutmuş evlerin, hanların, hamamların hikâyeleriyle karşılaşır. Bu hikâyeleri özetlemek gerekirse: Köşkte bir dönem kiracı olarak kalan izpirtizmacı papazlar buraya çağırdıkları ruh ve şeytanlarla köşkü alt üst etmişlerdir. Gelenleri defedemedikleri için en sonunda kendileri köşkü terk etmiş ve buranın adı cinli köşke çıkmıştır. İçinde korkudan dilleri tutulanlar, çarpılanlar, hatta nefesi kesilip ölenler olmuştur. Köşkten gelen nağmeli şarkılar söyleyen kadının sesini işitenler büyülenir, yüzünü gören ona âşık olur ve bundan kurtulamaz.

Çünkü kız görünüşte insan ama gerçekte peridir. Bu köşkte oturan yaşlı kadının akşam vakti okuduğu sabah ezanını işitenin kırk yıl işi rast gitmez. Cin ve periden kurtulmak için yapılan ritüeller de romana girer. Kaybolan bir eşyanın köşkteki cinler, periler tarafından alındığına inanılır. Kaybın ortaya çıkması için kırmızı şerbet ezilerek incir ağacının dibine dökülür ve dua edilir. (Mezarından Kalkan Şehit, 72) Köşkteki dadı kalfalar ve civar köy halkı nezdinde büyükanne ermiş bir kadındır. Hasta sanarak erik ağacının hatırını sorar, su kovalarını akşam yemeğine davet eder, bahçedeki fidanları çocuk sanarak öper, sever. Uçan kuşlarla şehit torununa selamlar, haberler gönderir.

Karakterler arasında kulaktan kulağa anlatılan ve yaşatılan bu "hurafe"lerin dışında romanın ana temasının dayanağı olan ve kurguda önemli bir yer tutan esas büyük "hurafe" ise arasıra köşkü ziyarete gelen şehidin ruhudur. Protagonist Şevki'yi bir materyalist olarak şaşırtan ve kafasını en çok meşgul eden de budur. Çünkü gelen ruh, cinli köşkün Sarıkamış'ta şehit düşen büyük oğlu Şevket'in ruhu olup köşkün sakinleri ve civar köylüler tarafından da görülmüştür. Şevki incelemelerini ilerletmeye, ileride damat olarak gireceği bu köşkü yıllardan beri bilinen bu kötü ününden kurtarmaya azmeder. Hocalar, papazlar yüzünden bilgi niteliği açısından bütünüyle yozlaşmış bir toplumda bunların hurafe inanışlar olduğunu, geldiği bu çiftlikte aklını, zekâsını, bilgi birikimini kullanarak ispat etmeye çalışır.

> "Cin, peri olaylarına kesinlikle inancım olmadığını söylemekle birlikte bu türden sekiz, on dipsiz, köksüz olay arasına, nasıl olduklarına akıl ermeyen bazı tuhaf şeylerin de karıştığını pek inkâr edemiyorum. Böyle olaylara rastgeldikçe yılmayacağım… Halkın yaptığı gibi, bir şaşmayla silah bırakmayacağım. Anlaşılmaz gibi görünen şeylerin içyüzlerine, asıllarına varıncaya dek uğraşacağım." (Mezarından Kalkan Şehit, 73)

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda da yoğun ruh ve cin olayları vardır. Fakat burada "tez" tam tersinden işler. Önce-

likle buradaki ruh ve cin olayları özetle şunlardır: Ferit'in kaldığı pansiyonda geceleri dolaşan çıplak varlık, ölen kişilerin ruhlarının görünmesi, eşyaların yerlerinin değişmesi, geceleri taraça ile merdiven arasında duyulan ayak sesleri, pansiyonda kalanlara nüzûl inmesi sonucu birinin ağzının, ötekinin yüzünün çarpılması, kimilerinin yaralanması, kimilerinin ölmesi, birinin (Mannik) ortadan kaybolması, Ferit'in omzuna dokunup kaybolan, peşinde dolaşan ya da boğmaya çalışan, arkasından bağıran görünmez varlıklar romanda cinlerden ve ruhlardan kaynaklandığı düşünülen hadiselerdir. Bu tür olaylar karşısında kurguya sık sık dualar girer. Vafi Bey, Ferit'e bu ruhani varlıklardan ancak dua yoluya kurtulacağını söyleyerek ona dua öğretir ve ayrıca sağlığına kavuşması için okuyup üfler. Vafi'nin odasının her köşesinde kötü ruh ve cinlerden korunmak için nikelden, pirinçten ve gümüşten parıltılı cisimler vardır. Burada Ferit materyalist bir kişiliktir. Bu ve ileride değineceğimiz buna benzer olaylar Ferit'e mistik tecrübeler yaşatacak, onun düşünsel olarak değişimine neden olacaktır.

2.5.3. Her İki Romandaki Söylemsel Karşıtlıklar

Her iki romandaki kurgusal benzerliklerin yanı sıra söylemsel karşıtlıklar incelememiz için oldukça önem arz etmektedir. Bu başlık altında her iki romandaki ideolojik söylemi oluşturan karşıtlıklara yer verilecektir. Bu karşıtlıklar öncelikle "Din Eksenli Söylemsel Karşıtlıklar" olarak ele alınacak, ardından "Akıl, Bilim ve Felsefe Eksenli Söylemsel Karşıtlıklar" şeklinde incelenecektir.

2.5.3.1. Din Eksenli Söylemsel Karşıtlıklar

Her iki romanda da söylemsel karşıtlıkların bir parçası olarak din, dinî öğeler, din adamları kurguya dâhil olur. *Mezarından Kalkan Şehit*'te köşkün cinli oluşunu daha önce orada oturan papazlara borçlu olduğu bilgisini öğrenen Şevki, papazlara ilişkin değer düşürücü bir söyleme yönelir. Burada papaz-

lar, fazla kira isteyen ev sahibinden intikam almak için böyle bir hikâye uydurarak köşkün korkulu bir mekân olarak adının çıkmasına sebep olan yalancı, düzenbaz kişiler olarak gösterilir. (Mezarından Kalkan Şehit, 44) –Tabii papazaların böyle kötü niyetli bir iş yaptıklarına ilişkin bu yargı, köşkteki esrarengiz olaylara reel bir açıklama yapabilmek için Şevki tarafından salt tahmin yoluyla ortaya atılır. Yoksa buna ilişkin kesin bir bilgiye kurguda yer verilmez.- Ayrıca hocalar da, papazlar ve büyücülerle aynı kefeye konulur. Tüm din adamları değer düşürücü söylemden nasibini alır. (Mezarından Kalkan Şehit, 74) Dine ilişkin değer düşürücü söylem sadece bununla kalmaz. Cinli köşkte şehit olan torununun ruhuna Kur'ân okuyan büyükannenin okuma biçiminin tasviri de değer düşürücü söylemin izlerini taşır: "Büyükannenin odasında şehit torununun ruhuna bağışlanmak üzere –kavga edilen kediler gibi- inceli kalınlı bir sesle karmakarışık Kur'an sureleri okuduğunu duyduk." (Mezarından Kalkan Şehit, 131) Büyükannenin Kur'ân okumasına ilişkin değer düşürücü söylemin yanı sıra onun dinî birtakım hassasiyetler üzere gösterilmesi, köşkteki dadı kalfalar nezdinde ermiş bir kadın olması, dinî bir karakter olarak romanda yer alması sonucunu doğurur. Şevki'ye göre büsbütün anlamsız ve acınacak halleri, davranışları olan bu kadın romanda yer alan ifadelerle "akıl hastası","meczup" bir kadındır. Dolayısıyla büyükanne de diğer din adamları gibi değer düşürücü söylemden nasibini alır. Ayrıca roman boyunca Şevki; dinin, hurafeleri ve ecinni hikâyelerini kullanmak suretiyle cahil insanlar üzerinden iktidarını kurmasını sağlayan doğaüstü bir dünyanın varolmadığını okura indirgemeci bir yaklaşımla defalarca söyler.

Berna Moran; okurlarını kendi yüksek felsefesine çekmek isteyen Hüseyin Rahmi'nin önündeki en büyük engelin İslam dini olduğunu, Hüseyin Rahmi'nin belli bir döneme kadar yazdığı eserlerde doğrudan dine karşıt söylem geliştirmenin mümkün olmadığını dile getirir. (Moran, 2009: 128) Fakat yukarıda *Mezarından Kalkan Şehit* romanından özetlenerek verilen bu değer düşürücü söylem, romanın yayım tarihi de dikkate

alındığında -1929- artık Hüseyin Rahmi'nin dine ilişkin olumsuzlayıcı görüşlerine romanlarında rahatlıkla yer verebildiği dönemin ürünüdür. Özellikle *Mezarından Kalkan Şehit*'te dine ilişkin bu yaklaşım nihai ideolojik söylemin bütünüyle romana girdiği yerlerdir. Değer düşürücülük söz konusu olduğunda, üstüne basa basa, aşikâr bir üslûp daha çok hegemonik bir metnin oluşumunu kaçınılmaz kılar. Oysa gerek yüceltilecek gerekse değer düşürülecek olgularda örtük bir söylem, yazarın çok fazla müdahil olmadığı bir yaklaşım biçimsel ideolojik söylemin oluşumunu beraberinde getirir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda ise din, dindar insanlar ve dine ilişkin hususlar *Mezarından Kalkan Şehit*'teki gibi değer düşürücü bir söylemle romana girmez. Ferit'i kötü "taife"nin zararlarından kurtarmak için Vafi Bey'in[64] dualar okuması, bu duaların Ferit'e iyi gelmesi dikkate değerdir. Bu bağlamda romana çeşitli dualar ve ayetler girer.[65] Zaten romanın başında sık sık eczaneye giden, çevresindeki insanların hastalığına ilaçlarla çare bulmaya çalışan, kendisi de ilaçlardan fayda bekleyen

[64] Vafi Bey bir din adamı değildir. Ferit'in kaldığı pansiyonun işletmecisidir. Fakat romanda Ferit'le olan diyaloglarından hareketle mektepli değil alaylı da olsa iyi bir din, tasavvuf bilgisine sahip olması, başında takke ile gezmesi, zayiçe bakması, okuduğu dua ve ayetlerle ruh ve ecinni taifesine hükmetmesi, onu dini temsil eden bir karakter mesabesine yükseltir.

[65] Romanda Ferit'in hatırlamaya çalıştığı şekliyle "… ve mekâne diye başlayan ve içinde 'fetakalle' veya 'tefekalle' ye benzer" Arapça kelimelerin bulunduğu bir dua ve sıkça okunan bir ayet olarak Ayet-i Kürsi romana girer. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 12) Ferit, sıkıntı bastığı anlarda Vafi Bey'den duya duya bazı kelimeleri zihninde kalan bu ayetten parçalar hatırlayarak ağzında evirip çevirir. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 181-193) Romanın sonunda ise besmele çekip Ayeti Kürsi'nin tamamını okuyabilecek ve ferahlayacaktır. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 303) Vafi Bey, romanda Ferit'e, koynuna koyması için, bir nüsha yazar. (101) Yine Vafi Bey, Ferit'e halk ağzıyla okunan bir dua öğretir: "Bismillahi birsin/ Ve billahi nursun / Yetmiş bin âyeti kürsün / Dört bir etrafımızda dursun. (102) Vafi'nin öğrettiği ve üç defa takrar etmesi gerektiğini söylediği bir başka dua hükmünde ayet: Feseyekfikühüm-ullahü ve hüves'semi ül alîm, ayetidir. (183) Matmazel Noraliya'nın günlüğü okunurken rastlanan uzun dua da bütünüyle tasavvufi göndermeleri olan bir duadır. (266) Ayrıca romana yine Vafi Bey aracılığıyla giren tasavvuf anlatıları da romanı yoğun bir mistik atmosfere sokar.

Ferit, sonrasında manevi âlemde ruhların da katkısıyla gerçek şifayı bulur. Artık ilaçlara ihtiyaç hissetmez. Bu bağlamda romanda farmakoloji, modern bilim ve tıp karşısında duanın yüceltildiği görülür.[66] (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 252) Bir kriz anında girdiği muhallebicide gördüğü yaşlı adamın "bakışları komprimelerden daha yatıştırıcı" gelir Ferit'e. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 61) Yaşlı adamın Ferit'e reçete hükmünde verdiği nasihat bu bağlamda dikkate değer bilgiler içerir:

> "Ben de sana bir şey diyeyim de baba sözüdür, unutma, dedi, ne zaman ki sıkıntıdasın, bu hapları yutacağın yerde, derin bir nefes al, içinden tut nefesini, yüreğinden bir kere, ama yüreğinden, sözüme dikkat et, yüreğinden, yüreğinden anladın mı, yüreğinden bir kere "Allahım" deyiver, son nefesini birden koyuver. Anladın mı?" (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 63)

Bu ilahi reçeteden sonra Ferit'in yaşadığı esenlik romanda uzun uzun anlatılır.

> "Ferit, ihtiyarın yüzüne, sonra önüne baktı. Bir an, gururunun kaçışını durdurmak için yaptığı son dayanma hamlesine karışan ve belirmesiyle kaybolan bir istihzanın yerine, boşluk korkusunun vekiline benziyen ve belki, telkin edilmeye en müsait ruh anı içinde Ferid'in ihtiyardan aldığı tesire, onu memnun etmek ihtiyacıyla da biraz karışan ve dibinde hangi büyük değişme hazırlıklarını bulunduğu anlaşılmayan otomatik bir itaat arzusu geçti. Kendini bıraktı. Gözlerini yumdu, içini çekti ve göğsü nefesiyle dolunca, yüreğinin durur gibi olduğunu ve varlığın sınırına dayanmış gibi bütün boyutların aşılmak üzere bulunduğunu sandığı bir anda içinden "Allahım" dedikten sonra nefesini bıraktı. Şaşırdı ve tekrar ihtiyarın yüzüne baktı. Birdenbire içinde bir dağ başı ferah-

[66] Peyami Safa üfürükçülük, büyücülük, falcılık ile dua, telkin, hipnotizma arasındaki farkları "Üfürükçülük ve Psikoterapi" başlıklı yazısına konu eder. (Safa, 1999: 52)

lığı duymuştu. Elini göğsüne götürdü ve mırıldandı: "Hayret!" İhtiyar hayret etmiyor, gülümsüyordu. Ferit sağa doğru bir adım attı ve karşısındaki aynaya baktı. Kaşları yerine gelmişti. Gözlerinde, dükkânın loşluğuna ve yüzünün kararmış esmerliğine inat, yeni ve başka bir aydınlık vardı. Dükkândan çıkarken ihtiyara içinden selâm verdi. Anlamalıydı o.

Çarşıda bir kaç adım yürüdü ve durdu. Kaç dakika geçti benim dükkâna girişimden? Nihayet on… İlâç yirmi, yirmi beş dakikadan evvel tesir etmez. Fakat ben…

Fakat o tam bir sükûn içindeydi. "Telkin" hükmünü basmaya kıyamadı. Tek başına en karışık muammanın anahtarı olmak iddiasını taşıyan ve hakikatte, bir kelime olmaktan başka hiç bir haysiyeti olmayan bu sözlerden ve benzerlerinden nefreti yeni değildi. Ağır ağır yürüdü. Nurosmaniye kapısından çıktı ve minarelere başını kaldırdı. Gökyüzündeki aydınlık ve beyaza çalan mavi duruluğun içinde şimdiki ruh hali o kadar çok vardı ki, bu yakınlık, ona kendi içinin gökyüzü olduğu zannını bir an kanaat haline vardıran bir aydınlık duygusu verdi.

Cağaloğlu'na doğru yürüdükçe, belki ilâcın tesiri erken başladığı veya Ferit aradan geçen zamanı yanlış tahmin ettiği için, duyduğu ferahlık artıyordu. İçine dolan bu temiz dağ başı havası, bu geniş soluk, bu nefis, bu nefis dağbaşı sansasyonu, bu hafiflik, bu… Bu berrak, bu berrak dağbaşı aydınlığı, bu ferahlık, bu yükseliş, bu kurtuluş, bu… Bu… Bu yaz bulutu şeffaflığı, bu gökyüzünün kendisi oluş duygusu, ruhunda bu elenmişlik, bu -demindenberi arayıp da hâlâ bulamadığı asıl istiarenin bile eksik ifade edeceği- süzülüş, bu silkinme, hayır durulma, hayır buğulanma, hayır, hayır, bu kelimesiz hal, biraz ötede berberin dükkânında koltuğa oturup da sabunlandıktan sonra

> çizgileri kapandığı ve iç kemirişlerinin bellibaşlı izleri kaybolduğu için en az on yaş gençleşen yüzüyle lokantanın aynasındaki yüzü arasında geçirdiği metamorfozu düşünürken, içinde hâlâ akisleri uzayan "Allahım" nidası…" (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 63-64)

Benzer şekilde Vafi Bey'in üç defa okuyarak yüzüne üflediği ayet sonrasında Ferit ansızın derin bir huzura kavuşur; yorgunluğundan, bitkinliğinden eser kalmaz. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 179) Burada da Ferit'in yaşadığı esenlik hali uzun uzun anlatılır. Ferit'in nefes darlığının arttığı bir anda şöyle denilecektir: "Doktor en ahmak teşhisi koyacak: Asthme: ve onu büsbütün çıldırtacak" (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 82)

Bunlar dışında, materyalizme, pozitivizme, determinizme dayanan tüm "müspet ilimler" ve tıp karşısında duanın ve mistisizmin yüceltimi şeklinde romanda beliren bir başka husus Matmazel Noraliya'nın hastaları dua ile tedavi etmesidir. Göğsünde "habis ur" olan hizmetçisi Fotika onun tek seansta yaptığı bir dua tedavisi sonucunda iyileşir. Doktorlar Fotika'nın ameliyatsız iyileşmesine çok şaşırır. Ayrıca saralılar, nuzüllüler, veremliler Matmazel Noraliya'nın koltuğuna oturur oturmaz şifa bulurlar. Vafi Bey, Tahir Bey, Matmazel Noraliya ve Ferit'in muhallebecide karşılaştığı yaşlı adam veli, ermiş, duası kabul gören, mistik zatlar olarak kurguya dâhil olurlar.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda dine ilişkin oluşturulan bu söylem romanın birinci bölümünde okur üzerinde iktidarını kuran hegemonik söylemle verilmez. Burada anlatıcının müdahaleleri görülmemekle birlikte Ferit de algıları nihai söylemle oluşturulmuş bir karakter gibi bunları çarçabuk kabullenme yoluna gitmez. Bir materyalist olarak müşahade ettiği bütün herşeye şüpheci bir gözle bakar. Söz gelimi başlangıçta Vafi'ye pek güvenmez, ona karşı mesafelidir. Zayiçesine bakılırken hayretle dinlediği Vafi'nin söylediklerinde daha sonra kendince hileler bulur. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 101-102) Vafi'nin ona güven vermesi kolay olmaz. Okuduğu dualara, yaptığı ritüellere şüphey-

le baktığını tahmin ettiği Ferit'e şöyle der: "Ben şarlatan değilim, oğlum. Bu illetin devası bendedir." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 137) Benzer şekilde ilk gördüğünde hoşnut olmadığı felsefe hocası Yahya Aziz de başlangıçta onun için itici bir tiptir. Anlatıcı Yahya Aziz'in iticiliğini "Bu adam onu (Ferit'i) felsefeden soğutabilirdi." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 119) diyerek özetler. Daha sonraları gitgide onun bilgi birikimi Ferit için önemli bir dayanak olur. Dolayısıyla Ferit nihai söylemle oluşturulmuş bir karakter değildir. Fakat bu şüpheci karakter –ileride de değinileceği üzere- romanın ikinci bölümünde değişen ideolojik söylemin sonucu olarak aynı niteliklerini koruyamayacaktır.

2.5.3.2. Akıl, Bilim ve Felsefe Eksenli Söylemsel Karşıtlıklar

Hem Peyami Safa hem de Hüseyin Rahmi, romanda yer verdikleri iddiaları güçlendirmek için akla, mantığa, felsefeye ve bilime, bilimsel kaynaklı referanslara başvurarak bilgi aktarmayı ihmal etmezler. Bilim ve akıl her iki romanın protagonisti için de son derece önemlidir. Tamamı iki bölümden oluşan *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nun birinci blümünde Ferit, madde ile metafizik arasında gidip gelir. Kendisi tıp eğitimi almıştır. Çevresindeki insanların hastalıklarına ilaç önerisinde bulunur. Ama kendi hastalığı -modern insanın tutulduğu bir hastalık olarak- farmakolojinin şifa olacağı bir hastalık değildir. Üstelik tüm ruh bunalımlarını yaşayan özne öyle sıradan bir karakter de değildir. Ferit, arkadaşları tarafından zekâsı kabul görmüş, tıppın yanısıra felsefe eğitimi almış, zamanın birçok bilimsel gelişmelerinden haberdar entelektüel bir gençtir. Bütün doktrinlerini kabullenmiş olmasa da Marksizme ilgi duyar. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 33) Fakat roman boyunca belli bir iradeden yoksundur. Tıptan felsefeye atlayışının, felsefede de kalamayaşının sebeplerinden biri de bu iradesizliktir.

Ferit'in bu kadar ayrıntılı niteliklerine rağmen *Mezarından Kalkan Şehit*'te Şevki'ye ilişkin ayrıntılı bilgi verilmez. Onun

eğitimine ilişkin bilgi sahibi değilizdir. Fakat materyalist olduğu, hatta inançsız olduğu romanın başından itibaren sürekli tekrar edilir.

> "Yaratılışımdan, huyumdan söz etmek gerekirse, şu kadar çıtlatayım ki tuhaflıklara tapan bir gencim. Anlayış ve görüşlerimden çoğu başka insanlarınkine uymaz. İnanç konusunda Frenklerin dedikleri gibi bir Grédule değilim. Dünyada geçerlik kazanmış, inançların, düşüncelerin pek azı benim kafamda yer bulabilir. Hangi çeşit inançla ilgili olursa olsun, inanmaya beni zorladıkları şeyi, sergiden karpuz seçer gibi eviririm, çeviririm. Fiskelerim. Kulağıma tutarım. Herkesin kolayca yuttuğu bu yaldızlı hapları elimden fırlatır atarım." (Mezarından Kalkan Şehit, 25)

Şevki, ölüm sonrası yaşama inanmadığı gibi ölüme ilişkin düşüncelerinde de materyalisttir. Ona göre ölen kişinin beş duyu organından biriyle algılanamadığı için ölüm diye bir şey yoktur. "Ölüm salt bir dinginliktir. (…) Ölüm yalnız dirilerin gözünde korkunç bir hayalettir. Gerçekte var değildir. Çünkü ölünün ölümü duyacak bir organı kalmamıştır." (Mezarından Kalkan Şehit, 95)

Bununla birlikte Şevki de öyle sıradan bir adam değildir. Köyde, gerçekleri çarpıtan, boş şeylere, saçmalıklara varlık kazandıran "aşağı halk takımı"nın, akla mantığa gelmez saçmalara candan bir inançla düşkün olan "cahil köylülerin" içinde bir hayli "aydın" bir kişiliktir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda pozitivist düşünen ve gayet zeki olan Ferit'in kararsız, iradesiz, bilgili ama çaresiz, "psikopat" bir ruha dönüşmüş hali romanın ilk bölümüne konu olur. Ferit krizler geçirmekte, delirme korkuları yaşamaktadır. Yazarın, böylesi entelektüel bir özneyi çaresiz bırakması; aklın mağlup olması, [67] akıl karşısında metafizik güçlerin yüceltilme-

[67] Bu durum, ileride açıklanacağı üzere romanda işlenen tezin doğrulanması içindir.

si şeklinde okunabilir.[68] Ayrıca metafizik karşısında madde ve bilim küçümsenir. Söz gelimi Ferit pansiyona bir gece vakti geç saatte gelir ve kapıyı çalmaya başlar. Romanın bu kısmında fizik kanunlarına göre bir ileti olarak kapı sesinin içeride uyuyanlara ulaşmasının olasılığı karşısında metafizik iletinin yüceltimi örtük bir söylem şeklinde yer alır.

> "Kapıyı birkaç defa yumrukladı. Kalın tahtanın içeriye naklettiğinden fazla dışarıya iade ettiği bu hafif gürültünün, taşlıkta on adım kadar yürüdükten sonra, sağ tarafta Vafi Beyin kapalı kapısından içeriye geçmesini ve hava akşama doğru soğuduğu için belki de yorganı başına çeken odabaşının kulak zarına oradan da uykusunun içine girmesini beklemek, fizik kanunlarından sadaka istemek gibi bir şeydi. Gerisin geriye dönüp bütün o çirkef yokuşu tırmandıktan sonra, kendisinden biraz önce ayrıldığı Saim'in Tarlabaşı'ndaki odasına gitmek daha kolaydı fakat orada da bir kapı meselesi önünde kalmıyacağı belli değildi.
>
> Ümitsiz bir yumruk daha savurduktan sonra, taşlıkta sürtünen bir terlik sesi duyunca, kısa bir aptallıktan başka bir şey olmayan hayretin hiçbir çeşidini sevmediği için Vafi Beyin uyanık olduğuna hükmetti. Kapı açılır açılmaz, aralıkta hiçbir karaltı görünmeden terlik sesi uzaklaştı. Odabaşının dışarıdan gelen adamı görmeden onun içeri girmesine müsaade etmesine de mana vermek, ikinci bir hayretten kurtulmak için lazımdı."
>
> (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 35-36)

Bir başka yerde ise ispiritizma dernekleri bilimsel kuruluşlar karşısında yüceltilir. Yahya Aziz, Ferit'in başından geçen olaylardan hareketle şunları söyler:

> "Ben Vafi Beyin evinde, sizin boynunuzdaki pençenin izini gördüm. Kendi parmaklarınızla kendi boğazınızı

[68] Peyami Safa akılla ilgili buna benzer düşüncelerini "İnsan Zekâsının Kudreti ve Aczi" başlıklı yazısında dile getirmiştir. (Safa, 1999: 35)

> sıkmadığınıza tam bir suretle inanamam. Yukarıdaki koltuğu daha evvelden görmediğinize inanmalıyım. Anahtar kadındadır. Size bunu daha evvel vermemiştir. Yalan söylemesi için sebep yoktur. Şamdan için de az çok böyle. Fakat ben müşahadelerimi Paris'teki hocalarıma yazarsam, bana verecekleri cevap, bir hâdisenin tabiatı ve mahiyetini anlamaya yaramayacak ve istendiği kadar tekrarlanmıyacak observasyonların hiçbir ilmî değeri olmadığına dikkatimi nezaketle çekmekten başka bir şey olmayacaktır. Fakat sizin vakanızı serbest ruh araştırmaları derneklerine yazarsak hararetli bir teşekkür mektubundan bir ay kadar sonra, vakaları neşreden mecmuaları da alırız. Çünkü bu dernekler üniversite kışlalarının disiplinine tâbi olmadıkları için, araştırdıkları imkânların hudutları bir laboratuarın duvarlarıyla çevrili değildir. Bununla beraber Amerika'da Duke University, Hunter College ve Colorado Üniversitelerinde E.S.P. ve P.K. tecrübeleri yapılıyor, müsbet neticeler alınıyor." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 237)

Romanın sonunda zekâ ve aklın alamayacağı şeyler sıralanarak zekâ ve akıl karşısında metafizik olanın yüceltimi yine karşımıza çıkar. Bu bağlamda diğer mana âlemlerinden söz edilir. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 307)

Mezarından Kalkan Şehit'teki Şevki ise, Ferit gibi isimleri unutan, mekânları şaşıran, iradesini yitirmiş, cin ve ruh korkusuyla yaşayan bir özne değildir. O, akıl ve ruh sağlığı yerinde kusursuz bir "bilgi kahraman"ı olarak okurun karşısına çıkarılır. Kuşkusuz bir dille konuşur. Verdiği kararlarda hiç hata yapmaz. Öngörülerinde asla yanılmaz. Onda hiçbir soru cevapsız kalmaz, her şeyin açıklamalı bilgisi vardır. Hiçbir şey "akıl almaz" değildir. Çünkü nihai ideolojik söylemde hastalıklı bir özne ya da ikircikli, yanlış kararlar veren bir özne asla "kahraman" olamaz. Şevki, kendi bilgi felsefesine ilişkin hususlarda kendisini övmekten de geri durmaz: "İnsanlık şimdiye değin batıl düşüncelerin kaleleri önünde bizim bu geceki yiğitliğimizi göstereydi, bu dünya alanı öbür âlemin efsaneleriyle dolmazdı." (Mezarından Kalkan Şehit, 114)

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda ruhların, ecinnilerin varlığına ilişkin Batı üniversitelerine bağlı olarak çalışan kürsülerden, labaratuvarlardan, araştırma derneklerinden, Oxford ve Cambridge üniversitelerinde bu konularda yapılan doktora tezlerinden bahsedilir. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 237-238) Başlangıçta bilime aykırı olarak görülen ruh ve cin vakalarının daha sonra bilim tarafından da mercek altına alındığı dile getirilir. Burada gerek Ferit'i gerekse okuru büyük oranda ikna edici bir dille konuşan, kurguya bir "bilgi kahraman"ı ve Ferit'in akıl hocası olarak romanın ikinci bölümünde yoğunluklu şekilde dâhil olan, Sorbonne mezunu, gayet entelektüel ve yüksek bir felsefeye sahip, yazarın temsilcisi diyebileceğimiz Yahya Aziz, metafizik vakalara ilişkin önemli bir bilgi kaynağıdır.

Mezarından Kalkan Şehit'te ise bilim ve felsefe kurguya geçiştirme ifadelerle yüzeysel olarak dâhil olur. Romanın protagonisti Şevki sık sık "çağdaş ve bilimsel bir fen kafasıyla" düşünmek gerektiğini söyler. (Mezarından Kalkan Şehit, 86) Fennin bile en kuvvetli silahlarıyla bu köksüz inançlara karşı açtığı savaşlarda kesin bir bilgi üstünlüğü sağlayamadığını dile getirir. (Mezarından Kalkan Şehit, 74) Şevki -Ferit'in aksine- ispirtizmacıların masa başındaki şarlatanlıklarını bütün pozitif bilimlerin "hayır!" haykırışıyla reddettiğini söyler. (Mezarından Kalkan Şehit, 95) Ayrıca Batı'da yaşanan gelişmeler romana konu olur. Fakat yine Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'ndakinin aksi bir yaklaşımla, "ilerici" düşünen insanların ve modern bilimin kiliseyle yaşadığı çatışmalardan bahsedilir.

> "Fransa'da bir kardinal, medeni nikâhla evlenmiş bir generalin cenazesini pek yaman saydığı bu günahından dolayı- törensiz kiliseden dışarı attırarak tapınağın kapılarını kilitleyip Roma'ya savuşmadı mı? Yine o memlekette bir başbakan, Papa'nın, Fransa üzerindeki erkini kırmak için kürsüsünde bağırdı, çağırdı; kimseye söz geçiremedikten başka bu iddiasından dolayı sonunda kendisi yenilgiye uğramadı mı? Ame-

> rika papazları büyük bir tarihçinin tarihini, İncil'in 'Tekvin' rivayetlerine uymadığı için yaktırmadılar mı? Biz bu şaşkınlıktan, parmak ısırtacak olayları birkaç yüzyıl önceki kitapların tozlu yapraklarında okumuyoruz. Bunlar, göklerinde uçaklar uçuşan, telsiz telgraf dalgaları kaynaşan dün ve bugünün haberleridir." (Mezarından Kalkan Şehit, 74-75)

Mezarından Kalkan Şehit'te Şevki, ruh ve cin görme olayını kısa yoldan psikoloji bilimine ait bir kavram olan halüsinasyonla açıklar. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise Ferit, tüm bu yaşadığı metafizik tecrübelerin başlangıçta halüsinasyon olabileceğini düşünür. Fakat Yahya Aziz ona, akıl hekimliğinin birçok bahislerinde olduğu gibi, bir strüktür muamması önünde kalan ilmin, tarif yerine tasvirle yetindiğini ve Esquirol'dan beri halüsinasyonun "objesiz idrak" diye özetlenebilecek tasvirlerinden bir adım ileri gidilmediğini söyler. "Beden-ruh" ikiliğini bütün gayretlerine rağmen ortadan kaldıramıyanların bu strüktür bilgisi önünde klinik tecrübeleri aşmaktan aciz kalmalarını normal karşılayan Yahya Aziz, halüsinasyon konusunda, bir şeyi bir kişiden fazla kimsenin görmemesinin o şeyin var olmadığına yeter bir delil sayılamıyacağını da söyler. Bu takdirde, Kuzey Kutbuna bir kâşiften başka hiç kimsenin gidemediği düşünülürse, bu adamın deli olduğuna ve Kuzey Kutbunun mevcut olmadığına, onun gördüklerinin hayal olduğuna hükmetmek gerektiğini dile getirir. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 149-150) Ferit, Yahya Aziz'den aldığı bu bilginin ve tecrübelerinin de tesiriyle daha sonra halüsinasyon ve rüya ihtimallerinden uzak tüm bu vakaları kolaycı yoldan halüsinasyon ve telepati şeklinde açıklayanlara sitemlidir. Adeta Hüseyin Rahmi'ye cevap verircesine bu tür açıklamalar yapanları "kolaylık amatörleri" olarak niteler. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 196)

Ayrıca Fransız Astronomi bilgini Camille Flammarion'un *Doğanın Bilinmez Kuvvetleri* ve *Meçhul ve Ruhi Meseleler* adlı kitapları ile metapsişik ve parapsikoloji bilgilerine yer veren yayınlar, birinde ruhların varlığı tezini çürütmek, diğerinde güçlendirmek için her iki romanda karakterlerin bilgi kaynağıdır.

Şevki, akılcıl yoldan bu kitaplarda anlatılan hikâyeleri eleştirir. Flammarion gibi ispirtizmacıları -nihai bir söylemle- şarlatan olarak nitelendirir. (Mezarından Kalkan Şehit, 95) *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise Yahya Aziz'in kitaptan okuduğu bölümler hem kendisini hem de dinleyen Ferit'i oldukça etkiler. Ferit burada anlatılanlarla kendi yaşadıkları arasında çok ciddi benzerlikler görür. Yahya Aziz ise bunların Batı'da büyük üniversitelerin raporlarına, mahkeme zabıtlarına geçmiş hadiseler olduğunun altını çizer. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 231) Romanın ikinci bölümüdür ve artık nihai ideolojik söylem Yahya Aziz'in konuşmalarında kendini iyiden iyiye hissettirir.

Mezarından Kalkan Şehit'te protagonist Şevki, peşine düştüğü problemi çözmeye çalıştığı esnada aklı ve mantığı zorlanınca kendi bilgi kaynaklarına yönelir; Voltaire (1694-1778), Buhner (1824-1899), Nietzsche (1844-1900) gibi felsefe tarihinin "büyük inkârcılarından" medet umar.[69] (Mezarından Kalkan Şehit, 86) Tabi burada adı geçen filozofların görüşleri *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ki gibi romana herhangi bir karakter aracılığıyla girmez. Sadece isimleri anılır. Geniş bir bilgi perpektifi sunacak şekilde görüşlerine ve sözlerine yer verilmez. Çünkü yazar nihai söylemin ona vermiş olduğu rahatlıkla her şeyin okur tarafından daha ilk sayfalarda kabul edildiğini düşünür. Bu anlamda –*Mezarından Kalkan Şehit*, Hüseyin Rahmi'nin ruhçuluğu düşünsel boyutuyla işlediği iki ciddi romanından biri olmasına rağmen- sığ bir ispat diliyle konuşur.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda ise bilgi kaynağı olarak Aristippus (M.Ö. 435-386), Eflatun (M.Ö. 427-347), Aristo (M.Ö. 384-322), Boece (Boethius) (480-524), Leibniz (1646-1716), J. Banks Rhine (1895-1980), Fransız egzistansiyalizmi, Cyrénaique Okulu gibi isimlerin romanda bahsi geçer ve fi-

[69] Özellikle Nietzsche, Hüseyin Rahmi'nin düşünce dünyasında çok önemli bir yere sahiptir. Üstadım ve pirim diye söz ettiği Nietzsche'nin kitaplarından romanlarına parçalar alır. Ayrıca Berna Moran'ın R. Ahmet Sevengil'den aktardığına göre Hüseyin Rahmi yetmiş yaşındayken Nietzsche'nin yapıtlarını çevirmeye kalkışır. (Moran, 2009: 121)

kirleri tartışılır.[70] İslam felsefesinde önemli bir yer teşkil eden tasavvuf ise romana Vafi, Yahya Aziz ve Matmazel Noraliya aracılığıyla girer.[71]

2.5.4. Mezarından Kalkan Şehit'te Nihai İdeolojik Söylem

Hüseyin Rahmi'nin söylemini nihai ideolojik söyleme yakınlaştıran en önemli husus romanın en sonunda ulaşması gereken tezi henüz romanın ilk sayfalarından itibaren çeşitli araçlarla okura dayatmasıdır. Öncelikle Şevki genel olarak inançsız bir kişi olduğunu romanın ilk sayfalarından başlayarak her fırsatta söyler. "Ben kafası bütün inançlara kapalı maddeci bir adamım." Bu o kadar çok tekrar eder ki metin artık salt bir inanç-inançsızlık anlatısına dönüşür:[72]

---

70 Peyami Safa, "Allah'a Dönen Allahsızlar" başlıklı yazısında Pozitivizmin kurucusu Auguste Comte'un ölümünden 12 yıl önce dine ve mistisizme dönüşünü ve bu dönüşün inkârcılar tarafından şaşkınlıkla karşılandığını aktarır. (Safa, 1999: 31) Ayrıca Peyami Safa'ya göre modern felsefe dine karşı değildir. Buna, Bergsonizm, yeni Thomizm (Maritain), Allahsız olmayan Egzistansiyalizm (G. Marcel), Personalizm (Mounier) gibi örnekleri verir. (Safa, 1999: 37)

71 Beşir Ayvazoğlu, Peyami Safa ile ilgili yaptığı kapsamlı biyografi çalışmasında Matmazel Noraliya karakterinin bir İslam mistiği değil daha çok bir Hristiyan mistiği olduğunu söyler. Oysa romanda Matmazel Noraliya'nın Fotika'nın ağzından aktarılan hayatı dikkatli okunduğunda Hristiyan mistiği yakıştırmasına şüpheyle bakılabilir. İtalyan bir anneden ve Müslüman bir babadan olan Noraliya küçük yaşta babannesinin terbiyesi altında büyümüş ve İslamiyet'e ilişkin bütün eğitimini bu dini bütün kadından almıştır. Sonraki hayatında çok etkili olan babannesi, annesinin zorlamalarına rağmen Noraliya'nın Hristiyan olmamasında, Müslüman olarak kalmasında etkilidir. Ayrıca gençliğinde kendisine âşık olan Yorgo ile evilik için İslam'a ihtida etmesini şart koşması da bu kanaati güçlendirir. Buraya kadar anlatılanlar ölümünün ardından hizmetçisi tarafından anlatılan yaşam öyküsündendir. Matmazel Noraliya'nın bir Hristiyan mistiği olarak belirmesi ise daha çok ona ait olan günlüğün doğrudan alıntıyla romana dâhil olmasından çıkarılabilir. Dolayısıyla, romanda birisi Fotika'nın ağzından hikâyesi aktarılan, diğeri günlüklerinde anlatılan olmak olmak üzere farklı nitelikleri ön plana çıkarılan iki farklı Matmazel Noraliya olduğu söylenebilir.

72 Şevki'nin inançsızlıkta ısrar ettiği ve inanmadığını olur olmaz heryerde aşikâr olarak söylediği diğer yerler için bk.: *Mezarından Kalkan Şehit,* 24-86-94-95-111-131-160-182.

> "Kuramlarına bütün alaylarımla güldüğüm 'spritüalist"lere mi katılacağım? Hayır katılamayacağım. Katılamam… Ben, her yeni olay karşısında inançlarını değiştiren zayıf akıllı kimselerden iğrenirim.
>
> (…)
>
> Böyle diyerek, bize gözüken mucizenin hemen apaçık sayılabilecek etkisi karşısında çırpınıyorum. Zebaniler ateşten topuzlarıyla başıma vurarak:
>
> -İnan
>
> Zorlamasıyla beni cehenneme sürükleseler yine:
>
> -Hayır!.. diye haykıracağım." (Mezarından Kalkan Şehit, 149-150)

Şevki ruhların ve ecinnilerin varlığını da romanın ilk sayfalarından itibaren yalanlamaya, "inkâr etme"ye, söylediklerini de ispat etmeye çalışır. Şevki, duyu deneyinde sunulan dünyadan ve rasyonel bir bilme türünden başka gerçeklik tanımaz. Evine misafir olduğu arkadaşı Kadri ile konuşmalarında henüz romanın ana temasını oluşturacak cinli köşk ortaya çıkmadan hurafelerle mücadele edeceğini söyler:

> "Böyle söylenti çeşidinden olan şeylere inanmakta çok sakınmak gerektir. Ne kadar temelsiz, bozuk, çürük düşünceler varsa, hep böyle söylenti yoluyla halkın kafasında yer tutar. Biz bu yüzyılın çocukları bu çeşit inanışları kuvvetlendirmeye değil; köklerinden söküp atmaya uğraşmalıyız…" (Mezarından Kalkan Şehit, 39)

Protagonistin "Ben dememiş miydim size!" şeklinde ders veren üslubu ve başından beri sıkça tekrar ettiği bilgi ve bulgular, nihai ideolojik söylemin katlanılmaz bir boyuta dönüştüğü yerler olur. Romanda nihai söylemi pekiştiren en güçlü unsur çokbilmiş protagonistin bu tekrarlarıdır:

> "Bunlar hep büyücü hocaların uydurmalarıdır…" (Mezarından Kalkan Şehit, 40) "Ölen dirilmez kanaatim kesindir." (93) "Karşımda öbür âlemin sınırları-

> na benzer neler cilvelenirse cilvelensin ölü dirilmez. Bu inancım değişmez. Bu gece işte bu gerçeği ispat edeceğim…" (97) "Ölüm yalnız dirilerin gözünde en korkunç bir hayalettir. Gerçekte var değildir." (95) "… bu iddiamın tersine olay şeklinde ortaya çıkarılan garip sözlere, masal olmaktan başka, bir değer veremem. Dünyada bu hurafelere inanan saf insanlar bulundukça bu yalanların arkası kesilmez…" (116) "Şevket'in şehit oluşunu ve gömüldüğünü gözüyle gören tanıklara kadar uzandım. Artık bu yönde su götürür bir şüphe izi kalmadı. Kaynımın şehit olduğu kesin bir gerçekti. Meselenin bu yönü kesinlikle çözüldü bitti. Bir daha üzerine dönmemek üzere artık bu yaprağı kapadık." (Mezarından Kalkan Şehit, 149)

Üstelik bu kadar materyalist ve inanç problemi olan Şevki başkalarının görüşlerine karşı tahammülsüz hatta baskın bir karakter olarak karşımıza çıkar. Yazarın sözcüsü protagonistin bu tahamülsüzlüğü onun da hegemonik söyleme sahip olduğunun işaretidir. "(…) bütün âleme karşıyım. Bir yerde inanç konu açıldı mı, ya yumruklarımla tasımlar, önermeler yaparak bana karşı olanları susturmalıyım, ya da kulaklarımı tıkayarak kaçmalıyım…" (Mezarından Kalkan Şehit, 25)

Kadri'nin evinin civarındaki cinli köşke ilişkin gerçeğin ortaya çıkartılması süreci Şevki'nin köşkün kızı Şahika ile tanışıp evlenmesiyle başlar. Yazar Şevki'yi bu anlamda görevlendirmiştir. Koşuşturmacalı bir şehir hayatından ansızın çıkarır ve hurafelerle yaşayan bu köye getirir. Bununla da kalmaz bu köyde perili olarak bilinen ve kimsenin korkudan yanına yanaşmadığı "cinli köşk"e damat yapar. Kurguda Şevki'nin, köşkün güzel kızı Şahika'ya âşık olması ve evlilikleri tamamen geçiştirme bir şekilde aktarılır. Aşka ve evliliğe ilişkin ayrıntılara hiç yer verilmez. Romanda 67. sayfasında tanışırlar, bir sonraki sayfada ise karı koca olduklarını okuruz. Şevki, Şahika ile salt köşkteki ruh, peri olaylarına ilişkin yanlış inanışları ve tüm hurafeleri yıkmak için

evlenmiştir. Yazar bunu "kahraman"ına açıkça söyletir. "Tuhaf şey. Ben perilerle dalaşarak onları köşkten kovmak amacıyla oraya güvey geldiğim halde, henüz onların bana karşı bir başkaldırmaları görülmedi…" (Mezarından Kalkan Şehit, 74) O, her fırsatta bir hakikatin peşinde olduğunu romanda okura hitap edercesine söyler. Köşke ruh diye gelen varlığı takip etmesi, bu takibin romanda yaklaşık elli sayfa sürmesi ve bu varlığın ruh olmadığını ispat için adeta and içmesi dikkate değerdir. Yazar kurgunun hatta yer yer aksiyonun en heyecanlı yerinde Şevki'yi konuşturur ve çeşitli konularda bilgiler verdirir. Daha gerçekler ortaya çıkmadan olayın sır perdesini bütün çıplaklığıyla ortaya döken o çokbilmiş sesiyle nihai ideolojik söylemini kurmaktan kaçınmaz. Hüseyin Rahmi'de araya girmeler, olur olmaz yerlerde verilen bilgiler bize hiç de yabancı gelmez. Ahmet Midhat Efendi gibi sık sık ansiklopedik bilgi vermesiyle, halkı eğitmeye çalışmasıyla tanınan Hüseyin Rahmi, Ahmet Midhat Efendi'den daha ileri düzeyde bir hegemonik söylem inşa eder. O, Ahmet Midhat Efendi'den farklı olarak okurlarına aba altından sopa göstermeyi de ihmal etmez. (Mezarından Kalkan Şehit, 96) Onun tüm bu eleştirileri ve inkârları karşısında başta karısı Şahika ve diğer roman karakterleri nitelikli bir karşılık veremez. Çoğu zaman söylediklerini doğru kabul ederek onu tasdik ederler.

Romanın sonuna doğru uzun bir kovalamacanın ardından yorgun düşen Şevki, köşkte bir gerilime de neden olmuştur. Şehidin ruhu artık gelmemektedir. Köşk sakinleri bunu Şevki'nin onu bir gece boyunca kovalaması ve küstürmesi şeklinde yorumlar. Bu anlamda Şevki, şehidin ara sıra kendilerini ziyaretiyle teselli bulan köşk sakinlerini üzmüştür. Şevki her ne kadar bu hurafeyle kendilerini teselli eden bu "cahil" insanları üzdüğünü ve gerçeği ortaya çıkaramadığını düşünse de gelenin ruh olmadığını mutlak bir inançla savunmaya, bu görüşünün arkasında durmaya devam eder.

Gerçekler köşke gönderilen bir mektupla ortaya çıkar. Gerçekten de kovaladıkları bir ruh değil, yukarıda da söylendiği

üzere şehide çok benzeyen, savaşta hayatta kalmayı başaran silah arkadaşıdır. Bu mektup da kendisi tarafından gönderilmiştir. Üstelik mektubu gönderen kişi de Şevki gibi materyalisttir. Mektupta ruh olaylarının gerçek olmadığını bildiğini; fakat köşktekileri bu şekilde avutmak için şehit olan silah arkadaşına söz verdiğini söyler. Burada ruh kılığına girerek batıl inanışa neden olan kişinin de Şevki gibi materyalist görüşten olması romanda monolijinin oldukça sığ boyutta işletildiğini gösterir. Nihayetinde çokbilmiş protagonistin roman boyunca haykırarak söyledikleri doğru çıkar. Dolayısıyla Şevki hakikatin ortaya çıkmasına neden olduğu için hakikatin sözcüsü olmuştur.

Romanda Şevki'nin şehidi cismen diri bir şekilde gördüğü halde materyalist düşüncede ısrar etmesi, öldükten sonra dirilmenin olamayacağını sürekli iddia etmesi, ruh ve cin gibi soyut varlıkları yok sayması, gördüğüne inanmaması, her fırsatta sürekli bunu dile getirmesi, pelesenk gibi tekrar etmesi aklın üstünde başka güç tanımayan materyalist algının ürünüdür. Hegemonik söylemin tezli bir söylem olması, romanda anti tez üretmesi, yok sayacağı olgulara ilişkin bütün değer düşürücü söylemleri bir yargı gibi peşinen söylemekten çekinmemesi kurguda estetik yitime neden olduğu gibi romandaki gerilim ve merak unsurlarını da ortadan kaldırır, nihai ideolojik söylemin oluşumunu kaçınılmaz kılar.

2.5.5. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda İdeolojik Söylemler

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda Ferit'in kaldığı pansiyondaki tüm hadiseler başlangıçta materyalist ve nihilist Ferit için birer hurafeden ibarettir. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 45) Hatta Ferit, karşısına gece karanlığında çıkan çıplak tenlinin cin veya ruh olmadığı, insan olduğuna ilişkin deliller bulmaya çalışır. Fakat buradaki ispat *Mezarından Kalkan Şehit*'te Şevki'nin yaptığı gibi okura yönelik bir ispat değil, protagonistin kendisine yönelik bir ispattır. Bu bağlamda Ferit soruların

peşindedir. –Şevki ise hâlihazırda bulunmuş yanıtların peşindedir.- Geceleri gelenin kendisi gibi pansiyonda kalan Zehra ya da Fatma; yani insan olduğunu düşünür. Fakat ruh olabileceğini de sürekli ihtimal dâhilinde bulundurur. Yani cinlere ve ruhlara ilişkin şu ana kadar kendisine anlatılan herşeyin hurafe değil de hakikat olabileceğini de gözden ırak tutmaz. Bu bağlamda Ferit, bir nihilist olmasına rağmen olaylara ilişkin kesin ve değişmez bilgileri olan, hükümler veren bir protagonist değildir. Yazar, Ferit'i çokbilmiş özne edasıyla nihai ideolojik söylemle konuşturmaz. Çünkü böylesi bir kurguda protagonistin çıkıp –*Mezarından Kalkan Şehit*'te Şevki'nin söyledikleri gibi- "bunlar hep büyücü hocaların uydurmalarıdır." "Böyle boş inançlara kulak asmayın.", "Bunlar akla matnığa gelmez saçmalardır." "Ben size bütün gerçekleri ispat edeceğim." şeklinde nutuk atması makul bir çıkış olmayacaktır. Her zaman ikircikli bir protagonisttir Ferit. Nitekim yazar da nihai bir söylemle okurun öyle veya böyle anlaması çabasına girmez. Okur üzerinde iktidar kurmaya çalışmaz. Pansiyonda Ferit'i ziyarete gelen varlığın ne olduğu roman boyunca hep açık uçlu bırakılır. Ferit'in gördüklerinin ruh olmadığına ilişkin düşünceleri kurgunun doğal seyri içinde öznenin mantıksal yaklaşımlarıyla aktarılır. Çünkü gelenin insan olduğunu düşündürecek birkaç rastlantı vardır.[73] Bu rastlantılar nihilist Ferit'i sevindirir. Fakat bu akıl yürütmeler aklın hüsranıyla sonuçlanır ve tüm bunlar boşa çıkar. Gelenin ne Zehra ne de uyurgezer Fatma olduğu anlaşılır. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 134-135)

Burada birkaç ideoloji vardır. Bunlardan Ferit'in materyalist aklı, nihilist inkârları ve Marksist ilgisi birinci bölümde kurguda belirgindir. Fakat bunlar hegemonik bir ses olarak karşımıza çıkmaz. Zaten Ferit'in materyalist olarak romana girmesi ileride, daha çok ikinci bölümde belirginleşeceği üzere,

[73] Ölen kocasının ruhunun bir gün gelip koynuna gireceği umuduyla Tatvanlı Fatma'nın yatağında çıplak uyuması, geceleri kalkıp ölen kocasının ruhunu araması ve yan odada kalan Zehra'nın somnambül olması gibi.

yazarın materyalizmi olumsuzlama gayretindendir. Fakat birinci bölümde yazarın bu çabası belirgin değildir. Anlatıcının belli bir ideolojinin izini sürdüğü sezinlemek bile güçtür burada. Ferit belli bir iradeden yoksun, ruh buhranları geçirmenin yanısıra herşeyi sorgulayan, yargılayan bir özne olarak romana girer. Onun eleştirilerinden Marx da dâhil olmak üzere bütün ideolojiler nasibini alır. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 34) Ferit'in kendisinin bile ideolojik konuşmalara, dayatmalara hiç tahammülü yoktur. Romanda kendisine belli bir ideolojiyi aşılamak için ders verircesine konuşan tüm karakterlere uzak durmaya çalışır.

Ferit, bütün zevkleri tatmış ve bunalmış bir adamdır. Sevdiklerini materyalistçe sever. Kız arkadaşı Selma'yla bir gönül ilişkisi kurmaktan ziyade onu cinsel bir obje olarak görür. Sadece Selma değil, aynı pansiyonda kaldığı, kaba suratlı olduğu için katır diyerek küçümsediği Tatvanlı Fatma, konuşma özürlü Zehra, onun "hayvanî zevk"leri karşısında hep birer cinsel obje olarak görünür. Maddi zevklerde sınır tanımaz. Rastgele bir apartman boşluğunda sıkıştırdığı kız arkadaşı Selma, Ferit'in cinsel taleplerine sitemle mukavemet gösterir. Bunu müteakip gelen bölümlerde kurguya giren diyaloglar ve iç çözümlemelerde verilen bilgiler Ferit'in ahlâk düşüncesini belirgin bir şekilde ortaya koyar.

> "Selma kızardı. Bu da onun rengi değildi. Şimdi de dudakları titriyordu. Bir de gözleri yaşarırsa, Ferit için bu ahmak başı kesip kapının önüne bıraktıktan sonra, bu güzel vücudu kucaklayarak Saim'in odasına atmaktan başka bir hayal kalmıyordu.
>
> Kız yutkundu ve mırıldandı:
>
> — Niçin böylesin Ferit?
>
> Sesi gözyaşlarıyla ıslaktı. Ferit de uzun bir tereddütten sonra, daha ziyade bir müdafaa ihtiyacı içinde sordu:
>
> — Niçin bu ruju sürüyorsun? Dudaklarının kiraz olmasını isteyen sen değil misin?

— Bende ondan başka bir şey yok mu?

— Ne gibi?

— Bende… Bir ruh yok mu?

Ferit bu sualin hizasına kadar zekâsının kamburu çıkmadan eğilemezdi. Ruh, ruh…

— Fakat sen ve bütün kadınlar, bize evvelâ ruhunuzu değil, bacağınızı gösteriyorsunuz.

— Ferit, rica ederim…

— Demin Amerikan mecmualarını karıştırıyordum. Bacak yağıyor.

Operetler, müzikholler, filmler, caddeler, her yer bunlarla dolu değil mi? Babam söyler: Eskiden vücuttaki uzuvlardan pek çoğunun adını söylemek ayıpmış: Meme, karın, kalça, bacak, baldır, ayak gibi sözlerden birini ağza almadan evvel bir 'affedersiniz' deyip sesi alçaltmak lâzımmış. Şimdi bacağını göstermek ve beğendirmek bile ayıp değil. Senin ipek çorabın içinde bir ruh varsa bunu benim avucum anlar. Onunla başka türlü bir temas ve muhabere vasıtası bilmiyorum. Belki diz kapağının da bir ruhu var. Ruh, ruh… Yürürken belin bir kıvrılışı… Oradan bir seyyale geçiyor şüphesiz… Fakat o bende aynı cinsten bir seyyale arıyor. Sen boyadığın ve süslediğin vücudunla bende hangi duyguya hitap ediyorsan ondan cevap alıyorsun. İskarpinin açık penceresi önünde oturan ve seyredilmekten hoşlanan topuğun benden merhamet mi istiyor? Kâinatın sırlarına ait düşünceler mi istiyor? Millî heyecan mı istiyor? Ruh, ruh… Ne istiyor bu dekolte ayak benden? Bugün sokaklarda diz kapağına kadar açılan kadın bacakları hangi budalada Aristo'nun mantığına, Eflatun'un idelerine, Leibniz'in monadına dair fikirler uyandırır? Göğsünüzde zıp zıp sıçrattığınız yuvarlaklar Bach'ın *Ave Maria*'sını mı

> söylüyor, Süleyman Dede'nin mevlûdunu mu?
>
> Selma'nın Ferid'e gittikçe büyüyerek bakan gözlerinde iki trenin çarpışmasını seyrediyormuş gibi dehşet vardı.
>
> — Ruh, ruh…
>
> — Ferit, rica ederim….
>
> Ve Selma'nın gözlerinden yaşlar inmeye başladı. Garson kadın yaklaştığı için Ferit devam etmedi ve ona iki çay söyledi. Fakat Selma hemen ayağa kalkmış ve geri almıyacağı derhal sezilen bir kararla elini Ferid'e uzatmıştı.
>
> (…)
>
> Ferit, bu uzun, bu çevik ve sıhhatli bacakların, bu sıcak arzularla kıvrılan belin, bu tabiatla hoş geçinen ve onun her çeşit iştahıyla dolu, dirilik ve güzellik, nesi varsa bütün lütuflarına kavuşmuş vücudun üstünde, bu kadar ahmakça santimantal bir başın ne aradığını düşündü." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 72-73)

Bu alıntıda Ferit'in "hayvanî" duyguları tamamen ona özgü entelektüel bir diyalog ve monologla romana girer. Burada Selma'yla olan bağının bütünüyle materyalistçe bir ilişki üzerine kurulu olduğunu görmek mümkündür.

Birinci bölümde Ferit'in bütünüyle diyalojik konuşmaları ve diyalojik iç sesine rastlarız. Romanda Ferit'in üstünde bir kararsızlık, iradesizlik bulutu dolaşır. Ferit karakteri tereddütleriyle, kararsızlıklarıyla, ikilemleriyle varolan bir karakterdir. Niçin ünversiteye devam etmediği sorulduğunda "İradem yok." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 67) şeklinde cevap verir. Ferit'in adımları yorgun ve sarsaktır. Kararsızlığından dolayı sürekli kuruntu ve hayret anları içindedir. Arkadaşı Saim'e gitmek için Tarlabaşı'ndan tramvaya biner. Tramvayda Saim yerine bir hekime gitmek gerektiğini düşünür. Sonra hekim düşüncesi de aklından çıkar, para karşılığında emanet bıraktığı saatini almaya karar verir. Ardından Selma'ya gitmek geçer ak-

lından. Tramvay Tarlabaşı, Parmakkapı, Tepebaşı, Sirkeci hattında ilerlerken o bu duraklardan hangisinde ineceğinin muhasebesini yapar. Sonunda Tepebaşı'nda iner. İndikten sonra tekrar geldiği yöne doğru koşmaya başlar. Sonra Haliç'e doğru iner. Bir banka oturur. Bu kısımlarda anlatının içine dâhil olan yoğun psikolojik atmosfer Ferit'in kararsızlığını sıradan bir istikamet kararsızlığı olmaktan çıkarır ve anlatıyı derinleştirir.

> "Nereye gidiyordu böyle? Saati merak etti. Hava çok kararmıştı; caddenin kalabalığına bakılırsa erkendi, henüz. Buralada Osmanlı Bankası'nın önünde büyük bir saat olacaktı. Bakındı. Tam önüne gelmişti onun. Başını kaldırdı. Altı buçuk. Erken daha. Bu saatte Vafi Beyin evine gidilemezdi. Uyku saatine kadar kimbilir kaç türlü çıldırma vesilesi çıkacaktı. Geriye döndü ve çok ağır yürüdü. Her dükkânın vitrini önünde biraz duruyordu. Bir kunduracı mağazasındaki kadın iskarpinleri ona Selma'nın yeni pabucunu hatırlattı. Peki… İçindeki fikir, arzu ve hareketin muhtemel neticeleri ne olursa olsun, şimdi bir tramvaya atlayıp Selma'ya gitse ne çıkardı? (…) Haydi tontonum, atla tramvaya. Hiç değilse kendi aleyhindeki dedikoduları sustururs un. Haydi. Biraz vakit de geçer. Bu saatte yatağa giremezsin. Haydi!..
>
> Koştu. Fakat Selma'yı nerede bulabileceğini düşününce hemen durakladı. Kız ondan ayrıldıktan sonra annesinin evine gitmiş olamazdı. Belki anneannesiyle kavgasından sonra en az bir ay oraya uğramayacaktı. Ya babaannesinin evinde, ya Suzy'dedir. Hayır, Suzy'ye de gitmez. Babaannesinin evindedir. Bu saatten sonra onu dışarıya çıkarmak olmaz. Disiplinli bir ev o. Salonda oturacaklar. Sabriye Hanımın eli öpülüp mide ülserinden şikâyetleri dinlenecek. Hayır, dön geriye, çekilmez. Bu sabır beni yeni bir krize kadar götürebilir. Dön çocuğum.

> Döndü. Şimdi Vafi'nin ecinnilerine de gidilmez. Nereye gidilir? Karnı aç değildi. Son zamanlarda iştahı da çok azalmıştı. Durdu. A!.. Selma'ya gitmesi bir zaruretti âdeta. Başka yapılacak hiçbir şey yok.
>
> (…)
>
> Ferit saatin önüne kadar gelmişti. Başını kaldırdı. Yediye yirmi üç var. Haydi. Geriye döndü. Yine koşuyordu. Artık tereddütsüz atlıyacaktı tramvaya. (…) Dön geriye çocuğum. Bu yolun sonu evlenmektir: Çünkü, bak, Selma senin için ikiden biridir: Ya hiçbir arzunu reddetmeyen bir arkadaş, ya bir zevce. Birinciden ümidi kes ikinciden savuş. Ne kalır? Artık sen onunla münasebetini alelâde götüremezsin. Seviyor veya sevecek seni. Bu akşam ona gidersen ümitlerini tazeleyeceksin. İleride sen kaçınca daha vahim sahneler olacak. Bu gün bu hikâye birkaç damla gözyaşıyla bitmiştir. Yarın bardaklar, kovalar dolup taşar. Kes burada. Haydi. Haydi, geriye dön yavrum.
>
> Döndü. Adımları ağırlaştı. Verdiği karardan rahat etmemişti. İçinde yine serseri duygular başkaldırıyordu. Bunlar hiçbir makul sebep göstermeye ihtiyacı olmadan ruha baskın yapan, akıl ve irade kaçaklarıydı." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 85-86-87-88)

Ferit'in kararsızlığı, anlatıcının hayalde gibi tasvir ettiği eşya, roman boyunca kayıp olan irade Ferit'in inanmakla inanmamak arasında gidip gelmesine neden olur. Bu kararsızlığa paralel olarak belirgin, net tasvirler yerine flu tasvirlere rastlanır. Bunların hep biçimsel ideolojik söylemin oluşumuna katkı sağladığı söylenebilir.

> "Başını önüne eğip omuzlarını kaldırarak hareketsiz oturuyordu, içi Selma ile doluydu. Ona ait hayallerden ziyade, ondan buhar tabakalarına benziyen bir takım şeffaf ve yayvan ruh gölgeleri halinde gelen tesirleri yaşıyor, hiçbir şey düşünmüyordu. Fakat içinden şekli-

> ni tayin edemiyeceği ve adını söyliyemeyeceği pek çok şey geçiyordu. Bunların hepsi, birer ucuyla Selma'ya bağlı hallerdi." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 89)

Ferit'in bu kararsızlığının aksine *Mezarından Kalkan Şehit*'te Şevki, oldukça kararlı bir adamdır. Şevki'nin kararsız kaldığı tek bir an görülmez. O sürekli gerçeklerin peşinde iz süren bir dedektif, delilleri birleştirip meseleyi sonuca bağlamaya çalışan bir yargıç gibi konuşur. Romanda şehit olmuş kayınbiraderinin ruhu olarak köşke gelip büyükanneyi ziyaret eden varlığın ruh olmadığını ispat etmek için peşinden koşması yaklaşık elli sayfalık bir aksiyonla anlatılır. Takibe çıktığı ruhu peşinden kovalarken çok da iyi bilmediği bir köyde, gece karanlığında gideceği yönü tayin etmekte kararsızlıklar yaşamak şöyle dursun tam olarak hangi yöne gittiği, bir pusula gibi yönler ve ara yönler kullanılarak aktarılır.

> "— Oğlum, burada durmayalım. Ya kuzeye, ya güneye, ya doğuya, ya batıya. (…) Bilmem neden ayaklarımız kuzeybatı doğrultusuna yürüdü. Belli bir amaca koşuyormuşuz gibi jimnastik adım gidiyorduk." (Mezarından Kalkan Şehit, 89)

İstikametin belirgin olarak söylenmesi gibi yine nihai söylemin de bir uzantısı olarak betimlemeler flu değil oldukça nettir:

> "Batı ufkunu hafif fecriyle aydınlatan küçük ayın izi göğün kenarından bütün bütün silinmiş… Ancak gece pek kapkaranlık değil… Gök kubbesisinin etrafında gezinen bulutların altına gizlenmiş sabah müjdesi bir ağartı var gibi. İrili ufaklı yıldızlar tepemde kamaşıp duruyorlar… Tam kuzeye inen Büyükayı'nın biçimi büyümüş…" (Mezarından Kalkan Şehit, 88)

2.5.6. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nun İkinci Bölümü ve Değişen Söylem

Ahmet Midhat Efendi'nin Doğu'yu yüceltmesinin sonucu olarak ortaya çıkan ideolojik söyleminin romanlarına karakterizasyon düzeyinde yansıması, Batı karşısında ahlâklı, tertipli, her açıdan şuurlu ve ideal sahibi "kahraman"lar oluşturması şeklinde gerçekleşiyordu. Bu durum Ahmet Midhat Efendi'nin

kendinden sonraki bazı romancılara miras bıraktığı önemli bir hususdur. Bu bağlamda Peyami Safa da Ahmet Midhat gibi hemen her romanında kurtarıcı, çokbilmiş bir "kahramanla" karşımıza çıkar. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda bir ideolojinin hamisi gibi yüksek perdeden konuşan Yahya Aziz birinci bölümde neredeyse yoktur. Şöyle arada bir görünür ve kaybolur. İkinci bölümde ise sıklıkla Ferit'in yanında olup onun dönüşümüne eşlik eder. Yahya Aziz'in –yazarı temsil eder- romanın ikinci ve son bölümünde kurgu içindeki işlevi artmaya başlayınca romanda hegemonik söylem de kendini iyiden iyiye hissettirmeye başlar. Yahya Aziz'e -ya da yazarın kendisine- ait çeşitli fikirlerin romana girebilmesi için ansızın makas değiştirir gibi konudan konuya geçilir. Özellikle ruh ve cin olaylarının tartışıldığı bağlamdan birden siyasal konular konuşulur. Bu bağlamda *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda mistiklik kuru kuruya bir mistiklik, dünyadan elini ayağını çekmiş bir mistiklik değildir.[74] Peyami Safa mistik-metafizik evreni yüceltirken onu siyasal bir düzen içinde vermeyi ihmal etmez. Modern Türkiye'nin sahip olması gereken siyasal nizam manevi bir fon içinde verilir. Nihai ideolojik söylemin artık iyiden iyiye kendini hissettirdiği, hegemonik söylemin belirginleştiği romanın sonunda, Yahya Aziz karakteri uzun bir nutuk çeker. Bu konuşmada içinde bulunulan modern Türkiye'de –anlatı zamanı 1943, 1944- dinî değerlerin önemi vurgulanır. Bugün içinde bulunulan durumun yani laikliğin ve Batılılaşmanın da gerekliliği dile getirilir. Bunlar medeniyetin geçiş evresinde bir zaruret olarak gösterilir. Yahya Aziz "Avrupa'yı aşmak için tam manasiyle Avrupalı gibi yaşamalıyız." der. (Matmazel Noraliya'nın

[74] Beşir Ayvazoğlu, Peyami Safa'nın mistikliği hakkında şunları söyler: "1930'ların başlarında mistisizme ilgi duyan Peyami, daha çok bu konudaki Fransızca literatürü okumuş, yakın arkadaşı Necip Fâzıl, İslâm tasavvufuna, dolayısıyla yerli kaynaklara yönelirken, o, Batılı kaynaklarla beslenmiştir. Son iki romanında kullandığı kaynakların niteliği çok açık bir biçimde görülür. XIX. Asırda bütün Avrupa'yı saran ve XX. yüzyıla da sarkan materyalist ve pozitivist akımlara karşı güçlü argümanlar elde etmeye çalışırken parapsikolojik ve metapsişik olaylarla fazlaca haşır neşir olan, hatta yukarıda da belirttiğimiz gibi bizzat ispiritizma celseleri düzenleyerek ruhlarla temas kurmaya çalışan Peyami'nin mistisizmi İslami renk ve muhteva taşımaz." (Ayvazoğlu, 2008: 427)

Koltuğu, 275) Yahya Aziz'in konuşmaları esnasında Ferit sorular sorar. Fakat bu sorular konuşmanın dışına çıkan, Yahya Aziz'in söylediklerini aşan nitelikte sorulardır. Romanın birinci bölümünde hem anlatıcının hem de diğer karakterlerin Ferit'e atfettiği keskin zekâya yakışır sorular değildir. Bunlar yazarın, Yahya Aziz'i konuşturmak, siyasal meseleler hakkında düşüncelerini serdettirmek –ve tabiî ki yazar kendi düşüncelerini serdetmek- için itinayla kurguya dâhil edilmiş sorulardır.[75]

> "Allah'ın varlığı, iki kere iki dört eder gibi muhakkak mıdır?
>
> (…)
>
> İnsanlık otoritesini bir dünya devletinde mi buluyorsunuz?
>
> (…)
>
> Nasıl bir ekonomik nizam tasarlıyorsunuz?"
>
> (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 275-276)

Ferit'in peşpeşe sorduğu bu soruların kolaylığının yanısıra bağlamsızlığı da dikkati çeker. Bu sorular diyaloglarda adeta korpus değişmesine neden olur. Yahya Aziz'in konuşması her sorudan sonra yeni bir perdeye geçer. İkinci bölümle başlayan hegemonik söylem özellikle bu sorular ve bu sorulara verilmiş cevaplarda kendini çok daha yoğun hissettirir. Yazar artık öğretici rolünü üstlenmiştir. Soruların kurgu içindeki yapaylığını yazarın kendisi de farkeder ve zevahiri kurtarmak adına karakterlerine şöyle dedirtir:

> "— Bu konuşmamızın Eflatun diyaloğuyla gazeteci anketi arasında sallanmasına gülüyorum. Fakat soracağım: Nasıl bir ekonomik nizam tasarlıyorsunuz?
>
> Aziz de gülümsedi:
>
> — Öğretmenlik hayatı beni biraz, hazırladığı kanun tasarısını gazeteciye anlatan bakan gibi çizgili ve oldukça didaktik konuşmak zorunda bırakıyor." (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 276)

---

75 Roman boyunca Yahya Aziz'in serdettiği düşüncelerin Peyami Safa'nın düşünce kitaplarında yer alan fikirlerle örtüştüğü söylenebilir.

Hegemonik söylem salt bu konuşmalarda değil Ferit'in yaşadığı dönüşümde de kendini gösterir: Romanın sonunda yazarın tezi Yahya Aziz'in her şeye cevap verebilen çokbilmiş kişiliğiyle tamamlanır. Birkaç tane ruhaniyet hikâyesi romanın anlatı zamanının kapsadığı zaman dilimiyle söyleyecek olursak altı gün gibi kısa bir sürede Ferit'te ciddi bir dönüşüme sebep olur. Ferit daha önce kısmen yaşadığı ve yine pozitivist bir özne olarak gerçekliğini sorguladığı ruhların varlığıyla mistik mazisi olan köşkte ruh ve ecinni olaylarının bizzat içine girerek nihilist düşünüşten, mistik düşünüşe kayar ve bu köşk, Ferit'in bütünüyle bir zihniyet değişimi yaşamasına sebep olur. Ferit bir anlamda hidayeti bulur.[76] (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 284) Tez çok basittir. Ferit artık inanıyordur. Hatta bununla da kalmaz, öncesinde ilişki kurabilmek için yakınlaşmaya çalıştığı, gözlerini, kalbini, ruhunu anlamsız bulduğu; cinsel bir obje olarak gördüğü Selma'nın, romanın sonunda cinsel göstergelerle dolu kışkırtmalarına sırt çevirir, üstelik nasihat vermeyi de ihmal etmez. (Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, 289-290) Benzer şekilde ahlâki ve ruhsal anlamda iflasın eşiğinde olan kardeşi Nilüfer'e de nasihatlerde bulunur.[77]

---

[76] Türkiye'de ilk örneğini Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı* (1969) romanı olarak bilinen ve sanatsal değeri itibariyle düşük olduğu için Türk edebiyatı tarihinde hemen hiç yer etmeyen "hidayet romanları" diye müstakil bir roman türünden bahsedilebilir. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* 1970'ler ve 80'lerde popüler olan bu izleği onlardan çok daha önce sanatsal ve derinlikli olarak işleyen bir romandır.

[77] Peyami Safa'da kadın karakterler eksik, suçlu ve sürekli zaaflar içinde verilir. Aynı bakış açısı Yakup Kadri ve Kemal Tahir'de de vardır. Yakup Kadri toplumdaki yozlaşmayı kadınların taklide yönelmelerinin bir sonucu sayar. Aile ve toplum ilişkilerinde gelişme ve yozlaşmadan kadını sorumlu tutar. Halide Edip'in ise kadınlarla ilgili kurgularına hep kötümserlik hâkimdir. *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Vurun Kahpeye* (1926) gibi romanlarında kadın karakterleri mutsuzluğa veya ölüme mahkûm etmesi de bununla açıklanabilir. Fakat Ahmet Midhat Efendi, bunlardan çok daha önce kaleme aldığı roman, hikâye ve yazılarında daha ilerici bir tavırla -modern dünyada kadın algısının değişeceğini fark etmişçesine- idealist kadın tipleri çizmeye çalışmıştır. Ahmet Midhat aşırı Batılılaşmanın kurbanı olan ahlâki zaaflarla dolu bir kadın karakter çizerken mutlaka üstün meziyetli bir kadını da onun karşısına koymayı ihmal etmez. Peyami Safa'da ise güçlü, dirayetli, Batılılaşmanın müptelası olmayan bir genç kadına rastlamak nerdeyse imkânsızdır. Ahmet Midhat Efendi'nin ideolojisini onun kadınlara bakışı üzerinden anlatan ilginç bir makale için bk.: (Mardin, 2003: 71)

2.5.7. Her İki Romana İlişkin Son Sözler

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Ferit'i psikolojik olarak çıkmaza sokan, ruh buhranlarına iten; hatta toplumu da ahlâki anlamda çökerten bir bilgi felsefesinin başta protagonist ve toplum üzerindeki diğer etkilerini göstererek başlar. Birinci bölümde Ferit'in monologlarında iki ses hâkimdir. Birisi Materyalist Ferit, diğeri mistiğin eşiğinde hâlâ inat eden, inançla inançsızlık arasında gelip giden Ferit… Romanın ilk bölümünde bütünüyle nihilist olmasına rağmen Ferit'in hep inanan bir tarafı da vardır. Romanın birinci bölümünü biçimsel ideolojik söyleme yakınlaştıran da büyük oranda protagonistin bu şekilde tasarımlanışıdır. Üstelik bu bölümde anlatıcı da çok müdahil değildir. Hatta romanın birinci bölümünde tanrısal anlatıcı hemen hemen hiç yoktur. Yazar her şeyi karakterlerine anlattırır. Sonunda Ferit gitgide dine yakınlaşır.

Mezarından Kalkan Şehit, metapsişik karşısında aklın, pozitif bilimlerin ve materyalizmin yüceltimiyle son bulur. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise akıl ve pozitif bilimler karşısında metapsişikin ve manevi âlemlerin yüceltimi söz konusudur. Kısacası bu iki romandan birinde hurafelerle dolu bir din algısından pozitivizmin kurtarıcı "suret-i mutlakçı"lığıyla akıl aydınlanması gerçekleşirken ötekinde herşeyi akılla aydınlatmaya çalışarak bunalıma giren pozitivist bir öznenin ruhlar, ecinniler aracılığıyla hakikati bulması ve bir gönül aydınlanması yaşaması söz konusudur. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Yahya Aziz karakterinin konuşmalarını ve ikinci bölümde Ferit'in onunla kurduğu diyalogları saymazsak romanın kısmen biçimsel ideolojik söylemle oluşturulmuş bir roman olduğunu söyleyebiliriz. *Mezarından Kalkan Şehit*'te ise yazar ulaşmaya çalıştığı tezi hem nihai ideolojik söylemle hem de hegemonik söylemle aktarmaya çalışır.

2.6. Bilgi, İktidar, İdeoloji Kavramları Çerçevesinde Kemal Tahir

Kemal Tahir romanı içerdiği bilgi dağarcığı itibariyle bir tarih yazıcılığı ve Türk sosyolojisi sunmaktadır okurlarına. Çok

yazması nedeniyle romanları konu açısından da oldukça çeşitlilik gösterir. Bazı romanlarında Cumhuriyet sonrasını ana hedefi yapar. Tek parti döneminin ihmalleri, görmezden gelinen toplumsal gerçeklikler, iktidarın halka dayatmaları, sivil toplum, halk üzerinde tahakkümünü kuran burjuva gibi konular Kemal Tahir'in ele aldığı başlıca siyasal konulardır. Yazar ele aldığı sosyolojik ve tarihsel boyutu ağır basan kurgularda sistem içerisindeki anti demokratik, halktan kopuk yapıları deşifre eder. Onun romanlarında imamlar, ağalar, şeyhler ve muhtarlar; fakir halk ve ezilen köylülerden oluşan büyük bir kitleyi sömürerek büyürler. Yer yer de bürokratlar ve patronlardır bu sömüren kesim. Onun kendinden önceki romancı kuşağa nazaran özgünlüğü de işlediği bu temalardadır. Bir diğer özgün yanı ise Kemalizm eleştiri yapması ve konu seçimi olarak köy enstitüleri, hapishane, eşkıyalık, kuruluş, Serbest Fırka, İzmir Suikasti, köydeki tarımsal gelişmeler gibi değişik konuları yazabilmesinden ileri gelir. Kendinden önceki kuşak gibi salt Doğu-Batı meselesine takılıp kalmamıştır. Bu anlamda Kemal Tahir, tematik olarak klişenin dışına çıkmış bir yazardır. Kurtuluş Kayalı da Kemal Tahir'in romanlarına izlek olarak tarihi seçmesinin ve onun tarih ilgisinin özgünlüğüne ilişkin şunları söyler:

> "Kemal Tahir köy romanları yazdığı zaman aralığında aynı zamanda Mütareke İstanbul'unu konu alan Esir Şehir kitaplarını da yazmıştır. Köy romanları da Tanzimat'tan, hatta daha önceden kalkarak Türkiye'de köy ve toprak sorunlarını da değerlendirmiştir. Demek ki tarih meselesi diğer romancılardan çok önce ve yoğun bir biçimde Kemal Tahir'in gündemine girmiştir. Tabii zaman içinde bu tarih ilgisi belli bir problematik çerçevesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun, devletinin kuruluşuna kadar gitmiştir." (Kayalı, 2010: 505)

Kurtuluş Kayalı *Bizim Kuşağın Kemal Tahir Okuma Serüveni…* başlıklı çalışmasında ise kendi neslinden önceki ve sonraki olmak üzere üç nesli Kemal Tahir metinlerine uzak nesiller olarak niteler. Bunu da Kemal Tahir'in kendi dönemindeki yazar-

lardan farklı izlekleri dar bir popülizme düşmeden ele almasına bağlar. (Kayalı, 2010: 47)

Romanlarında sosyolojik ve tarihsel konuları ele alan Kemal Tahir neden gazeteci ya da sosyolog olmadı da bir romancı olarak bu temalarla şekillenen romanlar kaleme almak istedi? Herşeyden önce kalıcı olmak, yüz hatta yüz yıllar sonrasına da seslenebilmek, sesini ulaştırabilmek derdindeydi. Bu bağlamda edebiyat eserinin kalıcılığına sığındığı söylenebilir. Bununla birlikte "siyasetin Türkiye'deki ana meselesinin sosyolojiye direnmek" olduğunu belki de o yıllardan keşfetmişti. Bu yüzden ideolojik olarak görülecek ve iktidar tarafından kolaylıkla yaftalanacak doğrudan sosyolojik tezler yazmak yerine tezli toplumsal romanlar yazdı. Böylece hem mesaj olarak hem de muhatap olarak özel bir tercihle roman okurunu seçerek biraz dolaylı bir sosyoloji yaptı, yapmaya çalıştı.

Bazı gruplar tarafından Kemal Tahir romanları Türk edebiyatının başyapıtları gibi algılanır. Buna sebep romanlarının sanatsal niteliğinden ziyade tarihsel ve toplumsal işlevidir. Bu yüzden romanlarında ele aldığı meseleler de sosyal bilimciler için oldukça caziptir. Kemal Tahir'i özellikle bir takım sosyoloji çevrelerince saygın kılan, yerli bir Türk sosyolojisi arayışında olan bu sosyolog camiasının onun Türk insanının kendini tanıyabileceği bir türden romanı yazmasıydı.[78] Kemal Tahir bir anlamda Türk toplumuna ayna tutuyordu. Ulusallığın yükselişte olduğu, yerlilik arayışlarının hız kazandığı 1960'lı ve 70'li yıllarda yazdığı romanlarda tartıştığı konular hiç de küçümsenecek türden değildi. Bu yüzden bazı gruplar tarafından yazdıkları, kurgusal ve estetik niteliklerinden ziyade yansıttığı sosyolojik gerçeklikler açısından ciddiye alınıyordu. Bugüne kadar Kemal Tahir hakkında yapılan çalışmalara sosyologların yoğunluklu katılımının sebebi de budur.

[78] Kimileri Türk sosyolojisinin Kemal Tahir ilgisini İstanbul Üniversitesi Sosyoloji hocalarından Baykan Sezer'e dayandırırken kimileri de Cahit Tanyol'a dayandırmaktadır. bk.: (Kayalı, 2006: 209)

Yukarıda da belirttiğimiz üzere Kemal Tahir'in, Türkiye'de bugüne kadar pek az romancıya nasip olmuş, hem ideolojik hem de akademik olarak farklı kurumların özverili çalışması ve yine farklı kesimden yazarların katılımıyla hazırlanan çok sayıda dosya, anma kitabı ve özel sayıyla yâd edilmesi dikkate değerdir.[79] -Kurtuluş Kayalı, Kemal Tahir'le ilgili nicelik olarak çok sayıda çalışma yapılmasına rağmen Kemal Tahir üzerine düşünme uğraşının çok gerilerde olduğunu, kelimenin tam anlamıyla kısır olduğunu dile getirir. Bunu da Türkiye'nin kültürel atmosferine, entelektüel iktidar odaklarına, Türk yayın dünyasının sınırlılıklarına bağlar. (Kayalı, 2010: 13)-

Bu çalışmalarda yer alan bazı yazıların "Kemal Tahir nasıl bir Türkiye istiyordu?" "Kemal Tahir Osmanlıcı mıydı?" "Bir Tarihçi Olarak Kemal Tahir." "Bir Sosyolog Olarak Kemal Tahir." ekseninde yapılan incelemeler olması, Kemal Tahir romanının nasıl incelendiği hakkında ciddi ipuçları verir. Hatta bu yazılanların bir kısmı Kemal Tahir hakkında yazılanların kritiğine, Kemal Tahir'in niyetini okuyanların niyetlerini okuma şeklinde üçüncü şahıslar üzerinden yapılan okuma denemelerine dönüştüğü söylenebilir. Söz gelimi Kemal Tahir'e ilişkin yazılardan birinde yazar, onunla ile ilgili geçmiş yıllarda yazılan yazılarda ona yapılan eleştirilerin romanına teknik açıdan bakmış olmanın sonucu olduğunu ve bu bakışın son yıllarda moda olduğu dile getirir. –Aslında yukarıda da söylediğimiz üzere bizce bunun tam tersi söz konusudur.- Yazar edebiyatın sadece bir edebiyat olarak ele alınmaması gerektiğini, 19. yy.'da yazılan romanların tamamının bir sanat eseri olarak görülmeyip siyaset, sosyoloji ve felsefe açısından ciddiye alındığını, hatta bu dönemde düşüncenin birçok alanda edebiyatı takip ettiğini, Freud'un kitaplarının edebî kahramanlarla dolu olduğunu, Marx'ın iktisat görüşünü

---

79 Yusuf Turan Günaydın ve Selma Günaydın'ın *Hece* dergisinin *Türkiye'nin Ruhunu Arayan Aydın Kemal Tahir* özel sayısı için hazırladıkları Kemal Tahir bibliyografyası eksik bir arşiv taraması olmasına rağmen, *Hece* dergisinin özel sayısında yayımlanan 61 yazı/makale haricinde, geçmiş yıllarda yayımlanmış 243 makale, 15 kitap, 77 kitap bölümü, 6 dosya, 39 tez ve 30 adet soruşturma, anket, açık oturum ve röportajı içermektedir. (Günaydın & Günaydın, 2012)

Kapital'de Shakespeare ve Dante gibi yazarlardan aldığı pasajlarla geliştirdiğini söyler. Tüm bunları sorgulayan yazar adeta Kemal Tahir'in romanlarının sosyal bilimlere kaynaklık ettiği/edeceği için onun teknik açıdan incelenmesi ya da olumsuzlanmasının gereksizliğini vurgular. (Ayas, 2010) Dolayısıyla Kemal Tahir'in başta romanları olmak üzere yazdıklarıyla arkasından ciddi tartışmalara yol açacak kadar etki bıraktığı söylenmelidir. Fakat şunu da eklemek lazım ki Kemal Tahir romanını toplumsal veya tarihsel kategori olarak görmek Marksist kuramdan mülhem türetilen bir bakışın ürünüdür.

Kemal Tahir bir karşı-ideoloji romancısıdır. Her şeyi eleştirmesi, sorgulaması, araştırması, bildiklerinden şüphe etmesi onu bir karşı-ideoloji romancısı yapmıştır. Eleştirilerini tam da "galatı meşhurlar" üzerinden yapar. Bu bağlamda kendisinin de etkilendiği Marksizmi ve dönemin siyasal iktidarını ellerinde bulunan Kemalistleri eleştirmekten bile çekinmemiştir[80]. Romanları verili olanlara karşı çıkar. -Belki de bu yüzden kendi zamanında ne sağcılar ne de solcular tarafından tam olarak benimsenebilmiştir.- Köy Enstitüleri sistemini eleştirdiği romanı *Bozkırdaki Çekirdek*'tir. (1967) Bir başka karşı-ideoloji romanı, bizde Köroğlu'ndan Yaşar Kemal'in İnce Memed romanına kadar süregelen eşkıyalık övgüsüne karşıt olarak yazılmış *Rahmet Yolları Kesti*'dir. (1957) Bunlar haricinde *Sağırdere* (1955), *Kör Duman* (1957), *Yedi Çınar Yaylası* (1958), *Köyün Kamburu* (1959), *Büyük Mal* (1970) gibi köy romanlarında oluşturduğu kurgu ve çizdiği tiplerle kendi zamanında köyü ve köylüyü yücelterek anlatan sosyal gerçekçilerin dışında kurnaz, sapkın, işini bilen bir Anadolu köylüsü çizerek sosyal gerçekçilerin karşısında, onlara karşıt yeni bir gerçeklik inşa etmiştir. Onun ezber bozan bu eleştirel yaklaşımının da klişenin dışına çıkmasında katkısı vardır.

---

[80] Kemal Tahir'in kuşkulu entelektüel tavrına ilişkin sık sık tekrar ettiği güzel bir cümle İsmet Bozdağ'ın naklettiği şekliyle şöyledir: "Her sabah açtığın gazetede ya da okuduğun bir kitap sayfasında, rastladığın bir gerçek, seni, o güne kadar bütün öğrendiklerini unutmaya, alfabeye yeniden başlamaya zorluyor ve sen buna razı olamıyorsan entelektüel değilsin, 'aydın' değilsin, hatta namuslu bir okur yazar bile değilsin!.." (Bozdağ, 2003: 18)

2.6.1. Devlet Ana ve Osmancık

Bu başlık altında Kemal Tahir'in *Devlet Ana*[81] (1967) romanı ile Tarık Buğra'nın *Osmancık*[82] (1982) romanı karşılaştırmalı olarak bir söylem çözümlemesine tabi tutulacaktır. Her iki romanın yayım tarihi arasında 15 yıllık bir zaman dilimi vardır. Tarihe ilişkin daha dikkat çekici bir husus her iki romanın da aynı tarihsel dönemi, yani 13. yy. Anadolu toplumunu ve Osmanlı'nın kuruluş sürecini anlatmalarıdır. Bu çözümleme de yukarıda Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Peyami Safa üzerinden yaptığımız çözümlemede olduğu gibi bütünüyle karşıtlıklar üzerine kurulmuş olup Osmanlı'nın kuruluşuna ilişkin birbirine neredeyse bütünüyle zıt düşünceleri savunan iki romanın söylem çözümlemesi yapılacaktır.

2.6.2. Devlet Ana ve Osmancık'ta Kurgusal Benzerlikler ve Söylemsel Karşıtlıklar

Bu başlık altında her iki romanda yer alan kurgusal benzerliklere ve söylemsel karşıtlıklara yer verilecektir. Öncelikle her iki romanın aynı tarihsel evreleri anlatmaları kurgusal benzerlikleri arttırmaktadır. Söylemsel karşıtlılar şeklinde karşımıza çıkan hususlar ise aynı bilgiyi kendi ideolojik perspektifleriyle dönüştürmeleri sonucunda karşımıza çıkan bir söylemsel durumdur. Bu söylemsel karşıtlıklar cinsellik, aşk, din ve gizemlileştirme-gizemsizleştirme üzerinden farklı başlıklar halinde çözümlenmeye çalışılacaktır.

2.6.2.1. Sosyo-Ekonomik Yapıya İlişkin Her İki Romanda Yer Alan Bilgiler

Devlet Ana'nın seksenbeş sayfalık ilk bölümü Mavro ile Şovalye Notüs Gladyüs'ün tanışmalarını müteakip aralarında

[81] Çalışma içerisinde romandan yapılacak tüm alıntılar şu baskıdandır: Kemal Tahir, *Devlet Ana*, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

[82] Çalışma içerisinde romandan yapılacak tüm alıntılar şu baskıdandır: Tarık Buğra, *Osmancık*, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2000.

geçen diyaloglardan oluşur. Bu ilk bölümde Oğuz toplumunun sosyal ve siyasal yaşamıyla ilgili tarihsel içerikli önemli kurgu-bilgiler Mavro ile Şovalye Notüs Gladyüs arasında geçen konuşmalarda verilir. Bu bölümde okuyucu Oğuzların günlük hayatlarıyla ilgili bilgilendirilir. Bu bilgiler ideolojik bir örgüyle oluşturulmuştur. Romandaki ideolojik altyapının temeli de bu sayfalarda atılır. Kemal Tahir gibi sosyalist bir romancının klasik dönemi anlattığı bir romana, henüz ilk sayfalarından itibaren Marksizmin altyapı-üstyapı belirlemeleriyle başladığı görülür. Üretimi oluşturan etmenlerin birbiriyle olan ilişkisi toplumun ekonomik yapısını oluşturur. Marksist terminolojide altyapı içine dâhil edilen ekonomik yapı, o toplumun üstyapısını yani din, hukuk, örf ve sanat algısını da belirler. Kemal Tahir yan olay örgüleriyle beslediği, 13. yy. Anadolu toplumunu anlattığı bu hacimli romanda toplumun üstyapısına ilişkin yapacağı yorumlara yer açmak için 13. yy. Anadolu toplumunun dinî, iktisadî, içtimaî düzeni hakkında bilgiler verir. Mavro ile Şovalye Notüs Gladyüs'ü bunun için konuşturur. Bu diyalogların Mavro'nun Şovalye Notüs Gladyüs'e bilgi vermesinin yanı sıra okuyucuyu da romana hazırlayan bir işlev gördüğü söylenebilir. Bu bilgiler bir Hristiyanın (Mavro) ağzından Oğuz toplumuna yönelik övgülerle doludur. Üstelik bu ilk bölümde, Oğuzlar'daki üretim biçimi, ayrıntılı bir şekilde ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) çerçevesinde anlatıya girer.[83]

[83] Asya tipi üretim biçimi toprağın özel mülkiyetinin bulunmayışına dayalı orijinal bir ekonomi yapısı olarak görülür. İlkel topluluktan farklı olarak Asya tipi üretim, yerleşik tarım, hayvancılık ve madenlerin kullanılması gibi yeni üretim formlarına bağlı olan ve ilkel toplulukların gelişmesi sonunda ortaya çıkan bir üretim biçimi olarak belirir. Asya tipi üretimde devlet, toprağın sahibi olarak ortaya çıkar; genel olarak, üretim araçlarının hatta üreticilerin sahibi gibi davranır ve ortaklaşa aşiret mülkiyeti temeli üzerinde düzenli bir sömürme gerçekleştirir. Bütün bu açıklamalar, Marx ve Engels'in, Asya-tipi üretim biçimini, ilkel toplumdan arta kalan mülkiyet şartları üzerine kurulmuş ayrı bir kategori olarak kabul ettiklerini göstermektedir. (Hilav, 2008: 146) Bu üretim biçiminde insanın insanı sömürmesi, Marx'ın genel kölelik dediği bir forma bürünmüştür. Bu, Greko-Latin kölelikten öz bakımından farklıdır. Çünkü, Asya tipi üretim biçiminde, bireyin kişisel özgürlüğü, ortadan kalkmamıştır. Başka bir deyişle, bu üretim biçiminde, bir insanın bir başka insana doğrudan doğruya bağlı bulunması yani tabi olma bağlantısı söz konusu değildir. (Hilav, 2008: 155)

> "Türkmen kitabının kavlince varlıklılar, mallarının onda birini yoksullara verecek… Hristiyan reayadan haraç alır. "Alır" dedimse varsa alır. Ertuğrul Bey'in gücü yeterse üste verdiği olur. Bu sebeple beylik sürüleri azalmıştır iyicene! Beyin Uç sürüsü olmak kanundur Türkmen'de… Biz her bir sürüyü üç yüz baş sayarız! Yoksulu doyurmaktan, çalışmaz aptal takımını, savaşçı dervişleri besleyeceğim derken, Ertuğrul Bey'in sürüleri yüzer, yüzellişer kalmıştır." (Devlet Ana, 34)

Anadolu toplumu para biriktiren ya da sermaye biriktiren bir toplum değildir. Başta Ertuğrul ve Osman Bey'ler olmak üzere sürekli veren, dağıtan, bu yüzden de ekonomik anlamda yerinde sayan hatta yoksullaşan bir toplum olarak gösterilir. Mavro'nun aktardıklarına karşılık Şovalye Notüs ise kendi toplumları hakkında sosyo-ekonomik bilgiler verir. Şovalye Notüs'ün aktardıklarında Kayılar'ın aksine Rumlar'da biriktirme, serf, sınıflı toplum olduğu bilgisi verilir. Köylünün kazancının tamamının yöneticilere ve hâkim sınıfa ait olduğunu, soylular sınıfının halkı ezdiğini, hiçbir haklarının olmadığı söyler. Bu da Rumlar'da yönetici sınıf ile yönetilen arasında büyük farklar doğurur. Oysa –Hristiyan Mavro'nun aktardıklarından hareketle- Oğuz toplumunda Ertuğrul ve Osman Bey'lerin hiçbir ayrıcalığı yoktur. Alelade bir insan, fakiri doyuran, yoksulu gözeten, oldukça cömert, onlarla aynı sofrada yemek yiyen bir lider olarak gösterilir. Kemal Tahir kuruluş döneminde doğrudan sosyalist ideolojiden bahsetmenin mümkün olmadığını, olmayacağını bildiği için Osmanlı'nın kuruluş dönemini en iyi ihtimalle sosyalizme yakınlaştırmak düşüncesiyle romanın ilk bölümünde Mavro'nun ağzından aktardıklarıyla sınıfsız, imtiyazsız ve birbiriyle kaynaşmış bir toplumun resmini çizmeye, romanın ilk sayfalarında verdiği bilgilerle ideolojik bir tarih inşasına yer açmaya çalışır.

İdeolojik olarak da *Devlet Ana*'nın ilk bölümünde ATÜT'ü romana yerleştirmek için verilen kurgu bilgiler *Osmancık*'ta yer almaz. *Osmancık*'ta *Devlet Ana*'daki gibi okur için kurguya yer-

leştirilmiş bilgiye müstenit bir hazırlık evresi yoktur. Roman, daha ilk sayfalarda doğrudan Bursa'nın fethedilmesi arzusunun dile getirildiği bir konuşmayla başlar.

2.6.2.2. Devlet Ana'nın *Söyleminde Bir Anakroni Olarak Cinsellik*

Devlet Ana'daki önemli bir bilgi dönüştürümü Kemal Tahir'in diğer romanlarında görmeye alışık olduğumuz abartılı cinselliktir. Hemen hemen bütün romanlarında erkek karakterlerini kadın düşkünü, kadın karakterlerini de erkek düşkünü olarak gösteren Kemal Tahir aynı klişesini *Devlet Ana*'da da devam ettirir. Kuruluşu anlatan olay örgüsüne, metinde kesintisiz bir dip akıntı halinde sürüp giden aşırı cinsellik eşlik eder. Demircan'ın dış ortamda cinsel ilişki kurması, buna civar köylülerin her ne sebeple –ki Demircan Osman Bey'in yakın askeri, mahir bir dövüşçü- olursa olsun göz yumması toplumsal nitelikleri ağır basan bir İslam toplumunda açıklanması zor bir kurgudur. Romanda Demircan'ın kimliğiyle ilgili çok fazla bilgi sahibi değiliz. Nitekim romanda sadece bir yerde ortaya çıkar, o da Şövalye Notüs Gladyüs'ün okuna hedef olduğu andır. Fakat Demircan'ın bu tavrının garipliğinden daha çok civar köylünün bu durumdan rahatsız olmaması, bilakis sözlüsü geldiğinde Demircan'ı rahatsız etmemek için günlük hayatlarını ona göre düzenlemeleri, Demircan'la Liya'nın seviştiği yere kimseyi göndermemeleri şeklinde romana yansır. (Devlet Ana, 107)

Romanın protagonistlerinden Kerim bir molla adayı olmasına rağmen çapkınlığa meyleder. (Devlet Ana, 479) Mavro da Müslüman olduktan sonra çapkın dulların ilgisini çeker ve onlar sayesinde "hovarda"lığa alışır. Kemal Tahir bununla da yetinmez bir takım verili bilgileri dönüştürür ve toplumda kendilerine kutsallık izafe edilen tarihî karakterleri aşırı derecede çapkın olarak çizer. Orhan Bey'in de kaç kadınla düşüp kalktığı belli değildir. (Devlet Ana, 348-349-352-426) Henüz yeni kurtardığı Lilüfer Hatun'a âşık olur ve hatta bu asil kadına

cariyesi gibi davranmaya başlar. Ona çizmelerini ve çoraplarını çıkarttırır. (Devlet Ana, 427-428) Gene Osman Bey de bu anlamda düşkün gösterilir. (Devlet Ana, 170) Romanda Osman Bey'in ikinci karısı olarak gösterilen Şeyh Edebâli'nin[84] kızı Bala Hatun da cinsel bir obje ve çapkın bir kadın olarak gösterilir. (Devlet Ana, 170-175-180-226-270) Romanın bir yerinde Bala Hatun ile annesi arasında geçen konuşma şöyledir:

> "'Kız sen kudurdun mu? Leş gibi Türkmen teri kokan ve de ham sahtiyan ve de at gübresi ve de koyun postu kokan çobanoğlundan koca mı olur?' Diyen Hocana'ya, Balkız ne dese iyi? "Oh Hocana, ince mollalardan ve de gül yağı sürünen yumuşacık danışmanlardan, sultan kulu beyler takımından ne çıkar? Er gibi er kokmayınca!' demez mi?" (Devlet Ana, 271)

Kemal Tahir kendilerine belli bir kesim tarafından kutsiyet izafe edilen bu tarihsel kişilikleri cinsel anlamda düşkün ve "hovarda" göstermekle kalmaz cinselliğin her türlüsünü Anadolu toplumunda mevcut gösterir. Bu bağlamda eşçinsellik yoğun bir şekilde anlatıya girer. Kötü karakterlerin cinsellikle olan bağı eşcinsellik düzeyindedir. Bunlardan Oğuzlara kötülük besleyen, onların kökünü kazımak düşüncesinde olan Çudaroğlu ve Keşiş Benito eşcinsel olarak gösterilir. (Devlet Ana, 262-270-558) Bir başka yerde Keşiş Benito kendisine ulak olarak gönderilen erkek bir Türk kölesine sarkıntılık yapması üzerine Daskalos Derviş tarafından "Türkmenler anlamaz bu işten… Başın derde girecek!" şeklinde uyarılır. (Devlet Ana, 567-568) -Burada Türkmenler'den kasıt Kayı Türkler'idir.- Kayı Türklerinde oğlancılık yoktur sadece. Hatta Kayı Türkleri haricinde bütün İslam toplumlarının eşcinselliğe sıcak baktıklarını Çudaroğlu karakterine söyletir. (Devlet Ana, 262-270) Türkmenler, Acemler, Türkistan, Selçuklar, İlhanlar, Konya Sultanlığı ve

---

84 Bu isim *Devlet Ana*'da "Edebâli", *Osmancık*'ta ise "Ede Balı" şeklinde geçmektedir. Biz romanlardan yapılan alıntılar dışındaki kullanımlarda "Edebâli" kullanımını tercih ettik.

Moğollar'da oğlancılık çok yaygın şeklinde gösterilir. (Devlet Ana, 568) Bir yerde ise Mavro, babasının "Gâvur-Müslüman tarikat takımında oğlancılık vardır, aman haaa!" (Devlet Ana, 17) şeklinde kendisini uyardığını hatırlar. Ayrıca medreseler de cinselliğin sınırsızca yaşandığı yerler olarak gösterilir. Medreselerin her köşesinde, her hücresinde aşikâr bir şekilde eşcinsellik yaygındır. Osman Bey de Bacıbey gibi Kerim'in medreselerde okumasına pek sıcak bakmaz. Ayrıca yazar Osman Bey'e "Ülkenin medreselerinde fodla zırva kalmamıştır." (Devlet Ana, 176) dedirtir. *Devlet Ana*'da 13. yy. Anadolu toplumunda kadılar, dini ahlâksızlıkla harmanlayan kişiler olarak gösterilir. Darendeli Kadı Hüsameddin, Domuzlu Kadısı ve bunlar aracılığıyla kurguya dâhil olan bazı figüranlar libidinal enerjisi aşırı yüksek, tahrik nöbetlerine kapılan karakterlerdir. (Devlet Ana, 176-264-265-272-277) Ayrıca *Devlet Ana*'da Keşiş Benito, Çudaroğlu, Alişar, Şövalye Notüs Gladyüs gibi cinsel tutkuların esiri olan sado-mazoşist özneleri de okuruz. Bir başka yerde ise Kerim, henüz on iki yaşındaki Orhan'ın başına musallat olan dulların çoğalması üzerine şunları düşünür:

> "Pakize'ye geldi mi, burada suç on iki yaşındaki çocukta değil, otuzuna yaklaşmış dul karıdaydı. Kısacası karının çok oluğu yerde, böyle rezilliklerin, ne kadar uğraşılsa önü alınamıyordu. Bunların daha kötüsü, medreselerde, tekkelerde, kimi ahi topluluklarında, gâvurların manastırlarında, şövalye tarikatlarındaki oğlancılık!.." (Devlet Ana, 353)

Kemal Tahir'in cinselliğe ilişkin çizdiği bu tabloya *Devlet Ana* ile diğer bütün Kemal Tahir romanlarını göz önünde bulundurarak bütünlüklü baktığımız zaman ortaya çıkan; İslamiyet'i kabul eden Anadolu Türklerinin Osmanlı'nın sadece son döneminde değil, kuruluş döneminde de çapkın, hovarda, kadın düşkünü, softaların ise oğlancı olarak gösterilmeye çalışıldığıdır. Her karakterini cinsellik noktasında düşkün çizen Kemal Tahir'de iyi karakterle kötü karakterin farkı eşcin-

sel olup olmamasına bağlanır. Ayrıca medreseli veya softaysa eşcinsel olma ihtimali artar. Burada Kemal Tahir'in cinselliği iki türlü kullandığını söyleyebiliriz. İlki din adamlarını olumsuz, "uçkuruna düşkün" karakterler olarak gösterdiği, ister Müslüman ister hristiyan olsun bütün din adamlarını olumsuzlama üzerine kurulu nihai ideolojik söylemle oluşturulmuş cinselliktir. Diğeri ise karaktere yakışan, onu sevimli gösteren cinselliktir. Örneğin Orhan Bey'in cinsel düşkünlüğü ona yakışan, onu adeta masumlaştıran bir rol gibi aktarılır. (Devlet Ana, 352-353) Sadece *Devlet Ana*'da değil bütün Kemal Tahir romanlarında karşımıza çıkan bu abartılı cinsellik Kemal Tahir klişesi olmakla birlikte *Devlet Ana*'da ideolojik bakışın sonucu olarak ortaya çıkan "bilgi dönüştürümü"dür.

Kemal Tahir'in İslamiyet'i ve İslam'ın o dönemde nasıl yaşandığını araştırmamış olması ya da bilmemesi uzak bir ihtimaldir. O halde 13. yy.'da böylesi bir Müslüman toplumu ideolojisi doğrultusunda kurgulayarak romana dâhil etmek istediği düşünülebilir. Peki, o zaman Anadolu'da İslamiyet'in nasıl yaşandığına dair bulgular neler? Medreselerin 17. yy. da bozulmaya başladığı bilinmektedir. Sahte ulemalık da zaten medreselerin bozulmasıyla ilinitli olarak Meşrutiyet ve II. Abdülhamit dönemlerine özgü bir tiptir. (Berkes, 1977) Nitekim Kemal Tahir'in diğer romanlarında Osmanlı'nın son döneminde medreselerdeki kokuşmuşluk, rüşvetçilik, asker kaçaklarının buraları mesken tutması anlatılır. *Devlet Ana* ise aynı düşünceleri tarihsel olarak çok daha geçmiş bir zamana götürerek İslamiyet'in sahih şekilde yaşandığı bir dönemde 13. Yüzyıl medreseleri için de bu genellemeyi yapmaktan kaçınmaz. Burada sözü geçen toplumda o dönemde bu şekilde cinsel anlamda her türlü sapkınlığı yaşayan bireylerin olmadığını söylemek de mümkün değildir. Her zaman karşı örnekler de bulunabilir. Burada yaşama biçimleri, bir dönemde yaygın olan ya da bir grupta görülen sapmaların bütüne teşmil edilmesi, din ve onun mensuplarının belirli sapmalar içinde gösterilerek "13.

yy. Anadolu toplumu böyleydi." şeklinde bir algı oluşturulmaya çalışılmasıdır. Çünkü bu dönemde Anadolu'ya gelen ahiler, âlimler, arifler, dervişler sahih bir İslam'ın yerleşmesi için gayret gösterdiler. Osmanlı Uc'unda ahiler ve fakıların önemli din bilginleri olduğu, uc toplumunda Osman Bey'in manevi destekçilerinin bunlar olduğu, hukuki ve sosyal hayatı örgütleyen bir misyonları olduğu tarihçilerin üstünde hemfikir olduğu konulardır. (Ergenç, 2011: 69-80), (İnalcık, 2011:133)

Kemal Tahir 13. yy. Anadolu toplumunda dinî yaşantıya ilişkin bilgi dönüştürümlerine yer verdiği gibi cinselliğe yönelik dönüştürümlerden de kendini alamaz. Diğer romanlarında, Cumhuriyetin ilk yılları ve Osmanlı'nın son döneminde cinsel sapmalara ilişkin yazdıklarından hareketle geriye doğru, *Devlet Ana*'ya gelindiğinde Kemal Tahir'in, tarihsel hiçbir sınırlama yapmadan Anadolu toplumunun tamamına has bir egzantiriklik olarak cinselliği hiç değiştirmeden anlatması, bütünüyle nihai ideolojik kabullerle oluşturulmuş bir söylemin ürünü olduğunu gösterir. Oysa her dönemin doğal olarak kendine has bir cinsellik algısı vardır. Fakat Kemal Tahir bu ayrımı pek dikkate almadan 20. yy. Türkiye'sini anlattığı romanlarda kullandığı cinsel öğelerin, sapkın karakterlerin ve cinsel diyalogların hemen hemen aynılarını 13. yy.'ı anlattığı *Devlet Ana*'da da kullanır. Yani repertuar tanıdıktır: Körpe delikanlılar, azgın dullar, diliyle dudağını yalayan, damağını şaklatan, hırıl hırıl soluyup hışır hışır yutkunan iştahlı erkekler, gevşeyip yalanan oğlancılar… Kemal Tahir'in cinsellik klişelerinin hepsi bir aradadır. Yazarın sokak ağzına ve argoya hâkim olması, cinsellik literatürüne de renk katacaktır. Kemal Tahir cinsellikle ilgili her tür malzemeye büyük bir gayretle sarılır. Cinselliğin bu şekilde kullanımı, cinsel olan her şeyi, cinsel anomaliyi romana malzeme yapmak, kökleri salt ideolojide aranacak bir durum değil, cinsel açlığa, büyük fantezilere çıkan bir anlatıcı tavrı olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla cinsellik yüzünden, içine düştüğü anakronileri saymazsak, salt cinsellik tarihsel bilgi dö-

nüştürümlerinde yoğun olarak başvurulduğu için ideolojik söylemin nesnesi olarak karşımıza çıkar. Yazarın vakıf olduğu argo ve klişeleşmiş cinsellik literatürü de söylemini kolaylaştırır.

Fakat Kemal Tahir bütünüyle dinî öğelerden arındırılmış bir kurgu da oluşturmuyor. Nitekim romanda da dinî yaşantı örnekleri yok değildir: Demircan'ın sözlüsü ile gayrı meşru bir ilişki üzerindeyken öldürülmesi, roman karakterleri arasında bir tedirginliğe yol açar. Demircan'ın kabir sualine cevap verip veremeyeceği konusunda aralarında bir tartışma geçer. (Devlet Ana, 168) Ayrıca cavlak abdallardan birisi Söğüt'ün kız ve oğlanlarına sözle ve elle sarkıntılık yapınca Ertuğrul Bey'in emriyle Söğüt'ün Köslük meydanında şeriat dayağı atılmasına karar verilir. (Devlet Ana, 106) Sarhoş Âdem ejderhası, Aslıhan'a sarkıntılık eder ve meydan dayağını Kerim'den yer. Yine her ortamda şarap içilir ama "şarap sarhoşu olup göze görünmek hiç yoktur." denilir. (Devlet Ana, 133) Dolayısıyla bu veriler bile cemiyet olarak ahlâkî bir takım örflerin önemsendiği bir topluma işaret eder.

Kemal Tahir, *Devlet Ana*'da bu kadar aşırı cinsellikle bezenmiş kurgu devam ederken romanın ana teması olan kuruluşa tekrar dönmesini de bilir. –Romanı bayağılaşmaktan kurtaran önemli noktalardan birisi budur.- Cinselliği ve aşkı kuruluşla birleştirir. Burada hem aşkından hem de hürriyetinden vazgeçmeyen Türk'ün kişiliğiyle birlikte tutku ve heyecanları gösterilir.

Sanat görüşü itibariyle realist, ideolojik olarak sosyalist olan Kemal Tahir'in romanına konu ettiği dünyanın gerçekliği yansıtabilmesi ve geneli temsil edebilmesi için tipik olması gerekir. Kemal Tahir, Marksizmin dinamiklerinden olan cinselliğin etki alanına kayarak kurgusunu oluşturur.[85] Ayrıca cinselliğin bir romanı kotarmaya yetecek kadar gücü temsil ettiğine inanan ciddi bir kesim vardır. Kemal Tahir'de ağır basan ideolojik bakış, cinselliğe ilişkin birtakım gerçekliklerin yer yer ıskalanmasına neden olur. Dolayısıyla ideolojik olan bu dönüştürümler yukarıda değindiğimiz üzere bir bilgi dönüştürümü

[85] Marksizm ve cinsellik için bk.: (Bulaç, 1998: 105-110)

olmaktan çıkar ve çarpıtılmış, örtbas edilmiş bir dizge olarak romanda yer alır.

Devlet Ana'nın aksine *Osmancık*'ta ise cinsellik hemen hiç yoktur. Tarihsel anlamda Osman Bey'e ve devlete atfedilen kutsallık her açıdan anlatıda kendini hissettirmekle birlikte cinsellikle de çok mesafeli bir ilinti kurulur. Bununla birlikte Osman Bey'in gönül maceraları da verilmeden geçilmez. Osman Bey'in tarihsel bir karşılığı olan gönül maceraları anlatıya girer. Bu kısımlarda anlatıcı çapkın(lık), hovarda(lık) gibi kelimeleri kullanmaktan özelikle imtina eder, Osman Bey'in birtakım gönül ilişkileri ve aşk maceraları aktarılacaksa bile bunlar oldukça seçici bir şekilde kurguya girer. "Ede Balı, Osman'ı hercaî gönüllü, uçarı biliyor. Kara Osmancık, Rum köyleri dâhil, bütün yörede ünlüdür." (Osmancık, 52) Ayrıca kutsal mekânlar olarak medreseler, tekkeler cinselliğin ya da eşcinselliğin merkezi şeklinde olumsuz gösterilmez. *Devlet Ana*'daki Osman karakterinin aksine *Osmancık*'ta Osman Bey, kendi oğlunu eğitim alması için tekkeye gönderir. (Osmancık, 288

2.6.2.3. Her İki Romanda Aşk ve İktidar

Her iki romanda da aşk olay örgüsü içerisinde önemli bir yere sahiptir. Gerek *Devlet Ana*'da gerekse *Osmancık*'ta aşk düşmanlıkları doğurur ya da pekiştirir. Aşk toplumsal değişimin ve iktidar mücadelesinin işlenmesine uygun bir zemin hazırlar. Aşkların güçlenmesi, Kayı Boyunun iktidarının pekişmesine dönük bir özdeşleşme, imleme olarak ortaya çıkar. Aşklar, fetih ve toprak edinmenin vesilesidir. Topraklar genişledikçe aşk dalgası da genişler. *Devlet Ana*'da önce Demircan'ın, sonra kardeşi Kerim'in daha sonra Osman Bey'in ve oğlu Orhan Bey'in gönül maceralarını devletin kurulması sürecini hızlandıran yardımcı öğeler olarak okumak mümkündür.[86] Kemal Tahir aşkı ve Oğuz erkeklerinin kadına olan düşkünlüğünü, devle-

[86] Kuruluşta yaşanan aşkların o dönemde beylikler arasındaki bazı siyasal ilişkileri etkilediğine ilişkin tarihsel bilgi için bk.: (İnalcık, 2011: 115)

tin kuruluş sürecini hızlandıran unsurlar olarak kullanmıştır. Ayrıca yazar, böylesi bir kurguda aşkın ve cinselliğin dozajını hiç düşürmeden romana sürükleyicilik ve okunurluk katmaya çalışmıştır. Hatta romanın bazı yerlerinde bu aşkların kurguyu bayağılaştırdığı da olur. Söz gelimi; Alişar Bey'in, Osman Bey'i sevdiğini bilmesine rağmen, Bala Hatun'a göz koyması, kızı kaçırtmak yoluyla da sahip olmaya çalışması… Yine kurguyu bayağılaştıran monolojik bir eklenti Lilüfer Hatun'un romana giriş sahnesidir. Atlı arabanın dizginden boşalıp nehre devrilmesiyle başlar. Atlı arabanın nehre devrilmesi sonucu Orhan Bey'in yardıma koşması ve içindekileri çıkarması, Orhan Bey'in sonraları karısı olacak Lilüfer Hatun'u uzun bir aradan sonra genç kız olmuş haliyle ilk kez burada görmesi, Lilüfer Hatun'un Orhan Bey'in kendini gizlice gözetlemesinden emin olamayarak çalılıkların arkasında ıslanan üstünü çıkarıp kurulanması, Orhan Bey'in çizme ve çoraplarını çıkarmasına yardım ederken üstüne emaneten aldığı kaftanın sıyrılıp çıplaklığının ortaya çıkması kovboy filmlerinden esinle oluşturulmuş bir sahne izlenimi vermektedir. (Devlet Ana, 423-428)

Devlet Ana'dan farklı olarak *Osmancık*'ta aşk, İslam'a geçenlerin sayısını etkileyen bir unsur olarak gösterilir. *Osmancık*'ta Osman ve Orhan Bey'in aşkları aracılığıyla iktidarın pekiştiği oldukça belirgin bir söylemle verilir. Dolayısıyla aşk ilişkisi iktidar penceresinden sunulur. Aşk bu yüksek ideolojik anlatıların yanında ideolojik yapının malzemesi bazen de metaforu konumuna indirgenir.

2.6.2.4. Din Eksenli Anakroniler

Devlet Ana'da görülen bir başka husus Kemal Tahir'in toplum tarafından kutsallık izafe edilen bir takım olguları ters yüz eden ya da ezber bozan bakış açısıdır. Bunun en bariz örneği *Devlet Ana*'da dinî, tarihî kişilikler olarak bilinen birçok karakterin dine karşıt hareketleridir. Akçakoca'nın yanında misafirlerine kımız mı, şarap mı diye soran Osman Bey ve diğer bazı

roman karakterleri şarap tüketirler. (Devlet Ana, 160- 249-499) Şarap, bey olmanın, beylik yürütmenin gerekliliği olarak gösterilir. "Beylik şanslı iş ama, zor gayet! Bey oldun mu, konuk eksilmez! Sofra dökeceksin! Şerbet, kımız, şarap sel gibi akacak…" (Devlet Ana, 249) Savaş meydanında zafer de şarapla kutlanır. (Devlet Ana, 641) Bacıbey, Karacahisar zaferinin şerefine sofrasına şarap koyar. (Devlet Ana, 499) Bunun yanı sıra belki de *Devlet Ana*'nın en çok eleştiri alan yanı, Kemal Tahir'in tasavvuf edebiyatının öncü ismi Yunus Emre'ye de şarap içirmesidir. Bununla da kalmaz faiz ve rüşvet de Müslüman Oğuz toplumuna girmiş, yönetim nezdinde kabul görmüş durumda gösterilir. (Devlet Ana, 104-246) Bu bağlamda Müslüman yasağı üç gün sürer, denilir.

Yine *Devlet Ana* romanında sonu anakroniye çıkan bir başka husus, Osman Bey'in; "Din yaymaya çabalamayacağız." (Devlet Ana, 192) şeklinde Şeyh Edebâli'ye söz vermesidir. Bu Kemal Tahir ideolojisiyle oluşturulmuş bir bilgi dönüştürümüdür. Çünkü Marksist savunuya göre din kişiseldir, toplumsal bir olgu değildir. Oysa 13. yy. Oğuz Türkleri için din önemli bir sosyal güdüleyici olarak karşımıza çıkar. Hatta böylesi bir toplumdan dini çıkarıp aldığınız zaman –*Devlet Ana*'da çizilen Osman Bey tiplemesinden hareketle söyleyecek olursak- bu kadar kanaatkâr ve cömert olan bir liderin hangi değerler adına savaştığı ya da niçin fetihler yaptığı sorusu cevapsız kalır. Çünkü yayılmacı politikayı salık veren dinî bir kavram olan fetihte "îlâyıkelimetullah" temel amaçtır.[87] Tarihteki gaza hareketleri bunun için yapılır. Bilgi eksenli dönüştürümlerden ve ideolojik temayüllerinden dolayı Kemal Tahir, Osmanlı'yı bir inanç devleti olmaktan çıkarır. Dini, Marksist olmasının gereği olarak bir kenara koyup kendince inanç meselesi olmayan, salt samimiyetle, imkânsızlıklarla, tesadüflerle ve aşklarla büyüyen, gelişen hatta iktidarını pekiştiren bir beyliğin hikâyesini anlatmaya çalışır.

[87] İslam adına yapılan gaza hareketlerinin tarihsel ve sosyolojik arka planı ve Osmanlı'da fetihlerin yeri için bk.: (İnalcık, 2011: 50), (İnalcık, 2011: 125-126)

Osmancık'ta ise *Devlet Ana*'nın aksine kurgu daha din eksenli bir kurgudur. Bu romanın kelime hazinesine bile yansır. *Osmancık*'ta, *Devlet Ana*'da geçmeyen sözcükler itinayla kurgunun içine dâhil edilir. Ümmet sözcüğü sıkça geçer. Ezanlar okunur. Hutbe okutulur. Cemaatle namaz kılınır. Savaşın gayesi fetihtir ve fethedilen topraklara İslamiyet götürülür. Özellikle *Devlet Ana*'da hiç rastlanmayan bir İslamlaşma sürecine rastlanır. Fethedilen yerlerde kiliseler camiye, manastırlar mescide çevrilir. (Osmancık, 333) Osman Bey'in atlıları saldırı anında tekbir getirerek saldırıya geçerler. Ölenlerin ardından Kur'ân okunur. Bunun dışında romanda sık sık Kur'ân okuyan karakterlere rastlanır. İslamiyet'i kabul edenlere Kur'ân okuması öğretilir. Romanda yer yer Kur'ân ayetleri geçer. "Göklerdeki ve yerdeki ordular Allah'ındır."[88] (Osmancık, 287) -*Devlet Ana*'da romanın kötü karakterlerinden olan Dündar Alp Kur'ân okurken anlatıcı; "Kur'ân okur gibi sallanmakta, kim bilir ne domuzluklar tasarlamaktaydı." der. (Devlet Ana, 146)- Buğra'nın bazı yerlerde kullandığı epigraflar da hadislerden seçilmiştir. (Osmancık 253-260-345) Ayrıca yer yer sembolik anlatım ve imajlar kullanır Buğra; ordunun savaşırken hilâl şeklini alması gibi... (Osmancık, 211) Bir başka sembolik ve ideolojik anlatım Osman Bey'in sağ ve sol ayrımıyla girer romana:

> "Hey benim saydıklarım, ata yerine, kardaş yerine koyduklarım, size derim: Domaniçe yönelmek isteriz, zillet sol yanımızda, şeref sağ yanımızdadır. Yokluk sol yanımızda, varlık sağ yanımızdadır. Nefsimiz sol yanımızda, soyumuz, sopumuz sağ yanımızdadır. Bâtılın vebâli sol yanımızda, hakkın rahmeti sağ yanımızdadır." (Osmancık, 219)

Böylece karşı tez içeren bir roman olması nedeniyle *Osmancık*, *Devlet Ana*'da rastlanan ATÜT gibi Marksist, sosyalist argümanların hepsini kapsayan sol söylemin yerine sağcı söylemi yerleştirir. Dolayısıyla Osmanlı'nın kuruluşuyla sağcı ideoloji arasında örtük denemeyecek kadar bariz bir bağ kurulmaya çalışılır.

---

88 Kur'ân-ı Kerim, 48/7.

Mistik boyutu yüksek bir romandır *Osmancık*. Osman Bey'e insanüstü özelliklerinin yanı sıra mübarek, veli, ermişlik hali atfedilir. *Devlet Ana*'da ise böyle bir manevi boyut yoktur. Orada salt humanist Osman Bey vardır. Fakirlere karşı cömert, yoksulları doyuran bir lider olarak okura sunulur. Hatta yer yer *Devlet Ana*'daki Osman Bey'in medrese karşıtlığı yaptığı da olur. Bu, yazarın sosyalist bakış açısının ön plana çıkmasıyla ilgili bir durumdur. *Devlet Ana*'da roman boyunca dua kelimesinin hiç geçmiyor olması kuruluştaki manevi boyutun Kemal Tahir'in bilgi dönüştürümüne uğradığının göstergesidir. *Osmancık*'ta ise dua, şükür, ezan, namaz, ümmet-i Muhammed, Kur'ân gibi İslami terminolojinin yanı sıra (Osmancık, 66) karakterlerin konuşmalarında Arapça sözcükler yer alır. Yer yer Arapça dualar yapılır. (Osmancık, 179)

Devlet Ana ise dil konusunda Türkçecidir. Ayrıca Kemal Tahir'in karakterleri Türkçe konuşma hususunda özel bir gayret içerisindedirler. Hazırladığı mesnevinin adını *Risaletün Nushiye* koyacağını söyleyen Yunus'a karşı sitemle çıkışan Kaplan Çavuş, "Yahu yok mudur bunun Türkçesi, Allah lillah aşkına? Öğüt kitabı desene düpedüz şuna…" (Devlet Ana, 217) şeklinde tepki gösterir. *Devlet Ana* karakterleri ibadetin dili konusunda da Türkçecidir. Dualar hep Türkçe yapılır ya da yapılması salık verilir.[89] Mavro Müslüman olunca kelimeişehadet Türkçe söylenir. (Devlet Ana, 384) Yine romanda Derviş Pir Elvan'ın yaptığı duanın bütünüyle Türkçe olması Bayhoca karakterinin tepkisini çeker: "Oldu mu ya Kel Derviş, hani bunun Arapça duası?" (Devlet Ana, 404) Kel Derviş suratını buruşturarak ona bakar ve gayet millî bir cevap verir: "Biz Türk dili biliriz. Suyun geldiği yana 'Yukarı', gittiği yana 'Aşağı' deriz, Bayhoca, dilin anlaşılmazından hiçbir şey anlamazız, koca Tanrı'ya şükür!" (Devlet Ana, 404)

Devlet Ana'da din eksenli bir başka ideolojik tutum romanda gerçekleşen ihtida vakasında görülür. Bu da Mavro'nun İslam

[89] *Devlet Ana*'da özellikle Türkçe duaların tercih edildiği ya da salık verildiği yerler: (Devlet Ana, 95-96-102-384-403-443)

dinine girmesiyle olur. Mavro'nun Müslüman olması ise Karacahisar askerlerinin gelip Mavro'yu istemeleri üzerine gerçekleşir. Kötü muamele göreceği için onlara gitmek istemeyen Mavro'yu Osman Bey ve adamları vermek istemez. Gerekçe olarak da Mavro'nun Müslüman olduğu, Müslüman erinin verilemeyeceği söylenir. Bu ana kadar Mavro henüz Müslüman olmamıştır. Bu diyaloglar üzerine Mavro Müslüman olduğunu söyler. Romanın bu bölümünde İslamiyet'in zorda kalınınca seçilen bir din olduğuna dair örtülü bir mesaj verilir. Nitekim Mavro'nun Müslüman olduktan sonra her tür tehlikeyle karşılaştığında "İsa, Meryem aşkına" şeklinde tepki vermesi, bu şekilde dua etmeye devam etmesi bu kanıları güçlendirir. Yine bir başka yerde -henüz Müslüman olmadan- Mavro'nun ağzından şunlar aktarılır:

> "Bizim buralarda, aklını yitiren tatlı canını, uzun boylu gezdirmez gövdesinin içinde (…) çok bunaldı mı bizim köylümüz, bakmışsın, "Allah'tan başka Allah yoktur. Muhammet onun elçisidir" deyip Müslümanlığa geçivermiş…" (Devlet Ana, 32)

Ayrıca Orhan Bey'in karısı Lilüfer'in ihtidası ise anlatıya girmez.

Devlet Ana'nın aksine *Osmancık*'ta ihtida vakası oldukça sık gerçekleşir. Orhan Bey'in karısı Nilüfer[90] de Müslüman olur. *Osmancık*'ta İslam dinine giren Mihail Kosses, Evdoksiya, Nilüfer ve diğer Hristiyan kökenli karakterler *Devlet Ana*'daki Mavro gibi ihtida ettikten sonra "İsa Meryem aşkına." şeklinde dua etmezler. *Osmancık*'ta İslam'a geçenlere dinin temel hükümlerinin yanı sıra başta Fatiha ve Kur'ân öğretilir. (Osmancık, 253-260) Ayrıca bu kişilere yeni adlar verilir. Evdoksiya; Saniye, Mihail ise Abdullah ismini alır. Müslüman olanlara İslamiyet'in yanı sıra Türkçe ve Türk töresi de öğretilir. (Osmancık, 318) Kısacası her iki romanda ihtida konusunda da birbirinin tam zıddı yaklaşım sergilenir.

---

90 Tarihsel olarak bir karşılığı olan bu karakterin adı *Devlet Ana*'da Lilüfer, *Osmancık*'ta ise Nilüfer olarak geçmektedir.

Devlet Ana'da ihtidaya yönelik bu mesafeli tavrı Marksizm'e göre yorumlamak mümkündür. Dine karşı bir din, dine karşı bir ideoloji olarak çıkan Marksizmin öncü ismi Marx'a göre din halkın afyonudur.[91] Bu söz bütün Marksistlerin dine karşı olan tavırlarında belirleyicidir. Temelinde de bir çaresizlik sonucu olarak dini kabullenme vardır. Afyon metaforu ise; uyuşturucu olması nedeniyle sıkıntı ve acıları hafifletme işleviyle beraber bir kere yönelince sonrasında bağımlılık yaratan, kullanıcısını aciz bırakan, onun acizliğine delalet eden bir şeydir. Marx'ın kullandığı afyon metaforu da birtakım sıkıntılardan kurtulmak için dine yönelme ve dinin, acıları dindiren sun'i bir tatmin aracı olduğu düşüncesinden hareketle türetilmiştir. *Devlet Ana*'da sıkıntıyla karşılaşan, zorda kalan karakterlerin dine yönelmesi, dini bir kurtuluş vesilesi olarak görmesi "din halkın afyonudur" tezine tarihsel karşılık bulmak için romanda yer aldığını düşündürür. *Osmancık*'ta ise İslam dinine giren Mihail Kosses, Evdoksiya, Nilüfer ve diğer karakterlerin din değiştirme gerekçesi bir sıkıntı, endişe ya da korku değildir. Bu karakterlerin İslamiyet'e geçişleri, tamamıyla Müslüman Oğuzların yaşantılarına gıpta etmeleri sonucu kendi istekleryle gerçekleşir. (Osmancık, 247-253)

Görüldüğü üzere Kemal Tahir dini toptan reddeden, safsata ya da yobazlık olarak göstermek gibi sivri uçlu bir ideolojik iddiaya kalkışmıyor kurguda. Bir romanda bunu bariz bir şekilde yapmanın çok da yakışık olmayacağının farkındadır. Daha akılcıl bir şekilde, kurguya ve roman tekniğine gölge düşürmeden Oğuzların günlük yaşamlarındaki sosyal bir gerçeklik olarak dinî, asgari düzeyde, belki de kaçınılmaz olarak romana konu edip, soyut bağlamda ise dinin temsillerini

[91] Oldukça yaygın olarak bilinen bu sözü, bağlamı içinde buraya almayı uygun gördük. Söz konusu metnin iki farklı çevirisi aşağıdaki gibidir. "Dinî çaresizlik, bir yandan gerçekteki çaresizliğin dile gelişi, öte yandan gerçekteki çaresizliği protesto etmek demektir. Din, ezilmiş insanoğlunun rahatlayışı, taş yürekli bir dünyanın ve içinde ruhun barınamadığı toplumsal şartların ruhudur. Din, halkın afyonudur." (Hilav, 2008: 38) Şerif Mardin ise aynı cümleyi şöyle aktarır: "Din baskıya tabi yaratıkların iç çekmesi, kalpsiz bir dünyanın kalbi, ruhsuz olayların ruhudur. Din halkın afyonudur." (Mardin, 2008: 42)

olumsuzlama, dinî olan her türlü etki ve tepkiyi silikleştirme, değer düşürücü söylemle gösterme yoluna gidiyor. Bu ideolojik yaklaşımın sonucu, bir Kemal Tahir klişesine dönüşerek bütün romanlarında olumsuz, sapkın, kötü niyetli, menfaatperest din adamları olarak karşımıza çıkar. Din adamlarından Eskişehir Kadısı Hüsamettin Efendi şarapçı ve kadın düşkünü olarak gösterilir. (Devlet Ana, 276) Bunun yanı sıra Domuzlu kadısı da şarapçıdır, haremindeki kadınların sayısı belirsizdir. (Devlet Ana, 277) Hatta Kadı Efendi burada cinselliğin her çeşidini mubah kılmıştır. (Devlet Ana, 280) Genel itibariyle kadıların çoğu şarapçı, karıcı, oğlancı, rüşvetçi, tefeci, parayı çok vereni haklı çıkaran tiplerdir. (Devlet Ana, 277-283-285) Ayrıca Alişar Bey karakteri romandaki olumsuz din adamı tiplemelerinden olan Hop Hop Kadı'ya sinirlenince "-Hay okuduğun medresenin temeline…" diye söylenir. (Devlet Ana, 296) Bir başka yerde ise eşcinselliğin çok olduğu yerler sıralanır. Bunlar arasında tekkeler, ahi toplulukları, manastırlar ve şövalye tarikatları da romandaki ifadeyle "oğlancılık"ın yaygın olduğu yerlerdir. (Devlet Ana, 353) Sadece Müslüman din adamları değil, Hristiyan din adamları da başta doğruluk, dürüstlük ve cinselik gibi konularda hep olumsuz tipler olarak gösterilir. (Devlet Ana, 76-296) Bir yerde ise Mavro ölmüş babasının "Gâvur-Müslüman tarikat takımında oğlancılık vardır, aman haaa!" (Devlet Ana, 17) şeklinde kendini uyardığını hatırlar.

Osmancık'ta ise Kemal Tahir'in aksine dinî kurumlar ve din adamları yüceltilir. -Olumlu din adamı tiplemesinin Cumhuriyet sonrası Türk romanındaki ilk temsilcilerinden birisi Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanıdır.- Bu noktada korunmacı bir yaklaşım vardır. Osman'ın yakın arkadaşı Mihail, papazlara ilişkin nükteler ve fıkralar anlatmaya kalkışınca Osman ve arkadaşları tedirginleşir, rahatsız olur. Burada söz konusu olan bir Hristiyan papaz olsa bile Kayı toplumunun din ve din adamları konusunda ne kadar duyarlı bir tavır içerisinde oldukları gösterilmeye çalışılır. (Osmancık, 71) Ayrıca *Devlet Ana*'daki çıkarcı

din adamları yerine *Osmancık*'ta hiçbir çıkar gözetmeksizin dini öğreten, Kur'ân'ı öğreten din adamları vardır. (Osmancık, 260) Dolayısıyla *Osmancık*'ta din ve dine ilişkin bütün değerlere ve özellikle din adamlarına yönelik bir iadei itibar sözkonusudur.

Aslında dinî birtakım öğeleri, hakikatleri romana alırken bir hayli zorlanmıştır Kemal Tahir. Yukarıda değindiğimiz anakroniler ise bu zorlanmanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Sınıfsız bir toplumda bu kadar ayrıcalıklara sahip, toplumda nefret uyandıracak kadar olumsuz din adamının bulunmasını rastlantıyla açıklamak güç olduğu için dine ve din adamlarına ilişkin ayrıntılar roman boyunca düşeceği ideolojik çelişkilerden biri olarak kalır. Cinsellik noktasında ise kadın erkek herkesin düşkün gösterildiği, medreseye ve medrese ehline hoş bakmayan, şarabı sofrasından eksik etmeyen, din yayma gibi amacı olmayan bir Oğuz toplumunu kurguya yerleştiren Kemal Tahir'in buraya kadar sıralanan hususlarda gösterdiği tavır ideolojik eğilimin anakroniyle buluştuğu noktadır. Kemal Tahir ideolojik olarak Kayı Türklerini İslam'dan o kadar soyutlar ki Kayılar'ın, 13. yy.'da dahi laik bir toplummuşçasına, İslamiyet ile mesafeli bir münasebetleri olduğu bilgisi verilmeye çalışılır. -Gerçi Marksizm ve sosyalizmde laiklik diye bir kavram da yoktur. Çünkü dinin kendisi zaten toplumdan ihraç edilmiştir.- *Devlet Ana*'da dinin toplumsal dinamikleri bir arada tutan, işlevsel gücünü perdeleyen bu bakış açısı "ideolojik"tir. Osmanlı'nın "cihân devleti" olmasında dinin derleyici, toparlayıcı işlevi ve gaza hareketleri önemli bir yer tutar. Kemal Tahir'in tarihsel bir takım bilgi dönüştürümlerine başvurması bu ideolojik bakış açısından kaynaklanır. Kemal Tahir'in romanlarındaki en önemli özellik sosyal eleştiridir. Sosyal eleştiriyi çok canlı çizilmiş tipler üzerinden vermesi dikkate değerdir. Ama bu sosyal eleştirideki hem ideolojik hem de cinsel dozaj Kemal Tahir'e ilişkin yapılacak niyet okumalarının yönünü değiştireceği gibi onu bazı konularda duyarsız olduğunu ele verir. Başta din olmak üzere birçok gerçeklik onda bilgi dönüştürümüne uğrar.

Genel itibariyle Kemal Tahir romanları Osmanlı'yı yüceltmez bilakis yergiler daha fazladır. Hemen bütün romanlarında bir Osmanlı yergisine rastlanır. (Yedi Çınar Yaylası, 42) Ermeni soykırımı bağlamında Osmanlı'yı eleştirir: (Büyük Mal, 131-132) *Devlet Ana* ise Osmanlı'ya yapılan bir övgüden ziyade romancının kendi muhayyilesinde bir tarihî zaman dilimine kendince eklemeler, çıkarmalar yaparak oluşturduğu ideolojik bir dizgedir. Bu ideolojik dizge bir Müslüman Osmanlı yüceltiminden çok -romanda kurgulandığı şekliyle- Oğuz Türklerine yani İslamiyet öncesi geleneklerini sosyalist öğelerle harmanlayarak yaşatan Türk topluluğuna yapılan bir övgüdür. Çünkü *Devlet Ana*'daki kurguya göre anlatılan dönem tam İslamlık hali değildir. Osman Bey, Kaplan Çavuş, Bacıbey gibi romanda önemli yere sahip karakterler Osmanlı'nın çok önemli bir eğitim kurumu olan, birçok padişahı, devlet adamını, bilim insanını yetiştirecek olan tekkeye ve medreseye karşıdır. Ayrıca Bacıbey karakterinin medreseye karşı olan olumsuz tavrı, molla değil savaşçı nesiller yetiştirme gayreti, hevesi hatta tüm bunların Bacıbey'de hırsa dönüşmesi, üstelik romana da Bacıbey karakterinin lakabı olan "Devlet Ana" adının verilmesi bu bağlamda düşünüldüğü zaman dikkate değerdir. Kemal Tahir Osmanlı'nın kuruluşunu yücelterek anlattığı bu romanında Türk İslam denizinde kolayca yüzerken suyun altında kalan kısmı, diğer romanlarındaki Müslüman Osmanlı'ya olan eleştirel ideolojik bakışı korur.

Cinselliğin bu kadar abartılı kullanılması, dine ilişkin değer düşürücü söylem ve anakroniler Kemal Tahir'in ideolojik söyleminde çelişki yaratır mı? Yoksa onun söylemini pekiştirir mi?

> "Macherey metnin çelişkilerinin gerçek tarihsel çelişkilerin yansıması olarak kavranmaması gerektiğinde ısrar eder. Tersine: metinsel çelişkiler tam da bu tür bir yansımanın eksikliğinden, kendisini yapıt ile tarih arasına sokan ideolojinin işi üzerindeki çarpıtıcı etkiden kaynaklanır. Fakat metnin iç çelişkileri tarihsel çelişkilerin yansıması değilse, ideolojik çelişkilerin de

> yansıması değildir. Zira, tam olarak söylemek gerekirse, ideoloji içinde çelişki olamaz, çünkü işlevi tam da çelişkiyi yok etmektir. Yalnızca ideoloji ve onun önünü kestiği şey –yani bizzat tarih- arasında çelişki olabilir. Öyleyse metinsel uyumsuzluklar yapıtın ideoloji üretmesinin sonucudur. Metin ideolojiyi çelişkiye sokar, ideolojinin tarihle ilişkisinin sınırları ve eksiklerini açığa çıkarır; böyle yaparak kendisini sorgular, kendi içine bir eksik ve düzensizlik yerleştirir." (Eagleton, 2009: 108-109)

Devlet Ana'daki tüm bu tarihsel çelişkiler Kemal Tahir romanının ideolojik bir üretim olmasından kaynaklanır. Kemal Tahir gibi kuramsal konularda en iddialı yazar bile eserinde romantizm, gerçekçilik ve doğalcılık karışımı bir eklektizm arasında gidip gelir. (Timur, 2002: 381) Kemal Tahir'in romanlarında yer yer çelişkili tezlere yer vermesi de bu eklektik düşüncenin bir uzantısıdır. Dolayısıyla Kemal Tahir çelişkilerin merkezine sürüklenirken kendi ideolojik temellerini de sarsar, yadsır. Bazı karakterler hiç olmadık yerde, romandaki ideolojik söyleme ters beklenmedik bir söz söyler. Söylemler birbirine karışır. Örneğin *Devlet Ana*'da ciddi bir yekûn teşkil eden kalem-kılıç tartışmasında, genelde Bacıbey gibi medrese karşıtı olanlar kılıcın üstünlüğüne inanırlar. Yunus'la yaptıkları konuşmada delikli demiri bulmaya and içen kılıç ustası, silah mucidi Kaplan Çavuş medreseye karşı olmasına rağmen kalemin kılıçtan üstünlüğünü iddia eden şu konuşması bu beklenmedik çıkışlardan birisidir:

> "… dünya kurulalı beri, kılıç mı daha kanlı, kalem mi, ayırt edilebilmiş değildir. Bence kılıcın yarası bir, kalemin yarası bin… Kılıç eri, dilerse sahip olur kılıcına… Sen dünyanın yüzüne salmaktasın yazdıklarını… Kopar gider, nerde, n'işler bilir misin? Gerisin geri, "Toplayım" desen yeter mi gücün? Dediğini dememiş olmak, elinde mi?" (Devlet Ana, 219)

Dolayısıyla *Devlet Ana*'da ayrıntılarda karşılaştığımız bu çelişkiler ve yukarıda Kaplan Çavuş'un konuşmasından alıntıladığımız türden romanın genel ideolojisine aykırı çok sayıda diyaloglar romanın –yukarıda söylendiği gibi- gerçek ya da bilimsel bilginin karşıtı olan düşsel inanç, yanlış düşünceler, yanlış bilinç dizgeleriyle oluşturulmuş ideolojik bir metin olduğunun kanıtıdır. Fakat bu çelişkiler bazen romanın hayrına olacak bir sonucu da beraberinde getirmiştir. Bu türden diyaloglar, bu ideolojik metni nihai ideolojik söyleme düşmekten kurtarır, biçimsel ideolojik söyleme yakınlaştırır.

Osmancık'ta ise *Devlet Ana* kadar ayrıntılara girilmediği için çok fazla çelişkiye de rastlanmaz. Bu onun muhafazakâr yapısından da kaynaklanır. *Osmancık*, *Devlet Ana* ile benzer kurgusal özellikler taşımakla birlikte ona yapılmış bir nazire, onu tamamlayıcı bir kurgu, bir karşı-ideoloji romanı, *Devlet Ana*'da olabildiğince eksik bırakılmış –özellikle millî- öğelere bir ektir. *Osmancık* müstakil bir söylem değil, bir söyleme atfen yazılmış bir karşı-söylemdir. Karşı-ideoloji romanlar ideolojik bir refleksle yazıldıkları için bu tür romanlarda biçimsel ideolojik söylemden ziyade nihai ideolojik söylemin oluşumu kaçınılmazdır. Bu, yazınsallığın kaybını da çoğu zaman beraberinde getirir. Dolayısıyla *Osmancık* kurgu boyunca kesintisiz bir şekilde anti-tez üretme çabasında olduğundan nihai ideolojik söyleme düşmekten kendini alamamıştır.

2.6.2.5. İdeolojik Bir Dizge Olarak Kurgunun İçindeki Tarih

Devlet Ana'da 13. yy. Anadolu toplumunda inanç, itikat, öğreti dizgesi olarak oluşturulan bilgide İslam'a ilişkin açıklamalar, ayrıntılar hepten geçiştirilir. Bununla da kalmayıp dini temsil eden kurumlar ve şahsiyetler değer düşürücü bir söylemle verilir. Romanda 13. yy. Anadolu toplumu için fantezi düzeyi yüksek düzeyde de olsa, aşk, cinsellik, kişisel mücadeleler, intikamlar gibi yan olay örgücükleriyle birlikte kuruluş anlatılır. Kemal Tahir, tarihsel bir materyali hikâyeleştirirken

Osman Bey'i salt tarihî bir lider olmaktan çıkarır. Tarihî kişilik olmak haricinde onu bir roman karakterine dönüştürmeyi başarır. Bazı nitelikleri itibariyle –yer yer tarihle uyuşmasa da– *Devlet Ana*'ya özgü yeni bir Osman Bey okurun karşısına çıkarılır. Ayrıca canlı tiplemeler olarak çizilmiş protagonistlerini de (Kerim-Mavro) Osman Bey'e yakınlaştırır. Osman Bey'i anlatıcı değil karakterler üzerinden, onların ağzından tanıtır. Bu bağlamda kurguya çarpıcı ayrıntılar eklemeyi de ihmal etmez. Bunlardan en ilginci kılıç ustası Kaplan Çavuş'un delikli demiri icatla meşgul olması ve bunun için barutu kullanarak deneyler yapması şeklinde romana giren hikâyeciklerdir.

13. yy. Anadolu toplumunun sosyal, ekonomik ve politik yapısı, toprağın ve iklimin durumuna ilişkin romana yerli yerince yerleştirilmiş *Devlet Ana*'daki gibi ayrıntılı bilgiler *Osmancık*'ta görülmez. *Osmancık*, *Devlet Ana*'ya nazaran daha statik bir anlatıdır. Üstelik oldukça metafizik öğeler içerir. *Devlet Ana* ise *Osmancık*'a nazaran daha dinamik ve daha biçimsel ideolojik bir metindir. *Osmancık*'ta belli bir tarihî dönemin insanları hatta sadece insanı (Osman Bey) ve koşulları durağan olarak anlatılır. Ama *Devlet Ana*'da sadece o belli dönem değildir anlatılan, salt bir insan da değildir. *Devlet Ana*'da kuruluşu arka plana alarak daha çok Liya ve Demircan'ın katillerinin intikamını alma süreci anlatılır. Kurgu bu ana eksende devam ettirilir. Okur bu eksende Oğuz'a kuruluş için hamleler yaptıran gelişmeleri de yan olay örgüleri içerisinde okur. *Osmancık*'ta ise bunun zıddı bir durum olarak bu tür ayrıntılar yer almaz. Mevcut ayrıntılar ise kuruluşun ya da metafizik söylemin oldukça gerisinde kalır. Romanın teknik sorunlarının ana kaynağı olan belki de kurgunun bütünüyle tarihsel bilgilere yaslanması, yazarın kendisinden katılan kurgusal öğelerin, birtakım güçlü roman karakterlerinin ve olay örgüsünü besleyen hikâyeciklerin romanda yer bulamamasıdır. Yani *Osmancık*'ta kurgu, tarihsel geçişlerin peş peşe dizildiği, Osman Bey'den başka baskın karakterin olmadığı, bütün olay örgüsünün onun dehası, sezgileri ve çevresinin onda

gördüğü üstün liderlik yeteneği ve ona verdiği değer sayesinde kaleme alınan tekdüze bir tarihdizimi şeklindedir.

Muhakkak her tarih dizimi ideolojiktir. Kemal Tahir verdiği tarihsel bilgileri ideolojik bir dönüştürüme uğratır. Onun anlattığı dünya, ideolojik olarak şekillendirilerek üretilen bir dünyadır. Bu değiştirim ve dönüştürümler tahakküm biçimleridir. Neticede anakroniye düşsün veya düşmesin ortaya çıkan söylem, hegemonik söylemin kendisidir. Bununla birlikte *Osmancık*'taki tarih dizimi bilgi itibariyle akademik bir dizgeye yakınlaşırken *Devlet Ana*'da tarih diziminde –ideolojik olmasına rağmen- daha nitelikli kurgusal öğeler ağır basar. Yani *Devlet Ana*, kurmacanın unsurlarına riayet ederek bunu yaparken *Osmancık* –belki de *Devlet Ana*'ya alternatif olarak doğru tarihsel bilgilerle oluşturulmuş bir kuruluş romanı yazma iddiasından- doğru tarihî bilgilerin okura sunulduğu, ana eksenden hiç şaşmadan kurgulanmış, olayların tarihsel sıralaması atlanmadan yazılmış bir tarih kitabı şeklinde olayları aktarırken nihai ideolojik söylemin oluşumunu kaçınılmaz kılar. Tarık Buğra *Osmancık*'ta, kurguya romancı muhayyilesinden pek bir şey katmamış, tarihi kişilikleri ve tarihsel materyali kendisine özgü bir anlatıya dönüştürememiştir. *Devlet Ana*'da anlatılan kuruluş ve tarihsel kişilikler ise, -her ne kadar tartışmalı bilgiler verse de- zengin ayrıntılar sayesinde Kemal Tahir'ce bir kuruluş, Kemal Tahir'ce bir Yunus olarak okurun karşısına çıkar.

Bu iki tarih dizimi arasında ayrımlar olduğu kadar çok temel benzerlikler de vardır. Kurgu anlamındaki benzerlikler vaka zincirinin aynı olması ve aynı tarihsel dönemi yazıyor olmalarından kaynaklanır. Bunları tek tek sıralamak sayfalar süreceği gibi böyle bir sıralamanın bu çalışma için pek bir anlamı yoktur. Fakat zikretmeden geçilmemesi gereken iki roman arasındaki bir söylem benzerliğidir. Her iki tarih dizimi de ideolojik ön kabullerle kurulduğu için okuyucu ikna kabiliyeti yüksek bir söylemin, hegemonik söylemin penceresinden seslenmektedir. Bu bağlamda tek bir "doğru" bilgi yoktur, "doğ-

ruları" üreten bir dizi söylem vardır. Bu da hegemonik söylemini kuran yazarın ideolojik bilgisidir. Her toplumun kendi hakikat rejimi olduğu gibi her yazarın da kendi hakikat algısı vardır. Yazar kendi hakikatlerini doğru kabul eder ve bunları romanında kullanıma sokar. Romancı tarafından üretilen bu hakikat ona özgü bir söylem türüdür. Bu söylem türü;

> " …doğru sözceleri yanlış sözcelerden ayırt etmeye yarayan mekanizmalar ve merciler ile doğru ve yanlışın teyid edilme yolları, hakikatin edinilmesinde tercih edilen teknikler ile prosedürler, doğru kabul edilenleri söylemekle yükümlü olanların statüsüdür". (Foucault -b, 2005: 51)

Dolayısıyla birbiriyle uyuşmayan temelde iki söylem biçimi edebiyatın –belki de edebiyatçının- aşırı uçlarda şekillenen yapısının yegâne kaynağıdır.

2.6.2.6. Bilginin Tartışılabilirliği Açısından Devlet Ana

Kemal Tahir romanında tarih kitaplarından devşirdiği bilgilerle sosyalist ideolojiyi harmanlayarak ayrıntıları olay örgüsüne eklemlendirir. Kemal Tahir'in ürettiği bilgilerin kendince bir araştırmaya dayanıyor olması, romandaki bilgilerin akademik ve tarafsız olamayışının ve ideolojik kanıların merkezine düşmesinin önüne geçmez. İdeoloji tamamen angaje bir niteliğe sahiptir. Tamamen kabul edilebileceği gibi toptan reddedilebilir de. Yukarıda –çalışmanın birinci bölümünde- bilgi türlerini sıralarken doğruluğu tartışılabilir bilgi türlerine de değinilmişti. Osmanlının kuruluşu bilgisi ikasya (eikasia) ve pistis gibi kısmen tahminî bilginin olduğu bir bilgi alanıdır. Dolayısıyla bu tarihî bilgi çarpıtmaya yönelik olarak kullanılabilecek yönleri de barındırır. Çünkü Osman Bey'in çağdaşı tek bir tarihçi var: Bizanslı Georgios Pachymeres. Onun dışında ise tarih yazıcılığı yapılmıyor. Kuruluşu anlatan ilk metinler ise 16. yy.'da *Tevarih-i Âli Osman*'larla başlıyor. Kuruluşla ilgili kısmi bilgiler içeren Neşrî'nin *Cihannüması* (1493) çok eski değil, kuruluştan yaklaşık olarak ikiyüz yıl sonra yazılmıştır. Kemal Tahir

sade Osmanlı'nın kuruluşunu ele almakla kalmıyor 1290'lı yılların el değmemiş bir kültürel, coğrafî, tarihî, sosyal anlamı kendi fantezileri ve ideolojisiyle birleştirip yeni bir bilgi olarak 20. yy.'da yeniden kuruyordu. Dolayısıyla ikasya ve pistis gibi bir bilgi alanının kullanılmasını kaçınılmaz kılıyor bu durum. Belki ideolojilerin en çok dönüştürdüğü bilgi türleri de böylesi bilgi türleridir. Yani ikasya ve pistis adı verilen, kanaatlerden oluşan bilgi biçimlerinde doğruluk bütünüyle ona verdiğimiz anlama, bakış açımıza bağlı olarak değişeceği için bütünüyle özneldir. Dolayısıyla bir söylemi meşrulaştırmak için kullanılacak işlevsel bilgi böylesi bir alandan çıkarılacaktır. Söz gelimi Yunus Emre'nin ve Osman Bey'in şarap içip içmediğine ilişkin kesin bilgilere ulaşmak mümkün değildir. Buna ilişkin iddiaların tamamı tahmini çıkarımsamalara müstenit olacaktır. Bu bağlamda ikasya ve pistisin alanına giren bazı tarihsel bilgiler ideoloji ve iktidarlar için işlevsel bir bilgi türüdür. Bu tür bilgi alanını konu alan bir romanda tarih, romancının fantezileri tarafından doldurulan boş bir biçimdir. Her şey olmaya müsaittir. *Devlet Ana*'nın içini dolduran söylem bağlamında düşündüğümüz zaman "13. yy. Kayı toplumunun yaşam biçimi gerçekten tam tamına böyle miydi?" sorusunun cevabı olumsuz olacaktır. Çünkü bireylerin, tarihsel kişiliklerin biyografilerine ulaşmak, özellikle bu kadar ayrıntıyı bilebilmek mümkün değilse de en azından toplumsal olarak sahih bir din algısının Oğuz Türklerinde yaygınlaştığı birçok tarihçinin hemfikir olduğu bir konudur. Bu açıklamanın haricinde iki önemli husus *Devlet Ana*'yı bu açıdan yargılamanın önüne geçmekle birlikte bir başka husus, *Devlet Ana*'yı eleştirel değerlendirmelerin hedef tahtasına yerleştirir. Bunlardan ilki, başta değindiğimiz üzere eserin bir tarih kitabı değil bir kurmaca olmasıdır. İkincisi romana konu olan dönem itibariyle olaylar ve şahsiyetler –başta Yunus Emre- hakkında ayrıntılı tarihsel bilgilerin olmamasıdır. Bu yüzden *Devlet Ana*'yı bazı ayrıntılar konusunda –Yunus Emre'nin şarap içmesi gibi- eleştirmek gereksizdir. Eleştirilere neden olmuş ve olacak olan etken ise Kemal Tahir'in ideolojik tarih algısıdır.

2.6.2.7. Devlet Ana'da Sosyalist Unsurlar ve Sosyalist Söylem

Devlet Ana'da Anadolu, gerek ekonomik gerekse siyasal olarak önemli bir kriz evresindedir. Sınıflar arasında aşılmaz prensiplerin katılığı, devletin bütün ağırlığı, dayanılmaz baskıları Şovalye Notüs Gladyüs ile Mavro'nun konuşmaları aracılığıyla kurguya girer. Romanda Şovalye Notüs Gladyüs ve Keşiş Benito aracılığıyla tanıtılan Hristiyan topluluklar sınıflı toplum örneğini yansıtır. Çalışan fakat haklarının karşılığını alamayan, birçok tabii hakları çiğnenen, özgürlükleri ellerinden alınan toplumlar anlatılır.

> "Soylu Hristiyan hiç suçlu olmaz. Çünkü soylunun soyluluğu gibi, yaptığı da hep Allah'tandır. Pazar bacını artırmaya geldi mi, senyörün keyfinedir. Kimse karışamaz. Kendi toprağında dilediğini yapar. Çünkü toprağı da soylular için yaratmıştır, Allah! Salt toprağı değil, üstündeki köylüyü de bağışlamıştır mal diye, canı çekerse, asar!
>
> (…)
>
> Mavro iyice ürkmüştü. Duraklaya duraklaya konuştu:
>
> — Peki, n'apar sizin oraların soylusu şimdilerde köylüsüz?
>
> — Köylüsüz ne demek? Köylü kıyamet gibi…
>
> — Nerden gelip birikmiş bu kadar avanak köylü sizin oralara?
>
> — Avanaklıktan değil, alık Mavro, bizim oralarda, soylular olmazsa, barınamazsın, kurt kuş paralar seni…
>
> — Neden? Giderim baş yukarı, töresi düzgün bir yere…
>
> — Yağma yok! Kaçanı yakalar sınır komşuları, getirir verir döverekten soylusuna…
>
> — Düşmanına kaçarsa?

— Kaçan köylü meselesinde düşmanlık gütmez soylular… "Bugün banaysa yarın sana" hesabı!..

— Ne bilecek kimin köylüsü olduğunu? Direnirim söylemem.

— Boynundaki demir tasmayı n'palım? Üstüne sahibinin arması kazınmış, senin adın, sanın!

Mavro, dehşete yakın bir korkuyla gözlerini kısıp elini boynuna attı:

— Bildiğiniz it tasması gibi mi şovalyem?

— Tamam! Bildiğin it tasması… Bizde köylü on yaşını buldu mu, soylusunun demircisi, bir uygun tasma döver, oğlanın boynuna geçirip perçinler sıkıca…

Mavro birden atlayıp yakalayacaklar da, boğazına demir tasmayı geçirip peçinleyeceklermiş gibi gövdesini geri aldı." (Devlet Ana, 30-31)

Yoksul halklar, ezilen sınıf bunlar sosyalist söylemle kurgulanmış bir romanda işe yarar verilerdir. Bunlardan ayrı olarak Selçuklu'ya bağlı bir beylik olan Kayılar bir Uc toplumudur. Dönemin sosyal-siyasal şartları gereği yoksullaşan toplumlar içersinde Kayı da vardır. Fakat buranın başında olan Osman Bey; halkı fakirleşirken biriktiren, zenginleşen ve komşu ülkelerdeki gibi halkını sömüren bir lider değildir. Çünkü yoksul bir toplum karşısında, mal biriktiren zengin bir lider olumlu bir kahraman olarak düşünülemez. Yazar insaniyeti, duygudaşlığı verebilmek için lideriyle, halkıyla fakir ama onurlu, fakir ama gözü pek, fakir ama civanmert, fakir ama huzurlu bir toplum çizmeye çalışır. Karakterlerini de bu doğrultuda oluşturur. Bu bağlamda Osman Bey'in otorite açısından yüksek fakat ekonomik açıdan düşük düzeyde gösterilmesi, Bala Hatun'a olan aşkının ve bu aşktan dolayı oluşacak çatışma ekseninin[92] yardımcı olay örgüsü olmasına rağmen romanda hem hacim olarak

[92] Çatışma ekseninden, Bala Hatun'da gözü olan Alişar'ın kızı kaçırtmaya çalışması sonucu Osman Bey ile aralarında düşmanlık oluşması kastedilmektedir.

azımsanamayacak kadar yer tutması hem de kurguya sürükleyicilik katması, Osman'ın Selçuklu'lardan ayrılıp yeni bir devlet kurma planları, hamleleri, kısacası hem aşk hem de siyasal iktidarı elde etme arzusu Osman'a romantik devrimci imajı verir. Üstelik ekonomik açıdan zayıflık da liderin karizmasını yüceltir. Osman Bey oldukça mütevazı, sıradan bir insan şeklinde gösterilir. Romanda Kayılar'ın sınıfsız bir toplum olduğu özellikle vurgulanır. "Çünkü soylular kurultayı yoktur bizim töremizde." (Devlet Ana, 157) "Buranın köylüsü baron maron, soylu moylu tanımaz." (Devlet Ana, 163) Ayrıca yoksul bir liderin bilgeliğe bürünmesi oluşturulacak liderin imajını daha da pekiştirecektir. Devlet Ana'da bu tür veriler ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) ile kolayca örtüşür. Çünkü ATÜT'ün derebeylikten farkı, köylülerin sömürülmesi ve bağımlılığı konularında ortaya çıkar. Asya tipi üretim biçiminde devlet toprağın sahibidir. Yani devlet, bütün toplulukların temsilcisi olması bakımından toprağın sahibidir ve köylülerin sömürülmesi ortaklaşadır. Asya tipi üretimde, köylü, memurun temsil ettiği devlete kendi topluluğunun aracılığı ile yani dolaylı olarak tabiidir. Derebeylikte ise, köylüler hem bu köylülerin toprağına, hem de kendi arazisine sahip olan senyöre doğrudan doğruya bağlıdırlar. (Hilav, 2008: 159)

Bazılarına göre ise Asya tipi üretim birçok farklılıklar da içermesine rağmen derebeyliğin özel bir halidir. Derebeyliğe karşıt olarak, üretim şartlarını ellerinde tutan köylüler özel mülk sahipleri karşısında değil, ortaklaşa toprak mülkiyetini sürdüren ve koruyan devlet karşısında bulunmakta ve bundan dolayı Devlet, toprak rantını almamak için ekonomi dışında bir zorlamaya başvurmak zorunda kalmamakta ve köylü ancak teba olarak yükümlülük (mükellefiyet) duymaktadır. (Hilav, 2008: 143)

Osman, Şeyh Edebâli ile konuşmalarında soylu takımının ve yönetici kesiminin baskısından bunalmış yerleri fethettikten sonra oralara götürmeyi tasarladığı düzeni ise şöyle açıklar:

> "İstanbul'un Bizans'ı, Frenk'in karanlık dünyasından kopup geldi. Ama oranın kölelik düzenini burada

> tutturamadı. Tutturamayınca da 'Toprak Allah'ın, imparator kâhya, köylü kiracı' demek zorunda kaldı. İmparator'un hür köylüleri, Latin İstanbul'u basıp alınca Frenk düzeninin nasıl bir bela olduğunu görüp anlamıştır. Bu düzen köylüyü köle etmeye dayanır. Kim ister köle olmayı? Demek zorlayacaksın aralıksız! Zorlarken zorlarken n'olur adam? İnsanlıktan çıkar! İşte bu yüzden Frenk adamı say ki, kuduz canavardır. Kahpedir, kıyıcıdır, Allah'ı maldır, dinî imanı soymaktır. Irzı, namusu, utanması, acıması, sözü, yemini hiç yoktur. Bunalırsa insan eti yer, Bizans köylüsü kabul etmez bu rezilliği… "Suyun akarı" dediğim, işte budur. Bu yöneliş çok adam istemez! Kalabalıkları biriktirip köylünün başına musallat etmek zorunda değilsin. Bu zamana kadar hiç görmediği, bilmediği bir düzeni götürüp Bizans köylüsünü şaşırtıp ürkütmek de yok! Köleliğe karşı, Frenk soygununa, zulmüne, ırk düşmanlığına karşı biz hoşgörü, dayanışma, can, ırz, mal güvenliği sağlayacağız. Alın teriyle çalışanlar bizden yana olacak ister istemez… Bizim, suyumuzun akarı budur, şeyhim, şimdilik de gün batıyadır. Frenk düzeninin gerçek sınırına dayanıncaya kadar, günbatı bizimdir!" (Devlet Ana, 190-191)

Burada Osman Bey'i, Kayılar Selçuklu hükümdarlığına bağlı bir beylik iken otorite boşluğunu fırsata dönüştürüp hızla büyüyen, Kayı içindeki zanaat sahiplerini ve toprak işçilerini yani örtük söylemle emekçi grupları -Ahilik sayesinde- örgütleyen, örgütlerken de yeni bir iktidarı kuracak siyasal gücü ve imajı kazanan, devleti kurma sürecine gidişini hızlandıran bir devrimci lider olarak okumak mümkündür. Garaudy de tam olarak –Asya tipi üretim biçiminden hareketle- İslam fetihlerinin hız ve genişliğini, çözülme halinde bulunan köleci düzen ile hareket edemez hale gelmiş bir derebeylik düzeninden farklı bir ekonomik yapı getirmiş olmasına bağlar. (Garaudy'den Aktaran Hilav, 2008: 150)

Osmancık'ta ise bir lider olarak Osman üst sınıftan birisi hatta seçilmiş bir "bey"olarak gösterilir.[93] Hitap cümlelerinde bile Osman'ın unvanları tek tek sıralanır. "Kayı Beği, Ertuğrul beğ gazi oğlu Osman" (Osmancık, 199) "Osmancık, Osman Beğ, Osman Beğ Gazi… Ertuğrul beğ gazi oğlu Osman gazi hân artık hazırdır, huzurludur, mutludur." (Osmancık, 347) Ayrıca *Osmancık*'ta *Devlet Ana*'daki gibi yoksulluk vurgusu hemen hiç yoktur. Aksine konuklar için oldukça mükellef sofralar ve şölenler hazırlanır. (Osmancık, 124) Bunun haricinde Osman Bey, Kumral Abdal'a köyü hediye eder. (Osmancık, 88) Bir başkasına da Kulaca Hisarı bağışlar. (Osmancık, 157)

Devlet Ana'da Kaplan Çavuş ve Yunus Emre karakterleri sol sosyalist söyleme yakın duran, hatta belki de yazarın bilinçli olarak sol söylemi temsil etmesi için romana konulmuş karakterlerdir.[94] Yazar, her ikisini de yaşadığı toplumun çok ilerisinde solcu bir aydın gibi konuşturur. Sosyo-ekonomik konularda geleceğe ilişkin birçok öngörüde bulunurlar. Ayrıca Kaplan, Yunus'un geleceğini görür gibi konuşur. "Elini Yunus Emre'nin eli üstünden iki defa geçirdi. Nur ol! Ve de avanaklığımı bağışla. … Seni bizim gibi ölümlüler hesabına saydım. Ölene kazılır mezar… Adam ölmeyince… Hiç ölmeyince… (Devlet Ana, 219)

Kaplan Çavuş sadece ileri görüşlü bir aydın ya da bir demirci –bugünkü anlamıyla mühendis- olmakla kalmaz aynı zamanda çağının teknik bilgilerinin çok daha ötesinde bir bilgi donanımı ve kapasitesiyle çalışan bir mucittir. Bu anlamda romana Kaplan'ın teknik konusundaki düşünceleri de girer. Henüz 13. yy'da –romanda yer alan ifadeyle- delikli demiri icatla uğraşan Kaplan Çavuş, "Senin delikli demir bu dünyada mert

93 Oğuz toplumunun seçilmiş olduğuna dair iddialara yer veren tarihsel bilgi için bk.: (İnalcık, 2011: 119)

94 *Devlet Ana*'nın yayımlanmasından birkaç yıl sonra Tercüman gazetesinde yayımlanan "Yunus'dan Konuşalım" başlıklı yazısında Tarık Buğra şunları söyler: "Ahh… o kadar olsa gene iyi. Ya o Yunus'u Marksist, Yunus'u ihtilâlci gibi yutturmak için, Yunus'u medeniyetimizden ve dünya görüşümüzden koparmak için debelenen şaklabanlıklar ve şarlatanlıklar? Onlara nasıl dayanmalı?" (Buğra, 1979: 175)

komaz." diyerek karşı çıkan Yunus'un tepkisiyle karşılaşır. Yunus, Kaplan Çavuş'u delikli demiri icattan vazgeçirmeye çalışır. Burada iki karakterin tekniğe bakışı birbiriyle çatışır. Romanın bazı önemli tezleri bu konuşmalarda çıkar karşımıza:

> "Senin delikli demir bu dünyada mert komaz. 'Delikli demir çıktı mertlik bozuldu, çıkarana lanet!' denileceğini hiç mi getirmedin aklına? Kıyamete kadar sövüleceğini…" (Devlet Ana, 233)
>
> "Dünyaya cellât lazımsa, 'Burda' diyerekten hoplayıp koşmak sana mı düştü? Ne demektir, uzaktan atıp adam öldürmek ateş tozu gücüyle? /…/ Hayır böyle bir namertliği dünyanın yüzüne saçmak sana yaraşmaz kılıç ustası Kaplan çavuş, geri dur!" (Devlet Ana, 247)

Yunus bu itirazlarında yer yer hümanist söyleme de yakınlaşır. Kaplan Çavuş Yunus'un bu eleştirilerin altında kalmaz, ona uzun bir nutuk çektikten sonra sözlerini şöyle bitirir:

> "Höst bugünün kılıçşorları hep mi yiğit hep mi mert? Yanı sıra kılıç sürüyen nice kancık, rezil takımı var ki, korktuğu yiğidi ardından vurur, dahası uykuda vurur, bunu bile göze alamaz da kılıcının ucuna zehir çalıp öyle vurur. Buna karşı acemiyi bulunca kaplan kesilir, keyfi için öldürür. Şunu aklına yaz Ozan Ağa, gerçek mertliği hiçbir nesne bozamaz. Şuncacık borunun ne haddine! Çağın araçlarına göredir mertlikler. Bu çağın mertliği kılıç mertliğiyse, gelecek çağın mertliği delikli demir mertliğidir. Uyuma Yunus Ozan, her araç kendi mertliğini dile getirir. Önünde karma karışık duran delikli demir hurdalarına bir zaman gözlerini kısarak baktı. Şunun atıp vuranını, tek bulaydım da, vara eli kalem tutanlar, alnıma 'namert' yazaydı. (Devlet Ana, 248) "Ah aradığımı bulaydım da vara söveydiler." (Devlet Ana, 233)

Delikli demir konuşulurken Kaplan Çavuş aykırı çıkışlarıyla Yunus'un sesinden daha baskın bir sesle konuşur. Yer yer ise Yunus, Kaplan'a baskın çıkar bu tartışmalarda. Aslında iki farklı

söylem yoktur burada, söylem aynıdır. İkisi de sosyalist söylemle konuşurlar. Tek fark Yunus'ta humanizmin ağır basması ve sivri uçlu ideolojiyi temsil yerine daha mutedil bir söylemle konuşmasıdır. Ayrıca bu tartışmalarda ne Kaplan Çavuş'un ağzından aktarılan sosyalist söylem ne de Yunus'un ağzından aktarılan hümanist ağırlıklı söylem hegemonya içerir. Aslında Yunus hümanizminin savaşa ve öldürmeye karşıt düşünceleri ile sosyalist söylemin siyasal alandaki reel-politik hesapları rasyonel bir şekilde birleştirilir. Yunus ile Kaplan arasındaki bu diyaloglar, özellikle Kaplan'ın aykırı taraflarını eleştiren Yunus'un dâhil olmasıyla, nihai ideolojik söylemin geri çekildiği, biçimsel ideolojik söylemin ise metne girdiği kısımlardandır.

Yunus'un sosyalist söyleme yakınlığı salt bu diyaloglarda karşımıza çıkmaz. Kurgu içindeki okuduğu şiirlerde de bu söylemin izleri görülür:

"Yaz yaratıp yer donatan, kar yağdırıp su donduran
Yanan kömür, kızan demir, örse çekiç salan benim
Emredip bulut oynatan, yerde bereket kaynatan
Elimde kudret şiriği, halka ekmek veren benim
Yere göğe direk kuran, bükülmeden dimdik duran
Denizlere göl çağıran adım Yunus, umman benim" (Devlet Ana, 53)

Yunus'un ağzından aktarılan bu şiirde yer alan *yanan kömür*, *kızan demir* ve *örs çekiç* gibi söz ve söz gruplarının bir araya gelmesi, çağrışımları göz önünde bulundurulduğunda tesadüften ziyade ideoloji ve anakroniyle açıklanabilir. Anakronidir, çünkü kömürün dünyada yaygın kullanımı 18. yy., Anadoluda bulunup kullanılması ise 19. yy.'dan itibarendir.[95]

[95] Kömür bizim tespit ettiğimiz bir anakronidir. Bunun dışında Murat Belge, müstakil olarak *Devlet Ana*'daki teknik anakronileri tek tek sıralamıştır: Şarabın kırmızı olması, iki metre boyundaki karakterler, kâğıdın kullanılması, çakı, bayrak, barut, delikli demir, mermi, iltizam usulü, levent, gözlük, sıtmanın sivrisinek kaynaklı olduğunun bilinmesi, pirinç ekiminin yapılması, hindi, konyak… (Belge, 2008 :124-130) Ayrıca Tahsin Yücel'in "Devlet Ana Nasıl Okunur?" başlıklı ironik yazısında da *Devlet Ana*'daki anakroniler tespit edilmiştir. (Moran, 2008: 234)

Kaplan Çavuş karakterinin en belirgin bir başka özelliği ilerici bir mucit olarak dine bakışıdır. Mucit olarak dedik çünkü onun dine bakışı müstakil olarak alaycı bir üslûpla kurguya girmekle birlikte ayrıca teknik bağlamında da örtük bir eleştiri içerir. Bu bağlamda Kaplan Çavuş yer yer tamamen dogmalara karşı, ilerlemeye dönük rasyonel ve biraz da Bektaşi meşrep bir adam tavrı ile günümüzde bile temsilcisi bulunabilecek bir söylemin sahibidir. Kaplan Çavuş'un yanına giden Akçakoca ile aralarında geçen diyaloglarda Kaplan Çavuş'un dine ilişkin alaycı üslûbu bu anlamda dikkate değerdir:

> "Kaplan çavuş omzu üstünden baktı, dalgın gülümsedi:
>
> — Sen misin, Koca Emmi, hayrola! Yatsıya gitmedin mi? Niçin?
>
> — Hangi yatsı?
>
> — Vay… Bir değil miydi mübarek, zorlatıp ikiye mi çıkardınız? Bir bağırtı duydum, 'ezandır, dedim, namazda gözü olanlar duysa ne eyi!' dedim.
>
> — Hele derbeder!.. Kıyamet kopsa, farkına varmayacak…" (Devlet Ana, s. 555)

Ayrıca Kaplan Çavuş kılıç kullanmayı öğrettiği Kerim'i medrese mazisinden dolayı küçümser. (Devlet Ana, 205) Kaplan Çavuş Anadolu'nun sosyo-ekonomik durumuna ilişkin Yunus ile konuşmaları esnasında Baba İlyas'ı yâd etmesi de onun ideolojik söylemine ilişkin ipuçlarını çoğaltır. Baba İlyas'ı hasretle anan, yeni Baba İlyaslar'ın çıkacağını umutla dile getiren Kaplan'a Yunus şöyle cevap verir:

> "-Tuttu gene Baba İlyascılığın… Yahu, aradan bunca zaman geçti, bunca kan döküldü, fukara Baba İlyas da üste caba gitti, hiç düşündünüz mü, neden kulak asmadı, bu ülkenin milleti, 'Karılardan gerisini bölüşmeli ademoğlu' lafına?" (Devlet Ana, 215)

Yunus'un verdiği bu karşılık ve konuşmadaki diğer cevapları, bundan önce romanda yer almayan, adı ilk kez burada

geçen Baba İlyas'a ilişkin bilgiyi, okura dönük aydınlatıcı bilgi şeklinde aktarmakla beraber, Kaplan'ın sosyalist söylemini deşifre eden önemli bir açıklama olarak romanda yer alır.

Kaplan Çavuş'un konuşmalarından yapılan yukarıdaki alıntılar, Yunus'un onu delikli demiri icattan vazgeçirmeye çalışması, Akçakoca'nın boş işlerle uğraştığını düşündüğü Kaplan'a sitem etmesi, bir grup ahinin onu bu işten vazgeçirmek için evine kadar gelmesi ve diğer roman karakterlerinin, uğraştığı işin gereksizliğinden dolayı onunla alay etmeleri… Tüm bunlar Kaplan Çavuş'un konuşmalarına hâkim olan söylem bağlamı içinde değerlendirildiğinde; ideolojik öğeler içermekle birlikte oldukça doğal göstergelerle kamufle edilmiş dine karşıt bir söylemi içerir. Şöyle ki; burada Kaplan Çavuş'ta gelenek ile tekniği bir arada düşünemeyen kaygılı bir mucit tavrı sezinlenir. Kaplan Çavuş'un bu tutumu, klasik dönem Anadolu toplumunda rasyonel ve bilimsel düşüncenin karşısında din ve gelenek gibi bazı tutucu düşüncelerin uygun ortam ve birikimin ortaya çıkmasını engellediği şeklinde öne sürülen fikrin temsilcilerini hatırlatır. Kaplan'ın konuşmalarında Kemal Tahir baskın bir şekilde hissedilir. Benzer durum Edebâli ile Osman arasındaki bir konuşmaya da yansır. *Devlet Ana*'da Osman Bey, Şeyh Edebâli istememesine rağmen fetihler için gaza hareketlerini başlatır. (Devlet Ana, 184-185) Burada da dini temsil eden bir karakter olarak Şeyh'in ilerlemeye, gelişmeye engel olduğuna dair düşünce örtük bir şekilde hissettirilir. *Osmancık*'ta bunun tam tersi söz konusudur. Şeyh Edebâli Osman'ın kararlarında oldukça etkendir. Osman'ın kararlarının ilahi kaynağı olarak gösterilir. Osman henüz genç bir delikanlıyken ona gelecekteki misyonuna ilişkin haber veren, Osman'ın kafasını kurcalayan, ufkunu açan, onu gaza hareketlerine teşvik eden Edebâli olur.

Cavlakların afyon ve şarap tutkunu oldukları için sürekli yarı uyanık gezinmeleri ve kalender tavırları da yüzyıllardır anlatıla gelen Bektaşi fıkralarındaki karakterleri hatırlatır. Cavlaklar;

> "(…) gece gündüz yutarlar afyonu… Şimdi semaha durdular. Hoplayıp zıplar, sonunda çoğu düşer bayılır. Bayılanı Tanrı'ya varmış sayar bu avanaklar! 'Pirimiz Adem baba' derler. Bu hesapça Havva anamız da anaları olur!.. Soğuk sıcak dinlemezler afyon gücüyle… Yunup temzilenmeyi hiç sevmezler. Akınlarda, afyonlu şarapla sarhoş olup çapula yumulurlar. (…) Çalışmayı günah sayar bu takım! Ahiliği, 'esnaflıktır' diye küçümser." (Devlet Ana, 52)

Cavlakarın okuduğu şiirlerde de bu Bektaşi kültürünün izlerini görmek mümkündür.

> "Döşek nedir ermişlere
> Yerden gelen yata yere
> Cehennemden beter nire
> Anda bile safadayız!
> Hudur Allah, safadayız!"
> (…)
> "Pirimiz adem babadır
> Cenneti verdik Kumara" (Devlet Ana, 39)

2.6.2.8. Gizemlileştirme-Gizemsizleştirme

Nihai ideolojik söylemin sonucu olarak başta karakterlere ve kurgudaki diğer bir takım unsurlara *Devlet Ana*'da gizemsizleştirme ve *Osmancık*'ta ise gizemlileştirme sürecinin bilinçli olarak yerleştirildiğini söylemek mümkündür.

Osmancık, kuruluşu anlatmaktan ziyade kuruluşu gerçekleştiren yöneticinin kişiliğine odaklanmış, bireysel özellikleri çok fazla öne çıkaran bir anlatı niteliğindedir. Tabiî ki protagonist de kuruluşu gerçekleştirecek olan Osman Bey'dir. Osman Bey karakteri aşamalı bir şekilde gitgide yüceltilir. Başlangıçta oldukça cevval, korkusuz, gözü kara, çevresine korku salan, hırçın bir karakter olarak gösterilir. Düşmanları onunla aynı

ortamda otururken göz göze gelmeye bile korkarlar. Romanda, önce "Osmancık"'tır. Sonra "Osman Beğ", ardından "Osman Beğ Gazi" olur. Daha sonra "Ertuğrul beğ gazi oğlu Osman gazi hân" denilir. Ayrıca on parmakta on marifet vardır.

"Avcılıkta birinci. Ciritte birinci. At sürmede birinci. Yay germede üstüne yok. Güreşte bileğini tutan çıkmamış. Osmancık daha ne yapsın, ne etsin ispatlamak için?" (Osmancık, 15)

Bu özelliklerinin yanı sıra Osman güzel ney üfler. (Osmancık, 60) Bununla da yetinilmez ilerleyen sayfalarda Osman Bey'in daha farklı, soyut bireysel özellikleri ön plana çıkarılmaya başlanır. Burada *Devlet Ana*'da olmayan gizemlileştirme süreci kendini göstermeye başlar. Osman'a henüz daha çocukken İtburnu'nda karşılaştığı Edebâli ile yaptığı konuşmadan itibaren Edebâli'ye damat olacağı "Tanrı'nın düşürdüğü bir ışık" gibi malûm olmuştur. (Osmancık, 166) Osman'ın geleceğe ilişkin öngörüleri de çok iyidir. Osmancık'a atfedilen bu bilme gücünün kaynağı Tanrı olarak gösterilir. Üstelik onun "imajı"nın kaynağı da mistiktir. Osman Bey adeta seçilmiş bir liderdir, hata yapması ihtimal dışıdır.

Osmancık'ta Osman Bey dâhil diğer karakterlerin korkuları, sevinçleri hiç yoktur. Kahramanlar behemehâl yüceltilir. Bu yüceltimler yiğitlik ve kahramanlık söz konusu olduğunda da devam eder. Çok fazla dövüş sahnesinin olmadığı, varolanlarında ise ayrıntının hiç yer almadığı, bütünüyle monolojik göstergelerle anlatılır. *Osmancık*'ın bütün karakterleri adeta savaşçı olmak için yaratılmışlardır. Özellikle ayrıntıları verilmeyen bir dövüşte Osman Bey aynı anda beş kişinin hakkından gelir. Osman dövüşte önüne geleni haklayıverir. Bu yüzden kavgalar hep kısa sürer. Osman'ın bu civanmertliğini gören diğer düşmanlar ise çareyi kaçmakta bulurlar. (Osmancık, 16) Bir başka dövüş sahnesi yine böyle monolojik olmakla birlikte destanları hatırlatır. Osman tek kılıç darbesiyle beş atlıyı birden yere serer.[96]

[96] Buna benzer diğer dövüş ve savaş anlatıları için bk.: (Osmancık, 149-180-293)

> "-'Kapı kanatlarını açın' dedi. Kendisi de, Sungur, Abdullah, ve Gazi Rahman ile kapının tam karşısında durdu. Üç adam boyu yükseklikteki kapının dayakları bir anda atıldı ve geniş kanatlar hızla açıldı. Üç yaydan üç ok uçtu, üç atlı yuvarlandı ve Osman narasını bastı.
>
> — 'Urun ha.'
>
> Beş kılıç, ilk hamlede beş atlı indirdi.
>
> Ötekilerin direnci beş yaralıya daha mal oldu.
>
> Geri kalanlar da, en önce Al Zahid, ters yüz oldu. Ama, herhalde, Gazi Rahman'ın sesi onların üstünden aştı:
>
> — 'Hey, Al Zahid; Osman'ı almadan nasıl giden!'
>
> Bütün bunlar beş, altı dakikanın içinde olup bitmiştir." (Osmancık, 63)

Devlet Ana'da ise Osman Bey'i yüceltmek ya da tek bir protagonisti öne çıkarmak yerine başka karakterlerin, Kerim ve Mavro'nun, protagonist olarak ön plana çıktığı görülür. Bir lider olarak Osman'ın karizması ise geri planda olup bireysel özellikleri hemen hiç öne çıkarılmaz. Nitekim sosyalizmde de ön planda olan bireyin kendisi değildir. Çünkü Marksizmin devrimci yapısı, işçi hareketleri ve toplumsal sınıf sorunlarıyla ilgilenmesi onu sosyalist yapıya yakınlaştırır. Bireyin sorunlarından ya da tek bir bireyin ön plana çıkarılmasından, yüceltilmesinden uzaklaştırır. Marksizmin bu politik temayülünün sonucu olarak tek insan ve onun kendine özgü sorunları ya da meziyetleri geriye itilmiştir. Marksizme ait bu veriler edebiyat bağlamında düşünüldüğünde sosyal gerçekçilerin, salt bireyin sorunlarını, "soruncuk"larını ele alan metinlerden hep uzak durduğu söylenebilir. Bu soruncuklar "küçük burjuva kırgınlıkları" olarak küçümsenir. Marksizm insanı birey olarak değil, toplumsal ilişkilerin bütünü olarak ele alır. Bireyin ruhsal hayatına ve ürünlerine toplumsal, aynı zamanda tarihsel yaklaşım Marksizmin kuramsal başarısı olarak kabul edilir. (Schaff ve Gaidenko, 1966: 19) *Devlet Ana*'da öne çıkan liderin bi-

reysel niteliklerinden, üstün özelliklerinden ziyade toplumun farklı kesimlerinin bir müessese şeklinde hareket edip kuruluşu gerçekleştirmeleridir. Bu bağlamda tek bir bireyin değil, toplumun üstün nitelikleri anlatıya dâhil olur. Daha özetle söyleyecek olursak toplumsal dayanışmadır ön planda olan. Romanda tek bir protagonistin olmaması da buna bağlanabilir. *Osmancık*'ta son derece gizemlileştirilen Osman Bey ve çevresi, *Devlet Ana*'da sıradanlaştırılan hatta yer yer bazı zaaflarla verilen Osman Bey olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sıradanlaştırılan sadece Osman Bey değil, romanın protagonisti diyebileceğimiz iki önemli karakteri olan Mavro ve Kerim de korku ve zaaflarıyla verilir. *Osmancık*'ın aksine burada herkes savaşçı doğmamıştır. *Devlet Ana*'da Kerim ve Mavro birbirlerine belli etmemeye çalışsalar da savaşmaktan, düşmanlarıyla karşı karşıya gelmekten korkarlar. (Devlet Ana, 632) Bu korkuyu yenmeleri de oldukça güç olur. Hatta romanın sonunda tam olarak yenebilmiş değillerdir. Orhan Bey de korkularıyla verilir. (Devlet Ana, 105) Hatta *Devlet Ana*'da Osman Bey'in bile insanî bir şekilde endişeleri, çekinceleri vardır. Kemal Tahir, tarihsel bir dönemi içerdiği mistik öğelerden olabildiğince arındırarak vermeye çalışır. Birtakım tarihsel gelişmeleri sosyal oluşumlar içerisinde nedensellik ilişkileriyle açıklar. Burada ileri düzeyde bir gizemsizleştirme vardır. Zaten Marksist ideolojinin kendisi de gizemsizleştirmenin seçkin ve etkili örnekleri arasında anılır.

Osmancık'ta anlatıcı sadece Osman'ı gizemlileştirmekle kalmaz, Edebâli de benzer mistik bir kalıp içinde gösterilmeye çalışılır. Hatta Osman Bey'deki bu özelliğin kaynağı Edebâli'dir. *Devlet Ana*'da gizemsizleştirmenin bir ürünü olarak yer yer arkasından kötü sözler söylenen, dedikodusu yapılan, hatta Osman'ın gaza hareketlerine pek sıcak bakmayan bir Edebâli varken *Osmancık*'ta ise buna hiç rastlanmaz. Burada yarı tanrısal niteliklere sahip bir Edebâli vardır. Doğaüstü bir takım güçlere sahip, sınırsız bilme gücüne erişmiştir. Yer yer kehanetlerde bulunur. Osmancık'ın geleceği görmesine yardımcı olur. Onu büyük ideallere hazırlayan da Edebâli'dir. Konuşunca şiir

gibi konuşur. Edebâli ile Osman'ın konuşmalarında birbirlerine hitapları şöyledir:

> "— O dediklerini çok düşündüm. Düşüne düşüne ırak nedir, yakın nedir bildim. Bursa ırak değildir, bildim. En ırakları yakın edecek nedir, bildim.
>
> (…)
>
> — Ben, Ede Balı, ıldızlara varacak gidecek yolu bildim. Ben, Ede Balı, o yolu açmak için ne gerektiğini bildim. Anam Kaf Dağını aşan şehzadeyi anlatırdı. Onun Zümrüd Ankası varmış. O yollarda Zümrüd Anka gerek Ede Balı. Benim Zümrüd Anka'm Malhun Hatun'dur; ver ki bana dünyayı küçülteyim, Ede Balı." (Osmancık, 93)

Osmancık'ta Edebâli'nin sesi Osman Bey ile konuşurken sürekli değişir. Şiirsel konuşan sadece Edebâli değildir. Tarık Buğra, diğer birçok karakteri günlük hayatlarında bile şiirsel bir retorikle konuşturur. Bu sayede onları büyülü bir dünyada yaşatır. Osman, kurguya Bacıyan-ı Rum'un temsilcisi olarak giren -*Devlet Ana*'daki Bacıbey karakterine karşılık gelir- Gökçe Bacı karakterine de şiirsel bir hitapla seslenir:[97]

> "— Hey karıcık; sana Gökçe Bacı mı desem, Deli Gökçe mi desem? Az şeyi unuturum, çok şeyi unutmam. Sen dedin; beni sevenler Deli Gökçe, aşırı sayanlar da Gökçe Bacı derler deye. Sorarım sana: Sevenlerin sayanlarından kopsun mu? Sevilen yanın sayılan yanına fedâya râzı gele mi? O râzı dedik; sayılan yanın sevilen yanını dâra göndere mi?" (Osmancık, 152)

Osmancık okurken özlenen şey *Devlet Ana*'da ustaca kullanılmış argo ve konuşma dilindeki doğallıktır. *Osmancık*'taki gibi şiirsel bir retorik kullanarak karakterleri konuşturmak, onlara insan-üstü özellikler atfetmek, onları idealize etmek gi-

[97] *Osmancık*'taki diğer şiirsel konuşma örnekleri için bk.: (Osmancık, 92-94-95-143-144-150-156-157-168-171-189-236)

zemlileştirmenin önemli bir parçasıdır. Bu bağlamda gizemlileştirmede dilin etkisini yoğun bir şekilde görürüz *Osmancık*'ta. Çünkü büyüleyici bir dil, büyüleyen ideoloji demektir.

Kayı boyunu yücelten, milliyetçi söylemle kurgulanmış bir anlatıdır *Osmancık*. Kayı Boyu ve Osman –Edebâli'nin ağzından- adeta Tanrı görevlisi olarak gösterilir. (Osmancık, 95) -Edebâli'nin günümüze kalan tek öğüdü oldukça mütevazıdır.- Osmancık, sezgileri, manevi hisleri çok güçlü bir lidere dönüşür. Edebâli'nin yarı tanrısal sezgilerinin mirasçısı olarak Osmancık gösterilir. Yanılmaz bir içgüdü ona yol gösterir. Osman hikmetlerle konuşan yarı tanrısal bir lidere bürünür. Hatta bu sezgilerin kendisine adeta malum olunan bir gelecek ve kesin bir bilgiye dönüştüğü yerler de vardır.

> "Ve Osman artık seziş değil, bilmektedir. Kartal Doruğu'ndan gördüğü, boyların, oymakların o göç kavşağındaki o renk, ses ve hareket cümbüşünde, belgesiz, nişansız, yadigârsız yok olup gitmiş zamanların ve bir canlının kestiremeyeceği kadar ötedeki gelecek zamanların birleştiğine; o görüntüde ve zamanda geçmişin bir kutsal emaneti, geçmişin inkâr edilemez hakkı bulunduğuna… artık sezgi değil… Osman, artık bütün benliğiyle inanmaktadır. (…) Ve, Osman artık, Ede Balı'nın ve Dursun Fakı'nın ve Kumral Abdal'ın ve Harlak dervişinin ve Aykut Alp'ın ve babasının kendisinden ne istediğini, ne beklediğini bilmektedir." (Osmancık, 82-83)
>
> "Osman beğ, artık bütün bu olup bitenleri biliyor, Osman beğ, artık, bütün bu olup bitenler gibi, gözle görülmeyen birçok şeyleri de biliyor; adını işitip de görmediği yerlerde ve adını bile işitmediği yerlerde olup bitenleri, artık, biliyor. Ve Osman beğ artık, önündeki yolu da, bu yol için taşıyacağı yükün ağırlığını da iyi biliyor." (Osmancık, 137)
>
> "Bilirim ben… itburnu'ndan beri bilirim ben; Tanrı'nın düşürdüğü ışıktır bildiğim." (Osmancık, 166)

Bu satırlardan anlaşıldığına göre gelecekte neler olacağı-

nı gayet iyi bilen Osman, sadece tarih yazmıyor, sanki "kader yazıcılığı" da yapıyor gibidir. Protagonist çokbilmiş olmaya başladığı zaman bu fazlalığın, fazla bilginin bedelini romanda kaybolan varlığının tözüyle öder. Mistik anlatının yoğunlaştığı yerlerde yazar/anlatıcı adeta kurguya düğümler atarak ilerler. Aslında tek anlayan ve ne olduğunu bilen kişi yazar/anlatıcının kendisidir. Mistik anlatının had safhaya ulaştığı bu yerlerde yukarıda söylediğimizden farklı olarak yeni bir "ideolojik bilinç" karşımıza çıkar. *Osmancık*'taki ideolojik bilinç anlatıcının kurgusu ile tarihsel bilgi arasındaki uyumsuzlukları örtmek için ayrıntıları önemsemeyen çok bilinmeyenli, bilinmeyenlerin ise asla bilinemeyecek olarak kalacağı gizemlileştirilmiş hikmetli metin şeklinde karşımıza çıkar.

> "Sonra bir şeyler oluyor, insanlar bir şeyler yapıyor." (Osmancık, 344) Ya da "Osman beğ, artık bütün bu olup bitenleri biliyor, Osman beğ, artık, bütün bu olup bitenler gibi, gözle görülmeyen birçok şeyleri de biliyor; adını işitip de görmediği yerlerde ve adını bile işitmediği yerlerde olup bitenleri, artık, biliyor." (Osmancık, 137)

Bu türden geçişler zaten mistik nitelikleri ağır basan bir romanda mistik dozajı arttırmakla beraber içinin boşalmasına da neden olur. Burada yazar/anlatıcının da içinde olduğu bir bilgisizlik bulutu dolaşmaktadır. Anlatıcının da tam olarak vakıf olamadığı, hissettiği ama anlatamadığı, bunun için de geçiştirdiği derin bir hikemîlik vardır. Çok iyi anlayamadan anlatmaya çalıştığı bu meseleyi hikemîlik katmak kolaycı bir yöntemdir. Bu yüzden geçiştirme cümleler de sıkça kullanılır. Tarihsel gerçekliğin bütünüyle kahramanın iç dünyasındaki azim ve kararlılığa, kerametlere indirgenmesi ve bunun *Osmancık*'ta uç noktalara götürülmesi gizemlileştirmenin bir parçasıdır. Bu gizemlileştirmede Osman'ın sezgisinin ileri derecede gelişmesi, yukarıda alıntılandığı türden geçiştirme cümlelerle okurun da her şeye akıl ve kavrama yoluyla değil, mistik bir tecrübe veya

akıldışı gizemli bir sezgi yoluyla erişmesini ister gibidir. Yine gizemlileştirmenin bir ürünü olarak yazar romanda, anlatmaya çalıştığı hakikatin öyle kolay anlatılır ve kolay anlaşılır bir hakikat olmadığını, bu hakikate ilişkin bilginin ancak çok uzun sürecek olan mistik bir hazırlık döneminden sonra kazanılabileceğini de dolaylı olarak söylemektedir. Bu anlamda *Osmancık*, ulusal alegorinin[98] metafizik alegoriyle buluştuğu bir romandır.

Osmancık'ta gizemlileştirmenin bir başka yansıması yine Osman Bey'in diğer karakterlerle olan diyaloglarında ve ilişkilerinde karşımıza çıkar. Romandaki diğer karakterlerin de protagoniste ilişkin farkındalıkları yüksektir. Bu farkındalıkta Osman henüz çocukken onun lider olacağına dair bazı öngörülerde bulunulması, Osman'ın çevresindeki herkesin dar görüşlü tipler olarak çizilmesi şeklinde ortaya çıkar. *Osmancık*, gerek Osman Bey'in gerekse diğer karakterlerin hiçbir iç çatışma yaşamadıkları, hatta roman karakterlerinin diyaloglarında bile hiçbir aykırı sesin olmadığı monolojik bir romandır. Osman Bey'in hazırlığı yapılan gaza hareketi için istişare yaptığı bir toplantıda kendi fikirlerini beyan etmesini müteakip kurmaylarına söz hakkı verir. Kurmaylarından ilki sadece; "Doğrudur Osman Beğ.", ikincisi; "Aklım yatmıştır.", üçüncüsü; "Sen sağ olasın Osman Beğ", dördüncüsü ise; "Ben ne diyeyim kardaşlarım? Bana, Allah'a şükretmekten öte ne kodunuz?" demekle yetinirler. (Osmancık, 185) Osman'ın karşısında adeta katılıp kalan, bitik, karşılık verecek durumda olmayan karakterler vardır. Bu bağlamda romanda kurguya yön veren bilginin ana hatlarını daha net algılayabiliriz: Osman Bey her şeyi bildiği sürece hiçbir şeyin konuşulmasına, serdedilmesine gerek kal-

98 Ulusal Alegori; genelde az gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde rastlandığı söylenen, birtakım ideolojilerin perspektifinden tarihi övgülü ya da yerici bir şekilde konu edinen, yani bir ulusun bir döneminin siyasi meselelerini konu edinirken evrensel insani olguları geri plana iten, politik çatışmalardan pek de uzak olmayan metinlerin geneli için yapılan bir nitelemedir. Söz konusu kavrama yönelik ayrıntılı çalışmalar şunlardır: (Jameson, 2008: 365-397), (Belge, 2009: 65-75), (Somuncu, 2014: 915-922)

maz. Osman'ın verdiği kararlarda en küçük bir yanılma olmaz. Hatta karakterler insana özgü polemiklere hiç girmez. Kurmaylarıyla istişare için bir araya geldiği toplantılarda kimse bir şey söylemeden Osman Bey'in fikrini onaylayıp geçer. Bu tür istişareler bile romanda âdet yerini bulsun hükmündedir. Çünkü zaten karar yarı tanrısal protagonist tarafından (Osman Bey) verilmiştir. Son söz çoktan söylenmiştir. Osman Bey'in bütün kararlarında hikmetinden sual olunmayan bir hikemîlik vardır. Osman'ın fikirlerinden başka fikir yoktur. Romanda Osman'ın konuşmalarındaki ermişvari ses rahat bir şekilde işitilir. Roman da zaten anlatıcıyla protagonisitin birbirine karışan bu ermişvâri seslerinin nihai ideolojik söylemiyle kurgulanmıştır.

Her iki romanda da geleceğe dair öngörüler kahramanlara söylettirilir. *Devlet Ana*'da Kaplan Çavuş ile Yunus Emre arasında geçen diyaloglarda Yunus'un çok meşhur olacağı, şöhretinin yüzlerce yıl yaşayacağı, mezarının belirsizliği ve ülkenin her yerinde ona isnad edilen bir Yunus mezarının bulunacağı gibi ifadeler adeta geleceği görürcesine söylettirilir. (Devlet Ana, 218-219) Bunun yanı sıra Osman Bey'in yaptığı bu savaşlarla tarih yazacağı avam arasında sohbet konusudur. (Devlet Ana, 501) *Osmancık* ise daha kesin, daha net öngörülerle oluşturulmuş bir romandır. Burada geleceği gören, nerdeyse geleceğe dair kesin yargılarda bulunan çokbilmiş protagonistle karşılaşırız. Bey seçimi konusunda yapılan istişarelerde Osman, kendinden çok emindir. Bey olacağını çok iyi bilmektedir ve bu, romanda kendisine malum olmuşçasına bildirilir. (Osmancık, 81-82-114-137-202) Oğlu Orhan'ın bastıracağı sikkeleri hayal eder. (Osmancık, 338) Hatta birkaç yüzyıl sonrasına sıçrar, romandaki geçiştirme ifadelerden biriyle söyleyecek olursak, "çok daha öteleri hayal eder".

> "Zaman geçmektedir. Osman beğ zamanı durduramamaktadır. Osman beğ, zaman, durmasa bile, gönlünce, isteklerince, düşüncelerince aksın, durgunlaşsın istemektedir; ama zamanın hızı onu hırlandırmakta,

telaşlandırmakta, öfkelendirmektedir. Belki bir parça hüzün, hepsi o kadardır; çünkü Osman beğ artık aydınlanmıştır, bilmektedir.

Osman beğ, artık, yaratılışının, var oluşunun, hayatla ödüllendirilişinin sebebini bilmektedir. Ede Balı sözlerinin gerçek anlamını bilmektedir; artık onları kavramaktadır; Malhun Hatun'u niçin sevdiğini kavramaktadır; Orhan'ın ve doğacak oğullarının ve torunlarının gerçek anlamını kavramaktadır; dudaklarından bir sezişle dökülen bir sözün, Zümrüd Anka sözünün gerçek anlamını kavramaktadır.

Çok değil, bir an önce değil; sağlam ve gelecek zamanlar için!

Yaşayanlar değil, Osman beğ -kendisi- hiç değil; Orhan için bile değil. Doğacak öteki çocukları ve Kayı-'da ve öteki kardeş boylarda doğacak ve doğmuş çocuklar için bile değil; çok, çok ötelerdeki doğumlar ve zamanlar için!

(…)

Osman beğ, artık, bunu kavramıştır. Osman beğ, artık, haberlere ve haberlerin belirttiği yöreye ve yöre ötelerine ve çok, çok, çok büyük gördüğü dünyaya sadece, bu açıdan bakmaktadır; artık Osman beğ yoktur; telâş yoktur, sabırsızlık yoktur, hırs yoktur, öfke yoktur: Artık daha çoğu değil; zaferin, kazancın daha çoğu değil, sağlamı… çok, çok ötelerdeki zamanlar için… Ve, Ede Balı'nın deyişi ile, soy için, inanç için, amaç için!"(Osmancık, 232-233)

Osmancık'ta, Osmanlı'nın geleceğine ilişkin sayısız öngörülerin karakterlere söyletilmesi, büyük devlet olma düşüncesinin adeta karakterlerin ağzında pelesenk haline getirilmesi romanda büyülü bir şekilde verilmeye çalışılan bir tarihsel dönüm noktasının farkında olmadan büyüsünün bozulmasına da neden

olur.[99] Yazar Osman Bey'e nerdeyse modern Türkiye'nin kuruluşunu bile hayal ettirecektir. Fakat bu çokbilmiş lider, salt kehanetlerde bulunan yarı tanrısal bir lider değildir. Başlangıçta uçarı gönüllüdür, sonra biraz daha durulur ama aşkları, sevgileri hiç yok değildir. Dolayısıyla Tarık Buğra'nın Osman Bey'i, *Devlet Ana*'daki gibi âşık olan, seven romantik bir lider olarak çizilir. Fakat bir farkla, yazar *Osmancık*'taki gizemlileştirmenin bir sonucu olarak ona tanrısallık ve kâhinlik gibi nitelikler eklemeyi ihmal etmez.

Osmancık'ta üstün özelliklere sahip olan ve romanda yüceltilen sadece Osman Bey değildir. Osman Bey'in çevresindeki her şey ve herkes onunla birlikte yüceltilir ve gizemlileştirilir. Ailesi (yeğenleri, ağabeyi, karısı) hatta binek hayvanı dahi idealize edilir/yüceltilir. Sahibi gibi Osman'ın atı da doğaüstü niteliklere sahip bir attır. Adı Al-at olarak belirtilen atın huyu da ismi gibi mitolojiktir.

> "Malhun Hatun Kaf Dağı'nın ardında. Öyle gelmişti ona… Kesin kes… Al-ışık Kaf Dağı'nı aşabilir miydi? Osman, Malhun Hatun'a ulaşabilir miydi?" (Osmancık, 72)
>
> "Al-ışık, Osman'ın ne istediğini ve nereye gitmek, nasıl gitmek istediğini iyi bilirdi: Osman'a ikinci mahmuzu vurdurmadan ve dizgin, kullandırtmadan, varılabilecek en kısa zamanda Söğüd'e vardı." (Osmancık, 52)

Bu başka yerlerde de tekrar eder. Osman yere yöne dikkat etmeksizin Al-ışık'a biner ve Al-ışık Osman'ın gideceği yerin yönünü ve gitmesi gereken hızı sezinleyerek Osman'ı istediği yere götürür. (Osmancık, 71) Hatta Osman Bey atıyla adeta telepati yoluyla anlaşır.

Osmancık'ta, Osman Bey ile ilgili yüceltmeler okura yönelik hegemonik söylemin inşasını kaçınılmaz kılar. Bu yüceltmeler yer yer ideolojik tasarımlar içinde öznelleştiği için kurguya

[99] *Osmancık*'ta Osman'ın geleceğe ilişkin hayal ve kesin bilgileri sıkça dile getirilir. (Osmancık, 153-207-237-238-293-331)

ilişkin herşey nihai söylemin bir ürünü olarak yücelecek, süslenecek ve ele aldığı olayın kendi tarihsel gerçekliği yitecek, daha çok yazarın ideolojisi ön plana çıkacaktır.

Devlet Ana'da içinde bulunulan şartlar Osman Bey'i devleti kurmaya sevk eder. Bu şartlar doğal bir şekilde verilir. *Osmancık*'ta ise devletin kurulacağı adeta herkese malum olmuştur. Herkes Osman'ın büyük bir devletin kuruculuğunu üstleneceğini bilmektedir. Bütün beklentiler bu yöndedir. (Osmancık, 82-97) Burada Kemal Tahir'in, yukarıda sıraladığımız üzere gerek karakterlere yönelik dönüştürülmüş ideolojik müdahaleleri gerekse olay örgüsünün doğal gelişim seyri içinde sıradanlaştırılmış bir söylemle verilmesi bir tür **gizemsizleştirme** olarak okunabilir. Tarık Buğra ise –Kemal Tahir'in aksine- *Devlet Ana*'nın gizemsizleştirdiği bu tarihî döneme, bir karşı-ideolojik söylem kurarak, gizemini iade etme çabalarına girer. *Osmancık*'ın arka kapak yazısında söylenen; "Osmanlı'nın sırrı nedir?" sorusunun cevabı da kendi içinde sırları olan, "hikmetinden sual olunmaz" bir devlet adamının romanda çizilmesini kaçınılmaz kılacaktır. Tarık Buğra kurgusunu Osman'ın özel ve soyut dünyasından çıkarıp gerçek tarihî bir kişiliği bir roman karakterine dönüştüremediği, bu karaktere çok fazla bir şey ekleyemediği için nihai ideolojik söylemin inşası kaçınılmaz olmuştur. Sonuçta ortaya çıkan, Tarık Buğra'nın ideolojik refleksle gizemlileştirilmiş fantazmalarıdır. Bunlardan hareketle *Osmancık*'ın, okuru kendi ideolojik evrenine dâhil etmesi açısından *Devlet Ana*'nın çok daha ötesinde nihai ideolojik söylemle oluşturulmuş bir roman olduğunu söylemek mümkündür.

2.6.2.9. Devlet Ana ve Osmancık İçin Son Sözler

Devlet Ana'da kuruluşa ilişkin bilgiler ideolojik olarak dönüştürülmüş bir söylemle de olsa kurgunun içine ustalıkla dâhil edilmiştir. Fakat bu bilgilerin kurguya hegemonik söylemle değil örtük bir söylemle dâhil olması, benzer şekilde yazarın ideolojisinin de yer yer örtük olarak metinde yer alması,

kurgusal öğelerin yerli yerinde kullanılması, tarihî lider yerine, tarihte karşılığı olan karakterler yerine, tarihte hiçbir karşılığı olmayan hayal ürünü kişilerin (Kerim ve Mavro) türetilerek protagonist yapılması, ayrıca Yunus ile Kaplan Çavuş'un diyaloglarında olduğu gibi söylemleri çatıştırması sonuç olarak *Devlet Ana*'yı -içine düştüğü anakronik durumlara rağmen- pejoratif anlamıyla ideolojik olmaktan kurtarır ve biçimsel ideolojik söylem seviyesine çıkartır. Hatta *Devlet Ana* bizce Kemal Tahir'in en başarılı romanlarındandır. Kemal Tahir, ideolojik olarak toplumun farklı kesimleri tarafından yarı beğeni, yarı eleştirel bir tavırla okunacak, düzenlenmiş bir söylemin romanını yazmayı başarmıştır.[100]

Osmancık'ta ise yazar kurguyu birtakım geçiştirmeler ve atlamalarla oluşturduğu için *Devlet Ana*'daki kadar ayrıntı yer almaz. Bu geçiştirmeler ve atlamalar *Osmancık*'ın müstakil bir roman değil de, hemen *Devlet Ana*'dan sonra okunmak için yazılmış, âdeta bir "nazire roman" olduğu hissini uyandırır. Bazı eleştirmenler tarafından Tarık Buğra'nın "iyi", Kemal Tahir'in ise "kötü" bir romancı hatta Tarık Buğra'nın Kemal Tahir'den daha üstün bir romancı olarak gösterilmesine rağmen (Enginün, 2007: 342-345), (Naci, 1986: 44) *Osmancık*'ın, *Devlet Ana*'ya alternatif olarak yazılmış bir karşı-ideoloji romanı olması, ideolojik bir refleksle yazılması ve yukarıda sayılan nedenlerden dolayı nihai ideolojik söylemi içermesi zayıf bir kuruluş romanının ortaya çıkmasını kaçınılmaz kılmıştır.

[100] İdeoloji söz konusu olduğunda Kemal Tahir, sol-sosyalist grupların yanı sıra milliyetçilerin ve İslamcıların da ilgi duyduğu bir romancıdır. Milliyetçiler *Devlet Ana*'dan dolayı, İslamcılar ise *Yol Ayrımı*'ndaki Kemalizm eleştirisinden dolayı değer veririler. (Kayalı, 2010: 51)

SONUÇ

Çalışmanın birinci bölümünde öncelikle bilgi-iktidar-ideoloji gibi temel kavramlar üzerinde duruldu. Ayrıca bu kavramların genelde edebiyat, özelde romanla kurduğu ilişki de çalışmaya dâhil edildi. Bu bağlamda roman türüyle bilgi-iktidar-ideoloji kavramları arasında nasıl bir ilişki kurulabileceği açıklanmaya çalışıldı.

İkinci bölüm; romanlara yönelik söylem çözümlemelerine ayrıldı. Bu bölümde çözümlenen romanların bazılarında birbirine yakın izlekler üzerinden kurguya dâhil olan fikirlerin izleri sürülerek birtakım kurgusal benzerlikler ve söylemsel karşıtlıklar üzerinden çözümlemeler yapıldı. Hatta karşılaştırmalı olarak çözümlemesine yönelmediğimiz, birbirinden ayrı olarak ele aldığımız ilk iki roman; *Demir Bey* ve *Sinekli Bakkal*'da bile söylemsel karşıtlıklar olmasa bile birçok kurgusal benzerliklerden bahsedilebilir. İlk bakışta göze çarpan her ikisinde de Doğu-Batı karşıtlığının işlenmesiydi. Diğer yandan her iki yazar da

Doğu'yu ve Batı'yı, sevdiği kızla evlenmek için Hristiyanlık'tan Müslümanlık'a ihtida eden Batılı erkek üzerinden anlatıyordu. Her iki romanın yayım yılı arasında kırk yılı aşkın bir zaman dilimi olsa da anlatı zamanları yaklaşık olarak aynı tarihsel dönemleri ele almaktaydı. Ayrıca iki romancının bir başka ortak özelliği hem Ahmet Midhat'ın hem de Halide Edip'in idealist olarak çok yüksek bir kadın tipi çizdiğini söylemek mümkündür. *Sinekli Bakkal*'da Rabia, Demir Bey'de Fatma Nazik –önceki adıyla Polini-, Batı hayranı dejenere tipler değil, katı bir ısrarla eş adaylarının İslam'a girmesini şart koşan, şuur sahibi baskın tiplerdir. Bu bağlamda ikinci bölümde, ideoloji kavramı çerçevesinde romanlarda dinin veya dinî öğelerin ele alınışına yönelik bir çözümlemenin de çalışmaya dâhil olduğunu söylemek mümkündür. Bu biraz da ideolojileri ve dönemleri farklı olsa da çalışmada ele alınan romancıların benzer şeyleri anlatmalarından kaynaklanmaktaydı. Bir anlamda hepsinin derdi ortaktı. Hemen hepsinde Doğu-Batı çatışması bir zaman sonra İslam-Hristiyan karşılaştırması/çatışması boyutuna geçiyor, sonunda yazarlar karakterlerini İslam dinine ihtida ettiriyorlardı. *Demir Bey*'de Fransız Alphons ve Polini, *Sinekli Bakkal*'da İtalyan Peregrini, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Yunan Yorgo, *Osmancık*'ta Evdoksiya, Mihail ve Lilüfer, *Devlet Ana*'da Mavro… Ele aldığımız romanların genel olarak ideoloji ve karşı-ideoloji ekseninde seçilmesi, özel olaraksa romanların din eksenli birtakım sorunsalları tartışıyor olmaları, çalışmamızın böylesi bir alanı kapsamasına da sebep oldu. Özellikle modern dönemi anlatan romanlarda ihtida vakasının Doğu-Batı çatışmasının bir uzantısı olarak romana girmesi din eksenli çözümlemelerin çalışmaya dâhil olmasını kaçınılmaz kıldı. Din bir ideoloji değildir. Fakat genel olarak dinin bir dünya görüşünün, toplumsal yaşamı biçimlendirici hükümlerinin olması, sosyal bilimlerde dinin, ideolojilerle ilişkilendirilerek değerlendirilmesini kaçınılmaz kılmaktadır. Türk aydını özelinde ise onun "Anadolu ruhu" ile harmanlanmış olması, yer yer bazı aydınlar tarafından dile getirildiği üzere "Türk İslamı",

"Anadolu İslamı" gibi, din ve millet kavramlarının her ikisini kendinde birleştiren özgül yaklaşımların Türkiye'de bir kısım aydın tarafından doğrudan ya da dolaylı olarak dile getiriliyor olması, dini doğal olarak ideolojiyle ilişkilendirmeye müsait bir olgu haline getirir. Çalışmada ele alınan metinlerde genel olarak din eksenli çözümlemelerin hemen her metin için yapılması, metinlerdeki ideolojik söylemin din veya dinin temsili olan öğeler üzerinden yoğun olarak işlenmesi, hatta çözümlemelerini yaptığımız romanların, ikisi haricinde, hepsinde bir veya birkaç ihtida vakasının kurguya dâhil olması neticesinde din üzerinden yapılan bir söylem çözümlemesi incelenen metinler için kendini vazgeçilmez kıldı.

Peyami Safa'nın şahıs kadrosu Batı kültürüyle yozlaşan, ahlâki çöküntü içerisine giren karakterler ve bunları kurtarmaya çalışan "kahraman"lar arasında kurulan basmakalıp bir kadrodur. Birçok romanında kurgu bu ana izlek üzerine kurulmuştur. Bu çalışmaya konu olan *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ana izlek olarak değilse bile yine yozlaşmış bir karakter ve onu kurtarmaya çalışan bir çokbilmiş özne romana konu olur. -Bu romanda diğerlerinden farklı olarak ana izlek parapsikolojidir.- Dolayısıyla Ahmet Midhat ve Halide Edip'in yanı sıra Peyami Safa'nın yazdıkları da bir Doğulu olarak Doğu-Batı meselesine verilen cevaptır. Onların romanda dejenere tiplerin karşısına "kahraman" olarak çıkardıkları idealize tipler karşılaştıkları her çatışma durumunda yol gösterici rolüyle bazen bol keseden ümit dağıtırlar bazen kendilerinden emin, kuşkusuz bir dille konuşurlar. İşte tam olarak burasıdır bizim için önemli olan. Kuşkusuz konuşan mutlak ses, ideolojisi ne olursa olsun Türk romanında genellikle rastlanan bir anlatıcı tavrıdır: Ahmet Midhat Efendi, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Peyami Safa, Tarık Buğra, Kemal Tahir ve burada ismini anmadığımız başka romancılar… Yazarların birbirine adeta miras bıraktığı, romanda bir klişeye dönüşen bu durum, romancıların kurmacanın dışına çıkarak fi-

kir mücadelesi alanına kaymaya başladığını gösterir. Bir mesajı olan, birtakım ideolojileri eleştirmek ya da savunmak için yazılan romanlarda bir bütünsellik önerisi gizlidir. Yazar/anlatıcı bu önerilerini ya hepten kabul ya da külliyen red şeklinde okura sunacaktır. Bunun romana yansıması yazarın karakterlerde kendi varlığını hissettirmesi, onlar üzerindeki aşırı müdahalesi ve anlatıcı ile bakış açısı gibi unsurlar üzerinden gerçekleşmiştir. Okuyucuyu düşünce noktasında özgür bırakmak yerine tahakküm kurmayı yeğleyen romancılar olgularla, insanî ve evrensel bir meseleyi anlatmakla yetinmenin imkânsız olduğunu düşündüklerinden doğrudan daha somut verilere başvurup tarihsel ve sosyolojik bilgiyi ideolojiyle harmanlamışlardır. Romancılar kendi kurallarını dayatan bir ağabey edasıyla konuşmuş, kurgu içinde kesintisiz bir şekilde varlığını hissettirmeye çalışmış ve romanın bazı teknik olanaklarını tahakküm aracına çevirmişlerdir. Okur üzerinde hegemonik söylemini kuran yazar/anlatıcı okura metin içerisinde kelimenin tam anlamıyla rehberlik etmiş, okurunun elinden tutarak neyi nasıl anlaması gerektiği konusunda yol göstericilik yapmıştır. Üstelik böylesi metinler çarpıtılmış, tahrif edilmiş, yarı gerçek, izole bir gerçekliği okura hakikat diye sunma ihtimali yüksek metinler olmuştur. Bu tür metinlerde aslında yazardan başka karakter aramak da boşunadır. İdeolojik romanda yazar/anlatıcı kendisi sormuş kendisi cevaplamış, kendi bildiğini konuşturmuş, kendi hakikatlerinden başkasına, karşıt görüşe kurguda yer vermemiş ya da onları her an olumsuz bir veri olarak sunmuştur. Yazar metnin içinde rahatlıkla görünmekten çekinmemiş, "kahraman" konuştuğunda kulağımızda çınlayan aslında yazar/anlatıcının sesi olmuştur. Dolayısıyla Foucault'nun sorduğu soruya benzer bir soruyu sormak gerekir: Kurguda "kim konuşuyor?" Konuşan kim, yazar mı yoksa "kahraman" mı! Böylesi hegemonik metinlerde karşımızda klasik bir yazar/anlatıcı vardır. Bir bakıma her şeyi bilen, tükenmez bir dünyayı sonsuz bir zenginlik ve cömertlikle önümüze seren bir yazar/anlatıcıdır bu. İdeolojik bakışın eseri olarak kendinden son derece

emin bir üslûpla konuşan bu yazar/anlatıcı "gerçeklik" peşinde olmakla birlikte gerçeği çarpıtılmış, tahrif edilmiş bir şekilde yansıtma ihtimali yüksek bir yazardır. Okuyucuyu hakikate ulaştırmak yerine büyük bir yanılsamanın merkezine sürüklemesi ihtimal dâhilindedir. Bu tür hegemonik metinlerde yazar kendini metnin içine muhkem bir şekilde konumlandırmıştır. O, yer yer metinden fışkıran yaratıcı bir mercidir. Bilinçli olarak bir takım tercihler yapar, kurguya, karakterlere yön verir. Ona göre okur, başında biri olmadığı zaman çaresizdir, kararsızdır, iyi ve kötüyü tam anlayamaz. Bu yüzden yazar/anlatıcı okurun tek yol göstericisi, birlik ve bütünlüğünün tek teminatıdır. Okur yerine karar verme hakkını kendinde görür. Yani "yazar karar veren kişidir. Karar ideolojik bir tercihle üretilir." (Kahraman, 2009: XVI) Özellikle bu çalışmada ele aldığımız romanlarda bu, çok sık karşılaşılan bir durumdur. Yazar/anlatıcı yarı tanrısal bir figürdür, sınırsız bilme gücüne sahiptir, aşkın bir dili vardır, retoriksel bir üslûp da kullanabilir. "Kahraman" ise ya doğrudan ideolojik bir özne ya da dolaylı olarak bir fikrin temsilcisidir. Metin içerisinde ise kusursuz bir özne, çokbilmiş bir özne, insanüstü bir özne olarak konumlandırılmış olması kuvvetle muhtemeldir. Her şeyi, çokbilmiş öznenin algısıyla algılatmak, onun yaptığı her şeyin harfi harfine doğru olduğu algısını üretir. Bu da çokbilmiş özne yoluyla romana hegemonik söylemin girmesini sağlar. Yazar/anlatıcının okur üzerinde tahakküm kurmasında böylesine sınırsız bir yetkeyle kendini donatmış olmasının temel nedeni yazarın kendine olan özgüveni ve şeksiz şüphesiz doğruyu bulduğuna inanmasıdır. Herkesin göremediği, yalnız yazar/anlatıcının gözünden kaçmayan hususlarda okuyucu uyarılır. Kim olduğumuzu ya da kim olmamız gerektiğini, tam olarak nasıl düşünmemiz gerektiğini bazen tanrısal bakış açısı sayesinde esere hâkim olan anlatıcı bazen ise kurgu perdesini aralayarak bizzat yazar okura söyler. Bazen de dolaylı ya da doğrudan "bakınız işte olanlar bunlar. Bu romanı bir toplum nasıl değişir, nasıl yozlaşır" ya da "nasıl kurtarılır bunları bilesiniz, göresiniz diye yazdım." niyetini

okumak mümkündür. Bu tutum, yazarın metin içinde otoriter bir şekilde konuşmayı da yazarlığın, yazar olmanın nihaî hedefi olarak kabul ettiği düşüncesini uyandırır hatta pekiştirir. Böylece bakış açısı, ötekinin bakış açısına pek tahammül edemeyen, ideolojik görüntüler arasında sıkışıp kalan romancılar kendi hegemonik söylemlerini üretir. Bu, tüm roman boyunca kendini hissettiren bir "ağabey" üslûbudur. Genel niteliklerini tek tek sıraladığımız hegemonik söylemi çözümlemesini yaptığımız romanlar içerisinde dolaysız olarak örneklendiren *Demir Bey*, *Mezarından Kalkan Şehit*, *Sinekli Bakkal*, *Ankara* ve *Osmancık* romanlarıdır. Kısmen ya da dolaylı olarak örneklendiren ise *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Devlet Ana*'dır denilebilir.

Bu çalışmaya dâhil olan tüm romancılar doktriner romancı olmayı yeğlediler. Belki biraz da zorunlu bir yönelişti bu. Çünkü doktriner roman tam da vatanın toprak mücadelesinin verildiği yıllarda ya da medeniyet değiştirme, Batılılaşma evresinde yazılmalıydı. Üstelik bunun için en elverişli coğrafya Batılılaşmayla ilk yüzleşen Müslüman ülkelerden birisi olan Türkiye olacaktı. Özellikle Fransız İhtilalinin etkisiyle bir kimlik değişiminin yaşandığı Osmanlı'da bu değişim zaman zaman kriz veya sorun şeklinde adlandırılmıştır. Dönemi anlatan romanlarda da bu krizi derinden yaşayan karakterler görmek mümkündür. Batılılaşmanın tedrici istilasıyla yüzyüze gelen Türk aydınının kafa karışıklığı, Türk insanının arada kalmışlığı, Türkiye'de yaşanan toplumsal hayatın çelişkili doğası kendinden emin, çokbilmiş yazar/anlatıcılar ve doktriner romanlar türetecekti. Ahmet Midhat Efendi, Halide Edip ve Peyami Safa gibi yazarlar genellikle bu toplumsal değişim etkisindeki insanları yazdıkları için birbiriyle benzer bunalımları yaşayan karakterlere romanlarında yer vermişlerdir. Bu karakterlerde romancılar bunalımı yaşayan gerçek bir kişiliğin sahip olabileceği ana kimliği -tarihsel değişim ve dönüşümleri de göz önüne alarak- çeşitli misyon ve rollerle süslemeyi ihmal etmemişlerdir. Bu yeni tip, Batıcı düşüncenin romandaki temsilci-

si olmuş, sahip olduğu ideolojik kimlik genellikle geleneksel kimliklerle çatıştırılmıştır. Bazen yeni kimliğin benimsenmesi, bazen ise eski kimliğin sürdürülmesi için çabalar sarfeden anlatıcı ise tuttuğu tarafı gizleyememiş, çoğu zaman gizlemek gibi bir derdi de olmamış, romandaki bu çatışmanın galibi ve mağlubu romanın son satırlarına varmadan çok daha önceki sayfalarda kendini göstermeye başlamıştır. Gerçek hayattaki bu karışıklıklar romanda yansımasını bulmuş fakat gerçek hayatta rastlanmayacak kadar aşırı idealize "kahraman"lar da romancı tarafından yaratılarak, adeta sadece romanın değil bütün dünyanın en akıllı bilge kişisi rolüyle yanlış yoldaki herkesi kurtarmaya çalışmış ya da onlar için örneklikler teşkil etmiştir. Medeniyet değiştirme evresinde, özellikle Millî Mücadele döneminde de böylesi bir eğilimi yoğun bir şekilde görebiliriz. Yazılan tezli ya da doktriner romanlar bunun bir sonucudur. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise yeni devleti yeni değerler üzerine oturtma çabaları romana konu olacaktır. Bu bağlamda -incelemeler boyunca görüldüğü üzere- hegemonik söylem roman kişileri üzerinden yoğun bir şekilde işletilmiştir.

Roman sayesinde okuru aydınlatmak, bilgilendirmek, hep hakikati, kendi hakikatlerini göstermek endişesinde olan romancılar dirençsiz bir okur kitlesini de yaratmıştır. Teknik açıdan bir edebî tür olarak romanın nasıl yazılması gerektiğine ilişkin kuramsal ayrıntının çok fazla önemsenmediği, üst başlıklarıyla bilgiyi, ideolojiyi; alt başlıklarıyla tarihi, sosyolojiyi, siyaseti ön plana çıkaran bir kurmaca algısının yerleşmesi kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla burada ele aldığımız yazarların hepsinde hegemonik söylem ortaktır. Olması gereken ise; yazarın her şeyden önce kurtarıcı, aydınlatıcı bir entelektüel değil, romancı kimliğinin ön plana çıkarılmasıdır. Velev ki entelektüel bir yanı bile olsa, romanda bu geri plana itilmeli, ders veren veya ahlâk yasaları koyan biri gibi davranmamalıdır. Foucault'nun bakış açısıyla söyleyecek olursak entelektüel birey olarak yazar asla bir ahlâkçı ya da doktriner olmamalıdır.

Flaubert'e göre, Tanrı nasıl ki yarattığı evrende her yerde hazır bulunduğu halde hiçbir yerde gözükmezse, romancı da benzer biçimde romanının her yerinde olmalı, ama kendisi hiçbir yerde çıkıp boy göstermemelidir. (Aytür, 2009: 55) Yazarın ve protagonistin baştan ayağa ideolojinin içine battığı bir anlatıda metnin kendisinin pak ve pür kalması mümkün olmayacak, böylece romanın nihai ideolojik söylemle oluşturulması için gereken koşullar sağlanacak, metin bütünüyle ideolojik bir üretimin mahsulü olacaktır.

Türk romanının serencamı Türkiye'de ideoloji ve iktidarın gidişatıyla da önemli benzerlikler ve koşutluklar gösterir. Siyasal, tarihsel analizleri tarafsız kalamayan bir bakış açısıyla, tek taraflı hatta eksik tarihsel dokümanlarla, bazen destan geleneğinin devamı gibi aktaran romancı, tarihsel bağlama tam olarak oturmayan, insanî doğallığı olmayan "kahraman"larıyla büyük romancı sanını üzerinde taşıyan, entelektüel kimlikleri ağır basan yazarlar ulusal alegori söylemini de haksız çıkarmamışlardır. Tabiî ki ideolojisiz edebiyatın ideal edebiyat olduğunu söyleyemeyiz. İdeolojisisiz bir edebiyattan bahsetmek edebiyatı tamamen hayattan, toplumsal olandan, tarihsel tanıklıktan soyutlamaktır. İdenin temel anlamı dikkate alındığında bir konuda kanı vermek adına mutlaka edebiyatın ideolojik bir boyutu olabilir hatta olmalıdır. Yukarıda da söylenildiği gibi ideolojisiz bir metin düşünülemeyeceğine göre bu ideolojinin eserde nasıl ve ne koşulda bulunması gerektiği tartışılmalıdır. Bir edebiyat metni için makul olan, ideolojinin değil, estetiğin ve roman türünün başlıca unsurlarının ön planda olması, ideolojinin örtük olarak eserde yer almasıdır. Her türlü ideoloji romanın içinde verilebilir. Ama bu, romanın birincil işlevinin ideolojilerin, doktrinlerin dünyası olduğu anlamına gelmez. Estetiksiz ideoloji kaba, amiyane, bayağı bir söylem oluşturur. Sanat eserini kuru, didaktik, ham bir metne dönüştürebilir. Yazar, doğru olduğuna inandığı bir tezi, bir düşünceyi anlatırken öncelikli olarak estetik değerleri gözetmeye çalışmalı, romanın unsurları-

nı öncelemelidir. Kendi inançlarımızı dile getiren, düşüncelerimizle örtüşen eserleri edebî bulup geri kalanını ideolojik olarak yaftalamak ya da görmezden gelmek bir ikiyüzlülük pratiğidir.

Her romanda ideolojinin boyutları da aynı değildir. "Bütün ideolojik romanlar başarısızdır, sanatsal bir değeri yoktur." demek genellemeci bir yaklaşım olmakla birlikte oldukça sığ ve yanlıştır. Bu çalışmanın orijinal tarafı buna ilişkin yeni kavram önerileri getirmesidir. İdeoloji her zaman romanın değerini düşürümez. Yazar kendi ideolojisini yüceltmediği, abartmadığı, hegemonyasını kurmadığı takdirde "tadında bırakılan" ideoloji romanın sanatsal yapısına zarar vermez. Önemli olan ideolojinin romanın önüne geçmemesi, romanın bir tahakküm biçimine dönüşmemesi, sanatsal bir biçim olarak kalmasıdır. Ama daha kuramsal ve tüm çalışmayı özetleyici bir şekilde ifade etmek gerekirse "ideoloji" kavramı tek başına bir romanı değerlileştirmek ya da değersizleştirmek için yeterli bir kavram değildir. Edebî metin söz konusu olduğunda salt ideolojiden bahsetmek yerine söylemlerden bahsetmek gerekir. O halde burada bir ayrıma gitmek zorunludur. Romana katkısı olmayan, okura bir takım bilgileri hakikat olarak dayatan, öğretmeye çalışan, protagonistin ya da anlatıcının kuşkusuz bir dille konuştuğu, hegemonik söylemle oluşturulmuş, eserin kurgusal niteliklerini gölgede bırakan, daha romanın ilk sayfalarında ulaşılacak sonu olan, hatta sonucu belli olan metinlerdeki ideolojiyi pejoratif anlamda "nihai ideolojik söylem" olarak tanımladık. "Nihai ideolojik söylem" her sorunsalı bir çırpıda halleden nihai ve nihaileştirici bir söylemin romanıdır. Ben'i tanımadan, ben'ini bilmeden, benliğini çözmeden doğrudan biz, hatta biz ve ötekiler üzerine yoğunlaşan iddialı bir romandır. Derinlikten yoksun olan romanların temel sorunsalı da bu olsa gerektir. Yani ben'i atlayarak biz'le hatta ötekiyle ilgilenmek… Dolayısıyla romanda yer alan özneler, mekân ve zamanda nihaileştirilmiş bir çizgide karşımıza çıkar. Başından sonuna planlanmış kurguda anlatıcı her şeyi kesin, ısrarcı bir şekilde hatta mükerrer söyler. O

sorun artık sonsuza kadar halledilmiştir. Çünkü nihaileştirilmiş söylemin tek bir doğrusu vardır. Bu tek doğru tekil bir şekilde dile getirilir. Karmaşık olan bütün mevzular "kahraman"ımız tarafından basitçe halledilir. Yazar sapmalara ve kesintilere yer vermez. Her çatlak seste o muktedir ses duyulur. Metin içinde her daim kesintisiz bir iktidar kurmaya çalışılır. Çünkü nihaileştirici söylem çokseslilige, çok anlamlılığa yabancıdır. Bu tür metinlerde "Yazar anlam çoğalmasının defedilmesini sağlayan ideolojik figürdür." (Foucault, 2006: 249) Nihaileştirici söylemde ideoloji vardır ama ideolojik çatışmalar yoktur. Hatta nihai söylemde roman karakterinin kendisi de yoktur. Tek varolan yazarın sesidir, kendisidir. Çünkü karakterleri yazardan veya anlatıcıdan bağımsız değildir. Ötekine karşı tahammülsüz olduğu için bütünüyle homojen bir dünya yaratma kaygısındadır. İdeolojinin doktriner formülleriyle reçeteleri, kategorileri, yazarın çoğu zaman realiteyi ıskalamasına neden olur. Bu yüzden ideolojik romanın genellikle abartılı, realiteye aykırılık, ütopya gibi ithamlarla karşı karşıya kalması da kaçınılmazdır. Bu romanlarda büyük bir beyin fırtınası ya da aydınlanma söz konusu değildir. Sonuç da bellidir: Söz gelimi Doğu olumlu, Batı da olumsuzdur. Sonunda nasihat, kıssadan hisse ve mutlaka bir fikrin diğer bütün fikirleri tek hamlede yerle bir eden baskın sesi yahut genellemeci yargılar yer alır.

Az veya çok içinde ideolojiyi barındıran, fakat yazar/anlatıcının öğreticiliğe kalkışmadığı, birtakım bilgileri mutlak hakikat diye okura dayatmadığı, protagonistin çokbilmiş özne olmadığı bilakis ikircikli konuştuğu, yazarın okur üzerinde hegemonya kurmadığı ve henüz romanın ilk sayfalarında sonuca ulaşmadığı, biçime katkı sağlayan her tür ideoloji, romanı ideolojinin pejoratif niteliğinden kurtarır ve "biçimsel ideolojik söylem"i oluşturur. Bu, ideoloji ile eser arasına konulan mesafedir. Aynı zamanda yazarın kendisiyle kahramanı, kendisiyle metni arasına konulan bir mesafedir. "Biçimsel ideolojik söylem"de ideolojilerin ya da öznelerin tek tek hak-

kının verilmesi şeklinde bir söylem dağılımından bahsetmek mümkündür. Dolayısıyla "biçimsel ideolojik söylem"de metin dağıtmayı, "nihai ideolojik söylem" ise, metin içinde kurulan iktidarın sonucu olarak dayatmayı tercih eder. Üstelik edebiyat çoğu zaman edebiyatın dışında olanlar, edebiyattan anlamayanlar tarafından dayatılır. Şöyle ki kendi metnini üreten hegemonik yazar kendi söyleminin edebiyatın iktidarına oynayan kanonik metinleri ürettiğini düşünür. Nihai ideolojik romanı Türk romanında Tanzimat, Meşrutiyet ve Millî Mücadele dönemlerini kapsayan Cumhuriyet dönemine kadar olan zaman dilimine özgü kılmak yerinde bir yaklaşım olarak algılanabilir. Fakat Cumhuriyet döneminde de Türk edebiyatında bu türden romanların olmadığını söylemek oldukça iyimser bir yaklaşım olur. Çünkü buna Cumhuriyet döneminde de, hatta 1950 sonrasında da sıkça rastlamak mümkündür. Söz gelimi çalışmamızda incelediğimiz yazarlardan olan Hüseyin Rahmi Gürpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Tarık Buğra "nihai ideolojik söylem"in Cumhuriyet dönemi ve 1950 sonrasındaki önemli temsicilerindendir. Peyami Safa ve Kemal Tahir ise kısmen "nihai ideolojik söylem"e dâhil edilebilir.

Buradaki ölçüt şu olmalıdır: İdeolojisi ne olursa olsun, yazarın güdümlü, angaje olmaması, okur üzerinde hegemonya kurmaması, romanda protagoniste alternatif, karşı-ideolojiden karakterlere de yer verebilmesi, onları da protagonist gibi canlı çizebilmesi, yer yer yüksek bir sesle, nutuk atarcasına konuşturabilmesi… Yazarın fikirlerinin tek bir "kahraman"ın şahsında ya da birkaç "kahraman" şahsında temsil edildiği hegemonik metinde tek bir fikir ve tek bir bakış açısı vardır. Fakat eğer romanda bu "kahraman"ın karşısına onun kadar güçlü bir sesle konuşan ikinci bir karakter çıkar ve bunlar bir polemiğe girerse kurguda çok seslilik belireceği için romanın söylemsel niteliği değişecektir. Romanın sonunda kim galip gelirse gelsin, sonu nasıl biterse bitsin, çokbilmişlikten uzak, kuşkusuz bir dille konuşmayan, acabaları olan, anlatıcının müstereddit konuştuğu

ya da baskın ideolojik karakterin karşısına onu zihinsel olarak zorlayabilen muktedir bir karşı öznenin çıkarıldığı roman, "nihai ideolojik söylem"den "biçimsel ideolojik söylem"e yakınlaşacaktır. Bu çalışmada "biçimsel ideolojik söylem"e yakınlaşan romanlar sadece birinci bölümüyle *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve yine kısmen *Devlet Ana*'dır.

Biçimsel ya da nihai söylem olsun, bu çalışma içerisine dâhil olan çözümlemeler bir ideoloji okuması olmakla birlikte ideolojik bir okuma değildir. Üstelik bu okumada başarısızlığı daha çok beliren romanların bu başarısızlığı yazarın ideolojisinin başarısızlığı anlamına da gelmemelidir. Çünkü bu çalışmadaki çözümlemeler herşeyden önce edebiyat teorisi okumasıdır, ideolojilerin birbiriyle çarpıştırılması değildir.

Gerek Ahmet Midhat Efendi'nin gerek Peyami Safa'nın ve de en iyi ihtimalle Kemal Tahir'in yaşadığı dönemde "gecikmiş"likler ülkesi olması nedeniyle Türkiye'de ideolojinin pejoratif niteliğinden kurtulmuş bir söylem tasavvurundan bahsetmek, en azından onların dönemi için, pek olası görünmüyordu. Dolayısıyla çalışmamızın ikinci bölümündeki çözümlemelerde ideoloji genellikle pejoratif nitelikli olarak çözümlendi. Fakat 1980 sonrası değişen Türkiye ile edebiyatın da izlek ve biçim açısından yeni bir yola girmesi ideolojiyi pejoratif niteliğinden kurtarmakla birlikte yeni bir sorunu ya da sorumsuzluğu da Türk romanına soktu. İdeolojisiz roman… Son olarak bu çalışmanın devamı mahiyetinde tasarlanabilecek çalışmalara yol gösterebilmek düşüncesiyle burada ele alınan dönem romanlarının ideolojik temayüllerinin aksine ideolojisizleşmiş, kendini toplumsal olanın gerçekliğinden soyutlamış yakın dönem Türk romanına da değinerek çalışmayı sonlandırmak gerektiği düşüncesindeyim. Yakın dönem Türk romanının toplumsal gerçeklikten uzak olduğunu yakın tarihte yaşanan gelişmelere bakarak görmek mümkündür. Söz gelimi Irak'ta 2002 yılında başlayan Amerikan işgalinde resmi kayıtlara göre altı yüz bin insan öldü. Yanıbaşımızda yaşanan bu vahşeti ya-

zan bir Türk romancısı çıkmadı. Ülke sınırları dışına çıkmadan da örnekler verilebilir. 28 Şubat darbesi bir romana konu olmadı. Oysa 27 Mayıs, 12 Eylül darbeleri o kuşağın birkaç kalemi tarafından da olsa romana konu olmuş ve kendi dönemlerinde ses de getirmişti. O dönemin romancıları böylesi siyasal konuları hikâye edecek kadar ciddiye alıyordu. Yine romanda karşılığını bulamayan benzer sorun, kökeni Cumhuriyet'in kuruluş evresindeki isyanlara kadar giden, Türkiye'nin son 30 yılına damgasını vurmuş, son yıllarda "Kürt Sorunu" olarak tanımlanan, ülke sorunlarının belki de püf noktası olarak kabul edilen mesele romanda karşılığını bulamadı. Suya sabuna dokunmamak 1980 sonrası Türk romancılarının vazgeçilmezi oldu. Ba,htin'in ve Eagleton'un söylediklerinden anladığımıza göre dünyada suya sabuna dokunmayan bir yazar tipinden bahsetmek çok zor. Türk romanı böylesi yerel trajedilerden yola çıkarak yereli evrensel boyuta taşıyabildiği ölçüde, dünya çapında bir roman olacaktır.

KAYNAKÇA

Adorno, Thedor ***W., Eleştiri Toplum Üzerine Yazılar***, (çev.: Y. Öner), İstanbul, Belge Yayınları, 2006.

Ahmet Midhat Efendi, *Acâib-i Âlem*, (hzl.: K. Yetiş, M. F. Andı, N. Sağlam), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzad*, (hzl.: K. Yetiş), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, *Bahtiyarlık*, (hzl.: N. Sağlam), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, *Beşâir- i Sıdk-ı Nübüvvet-i Muhammediye*, Dersaadet, Kırkanbar Matbaası, 1317.

Ahmet Midhat Efendi, **Cellat**, (hzl.: A. Ş. Çoruk, N. Sağlam), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Çengi**, (hzl.: E. Ülgen, M. F. Andı), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr**, (hzl.: N. Sağlam, M. F. Andı), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Dürdâne Hanım**, (hzl.: H. Alacatlı), Ankara, Akçağ Yayınları, 1999.

Ahmet Midhat Efendi, **Felâtun Bey İle Rakım Efendi**, (hzl.: K. Yetiş, M. F. Andı, N. Birinci), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları**, (hzl.: M. F. Andı, N. Sağlam), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Hayret**, (hzl.: N. Sağlam), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Henüz Onyedi Yaşında**, (hzl.: K. Yetiş, M. F. Andı, N. Sağlam), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Hüseyin Fellah**, (hzl.: K. Yetiş, M. F. Andı, N. Birinci), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Jön Türk**, (hzl.: A. Ş. Çoruk, K. Yetiş, M. F. Andı), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2003.

Ahmet Midhat Efendi, **Karnaval**, (hzl.: K. Yetiş), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Menfa/Sürgün Hatıraları**, (hzl.: H. İnci), Arma Yayınları, 2002.

Ahmet Midhat Efendi, **Mesâil-i Muğlaka**, (hzl.: K. Yetiş), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2003.

Ahmet Midhat Efendi, **Müdafaa**, İstanbul, 1300.

Ahmet Midhat Efendi, **Paris'te Bir Türk**, (hzl.: E. Ülgen,), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Taaffüf**, (hzl.: A. Ş. Çoruk, E. Ülgen, N. Birinci), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Ahmet Midhat Efendi, **Üss-i Ünkılap**, İstanbul, Selis Yayınları, 2004.

Ahmet Midhat Efendi, **Vah**, (hzl.: K. Yetiş), Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.

Akal, Cemal Bali, **İktidarın Üç Yüzü**, Ankara, Dost Yayınları, 2009.

Akarsu, Bedia, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, İnkılap Kitabevi Yayınları, 1990.

Akı, Niyazi, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu: İnsan, Eser, Fikir, Üslûp**, İletişim Yayınları, 2001.

Aktaş, Şerif, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2000.

Aktaş, Şerif, **Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Albayrak, Sadık, **Ulus Devlet İnşası ve Millî Kimlik Oluşumunun Yakup Kadri Karaosmanoğlu Romanlarındaki Yeri**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmamış), 2010.

Allan, Megil, **Aşırılığın Peygamberleri**, (çev.: T. Birkan), Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Altuğ, Fatih, "İstinat Duvarı Olarak Cezmi: 'Tarihe Müstenit Hikâye'" **Edebiyatın Omzundaki Melek**, Zeynep Uysal (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2011. s. 149-207.

Alver, Köksal, (ed.), **Edebiyat Sosyolojisi**, Ankara, Hece Yayınları, 2006.

Armağan, İbrahim, **Bilgi ve Toplum**, İstanbul, Otağ Matbaası Yayınları, 1974.

Arslan, Nihayet, "*Benim Adım Kırmızı*'da Diyalojik Süreç", **Türkoloji Dergisi**, 2003, C. 16, S. 1, s. 87-112

Arslan, Nihayet, "Eylül ya da Bir Aşkın Analizi", **Hece**, 2002, s. 65-66-67, s. 560-571

Arslan, Nihayet, "İki Öncü Roman: Don Kişot ve Araba Sevdası", **Türkoloji Dergisi**, 2002, C. 15, S. 1, s. 163-181.

Arslan, Nihayet, "O*smanlı ve Rus Toplumunda Medeniyet Değişmesi: Bihruz'lar ve Oblomov'lar"*, **Türkoloji Dergisi**, 2011, C. 18, S. 1, s. 47-81.

Arslan, Nihayet, **Türk Romanının Oluşumu**, Ankara, Phoenix Yayınları, 2007.

Aslan, Pelin, "Spiritüalizm, Materyalizm ve Fantastik Üzerine Farklı Bir Hüseyin Rahmi Gürpınar Anlatısı: Ölüler Yaşıyor mu?", **Turkish Studies**, 2011, V. 6/1, s. 620-627

Atakay, Kemal, "Kanon Huzursuzluğu", **Kitaplık**, 2004, S. 68, s. 70-78.

Attila İlhan, **Hangi Edebiyat**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.

Ayas, Güneş, "Kemal Tahir ve Dostoyevski Üzerine Düşünceler", **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiyenin Ruhunu Aramak**, Kurtuluş Kayalı (ed.), İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s.175-195.

Aydın, Mehmet, **Kayıp Zamanın İzinde Ahmet Hamdi Tanpınar**, Doğu Batı Yayınları, 2010.

Aydın, Mustafa, **Bilgi Sosyolojisi**, İstanbul, Açılım Kitap Yayınları, 2004.

Aytür, Ünal, **Henry James ve Roman Sanatı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Ayvazoğlu, Beşir, **Peyami**, İstanbul, Kapı Yayınları, 2008.

Bağbaşı, Gamze, **"Güç" ve "Egemenlik" Kavramları Bağlamında Antonio Gramsci ve Edward Said'in Görüşlerinin Değerlendirilmesi**, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Ensitütüsü Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmamış), 2010.

Bahtin, Mihail M., **Dostoyevski Poetikasının Sorunları**, (çev.: C. Soydemir) İstanbul, Metis Yayınları, 2004.

Bahtin, Mihail M., **Rabelais ve Dünyası**, (çev.: Ç. Öztek), İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

Bal, Hüseyin, **Bilginin Felsefesi ve Sosyolojik Boyutları**, Isparta, Fakülte Kitabevi Yayınları, 2004.

Barrett, Michéle, **Marx'tan Foucault'ya İdeoloji**, (çev.: A. Fethi), Ankara, Doruk Yayınları, 2004.

Barthes, Roland, **S/Z**, (çev.: S. Ö. Kasar), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Başlı, Şeyda, **Osmanlı Romanının İmkânları Üzerine**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

Bauman, Zygmunt, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, (çev.: K. Atakay), İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

Bayram, Ahmet Kemal, "Hakikat Rejimleri ve Söylemin Efendileri Arasında Bir Entelektüel: Michel Foucault" **Entelektüel ve İktidar,** Kenan Çağan (ed.), Ankara, Hece Yayınları, 2005, s. 233-258.

Belge, Murat, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Belge, Murat, **Genesis**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Berkes, Niyazi, **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, İstanbul, Doğu-Batı Yayınları, 1978.

Bernstein, J. M., "Görünüşü Kurtarmak Niye? Metafizik Deneyim ve Etiğin Olabilirliği", (çev.: K. Atakay), **Cogito**, 2003, S. 36, s. 201-233.

Bloom, Harold, "Kanona Ağıt" **Kitaplık**, 2004, S. 68, s. 79-92.

Bora, Tanıl, "Celal Bayar", **Modern Türkiye'de Siyasî Düş*ünce*/Kemalizm**, C.2., T. Bora, M. Gültekingil, (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s.546-555.

Bourdieu, Pierre, **Pratik Nedenler**, (çev.: H. U. Tanrıöver), İstanbul, Hil Yayınları, 2006.

Bozdağ, İsmet, **Kemal Tahir'in Sohbetleri**, İstanbul, Yaba Yayınları, 2003.

Buğra, Tarık, **Düşman Kazanmak Sanatı**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1979.

Bulaç, Ali, **Çağdaş Kavramlar ve Düzenler**, İstanbul, İz Yayıncılık, 1998

Burgelin, Pierre, "Bilginin Arkeolojisi" **Foucault ve Bilginin Arkeolojisi** , (çev.: V. Urhan), İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002, s. 76-99.

Burke, Peter, **Bilginin Toplumsal Tarihi**, (çev.: M. Tunçay), İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2008.

Calvino, İtalio, **Amerika Dersleri**, (çev.: K. Atakay), İstanbul, Can Yayınları, 2007.

Casanova, Pascale, **Dünya Edebiyat Cumhuriyeti**, (çev.: F. Deniztekin, S. Özen), İstanbul, Varlık Yayınları, 2010.

Cassirer, Ernst, **Sembolik Formalar Felsefesi III Bilginin Fenomenolojisi**, (çev.: M. Köktürk), Ankara, Hece Yayınları, 2005.

Cevizci, Ahmet, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayınları, 2010.

Coşkun, Sezai, **Kemal Tahir –Şahsiyeti, Fikirleri, Eserleri-**, İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Doktora Tezi (Yaymlanmamış), 2006.

Culler, Jonethan, **Yazın Kuramı**, (çev.: H. Gür) Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

Çağan, Kenan, (ed), **İdeoloji**, Ankara, Hece Yayınları, 2008.

Çağan, Kenan, "İktidarla İmtihan Süreçlerinde İktidarın Durumu", **Entelektüel ve İktidar,** Kenan Çağan (ed.), Ankara, Hece Yayınları, 2005, s. 155-176.

Çetin, Nurullah, "Bir Türk Edebiyatı Sosyolojisi Tasarımı", **Edebiyat Sosyolojisi,** Köksal Alver (ed.), Ankara, Hece Yayınları, 2006, s. 261-276.

Çetin, Nurullah, "Çağdaş Türk Şiirinde Gelenekten Yaralanma Meselesine Kavramsal Bir Çerçeve Denemesi**", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları**, 2009, S. 1, s. 9-32.

Çetin, Nurullah, **Roman Çözümleme Yöntemi**, Ankara, Öncü Kitap Yayınları, 2009.

Çetinsaya, Gökhan, "Halide Edip Adıvar", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Modernleşme ve Batıcılık**, C. 3., T. Bora, M. Gültekingil, (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 88-93.

Çıkla, Selçuk, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu", **Muhafazakar Düşünce**, 2007, S. 13-14, s. 47-68.

Çıraklı, Mustafa Zeki, "Otoriter Ses: Anlatıcı", **Hece**, 2010, S. 166, s.52.

Devellioğlu, Ferit, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara, Aydın Kitabevi Yayınları, 1999.

Dilçin, Cem, "Türk Kültürü Kaynağı Olarak Divan Şiiri", **Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler**, Mehmet Kalpaklı (ed.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 295-299.

Eagleton, Terry, **İdeoloji**, (çev.: M. Özcan), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Eagleton, Terry, **Edebiyat Kuramı Giriş**, (çev.: T. Birkan) İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Eagleton, Terry, **Eleştiri ve İdeoloji,** (çev.: S. Kılıç), İstanbul, İletişim, Yayınları, 2009.

Eagleton, Terry, **Kuramdan Sonra,** (çev.: U. Abacı), İstanbul, Literatür Yayınları, 2004.

Eco, Umberto, **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**, (çev.: K. Atakay), İstanbul, Can Yayınları, 2009.

Eğribel, Ertan; Andı, M. Fatih (ed.), **Kemal Tahir 100 Yaşında**, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010.

Emre, Ali, **Postmodernizm ve Edebiyat**, Ankara, Anı Yayınları, 2006.

Enginün, İnci, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,** İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007.

Enginün, İnci, **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006.

Eren, Mehmet Ali, "Türk Müslümanlığı", **Aksiyon**, 1997, S. 154, s. 24-31.

Ergenç, Özer, "Osman Gazi'nin Liderliğinin ve Karizmasının Ortaya Çıkışı" **Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak Kuruluş,** Elif Ayla (ed.), İstanbul, Hayykitap Yayınları, 2011, s. 67-81

Ergun, Doğan, Bilim ve Edebiyat İlişkileri Bakımında Kemal Tahir", **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak**, Kurtuluş Kayalı (ed.), İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 31-41

Escarpit, Robert, "Edebiyat Sosyolojisi", **Edebiyat Sosyolojisi**, Köksal Alver (ed.), Ankara, Hece Yayınları, 2006, s. 65-82.

Everdi, Ezel, "Bir Hakkı Teslim Etmek", **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak**, Kurtuluş Kayalı (ed.), İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 19-31.

Febvre, Lucien, **Rönesans İnsanı**, (çev.: M. A. Kılıçbay), Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1995.

Fethi Naci, "Romanın Sonuna Eklenmiş Başlıksız Eleştiri Yazısı" **Ankara**, İstanbul, Birikim Yayınları, 1981.

Fethi, Naci, **Eleştiri Günlüğü**, "Serbest Fırka Karşısında İki Romancı", İstanbul, Özgür Yayınları, 1986, s. 31-44.

Feyerabend, Paul, **Bilgi Üzerine Üç Söyleşi**, (çev.: C Güzel, L. Kavas), İstanbul, Metis Yayınları, 1995.

Findley, Carter V., **Ahmet Midhat Efendi Avrupa'da**, İstanbul, Tarih Vakfı-Yurt Yayınları, 1999.

Findley, Carter V., "An Ottoman Occidentalist in Europe: Ahmed Midhat Meets Madame Gülnar, 1889". **The American Historical Review**, 1998, V. 103, No. 1, pp. 15-49. (İnternet Erişim: www.jstor.org/pss/2650772, Erişim: 20.04.2012.)

Finn, Robert P., **Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1984.

Foucault, Michel, **Büyük Kapatılma,** (çev.: I. Ergüden, F. keskin), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.

Foucault, Michel, **İktidarın Gözü**, (çev.: I. Ergüden) İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2007.

Foucault, Michel, **Marx'tan Sonra,** (çev.: G. Aksay), İstanbul, Nemesis Kitaplığı Yayınları, 2004.

Foucault, Michel, **Büyük Kapatılma**, (çev.: I. Ergüden, F. Keskin), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Foucault, Michel, (b), **Entelektüelin Siyasi İşlevi**, (çev.: I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Foucault, Michel, **Bilginin Arkeolojisi**, (çev.: V. Urhan), İstanbul, Birey Yayınları, 1999.

Foucault, Michel, **Hapishanenin Doğuşu**, (çev.: M. A. Kılıçbay), Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1992.

Foucault, Michel, **Sonsuza Giden Dil**, (çev.: I. Ergüden), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006.

Fréville, Jean; Plehanov, Georgi, **Sosyalist Açıdan Toplum, Sanat ve Eleştiri**, (çev.: A. Bezirci), İstanbul, Yön Yayınları, 1991.

Georgeon, François, "*La formation des élites á la fin de L'Empire Ottoman Le cas de Galatasaray",* **Revue du monde musulman et de la Méditerranée**, 1994, V. 72, pp. 15-25. (İnternet Erişim: www.persee.fr, Erişim Tarihi: 11.07.2011)

Gökçek, Fazıl, **Küllerinden Doğan Anka Ahmet Midhat Efendi Üzerine Yazılar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2012.

Göze, Ergun, **Peyami Safa**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Gramsci, Antonio, **Hapishane Defterleri**, (çev.: K. Somer), Ankara, Aşina Kitaplar Yayınları, 2009.

Günaydın, Yusuf Turan; Günaydın, Selma, "Kemal Tahir Bibliyografyası", **Hece**, 2012, S. 181, s. 541- 558

Gürbilek, Nurdan , **Kör Ayna Kayıp Şark**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi, **Mezarından Kalkan Şehit,** İstanbul, Özgür Yayınları, 1995.

Hacıkadiroğlu, Vehbi, **Bilgi Felsefesi**, İstanbul, Cem Yayınevi Yayınları, 2002.

Hall, Stuart, "Kültür, Medya ve İdeolojik Etki", **İktidar**, **İdeoloji Medya**, Mehmet Küçük (ed.), Ankara, Ark Yayınları, 1994, s. 169-195.

Hece, "Nobel Edebiyat Ödülü İçin Ne Dediler", **Hece**, 2006, S. 119, s. 8-12.

Hekman, Susan, **Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik**, (çev.: H. Arslan, B. Balkız), İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999.

Hilav, Selahattin, "Asya-Tipi Üretim Biçimi Üzerine Açıklamalar", **Felsefe Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 139-150.

Hilav, Selahattin, "Asya-Tipi Üretim Nedir?", **Felsefe Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 150-162.

Hilav, Selahattin, "Asya-Tipi Üretim Tarzı ve Türkiye Sosyalist Hareketi", **Felsefe Yazıları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 162-172.

Hür, Ercan, **Bir Siyasal Düşünür Olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu**, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi (Yayımlanmamış), 2010.

Ives, Peter, **Gramsci'de Dil ve Hegemonya**, (çev.: E. Ekici), İstanbul, Kalkedon Yayınları, 2011.

İldeş, Özgür, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919'a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım (1889-1919),** Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi (Yaymlanmamış), 2009.

İmam Gazzâlî, **İhya-ı Ulumüddin**, C. 2, İstanbul, İlim Basımevi Yayınları, 1341.

İnal, Kemal, **Türkiye'de Ders Kitaplarında Demokratik ve Milliyetçi Değerler -27 Mayıs ve 12 Eylül Askeri Müdahale Dönemlerine İlişkin Bir İnceleme**, (Doktora Tezi), Ankara, Ankara Üniversitesi, 1998.

İnalcık, Halil, "Osmanlı Beyliği'nin Kurucusu Osman Beg", **Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak Kuruluş**, Elif Ayla (ed.), İstanbul, Hayykitap Yayınları, 2011, s. 109-171.

İnalcık, Halil, "Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Tarihi", **Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak Kuruluş,** Elif Ayla (ed.), İstanbul, Hayykitap Yayınları, 2011, s. 41-67.

İnalcık, Halil, **Şair ve Patron**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2005.

İskit, Server R., **Türkiye'de Neşriyat Hareketleri Tarihine Bir Bakış,** Ankara: Milli Eğitim Basımevi Yayınları, 2000.

Jameson, Fredric, "Çok Uluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı" **Modernizm İdeolojisi**, (çev.: K. Atakay, T. Birkan), İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

Kahraman, Hasan Bülent, "Orhan Pamuk Bu Ödülü…" **Hece**, 2006, S. 119, s. 9.

Kahraman, Hasan Bülent, **Türk Siyasetinin Yapısal Analizi-I**, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları, 2010.

Kahraman, Hasan Bülent, **Türk Siyasetinin Yapısal Analizi-II 1920-1960**, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları, 2010.

Kahraman, Hasan Bülent, **Post-Entelektüel Dönem ve Edebiyat**, İstanbul, Agora Kitaplığı Yayınları, 2009.

Kahraman, Mimar Türk, **Türkiye'de Siyasal Sosyalleşme ve Siyasal Sembolizm**, İstanbul, Birey Yayınları, 2000.

Kansu, Ceyhun Atıf, "Romanın Sonuna Eklenmiş Başlıksız Eleştiri Yazısı", **Ankara**, İstanbul, Birikim Yayınları, 1981.

Kantarcıoğlu, Sevim, **Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm**, İstanbul, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2007.

Kaplan, Ramazan, **Türk Romanında Köy**, Ankara, Akçağ Yayınları, 1997.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Ankara**, İstanbul, Birikim Yayınları, 1981.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Bir Sürgün**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Hüküm Gecesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Kiralık Konak**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Nur Baba**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Panorama**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Politikada 45 Yıl**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1968.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Sodom ve Gomore**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, **Yaban**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Karpat, Kemal H., **Kimlik ve İdeoloji**, (çev.: G. Ayas) İstanbul, Timaş, 2009.

Karpat, Kemal H., **Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum**, (çev.: G. Ayas), Timaş Yayınları, 2009.

Karpat, Kemal H., **Osmanlı'dan Günümüze Elitler ve Din**, (çev.: G. Ayas), İstanbul, Timaş Yayınları, 2010.

Kayalı, Kurtuluş (ed.), **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2010.

Kayalı, Kurtuluş, "Bir Arayışın Önemli Bir Durağı: Devlet Ana", **Hece**, 2002, S. 65-66-67, s. 670-676.

Kayalı, Kurtuluş, "Bizim Kuşağın Kemal Tahir Okuma Serüveni…" **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak**, Kurtuluş Kayalı (ed.), İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 41-57.

Kayalı, Kurtuluş, "Farkında Olmasak da Kemal Tahir Hâlâ Yaşıyor", **Kemal Tahir 100 Yaşında**, Ertan Eğribel, M. Fatih Andı (ed.), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s. 156-158.

Kayalı, Kurtuluş, "Giriş: Bir Kemal Tahir Kitabı…" **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak**, Kurtuluş Kayalı (ed.), İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 13-19

Kayalı, Kurtuluş, "Herkese Selam Duran Edebiyat Yanında Ayrıksı Bir Düşünce ve Roman Dünyası: Kemal Tahir Düşüncesi ve Romanı (Kemal Tahir'i Anlamanın Kritik Yönleri Üzerine Bazı Düşünceler)", **Kemal Tahir 100 Yaşında**, Ertan Eğribel, M. Fatih Andı (ed.), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s. 505-511.

Kayalı, Kurtuluş, "Kemal Tahir Gibi Yerli Bir Entelektüeli Anlamanın Yolu Düşünsel Konumunun farklılığını Anlamaktan Geçer", **Doğu-Batı**, 2000, S. 11, s. 45-62.

Kayalı, Kurtuluş, "Kemal Tahir'in, Durumunun Farkında Olan ve Olmayan Takipçileri", **Hece**, 2012, S. 181, s. 322-336.

Kayalı, Kurtuluş, "Sonuç Niyetine: Kemal Tahir; Tarihçi, Sosyolog, Romancı" **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak**, Kurtuluş Kayalı (ed.), İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 199-208.

Kayalı, Kurtuluş, "Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisinin Önündeki Önemli Açmazlar Üzerine Bazı Düşünceler", **Edebiyat Sosyolojisi** , K. Alver (ed.) Ankara, Hece, 2006, s. 201-209.

Kaygana, Mehmet, **Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1919-1944 Yılları Arasındaki Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım, Ankara**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi (Yaymlanmamış), 2008.

Kemal Tahir, **Bir Mülkiyet Kalesi**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Bozkırdaki Çekirdek**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Büyük Mal**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.

Kemal Tahir, **Devlet Ana**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Esir Şehrin İnsanları**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Esir Şehrin Mahpusu**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Hür Şehrin İnsanları**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Karılar Koğuşu**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Kelleci Memet**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2008.

Kemal Tahir, **Köyün Kamburu**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006.

Kemal Tahir, **Kurt Kanunu**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Notlar/Roman Notları 1 Topal Kasırga Darmadağın Olan Devlet**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1990.

Kemal Tahir, **Notlar/Roman Notları 2 Batı Çıkmazı**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1991.

Kemal Tahir, **Notlar/Roman Notları 3 Patriyot Ömer Gülen Azap Çıkmazı**, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 1991.

Kemal Tahir, **Rahmet Yolları Kesti**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2006.

Kemal Tahir, **Yol Ayrımı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Kemal Tahir, **Yorgun Savaşçı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005.

Koçak, Cemil, "Tek Parti Yönetimi, Kemalizm ve Şeflik Sistemi, Ebedi Şef/Millî Şef", **Modern Türkiye'de Siyasî Düş*ünce*/Kemalizm**, C.2., T. Bora, M. Gültekingil, (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 119-124.

Koçak, Orhan, "Kanon mu, Siz İnanıyor musunuz?" **Kitaplık**, 2004, S. 68, s. 60-66.

Köksal, Duygu, "Sosyal Bilimlerin Kıyısında Edebiyat", **Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek**, T. Bora, S. Sekmen, K. Şahin (ed.), İstanbul, Metis Yayınları, 2001, s. 221-226.

Kundera, Milan, **Roman Sanatı,** (çev.: A. Bora), İstanbul, Can Yayınları, 2005.

Lapierre, Jean William, "İdeoloji Nedir?", **İlimler ve İdeolojiler**, (çev.: Fahrettin Arslan), Ankara, Umran Yayınları, 1981, s. 1-35.

Larrain, Jorge, **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1995.

Layder, Derek, **Sosyal Teoriye Giriş**, (çev.: Ü. Tatlıcan), İstanbul, Küre Yayınları, 2006.

Lefebvre, Henri, **Marx'ın Sosyolojisi**, (çev.: S. Hilav), İstanbul, Sorun Yayınları, 1996.

Lekesiz, Ömer, "Devlet Ana'daki Heterodoksi", **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak**, Kurtuluş Kayalı (ed.), İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 165-175

Lifshitz, Mikhali, **Marx'ın San'at Felsefesi**, (çev.: M. Belge), İstanbul, Ararat Yayınevi, 1968.

Loomba, Ania, **Kolonyalizm-Postkolonyalizm**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

Lowenthal, Leo, "Edebiyat Sosyolojisi Üzerine", **Edebiyat Sosyolojisi,** Köksal Alver (ed.), Ankara, Hece Yayınları, 2006, s. 83-101.

Lukács, Georg, **Roman Kuramı**, (çev.: C. Soydemir), İstanbul, Metis Yayınları, 2007.

Mannheim, Karl, **İdeoloji ve Ütopya**, (çev.: M. Okyavuz), Ankara, De Ki Yayınları, 2009.

Marcuse, Herbert, **Tek Boyutlu İnsan**, (çev.: A. Yardımlı), İstanbul, İdea Yayınları, 2010.

Mardin, Şerif, **Din ve İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Mardin, Şerif, **İdeoloji**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

Mardin, Şerif, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Marx, Karl; Engels, Friedrich, **Sanat ve Edebiyat Üzerine**, (çev., M. Belge), İstanbul, Birikim Yayınları, 2001.

Meriç, Cemil, **Jurnal C. 1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

Meriç, Cemil, **Kırk Ambar C. 1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

Meriç, Cemil, **Kırk Ambar C. 2**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Mevlânâ, **Mesnevi C. III**, (çev.: V. Ç. İzbudak) İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2001.

Miyasoğlu, Mustafa, **Edebiyat Geleneği**, İstanbul, Yenisanat Yayınları, 1975.

Moran, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Moran, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Moran, Berna, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-2**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Okay, Orhan, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi**, İstanbul, Dergah Yayınları, 2008.

Okyavuz, Mehmet, "Karl Mannheim'da Bilgi Sosyolojisi ve İdeoloji Teorisi" **İdeoloji ve Ütopya**, Ankara, De Ki Yayınları, 2009.

Orçan, Mustafa, "Modern Bir Asabiyet Olarak İdeoloji" **İdeoloji**, Kenan Çağan (ed.), Ankara, Hece Yayınları, , 2008, s. 123-143.

Ömerustaoğlu, Adnan, **Bilgi Kuramı Karl Propper'in Eleştirel Akılcılığı Üzerine**, İstanbul, Araştırma Yayınları, 2004.

Özkırımlı, Atilla, "'Ankara' Üzerine", **Ankara**, İstanbul, Birikim Yayınları, 1981.

Parla, Jale, **Donkişottan Bugüne Roman**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

Parla, Jale, "Edebiyat Kanonları", **Kitaplık**, 2004, S. 68, s. 51-53.

Parla, Jale, **Babalar ve Oğullar**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

R. Wellek, A. Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, (çev.: A. E. Uysal), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

Roy, Claude, **Défense de la Littérature**, Paris, Gallimard, 1968.

Russo, François, "Michel Foucault'da Bilginin Arkeolojisi" **Foucault ve Bilginin Arkeolojisi,** Veli Urhan (ed.),. İstanbul, Paradigma Yayınları, 2002, s. 1-57.

Safa, Peyami, **20. Asır Avrupa ve Biz**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999.

Safa, Peyami, **Bir Akşamdı**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2002.

Safa, Peyami, **Bir Tereddüdün Romanı**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2007.

Safa, Peyami, **Biz İnsanlar**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999.

Safa, Peyami, **Cânân**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2000.

Safa, Peyami, **Dokuzuncu Hariciye Koğuşu**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2000.

Safa, Peyami, **Fatih-Harbiye**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2000.

Safa, Peyami, **Matmazel Noraliya'nın Koltuğu**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999.

Safa, Peyami, **Sözde Kızlar**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2007.

Safa, Peyami, **Türk İnkılâbına Bakışlar,** Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Safi, Polat, "Yargılamak mı Anlamak mı? Vefatından 37 Yıl Sonra Kemal Tahir'i Okumak", **Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak**, Kurtuluş Kayalı (ed.), İstanbul, İthaki Yayınları, 2010, s. 117-123.

Said, Edward W, **Geç Dönem Üslubu**, (çev.: Ö. Çelik), İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

Said, Edward W, **Şarkiyatçılık**, (çev.: B. Ülner), İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

Said, Edward W., "Yazar ve Entelektüellerin Kamusal Rolü", **Cogito,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, S. 31, 2002.

Said, Edward W., **Kültür ve Emperyalizm**, (çev.: N. Alpay), İstanbul, Hil Yayınları, 1998.

Said, Edward W., **Başlangıçlar, Niyet ve Yöntem**, (çev: F. B. Aydar), İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Sanbonmatsu, John, **Postmodern Prens**, (çev.: E. Ergüven), İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2007.

Sancar, Serpil, **İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme**, Ankara, İmge Yayınları, 1997.

Sarup, Madan, **Post-yapısalcılık ve Postmodernizm**, (çev.: A. Güçlü), Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.

Schaff, Adam; Gaidenko, Pyama P., **Marxsizm Varoluşçuluk ve Birey**, (çev.: E. Dinçer), de Yayınevi, 1966.

Somay, Bülent, **Çok Bilmiş Özne**, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

Somuncu, Selim, "Batı Kaynaklı Kategorik Yazınsal Argümanların Nesnellik Sorunu Ve Bunların Bazı Metin Türlerindeki Karşılıkları Üzerine" **Turkish Studies** - Volume 9/9 Summer 2014, p. 915-922.

Stevick, Philip, **Roman Teorisi**, (çev.: S. Kantarcıoğlu), Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.

Şakar, Cemal, **Yazı Bilinci**, Ankara, Hece Yayınları, 2006.

Şan, Mustafa Kemal, "Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar", **Edebiyat Sosyolojisi**, Köksal Alver (ed.), Ankara, Hece Yayınları, 2006, s. 127-169.

Talay, Birsen, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Kemalizm**, C. 2., T. Bora, M. Gültekingil, (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 430-449.

Tarlan, Ali Nihat, "Divan Edebiyatında Sanat Telakkisi" **Divan Şiiri Üzerine Metinler**, Mehmet Kalpaklı (ed.), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 104-109.

Tekelioğlu, Orhan, **Foucault Sosyolojisi**, Bursa, Alfa Aktüel Yayınları, 2003.

Tekin, Mehmet, **Roman Sanatı-1**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2003.

Timur, Taner, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2002.

Türkeş, A. Ömer, "Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Milliyetçilik**, C. 4., T. Bora, M. Gültekingil (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 811-829

Türkeş, A. Ömer, "Romana Yazılan Tarih", **Edebiyatın Omzundaki Melek**, Z. Uysal (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 81-149.

Türkeş, Mustafa, "Kadro Dergisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Kemalizm**, C. 2., T. Bora, M. Gültekingil, (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 464-466.

Türkeş, Mustafa, **Ulusçu Sol Bir Akım; Kadro 1932-1934**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1999.

Türkeş, Ömer, "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Kemalizm**, C. 2., T. Bora, M. Gültekingil, (ed.), İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 425-430.

Uçan, Hilmi, **Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim**, Ankara, Hece Yayınları, 2006.

Uygur, Nermi, **Güneşle**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Uygur, Nermi, **İnsan Açısından Edebiyat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Uygur, Nermi, **Kültür Kuramı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.

Üstel, Füsun, **'Makbul Vatandaş"ın Peşinde**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2004.

Volosinov, V. N., **Marxism and the Philosopy of Language**, New York, Seminar, 1973.

Watt, Ian; Barthes, Roland, **Roman ve Gerçek Etkisi**, (çev.: M. Sert), İstanbul, Donkişot Yayınları, 2002.

Weitz, Morris, **Philosopy in literature**, Wayne, State University Press, 1963.

Williams, Raymond, **Anahtar Sözcükler**, (çev., S. Kılıç), İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

Williams, Raymond, **Marksizm ve Edebiyat**, (çev.: E. Tarım), İstanbul, Adam Yayınları, 1990.

Yalçın, Şahabettin (ed.), **Bilgi ve Değer**, Ankara, Vadi Yayınları, 2002.

Yanar, Işık, "Entelektüeller, İktidarlar ve Postmodernlik", **Entelektüel ve İktidar,** Kenan Çağan (ed.), Ankara, Hece Yayınları, 2005, s. 201-209.

Yavuz, Hilmi, "Avrupa Yazarlar Parlementosu'nun Onur Konuğu Naipaul'u Tanıyalım", **Zaman**, 17 Kasım 2010.

Yavuz, Hilmi, "Naipaul ve Bizimkiler", **Zaman**, 21 Kasım 2010.

Yavuz, Hilmi, "Şiirin Ölümü" **Zaman**, 5 Kasım 2008.

Yavuz, Hilmi, **Yazın Üzerine**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1987.

Yavuz, Hilmi, **Yazın, Dil ve Sanat,** İstanbul, Boyut Kitapları Yayınları, 2005.

Yıldırım, Ergün, **Bilginin Sosyolojisi Kavramlar, Teoriler, Pratikler**, Bursa, Ekin Yayınları, 2007.

Zima, Peter V., **Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi**, (çev.: M. Özsarı), Ankara, Hece Yayınları, 2006.

Žižek, Slavoj, **Kırılgan Temas**, (çev.: T. Birkan), İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

Žižek, Slavoj, **Yamuk Bakmak**, (çev.: T. Birkan), İstanbul, Metis Yayınları, 2008.