



**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**FATİH-HARBİYE ÜZERİNE YÖNSÜZ BİR OKUMA:
MEKÂN VE KARAKTER SORUNU**

Yüksek Lisans Tezi

Ayda ONTAÇ GÜNER

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU

SAMSUN
2022

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
PROGRAMINIZ**



**FATİH-HARBİYE ÜZERİNE YÖNSÜZ BİR OKUMA:
MEKÂN VE KARAKTER SORUNU**

Yüksek Lisans Tezi

Ayda ONTAÇ GÜNER

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU

SAMSUN
2022

TEZ KABUL VE ONAYI

Ayda ONTAÇ GÜNER tarafından, Dr. Öğr. Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU danışmanlığında hazırlanan “Fatih-Harbiye Üzerine Yönsüz Bir Okuma: Mekân ve Karakter Sorunu” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 25.3.2022 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Başkan	Prof. Dr. Şaban Sağlık Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Atiye Gülfer Gündoğdu Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Üye	Prof. Dr. Selçuk Çıkla Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

Prof. Dr. Ali BOLAT
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım yüksek lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi?

Evet (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır

İmza

25/03/2022

Ayda ONTAÇ GÜNER

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı: Fatih-Harbiye Üzerine Yönsüz Bir Okuma: Mekân ve Karakter Sorunu

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 08.02.2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 29

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

İmza

25/03/2022

Dr. Öğr. Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU

ÖZET

FATİH-HARBİYE ÜZERİNE YÖNSÜZ BİR OKUMA: MEKÂN VE KARAKTER SORUNU

Ayda ONTAÇ GÜNER
Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans, Şubat/2022
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU

Edebiyat araştırmalarında, *Fatih-Harbiye* yorumlamalarının genel olarak Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden şekillendiği, bu okuma yönünün baskın bir yorumlama geleneği hâline geldiği görülür. Yorumların tek yönlü uzadığı bu eleştiri anlayışında romandaki mekân ve karakterlerin roman dışında genellikle zıtlık bağlamında düşünölen Doğu ve Batı'nın temsili olarak görülmesi, onları da keskin ikili karşıtlıklar üzerine kurulu bir anlayışla şematize edilerek düşünölmeye mahkûm bırakmıştır. Bu bağlamda genel olarak mekân ve karakter sorunu üzerine yoğunlaşan bu tezde bir esere yönelik geliştirilen yorumların hep aynı istikamette olması “yönlü okuma” olarak ifade edilmiştir. Yönlü okumalar eseri ehlileştirmeyi amaçlayan bir kontrol mekanizmasına dönüşerek romanın anlamını sınırlar. Romanın anlamının belirlenmiş sınırlarının ötesine geçebilmek için “yönsüz okuma” anlayışına sahip olunması gerekir. Tezde bu yorumlama anlayışına paralel olarak romanın yazarı Peyami Safa'nın “sentez” fikrinin hakikiliği sorgulanmış, romanın kurgulaştırılma niyetinde ve yönlü yorumlamaların algılama biçimlerinde gerçek bir sentez ölküsünün olmadığı ileri sürölmüş; Doğu ve Batı, tip ile karakter arasında ayrıştırmaya gidildiğine dikkat çekilerek aralarındaki hiyerarşik düşünce tarzı, “ergon-parergon” kavramları üzerinden tartışmaya açılmıştır. Merkezileştirme çabalalarında açığa çıktığı gözlemlenen “silme ve yeniden yazma paradoksu” da ayrıca detaylandırılarak Doğu ve Batı'nın, tip ile karakterin aslında ayrıştırılmaz şeyler olduğu, mevcudiyetlerinin birbiri üzerine kurulu olduğu iddia edilmiştir. Bu anlamda romanın anlamının çoğaltılabilmesi için yönsüz bir yorumlama anlayışıyla Doğu-Batı karşıtlığı yönünün dışına çıkan, romanın farklı veçhelerine yönelmeye çabalayan bir noktaya uzanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Yönsüz okuma, Fatih-Harbiye, Peyami Safa, Doğu-Batı karşıtlığı, yorumlama geleneği, mekân, tip, karakter

ABSTRACT

A NON-DIRECTIONAL READING ON FATİH-HARBİYE: PLACE AND CHARACTER PROBLEM

Ayda ONTAÇ GÜNER

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish Language and Literature

Master, February/2022

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Atiye Gülfer GÜNDOĞDU

In literary research, it is seen that *Fatih-Harbiye* interpretations are generally shaped by East-West dichotomy and even this reading aspect becomes a dominant interpretation. In this one-way understanding of criticism, the place and characters in the novel are seen as representatives of the East and West, which are often considered in the context of contrast outside the novel, condemning them to be schematically thought through an understanding based on sharp binary contrasts. In this context, in this thesis, which focuses on the problem of place and character in general, it is expressed as "directional reading" that the interpretations developed for a work are always in the same direction. Directional readings become a control mechanism aimed at taming the work, limiting the meaning of the novel. In order to go beyond the defined limits of the meaning of the novel, it is necessary to have the understanding of "non-directional reading". In parallel with this understanding of interpretation, the authenticity of the "synthesis" idea of the novel's author Peyami Safa was questioned, and it was suggested that the novel intends to be constructed and that there is no real synthesis ideal in the perception of directional interpretations; East and West were discussed through the concepts of "ergon-parergon", the hierarchical way of thinking between them, noting that there was a separation between type and character. The "paradox of erasure and rewrite", which was observed to be revealed in the centralization efforts, was also detailed and it was claimed that East and West, type and character were actually indistinguishable things, and their existence was built on each other. In this sense, in order to reproduce the meaning of the novel, it has been tried to reach a point that goes beyond the direction of East-West dichotomy with a non-directional interpretation approach and strives to move towards the different aspects of the novel.

Keywords: Non-directional reading, Fatih-Harbiye, Peyami Safa, East-West dichotomy, interpretation tradition, place, type, character

ÖN SÖZ

Aynı eseri tecrübe eden farklı kişilerin metne dair yorumlamalarının birbirine benzediği nispetle metnin hakikatine yaklaşılabilirliği sanrısı, hem metni hem de okuru sığlaştıran bir vehim olarak karşımızda durmaktadır. Bu bağlamda tezimizde *Fatih-Harbiye* romanının yorumlamaları üzerinden metnin yegâne bir hakikate ulaşılabilir tek yönlü bir yolculuk olarak görüldüğü bu anlayışın kritiği yapılarak eserin kendi tabiatından kaynaklı çok yönlü olduğu ve dolayısıyla da metne dair farklı anlamların üretilip çoğaltılmasının tercih edilen bir yönelimden de öte, eserin canlılığının devamlılığına ilişkin bir gereklilik olduğu savunulmuştur. Eserin çeşitli yönlerdeki anlam katmanlarına kapı aralayacak olan şey ise çalışmamızda iddia ettiğimiz üzere “yönsüz okuma” anlayışına sahip olmaktır. Bu tez, *Fatih-Harbiye*’de olduğu gibi şimdiye kadar verili bir okuma yönüyle sınırlandırılarak aynı bağlamlar etrafında değerlendirilmiş başka eserlerin de yönsüz bir yorumlama anlayışıyla farklı perspektiflerden okunabileceği noktasında uyarıcı bir nitelik taşıyabilir.

Hayatımda bir dönüm noktası oluşturduğunu hissettiğim bu anlamlı tez yolculuğumda öncelikle her birinin farklı dokunuşlarla mutlaka bir etkisinin olduğunu düşündüğüm kıymetli hocalarıma şükranlarımı sunmak isterim. En büyük teşekkürüm, tez yazma sürecimde yoluma ışık tutarak verdiği her türlü destekle öğrencisi olduğum için kendimi çok şanslı hissettiren değerli danışman hocam Dr. Atiye Gülfer Gündoğdu’yadır. Onun önderliğindeki bu yolculuk, benim için bir keşif macerasına dönüşerek yazma sürecini âdeta sanatsal bir zevkle deneyimlememe olanak sağlamıştır. Bana her daim inanarak fikirlerime değer veren, akademik eğitimime devam etmem konusunda beni teşvik ederek bu anlamda eğitim hayatımdaki en büyük tesire sahip olan değerli hocam Prof. Dr. Şaban Sağlık’a ayrıca minnettarım. Kendi zihin dünyanın sınırlarını keşfetmeme yardımcı olan, ürettiği/önerdiği kavramlarla tezime farklı bir boyut kazandıran değerli hocam Prof. Dr. Burhanettin Tatar’a da hassaten müteşekkirim. Beni eleştirel düşünme konusunda her zaman cesaretlendiren, varlığıyla hiçbir öğrencisinin sırtının yere gelmeyeceği hissiyatını oluşturacak kadar güven veren değerli hocam Prof. Dr. Selçuk Çıkla’ya da çok teşekkür ederim. Gerek lisans gerek yüksek lisans eğitim dönemimde her birinden ayrı ayrı birçok şey öğrendiğim değerli hocalarım Prof. Dr. Yavuz Demir’e, Prof. Dr. Şahin Köktürk’e, Doç. Dr. Dursun Ali Tökel’e, Doç. Dr. Şeyma Büyükkavas Kuran’a, Doç. Dr. İlknur

Tatar Kırılmış'a, Dr. Bekir Şakir Konyalı'ya ve küçük dokunuşlarıyla tezimin gidişatında büyük etkiler oluşturan değerli hocam Dr. Servet Gündoğdu'ya da ayrıca teşekkürlerimi sunarım. Aynı danışman hocanın iki öğrencisi olarak bu yolculukta birlikte yürüdüğümüz tez kardeşim sevgili Nur Yılmaztürk Dağaslanı'na, büyük bir ilgiyle yaptığı araştırmalarla tezimin her aşamasında farklı bir katkısı olan sevgili kardeşim Muhammet Berat Ontaç'a da özellikle teşekkür ederim. Başta anne ve babalarım olmak üzere, şükür sebebim güzel aileme ise sonsuz şükranlarımı sunarım. Tezimi, bu hayattaki en büyük destekçim olan kıymetli eşim Ruşen Güner'e ve tezin bir bölümünü onunla yekpare olarak yazdığım biricik oğlum Teoman Ege Güner'e ithaf ediyorum.

Ayda ONTAÇ GÜNER

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	İ
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	İİ
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	İİ
ÖZET	İİİ
ABSTRACT	İV
ÖN SÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER	Vİİ
KISALTMALAR.....	Vİİİ
TABLolar.....	İX
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
FATİH-HARBİYE’NİN DOĞU-BATI KARŞITLIĞI ÜZERİNDEN YÖNLÜ ALIMLANMASINDA MEKÂN SORUNU	12
1.1. “Ergon-Parergon” Sorunu: Doğu, Batı ve Merkezîyetçilik	25
1.2. Silme ve Yeniden Yazma Paradoksu	33
1.3. Çok Kültürlülük, Sentez ve Ara Mekân.....	41
İKİNCİ BÖLÜM	
FATİH-HARBİYE’NİN DOĞU-BATI KARŞITLIĞI ÜZERİNDEN YÖNLÜ ALIMLANMASINDA KARAKTER SORUNU	53
2.1. Anlatı Analizlerinde Tip-Karakter Ayırıştırması Sorunu.....	53
2.2. Fatih-Harbiye’de Anlatı Kişilerinin Şemalaştırılması	68
2.3. Şemalaştırmanın Ötesinde Okur ve Karakter İlişkiseliliği.....	88
SONUÇ.....	102
KAYNAKLAR.....	109
ÖZ GEÇMİŞ.....	115

KISALTMALAR

bk.	: Bakınız
çev.	: Çeviren
haz.	: Hazırlayan
der.	: Derleyen
ed.	: Editör
C.	: Cilt
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfadan sayfaya

TABLÖLAR

Tablo 1.1. KORA Şeması

GİRİŞ

Doğu-Batı karşıtlığı, Tanzimat'tan bu yana Türk edebiyatı araştırmalarında kendisine sıklıkla başvurulmuş bir okuma yönü hâline gelmiştir. *Felâton Bey ve Rakım Efendi*, *Kiralık Konak*, *Sinekli Bakkal*, *Beyaz Kale* vb. gibi birçok romanda Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden karakter-yön eşleştirmeleri, yanlış Batılılaşma, modernizmin etkileri, bireyselleşmenin izlerinin sürülmesi şeklinde kendisini gösteren bu okuma yönü, bu metinlerin alımlanmasının nüfuzlu yorumlama geleneğini oluşturur. Ahmet Mithat Efendi, Recaizâde Mahmut Ekrem, Halide Edip Adıvar, Orhan Pamuk, Oğuz Atay gibi birçok sanatçının eserlerinin Doğu-Batı ilişkisi bağlamında “karşıtlık” üzerinden benzer yönde incelendiği görülmektedir.

İnci Enginün, Halide Edip Adıvar'ın romanlarındaki Doğu-Batı karşıtlığı meselesini irdeleyen büyük bir araştırma yapmış¹, Semran Cengiz yine aynı anahtar kavramla Orhan Pamuk romanlarını incelemiştir², Bahtiyar Aslan ise birer roman kahramanı olan Felâton Bey ve Bihruz Bey'i kültürel bocalamanın iki aktörü³ olarak ele almıştır.⁴

Türk edebiyatında Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında incelenmesi baskın bir yorumlama geleneği hâline gelmiş romanların öne çıkanlarından biri de Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'sidir. Roman, birçok yorumcu tarafından aynı gözle yorumlanmış⁵, romanın anlamına dair benzer doğrultuda görüşler oluşmuştur. Görüşlerin aynı istikamette olması ise romanın anlamının tek yönlülüğe indirgenmesine ve dolayısıyla sabitleştirilmesine neden olmuştur.

Bu çalışmada eserin anlamının sınırlandırılmasına karşı çıkılarak metindeki olası farklı seslerin izini sürebilmek amacıyla hem roman dışı bağlamda hem de roman dolayımında Doğu-Batı karşıtlığı yönünün dışına çıkan, romanın farklı veçhelerine yönelmeye çabalayan bir noktaya uzanmaya çalışılmıştır. Doğu-Batı karşıtlığı

¹ İnci Enginün, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, 3. bs., İstanbul 2007.

² Semran Cengiz, “Orhan Pamuk'un Romanlarında Doğu-Batı İkilemi”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 12, Bahar 2010, ss. 63-88.

³ Bahtiyar Aslan, “Tanzimat Romanının Karakteristiği ve Kültürel Bocalamanın İki Aktörü: Felâton Bey ve Bihruz Bey”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 58, S. 2, Aralık 2018, s. 229-245.

⁴ Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında yapılan çalışmalara verilen bu birkaç örnek, elbette çoğaltılabilir.

⁵ *Fatih-Harbiye*'yi Doğu-Batı karşıtlığı ekseninde ele alarak bu okuma yönünün gelenekselleşmesine zemin hazırlayanlar arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Hüseyin Cahit Yalçın, Ahmet Okay, Mustafa Özbacı, Mehmet Tekin, Şeyma Büyükkavas Kuran, Çetin Yetkin, Fethi Naci, Berna Moran gibi birçok değerli isim de mevcuttur.

yönünün dışına çıkabilmek için de eser karşısında durulan açının, eserin her yönden temaşa edilebileceği noktalar üzerinde gezinen dinamik bir yapı özelliği taşıması gerekmektedir. Çalışmamızın isminde de bu nedenle “yönsüz okuma” kavramı kullanılmıştır. “Yönsüz”lük burada esere yönelik bakış açısı bağlamında belirlenmiş tam bir nokta olmaması dolayısıyla “açık uçlu” anlamına gelen bir ifadedir. Aslında ucu her yönü görmek için gezinen bir açık uçtan söz ediyoruz. Yani buradaki belirlenmemiş nokta, açının yerinin belirsiz olmasından ziyade daha önceki tek yönlü okumaların ve bu anlamda bakış açısının statikliğinin bir eleştirisi olarak bu çalışmadaki bakış açısının dinamik bir özellikte olduğuna vurgu yapmaktadır. Ayrıca bu “yönsüz”lük, Doğu ve Batı’nın çağrıştırdığı “yön” ifadesine doğrudan atıfta bulunduğu için özellikle tercih edilmiştir.

Fatih-Harbiye’nin Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında incelenmesinin baskın bir yorumlama geleneği hâline gelmesinin en temel sebebi, Doğu ve Batı’nın roman dışında çoğunlukla aynı bakış açısıyla zıtlık ilişkisi üzerinden düşünülmesidir. Bu düşüncede Doğu ve Batı, taban tabana aksi özellikler barındırmaktadır. Bu yüzden de romanda Doğu ve Batı’nın temsili olduğu düşünülen mekân ve karakterlerin birbirlerinin tam tersi özellikler gösterdiğine dair çok baskın görüşler oluşmuştur. Romandaki mekânların/muhitlerin ve karakterlerin Doğu-Batı karşıtlığının açık ve belirgin bir göstergesi olduğuna dair bir uzlaşıya varılmıştır. Bu bakış açılarına göre Neriman’ın yaşadığı muhafazakâr mekân Fatih ile Batılı mekân olarak düşünülen Harbiye, sürekli bir çatışma içindedir. Hem roman dışı bağlamda hem de roman dolayımında Doğu ve Batı’nın zıtlık üzerinden alımlanması, bir mekân olarak Doğu ve Batı’nın ilişkiselliğine hep aynı zaviyeden odaklanıldığının bir tezahürüdür. Mekânların ilişkiselliğinin farklı yönlerinin göz ardı edilmesi, hem roman dışında hem de roman yorumlamalarında Doğu ve Batı bağı noktasında mekân sorununu oluşturmaktadır.

Romanda karakterler de Doğu ve Batı’yla özdeşleştirilmiş, Doğu-Batı arasındaki farklar ve ülkemizin özellikle romanın yazıldığı dönemde daha çok gündeminde olan yanlış Batılılaşmanın kahramanlar üzerinden verildiği yönünde ortak görüşler oluşmuştur. Bu hemfikir kanılara göre Şinasi ve Faiz Bey; roman boyunca Doğu’yu, evi, geleneği ve alaturka müziği temsil eden karakterlerdir. Macit; Batı’nın, modernin, alafranga müziğin temsilcisiyken Neriman Doğu’yla Batı’nın, gelenekle modernin, alaturkayla alafranganın arasında kalmışlığın sembolize edilmiş hâlidir. Bu

kahramanlar, Doğu ve Batı'nın temsilcisi olarak düşünüldüğünden sosyolojik bağlamına referansla genel olarak *tip* ekseninde ele alınmıştır. Eleştirmenlerin *Fatih-Harbiye*'yi benzer bakış açılarıyla incelemesinin altında yatan sebeplerden biri de roman incelemelerindeki *tip* düzleminde tek-tipleştirilmediği, *tip* ve *karakter*⁶ düşüncelerinin ayrıştırılarak *tip* okumalarının merkezleştirilmesidir, vurgunun sürekli bu okuma yönü üzerinde olmasıdır. Baskın yorumlama geleneğinde öne çıkan sorun budur. Öte yandan roman kişilerinin sadece *karakter* bağlamında yorumlanması da başka bir okuma yönünün merkezleştirilmesi sorununa neden olacağından buradaki asıl problem *tip-karakter* ayrıştırmasına gidilmesidir. Bu ayrıştırma, *tip* ve *karaktere* de hiyerarşik düşünce tarzıyla yönelindiğini göstermektedir. Fakat aslında bunlar birbirinin karşıtı değildir. Ancak bir arada var olabilen şeylerdir. Bir karakterin asıl canlılığı, bunların bir arada düşünülmesiyle kendini açığa çıkarabilir. Roman kişilerinin yaşamasına imkân tanımayan asıl sorun, *tip* ya da *karakter* düşüncesinin tamamıyla ayrıştırılarak bunlardan birinin merkez hâline getirilmesidir.

Baskın yorumlama geleneğindeki yönlü yorumlamalarda, roman kahramanlarının Doğu ve Batı'nın temsilini oluşturduğu düşüncesiyle aynı yönlerine odaklanılarak *tip* düzleminde tek-tipleştirilmesi ise onları hep aynı şeyleri ifade eden şematik, cansız varlıklara dönüştürmüştür. Roman yorumlamalarında karakter sorunu işte tam bu noktada açığa çıkmaktadır. Karakter sorununun açığa çıkması, eser okumalarında -kurgusal da olsa- canlı bir varlık olarak karakterin belli bir zaman içinde değişip dönüşebilme ihtimalinin göz ardı edildiğinin tezahürüdür.

Edebiyat araştırmalarında, *Fatih-Harbiye* romanının gerek mekân/muhit gerek karakter üzerinden sürekli Doğu-Batı karşıtlığını/çatışmasını⁷ temsil ettiğine yönelik ortaya çıkan ortak kanının sebeplerinden biri de yazarın Doğu-Batı kavramları üzerine düşüncelerine hem kurgusal hem de kurgu dışı eserlerinde genişçe yer vermesidir. Dolayısıyla bunun Türk edebiyatında yazarın edebî metnin anlamını yönlendirmesi sorunuyla ilgili olduğu söylenebilir. Safa'nın eserlerini, Doğu-Batı ilişkisini "karşıtlık" zeminine oturttuğu; mekân, karakter gibi her türlü romanlık unsuru bu

⁶ Tezin genelinde "karakter" iki farklı anlamda kullanılmaktadır. Bunlardan birincisi genel olarak "roman kişisi" anlamında, ikincisi ise *tip* karşısına yerleştirilerek *tipten* ayrıştırılan *karakter* düşüncesi anlamındadır. Herhangi bir anlam karışıklığına sebebiyet vermemek için *tip*le *karakterin* karşılaştırıldığı klasik ayırmadaki *karakterin* yazımı italik yazıyla gösterilmiştir.

⁷ "Çatışma" kavramı, aslında "karşıtlık" düşüncesiyle birebir örtüşmeyebilir. Fakat genel olarak "Doğu-Batı çatışması" ifadesindeki vurgu, "karşıtlık" ilişkisi üzerinedir.

karşıtlığı oluşturmak niyetiyle kurgulaştırdığı düşüncesi, eserlerinin yorumlanmasına etki ederek yön verir.

Romanın bir amaç doğrultusunda kurgulandığı düşünülerek yorumların da bu amaç istikametinde yapılması, romana baskı oluşturarak ona bir yön empoze etme çabasının bir göstergesidir. Burhanettin Tatar'ın da belirttiği üzere *amaçlılık*, daima yön belirleme veya bir şeylere yön empoze etme anlamına gelmektedir.⁸ “Amaç belirlediğimizde kendimizi o şey karşısında bir tür merkezi nokta (referans) olarak konumlandırmaktayız. Zira sonuçta amaç veya yön dediğimiz şey, durduğumuz noktaya referansla anlaşılan ve belirlenen bir amaç ve yöndür.”⁹ Romanın anlamına dair daha ilk elden bir amaç belirlediğimizde “onu -bir nesne olarak- kendi kategorilerimize göre yerinden etmekte ve göçe zorlamaktayız. ‘İşe yararlılık’ kategorisinde ele alınan her şey, yerinden edilmiş ve göçe zorlanmış bir şeydir.”¹⁰

Fatih-Harbiye, yazar tarafından “işe yararlılık” kategorisinde oluşturulmuş bu nedenle de bu veçhede yorumlanmıştır. Buna şu durum kanıt olarak gösterilebilir: *Fatih-Harbiye* Almanca'ya da tercüme edilmiştir. Konu orijinal bulunmuştur. Nitekim bir müsteşrik Dr. Hans Wehr bir mektupla şu suali sorar: “Doğu ve Batı medeniyetlerinin kalitatif ve kantitatif farkları ve özellikleri sizce nedir?” Ve Peyami Safa'dan roman çerçevesinde ifade ettiği fikirleri sistematize etmesini ister.¹¹ Safa zaten o sıralarda *Kültür Haftası* adında bir fikir dergisi çıkarmaktadır. 1935'te yani romanın çıkmasından dört sene sonra, bu dergide Alman oryantalistlerinin sorusunu cevaplandırır. Yazının başlığı “Şark-Garp Münakaşasına Bir Bakış”tır. Buradaki asıl hedef Türkiye'deki Batıcılarıdır. Bilhassa Batı medeniyetini kayıtsız şartsız kabul etmek ve onu asla tenkide tabi tutmamak fikrinde olan Batıcılar.¹² Peyami Safa aynı zamanda mutlak garp ve şarkın olmadığını ileri sürerek Avrupa'nın Asya'ya nazaran garp, Amerika'ya nazaran şark olduğunu ifade eder.

Safa'nın mutlak garp ya da şarkın olamayacağı fikri Doğu-Batı ilişkisi bağlamında ortaya koyduğu “sentez” fikrinin temelini oluşturmaktadır. Fakat yazar

⁸ Burhanettin Tatar, “Yunus Emre'de Yönsüz Şiir Tasavvuru: Angelus Silesius'a Referansla Felsefi Bir Analiz”, (Yayımlanacak Makale)

⁹ Tatar, “Yunus Emre'de Yönsüz Şiir Tasavvuru: Angelus Silesius'a Referansla Felsefi Bir Analiz”, (Yayımlanacak Makale)

¹⁰ Tatar, “Yunus Emre'de Yönsüz Şiir Tasavvuru: Angelus Silesius'a Referansla Felsefi Bir Analiz”, (Yayımlanacak Makale)

¹¹ Ergun Göze, *Peyami Safa'nın Türk Düşüncesindeki Yeri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997, s. 15.

¹² Göze, *Peyami Safa'nın Türk Düşüncesindeki Yeri*, s. 15.

her ne kadar “sentez” anlayışında olduğunu ileri sürse de romanda Doğu’yu temsil etmek üzere oluşturduğu bütün unsurlara genellikle olumlu özellikler, Batı’yı temsil etmek üzere oluşturduğu bütün unsurlara da olumsuz özellikler yükleyerek aslında *Fatih-Harbiye*’yi Doğu’nun merkezîyetçiliği üzerine kurgulamış, kendi içinde çelişmiştir. Görülüyor ki yazar da çelişkili düşünceler üretebilir veyahut bir konu hakkındaki fikirleri belli bir zaman içinde değişikliğe uğrayabilir. Dolayısıyla yazarın metnin anlamını yönlendirdiği noktadan yapılan roman yorumlamalarının da her zaman bir geçerliliği yoktur ve yapılan yorumlar yazarın bizatihi kendi fikirleriyle dahi paradoks oluşturabilmektedir. Safa’daki bu çelişkinin zaten roman yorumlamalarına da yansdığı görülmektedir. Zira yönlü okumalarda da hem *Fatih-Harbiye*’nin “sentez” romanı olduğu ileri sürülmekte hem de yorumlar yine Doğu’nun merkezîyetçiliği üzerinden yapılmaktadır.

Safa’nın ilk gençlik döneminden olgunluk dönemine kadar Doğu, Batı, Doğu-Batı ilişkisi ve modernizm üzerine düşünceleri ve bu düşünceleri *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*, *Yalnızız* gibi romanlarına yansıtması noktasındaki tavrı zamanla değişikliğe uğruyor olsa da yazarın sadece *Fatih-Harbiye* romanında değil *Biz İnsanlar*, *Mahşer*, *Sözde Kızlar*, *Şimşek* gibi özellikle ilk yıllarda yazdığı romanlarının hemen hepsinde Doğu-Batı karşıtlığı konusunun işlendiği düşünülür.

Roman yorumlamalarında ulaşılan bu düşüncenin gerisinde, yazarın eserlerini belli bir amaç doğrultusunda yazarak onları birer “araç” olarak görmesi şeklinde değerlendirilmesi bulunmaktadır. Aslında Selçuk Çıkla’nın da ifade ettiği üzere yazarların, romanlarını kendi düşünce tarzları doğrultusunda yazmaları kadar doğal bir şey olamaz.¹³ Tabii olmayan şey, romanın salt bir amaca hizmet ettiği düşünülerek onun kurgusal bir varlık olduğu gerçeğinin göz ardı edilmesidir. Yani yazarın metnin anlamını yönlendirmesi, eleştirmen ve okur bağlamında muhataplarını çeşitli sınırlandırmalara sürükleyip onları anlam çoğaltma noktasında kısırlaştırmışsa da bu durumun tek müsebbibinin yazar olduğunu söylemek haksızlık olur. Eleştirmenler de söz konusu metni sadece yazarın niyetine indirgeyerek onun eleştiriye gösterebileceği direnci göz ardı etmiş ve metin bu sebeple hep benzer bakış açılarıyla ele alınmıştır. Peki, eserin sadece yazarın yönlendirdiği noktadan değerlendirilmesi ne derece

¹³ Selçuk Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C. 1 S.65/66/67, 3. bs., Mayıs 2017, s. 138.

doğrudur? Ya da romanın salt bu bağlamda yorumlanmasının eserin açılımına yönelik imkân ve sınırlılıkları neler olmaktadır?

Söz konusu esere yönelik benzer bakış açılarının oluşmasındaki sebeplerden biri de *tip* düşüncesinin merkezileştirilmesi temelinde, edebiyat metnlerinin salt sosyolojik temelli bir gözle değerlendirilmesiyle eleştirmenin edebiyat metnlerinin âdeta bir belge olarak kullanılabilmesi düşüncesi yanılıgısına sürüklenmesidir. Bu yanılıgının gerisinde ise edebiyatın tanıklığı dolayımında tür sorunu bulunmaktadır. Sosyal realiteler elbette romana konu olabilir fakat romanın anlamı sadece bu gerçeklere indirgenemez. Roman, sadece Doğu-Batı karşıtlığı sorunundan ibaret düşünülemez. Metnin edebî dili, onu farklı olasılıklardaki hakikatlere taşır. Zira dil ile yapılan bir sanat olarak edebiyat, Tatar'ın belirttiği üzere “bir gerçek ya da gerçeklik tasarımına nispetle ‘anlam’ ve ‘hakikat’ iddiasında bulunan bilimlerin ve pratik hayatın tezahürlerinin kullandığı dili, onların kontrol alanından çıkarmaya başlayarak dil içinde imtiyazlı bir konum elde etmektedir.”¹⁴ Onun bu imtiyazlı konumu ise neyin gerçek, neyin kurgu olduğu hakkındaki yerleşik metafizik kanaatleri temelinden ve güçlü bir şekilde sarsmaktadır.¹⁵

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda sorulması gereken soru şudur: Her ne kadar “gelenek” kelimesi, edebiyatımızdaki kültür kodlarımızın hem şifresi hem kalkanı olarak zihinlerde olumlu anlamlar çağırıtırsa da eser inceleme yaklaşımlarının gerek eserin Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden yorumlanması gerekse roman kahramanlarının *tip* düzleminde tek-tipleştirilerek ele alınması bağlamında olsun, bu şekilde gelenekselleştirilmesi ne derece doğrudur? Bu noktada şuna değinmekte de ayrıca fayda var: *Fatih-Harbiye* üzerine şimdiye kadar yapılan birçok eleştiri elbette çok değerlidir. Romana sosyolojik bir perspektiften bakıldığında eser hakkında yapılan Doğu-Batı karşıtlığı eksenli yorumlar da anlaşılabilir ve bunların dahi en nihayetinde ortak bir amacı vardır: O da eserin açılımına imkân sağlamak. Bu durum, göz önünde bulundurulmakla birlikte bu noktada şu sorular sorulmalıdır: Bir romanın sürekli aynı anahtar kavramlarla aynı perspektiften incelenmeye çalışılması -bu durumun bazı anlaşılabilir sebepleri olsa dahi- eserin açılımına imkân sağlama bağlamında çelişki üreten bir yaklaşım değil midir? Ve hep aynı noktadan aydınlanan

¹⁴ Burhanettin Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2014, s. 39.

¹⁵ Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, s. 39.

metnin karanlıkta kalan belirsizliklerinin, roman hakkında söyleyebileceği farklı şeyler olabilir mi? Yönsüz bir okumayla meselenin farklı zaviyeleri açığa çıkarılabilir mi?

“Yönsüz”lük kavramının başka bir ifadesi de *heterojen, çoğulcu okumak* demektir. Çünkü yönlü okumak daima bir hedefe doğru okumak olduğu için heterojenliği, çoğulculuğu ortadan kaldırır. Zaten bu çalışmada eleştirilen asıl şey, romanın sadece Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında iki yönlü karşıtlık içinde okunup analiz edilmesidir. Yorumların ve yorumlar sayesinde açılım sağlayan eserin bu tek yönlülükle sınırlandırılmaması gerekir. Bunun alternatifi ise çoğulcu okumaktır. Romanın kendisi de çoğulcu, heterojen yapıda kurgusal bir tür olduğu için bu şekilde yorumlanmayı gerektirir. Yani bir roman Doğu’nun analizi, Batı’nın analizi veya anlatısı şeklinde kendi içinde ikiye ayrılmış bir mekân olamaz. Aksine Doğu ve Batı’nın temsilcisi olarak tasavvur edilen tüm unsurları bünyesinde barındırıyor olabilmesi hasebiyle bizatihi kendisi heterojendir. Bakhtin roman türünün bu heterojenliğine “karnaval” kavramıyla atıf yapar.¹⁶ Karnaval demek bir nev’i heterojen, yönü olmayan demektir. Bunun başka bir ifadesi de farklı mekânların birlikteliğidir. Bir roman kendi içinde siyah ve beyaz diye ikiye ayıramaz. Aslında romanın kendisi her ne kadar Doğu’nun temsili, Batı’nın temsili gibi bir izlenim verse de kendisi çok kültürlü toplum anlayışının fantastik bağlamda mikro tezahürüne dönüşmektedir. Birbirine zıt olduğu düşünülen farklı hayat tarzlarına, inanışlara sahip karakterler bir arada “orada”, romanda vardır. Dolayısıyla romanda karşıtlıktan ziyade çok kültürlülük, çok mekânlılık vardır.

Ayrıca her çift karşıt okuma, kaçınılmaz olarak bir ara mekânı varsayar. Doğu-Batı denildiği zaman ikisinin bulunduğu ve ayrıştığı bir ara nokta, bir mekânı gerçekleştirmektedir. Bu, her iki yönü de görebilen bir orta alan, dolayısıyla bir merkez oluşturma çabasıdır. Aslında *Fatih-Harbiye*, Doğu’nun merkezietçiliği üzerine kurgulandığı için Doğu’yu temsil ediyor gibi bir izlenim verse de romanın bizatihi kendisi, Doğu ile Batı arasında bir merkez oluşturmakta, roman hem Doğu’yu hem de Batı’yı gören bir merkez noktaya dönüşmektedir. “Merkezde olmak ise, yönsüz

¹⁶ Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana* (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar), çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 93.

olmaktır.”¹⁷ Bu yüzden de kendisinin merkez oluşturduğu roman, “ ‘nedensiz’, ‘yönsüz’ ve ‘amaçsız’dır.”¹⁸

Sebepsiz, tarafsız ve gayesiz olan roman yani ara mekân ile sentez kavramı da birbiriyle ilişkili görünmektedir. Aslında her ikisinin temelinde de bir birleştirme/bütünleştirme durumu olsa da ara mekân, Doğu ile Batı arasında kendisi bir merkez nokta oluştururken, sentez düşüncesi genellikle Doğu ya da Batı’dan herhangi birinin merkezîyetçiliği üzerine kurulur. Ayrıca sentez düşüncesinde çoğunlukla Doğu ile Batı’nın kesişim alanına odaklanılmakta, Doğu ya da Batı’nın bizatihi kendi dünyaları göz ardı edilmektedir. Hem Doğu’nun hem de Batı’nın kendi dünyalarından feragat ederek kendi benliklerinden sıyrılarak bir kesişim oluşturması beklenmektedir. Ama aslında gerçek bir kaynaşmanın olabilmesi, ikisinin de kendi varlıklarını koruyabilmelerine bağlıdır. Bu da ancak ara mekânda mümkün kılınabilir.

Romanın ara mekân oluşturarak merkez noktaya dönüşmesi aynı zamanda metinde “silme ve yeniden yazma paradoksu”¹⁹nu ortaya çıkarmaktadır. Doğu-Batı ilişkisi “karşıtlık” düzleminde düşünüldüğünde görülüyor ki Doğu da Batı da kendini merkez olarak görmekte, diğerini silip yok etmeye çalışmaktadır. Hâlbuki Doğu, Batı’yı; Batı da Doğu’yu silmeye çalışırken birbirlerini dile getirmek zorunda kalarak aynı zamanda birbirilerini yeniden üretmektedirler. Doğu’nun kendini izah etmek için yok etmek istediği Batı’ya, Batı’nın da kendini izah etmek için yok etmek istediği Doğu’ya ihtiyacı vardır. Doğu ya da Batı, kendi üstünlüğünü anlatmak için yok etmek istediği şeyi yeniden dile getirmek zorunda kalarak onu yeniden üretmektedir. Roman büyük oranda Doğu-Batı karşıtlığı içinde okunmuştur ama daha dikkatli bakıldığında aslında roman, hem bir ara mekân oluşturmaktadır hem de bu ara mekânın içinde Doğu-Batı karşıtlığı, silme ve yeniden yazma paradoksuna dönüşmektedir. Dolayısıyla bu ara mekân aslında Doğu ve Batı’nın birbirini silme ve yeniden üretme paradoksu hâline gelmektedir.

Bir metni Doğu-Batı karşıtlığı içinde okumak başka bir açıdan bakıldığında “ergon ve parergon”²⁰ ekseninde okumak anlamına gelmektedir. “Ergon ve

¹⁷ Tatar, “Yunus Emre’de Yönsüz Şiir Tasavvuru: Angelus Silesius’a Referansla Felsefi Bir Analiz” (Yayımlanacak Makale)

¹⁸ Tatar, “Yunus Emre’de Yönsüz Şiir Tasavvuru: Angelus Silesius’a Referansla Felsefi Bir Analiz” (Yayımlanacak Makale)

¹⁹ “Silme ve Yeniden Yazma Paradoksu” Burhanettin Tatar’a ait kavramsal bir görüştür.

²⁰ Jacques Derrida, *The Parergon*, translated by. Craig Owens, October, Vol. 9., Summer 1979, pp. 19-20.

parergon”²¹ sorunu en basit manada bir şeyin kendini merkez (ergon) olarak görmesi ve aslında kendisine “ilave/ek” olmasıyla kendisini tamamlayan bir şeyi (parergon) merkez dışı bir şey olarak varsaymasıdır. Genel olarak bakıldığında Doğu da Batı da kendini merkez (ergon) olarak görmektedir. Doğu, Batı’ya göre; Batı da Doğu’ya göre “parergon”dur. Bu merkezîyetçilik varsayımı biraz da tarihselci bir yaklaşım gerekçesiyle roman yorumlamalarına sirayet etmiş, *Fatih-Harbiye* daha çok Doğu’nun merkezîyetçiliği üzerinden okunmuştur.

Oysa romanda “ergon-parergon” ya da “parergon-ergon” bir arada vardır. Doğu ya da Batı’nın kendisi bir merkez oluşturmaz; romanda birlikte, bir arada var olurlar. Roman yazarının böyle bir amacı ya da niyeti olsun olmasın aslında romanda açığa çıkan şey, bu iki şeyin bir arada olmasının sağlanmasıyla homojen toplum yerine heterojen toplum oluşturulmuş olmasıdır. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere romanın bizatihi kendisi kaçınılmaz olarak heterojen bir yapıya sahiptir. Her şey orada iç içedir, ayrıştırılmaz.

Bütün bunlar bir anlatı olarak roman yorumlarıyla romanın bizatihi kendisinin çelişmeye başladığının bir göstergesidir. Daha önce de ifade edildiği üzere roman, tek yönlü değerlendirilemez çünkü kendisi heterojendir. Dolayısıyla roman, sadece Doğu-Batı karşıtlığı ilişkisine indirgenemez.

Roman yorumlarının tek yanlı gelişmesine neden olan unsurlardan biri de dilin kendi içinde karşıtlıklar üretmesi ve bu karşıtlıkların bir diğerini beslemesi durumuyla ilgilidir. Çünkü dil içinde doğu-batı, sıcak-soğuk, kadın-erkek gibi birçok karşıtlık üretilmekte, o yüzden de roman yorumlarının karşıtlıklar üzerinden okunması daha kolay bir yol hâline gelmektedir. Yani aslında karşıtlık bizzat dilin kendisinde açığa çıktığı için eleştirmenler dilin bu karşıtlık üretme kapasitesine kapılıp yorumları da ona göre yapmaya başlamaktadırlar. Görüldüğü üzere “bir anlam arama çabası ikili karşıtlıklar içinde düşünmenin ürettiği bir problemdir.”²² Aslında burada romanlarda veya dilin anlaşılmasında bastırılan üstü örtülen şey “belirsizlik”tir.

²¹ Derrida’nın “ergon ve parergon” kavramları üzerinden geliştirdiği ve öne sürdüğü yaklaşımları Kasım Küçükalp doktora tezinde detaylıca incelemiştir. Bk. “Kasım Küçükalp, *Batı Metafiziğinin dekonstrüksiyonuna yönelik iki yaklaşım: Heidegger ve Derrida*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Felsefe Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Bursa 2008, s. 222.”

²² Burhanettin Tatar, Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi’nce 30, 31 Mart ve 6 Nisan 2018 tarihlerinde düzenlenen Sanat ve Felsefe İhtisas Seminerleri’nde “Hat Sanatında Mekân, Kurgu ve Dünya Sorunu” başlıklı oturumunda bu ifadeye yer vermiştir.

Belirsizlik, “belirsiz alan” daha önce de bahsedilen “ara mekân”ın ta kendisidir. Doğu-Batı gibi karşıtlıklar içinde veya arasında her ikisi de olmayan belirsiz bir alan vardır, ikisinin tam ortasında duran, onların buluşmasını ve ayrışmasını sağlayan: ara mekân. İşte karşıtlık üzerine kurulan sınırları net roman yorumları, romandaki bu belirsiz alanı yok saymaktadır. Oysa her şeyden önce romanın kendisi bir ara mekân oluşturmaktadır. Bu ara mekânın kendisi ise daima mahiyeti itibarıyla belirsizdir. Roman üzerine yapılan keskin yorumlar, romanın bizzat kendi ürettiği bu belirsizliği görmeyince, romanı sadece Doğu-Batı karşıtlığı içinde algılayınca bizzat romanın kendisinin, romanın o belirsiz yapısının üstünü örtmüş olmaktadır. Dolayısıyla roman, yorumlar tarafından baskı altına alınmış olmaktadır. Yani yorumlar, romanı yorumlamamakta, romanı kontrol eden bir şeye dönüşmektedir.

Sontag’ın da dikkat çektiği üzere modern dönemin örneklerinin çoğunda yorumlama, sanat eserlerini kendi hâline bırakmayı kabul etmeme gibi bir dar görüşlülüğe varmaktadır.²³ Hâlbuki “gerçek sanat bizi rahatsız etme kapasitesine sahiptir. Sanat eserini onun içeriğine indirip, sonra bu halini yorumlamak, o sanat eserini ehlileştirir. Yorum, sanatı idare edilebilir, uyumlu bir hâle getirir.”²⁴

İşte bu tez; sanatı ehlileştirmeyi, idare edilebilir ve uyumlu hâle getirmeyi amaçlayan bu kontrole karşı çıkmaktadır. Bu tezde temel alınan *Fatih-Harbiye* bir roman, belirsizlikleriyle bizi rahatsız etme kapasitesine sahip edebî bir eserdir. Zaten edebî eser belirsizlik üretmezse, boşluk üretmezse edebî eser olamaz. Edebî eserin tarih, felsefe gibi bilim kitaplarından ayrılan tarafı, bu belirsiz alandır. Romanda da aslında Doğu ile Batı belirsiz alan sayesinde karşıtlık içine girer, aradaki belirsizlik sayesinde bunlar karşıtlığa dönüştürülebilmektedir. Yani onları karşıtlık haline getiren şey de belirsizliğin kendisidir. Belirsiz alan; karşıtlıklara açık, her iki yöne de bakan ama kendisini bu karşıtlıklar içine hapsetmeyen özelliğindedir. Roman türü; Doğu’ya da bakıyormuş gibi görünür, Batı’ya da bakıyormuş gibi görünür ama kendisini ne Doğu’ya ne Batı’ya ait kılar. O yüzden bir edebî eser olarak roman; açık mekân, heterojen mekân olmak üzere aslında yönsüzdür.

Bu çalışmada, *Fatih-Harbiye* romanı üzerine yapılan Doğu-Batı karşıtlığı merkezli okuma geleneği yönsüzlük kavramı istikametinde tartışmaya açılarak söz konusu yönlü eleştirilerin tek-tipliliğinin nedenleri sorgulanmış, eserin niçin sadece

²³ Susan Sontag, *Yoruma Karşı*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul 2015, s. 10.

²⁴ Sontag, *Yoruma Karşı*, s. 10.

Doğu-Batı karşıtlığı itibarıyla ele alınmaması gerektiği açıklanmaya çalışılmış ve romanın başka hangi açılardan yorumlanabileceğine dair düşünceler üretilmeye çalışılmıştır. Yani tezde, romanın Doğu-Batı karşılaştırılması üzerinden yorumlanmasının nedenleri irdelenmiş, bunun sunduğu imkânlar kadar oluşturduğu sınırlıklar sorgulanmış ve bundan farklı olarak romanın kendisine nasıl yönelinebileceğine dair fikirler üretilmeye çalışılmıştır.

Bunu yapmak için tezin birinci bölümünde hem roman dışı bağlamda hem de roman yorumlamaları dolayımında *Fatih-Harbiye*'nin Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden yönlü alımlanmasında mekân sorunu, “ergon-parergon”, “silme ve yeniden yazma paradoksu”, “çok kültürlülük”, “sentez”, “ara mekân” gibi kavramlarla farklı bir perspektiften olmak üzere yeniden ele alınmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ise yine tezin genel amacı ile ilgili olarak yönlü okuma eleştirisine katkı sağlayacak biçimde, edebiyat araştırmalarında karakterlerin tek-tipleştirilmesi sorunu ele alınarak tartışılmış; *tipin* de *karakterin* de merkezileştirilmemesi, ergon hâline getirilmemesi gerektiğine vurgu yapılmış ve genellikle *tip* olarak ele alınan *Fatih-Harbiye* kişilerinin *tip* ve *karakter* düşüncesi arasında herhangi bir ayrıştırmaya gidilmeden düşünülmesinin açabileceği imkânlara dikkat çekilmiştir. Bununla birlikte aslında daha önce de değinildiği üzere bu tezde eleştirilen asıl şey, söz konusu eserin anlamının belli bir yönde sınırlandırılarak donuklaştırılması ve bunun da metnin yegâne hakikati olarak sunulmaya çalışılmasıdır. Dolayısıyla bu tezdeki okumaların dışında esere getirilecek yeni yorumlar da savunulan düşünceye paralel olarak farklı yönlerdeki okumaları açığa çıkaracaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM: FATİH-HARBİYE’NİN DOĞU-BATI KARŞITLIĞI ÜZERİNDEN YÖNLÜ ALIMLANMASINDA MEKÂN SORUNU

Fatih-Harbiye’nin Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden yönlü biçimde alımlanması mekân kavramıyla yakından ilişkilidir. Bu ilişki, bu çalışmada genel çerçeveye iki bağlamda düşünülüp ele alınmıştır: Birincisi roman dışında bir mekân olarak Doğu ve Batı’nın sürekli karşıtlık ilişkisi üzerinden düşünülmesinden dolayı konusunu Doğu ve Batı ilişkisinden alan *Fatih-Harbiye*’nin de zıtlıklar üzerine kurulu bir roman olduğu yönünde ortaya çıkan baskın yorumlama geleneğine dairdir. İkincisi ise *Fatih-Harbiye*’de Doğu-Batı karşıtlığını oluşturduğu düşünülen unsurların genellikle mekân ve karakterler üzerinden verilmesine ilişkindir. Zira romandaki Fatih ve Harbiye semtlerinin ve roman kişileri Şinasi ve Macit’in, Doğu ve Batı’nın temsili olduğuna dair eleştirmenler tarafından genel bir uzlaşmaya varılmıştır.

1931 yılında, Doğu-Batı sorununun ülkemizde kendisini yoğun olarak hissettirdiği dönemlerde bu sorunun tartışılabilmesi amacıyla kurgulandığı ileri sürülen *Fatih-Harbiye*’ye, Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden yönlü yaklaşarak hemfikir yorumlara varanlar arasında Ahmet Hamdi Tanpınar²⁵, Hüseyin Cahit Yalçın²⁶, Ahmet Okay²⁷, Mustafa Özbacı²⁸, Mehmet Tekin²⁹, Şeyma Büyükkavas Kuran³⁰, Çetin Yetkin³¹, Fethi Naci³², Berna Moran³³ gibi birçok isim sayılabilir. Daha sonradan Bekir Şakir Konyalı, Nurdan Gürbilek, Erol Köroğlu gibi romana farklı bir perspektif getirdiği düşünülebilecek birkaç yorumcu sayılabilecek olsa da günümüz edebiyat araştırmalarında dahi, Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden yapılan tek yönlü yorumlamaların, *Fatih-Harbiye*’nin nüfuzlu yorumlama geleneğini devam ettirdiğini söyleyebiliriz. İşte süregelen bu geleneksel yorumlara göre Fatih, bütün yön ve

²⁵ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 11. bs., İstanbul 2014, s. 124.

²⁶ Hüseyin Cahit Yalçın, “Peyami Safa Fatih Harbiye 1”, *Fikir Hareketleri*, S. 87, 1935, s. 140-141.

²⁷ Ahmet Okay, “Fatih Harbiye: Gelenek Özlemi”, *Türkiye’de Popüler Kültür*, YKY, İstanbul 1993, s. 182.

²⁸ Mustafa Özbacı, *Kültür Köprüsü*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000, s. 311.

²⁹ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, 2. bs., İstanbul 2014, s. 197.

³⁰ Şeyma Büyükkavas Kuran, *Peyami Safa’nın İnsanları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2018, s. 210.

³¹ Çetin Yetkin, *Türk Edebiyatında Batılılaşma ve Kimlik Sorunu*, Salyangoz Yayınları, İstanbul 2008, s. 175.

³² Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. bs., İstanbul 2007, s. 15.

³³ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, 30. bs., İstanbul 2018, s. 219.

özellikleriyle Doğu'yu, Harbiye ise Batı'yı temsil etmektedir. Belirtildiği üzere meselenin bu veçhesi, roman yorumlarının tek-tipleştirilmesi sorununda açığa çıkan mekân sorununun sadece bir boyutunu göstermektedir. Bu soruna da neden olan birincil mekân sorunu, Doğu ve Batı'nın ilişkiselliğinin roman dışında genellikle zıtlık bağlamında düşünülmesinde açığa çıkar. Bu yüzden de meselenin asıl yüzü, reel hayattaki Doğu-Batı ilişkisi alımlamalarının irdelenmesiyle görünür kılınabilir.

Doğu ve Batı ilişkisinin hem roman dışında hem de roman yorumlamalarında, karşıtlık fikri üzerinden düşünülmesinin gerisinde Doğu ve Batı'nın coğrafi bir yeri temsil etmesi dışında aynı zamanda kendileriyle özdeşleştirilegelmiş birtakım ezber göstergelerle “kurgu olarak simgeleştirilmesi”³⁴ durumu bulunmaktadır. Bu, aslında Doğu ve Batı'nın sadece bir yer ya da bir simge olarak düşünülmesinin yarattığı bir problemdir. Bu problemin ortadan kaldırılabilmesi için Doğu ve Batı'nın “mekân” bağlamında ele alınması gerekmektedir. Burada kastedilen “mekân” klasik anlamda akla gelen “yer” kavramından ibaret değildir. Çünkü her ne kadar “mekân” kavramının şimdiye kadar nasıl tanımlandığı ve ontolojik mahiyetinin ne olduğuna dair klasik soru hâlâ açık uçlu³⁵ olsa da küreselleşme süreci, mekân kavramının anlamını dönüştürmüş ve mekân daha çok “ilişkisel” bir mahiyet arz etmeye başlamıştır.³⁶ Fakat Tatar'ın da belirttiği üzere “burada ‘ilişkisel’ tabiri yalnızca nesnelere birbirleriyle ilişkilerine değil, aynı zamanda insanın algısı ya da bakış açısı ile nesnelere arasındaki ilişkilere de atıf yapmaktadır. Daha açık deyişle, mekân denilen şeyin ancak bu ilişkiler içinde zamansal olarak kurulmakta ve şekillenmekte olan bir süreç olduğuna dikkatlerimizi çekmektedir.”³⁷

Doğu ve Batı'nın niçin mekân bağlamında yorumlanması gerektiği noktasında mekân kavramının anlamına yönelik dikkat çekilen “ilişkisel” ifadesi oldukça önemlidir. Çünkü Doğu ve Batı'yı ayırıştırın, bölen, aralarında keskin sınırlar çizen, “karşıtlık” düşüncesinin yarattığı bir problemdir. Doğu ve Batı'yı mekân bağlamında düşünmek ise onların zıtlığından ziyade birbirini besleyen, tamamlayan ilişkiselliğine vurgu yaparak karşıtlık fikrinin getirdiği sivrilikleri törpüler, yorumcuya Doğu ve

³⁴ Ali Kemal Yıldırım, “Edward Said’in Şarkiyatçılık Düşüncesine Eleştirel Bir Bakış”, *Doğu Batı*, S. 20-2, Ağustos Eylül Ekim-2 2002, s. 139.

³⁵ Mekân kavramının dönüşen anlamlarının detayları için bk. “Burhanettin Tatar, “Tarihsel Mekân Fenomenolojisi -Bir Giriş Denemesi”, *Milel ve Nihal İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, C. 4, S. 5, Eylül-Aralık 2007, s. 20.”

³⁶ Tatar, “Tarihsel Mekân Fenomenolojisi -Bir Giriş Denemesi”, s. 20.

³⁷ Tatar, “Tarihsel Mekân Fenomenolojisi -Bir Giriş Denemesi”, s. 20.

Batı'nın her yönüyle (yönsüz) temaşa edilebileceği geniş bir bakış açısı kazandırır. Aslında diyebiliriz ki roman yorumlarının Doğu-Batı karşıtlığı ekseninde tek-tipleştirilmesi bir mekân ve onunla birlikte teşekkül eden bir zaman problemidir. Bu problemin çözümü için Doğu ve Batı, mekân/zaman bağlamında yorumlanmalı, hem aralarındaki ilişkilerin mahiyetine göre hem de bunların insanın algısı ya da bakış açısına göre dönüştürüldüğü anlamlarına dair çözümler yapılmalıdır.

Doğu-Batı ilişkisinin karşıtlık üzerinden düşünülerek romanın hep aynı cihette yorumlanması hususuna geri dönecek olursak daha önce de belirtildiği üzere bu konuda birçok yorumcunun aynı kanaatte olduğunu söyleyebiliriz. Bu yorumculardan biri olan Fethi Naci, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye*'de "Batılılaşmanın zararlarını" anlattığını ifade ederek şu çıkarımlarda bulunur³⁸:

Romanın adındaki "Fatih", "Doğu" demek; "Harbiye" ise "Batı". Peyami Safa'nın ilk romanlarında rastladığımız üçlüye bu romanda da rastlıyoruz. Şinasi Neriman'ın gözünde, aileyi, mahalleyi, eskiyi, şarklıyı temsil ediyordu; Macit yeninin, garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeşterin mümessili ve namzediydi.³⁹

Naci'nin *Fatih-Harbiye*'ye dair şu yorumu ise bazı eleştirilerin eseri kontrol eden bir şeye nasıl dönüştüğü noktasında daha da dikkat çekicidir: "*Fatih-Harbiye* şematik bir roman. Alabildiğine ilkel. Romanın kişileri yok romanda, Peyami Safa'nın düşüncelerini aktarmakla görevli kuklalar var."⁴⁰

Berna Moran'ın da *Fatih-Harbiye* başta olmak üzere Peyami Safa'nın özellikle 1939'lara kadar yazdığı romanlarının birçoğunun Doğu-Batı karşıtlığı üzerine kurgulandığına dair yorumları vardır:

Peyami Safa ilk romanlarını kaleme aldığı yıllarda İstanbul'daki çevresinde, bir yanda, köklerinden kopmuş, ahlakça çürümüş, para ve zevk için yaşayan bir zümre; bir yanda da İslâmi geleneklerle yetişmiş, milli ve manevi değerlere bağlı, yurtsever, dürüst bir zümrenin var olduğunu görüyor ve bunların karşıtlığını Batı-Doğu çatışması çerçevesinde ele alıyordu. Bu iki zümreden birincisinin kokuşmuşluğunu, ikincisinin de sağlıklılığını göstermeye çalışırken pek değişmeyen bir roman şeması belirir ilk yapıtlarında.⁴¹

Moran'ın *Fatih-Harbiye*, *Şimşek*, *Sözde Kızlar* gibi romanlardan yola çıkarak Safa'nın 1939'lara kadar yazdığı romanların içeriklerine dair çıkardığı ortak şema ise

³⁸ Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. bs., İstanbul 2007, s. 15.

³⁹ Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 15.

⁴⁰ Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 15.

⁴¹ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 219.

şu şekildedir: “Peyami Safa’nın ‘Garpli’ ve ‘Şarklı’ dediği iki erkek ve bunların arasında bocalayan genç kadın üçlüsü ile bir bilgili adam.”⁴² Moran’ın metnin anlamını şemaya indirgeyen bu yorumlama biçimi, bize aynı zamanda yönlü okumanın bir metnin anlamının şemalaştırılması sorunu olduğunu göstermektedir.

Fatih-Harbiye’nin kişilerini Moran’ın bu ortak şemasına uyarlayacak olursak Faiz Bey bilgili adam, Neriman iki erkek arasında bocalayan kadın, Şinasi dürüstlüğü nedeni ile zar zor geçinen bir küçük burjuva aydınını temsil eden Doğu tipi erkeği, Macit ise Osmanlı bürokrasisinin üst tabakasından zengin bir ailenin halktan kopmuş oğlu olarak Batı tipi erkeğidir.⁴³

Moran, tüm bu yorumlamaları bir adım daha öteye götürerek Batılı tipin savunduğu başlıca değerlerin para, maddi başarı ve hazza dayanan bir ahlak anlayışını; Doğulununkilerin ise Türk-İslâm uygarlığından gelen manevi değerler ve dine dayalı bir ahlak anlayışını temsil ettiğini savunur.⁴⁴ Hatta bir adım daha ileri gider ve altta yatan temel karşıtlığı kendince saptayarak bu durumun “kuşkusuz” bir şekilde madde ve ruh kavramlarına indirgenebileceğini iddia eder.⁴⁵ Ona ve -onun iddia ettiği üzere- yazara göre Batılı adamın özellikleri beden ve madde ile Doğulununkilerin ise ruh ya da kalple ilgilidir.⁴⁶

Konyalı ise olaya daha farklı bir perspektiften bakarak *Fatih-Harbiye*’nin ruh-beden çatışmasının bir temsiline dönüşmesine dair şu soruyu sorar:

Ruh-beden çatışması diğer karşıtlıklara (fakirlik-zenginlik, hakikilik-sahtelik, mana-madde, şark-garp ve benzeri) yön ve anlam veren zemini gösterir. Bu noktada şunu sorabiliriz: Ruh ve beden birbirinden ayrılarak ya da yan yana düşünülebilir mi? İnsanın tecrübe edemeyeceği böyle bir durumun, sınırlar tayin edilerek düşünülebilmesi zihnin bir kurgusu değil midir?⁴⁷

Bu soru, ruh ve beden aslında karşıtlık oluşturamayacağı fikrine dikkat çekme bağlamında oldukça önemlidir. Tatar’ın da belirttiği üzere İslam düşüncesinde beden genel olarak ruhla karşılaştırılarak -sanki ikisi ayrıştırılabilir şeylermiş gibi- geride bırakılması gereken bir şeye dönüşmüş, ‘maneviyat’ adı altında bedensiz bir ruhun metafiziksel/mistik yolculuğu veya beden etkisinin minimize edildiği bir ruhani

⁴² Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 221.

⁴³ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 221.

⁴⁴ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 223.

⁴⁵ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 223.

⁴⁶ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 223.

⁴⁷ Bekir Şakir Konyalı, *Edebî Mekânın Poetikası*, Etüt Yayınları, Samsun 2015, s. 96.

hayat tasavvuru güçlenmiştir.⁴⁸ “Sonuçta hakikat, bedenın etkisinin minimize edildiği bir ruhani hayat kurgusu içinde karşılaşılabilecek bir şey gibi sunulmuştur. Hâlbuki maneviyat kelimesi, beden tecrübesi olmaksızın bir anlam kazanabilir mi? Maneviyatı mümkün kılan şey, zaten bedenın kendisi değil mi?”⁴⁹

Konyalı her ne kadar ruh ve bedenın parçalanamayacağı görüşünde olsa da Safa'nın bunun karşıtı bir görüşte olduğunu düşündüğü için romanın ruh-beden çatışmasının bir temsiline dönüştüğü noktasında diğer yorumcularla aynı fikirdedir. Fakat o, romanı yorumlarken hem yazarla eser arasındaki bütün bağları koparmamış hem de eserin sesine kulak vererek belirsizliklerin izini sürmüştür.

Peyami Safa'da zihinde gerçekleşen parçalanma, mekânı da parçalanmış bir hayatta çatışma doğuran bir noktaya çekmekte, ruh ve bedeni birbirine galebe çalması gereken kuvvetlere dönüştürmektedir. Buradan bakıldığında Neriman'ın romanın sonunda mahalleye dönmesi de bedenın ruha teslimiyetine işaret eder görünmektedir. Ancak şunu hatırla tutarak: Neriman'ın mahalleye dönüşü bilinçle, özgürce verilmiş bir karardan ziyade imkânların elvermemesinden kaynaklanan bir kabullenmedir.⁵⁰

Neriman'ın kararının bilinçle, özgürce bir karardan ziyade imkânların elvermemesinden kaynaklanan bir kabullenme olduğunu ifade etmesi, Konyalı'nın romandaki belirsiz alanları göz ardı etmediğinin bir göstergesidir. Çünkü şayet roman, sadece yazarın yönlendirdiği noktadan ele alınmış olsaydı Neriman'ın bilinçle, özgürce ve isteyerek mahalleye yani Doğu'ya geri döndüğü düşünülürdü. Aslında bu durum da başka bir açıdan bakıldığında yazarın kendi kendiyile çelişkiye düştüğünün bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Çünkü Safa'nın, her ne kadar Doğu-Batı ilişkisi noktasında sentez anlayışında olduğunu ileri sürse de romanda özellikle Doğu'yu temsil etmek üzere kurgulaştırdığı unsurlara bakış açısında daha destekleyici bir tavır çizdiği gözlemlenmektedir. Yoksa roman, daha belirsiz bir biçimde, Neriman bir tarafı tamamen tercih etmek zorunda bırakılmadan da bitirilebilirdi.

Hem roman dışında hem de romanda Doğu ve Batı'nın ruh-beden gibi karşıt kavramlarla şematize edilerek yorumlanması hususuna geri dönecek olursak Tanpınar'ın da olayı benzer bir yaklaşımla ele aldığını görürüz: “Şarkla garp

⁴⁸ Tatar, “İslam Düşüncesinin Tarihsel Tezahür Biçimleri Üzerine Felsefi Bir Analiz” (Yayımlanacak Makale)

⁴⁹ Tatar, “İslam Düşüncesinin Tarihsel Tezahür Biçimleri Üzerine Felsefi Bir Analiz” (Yayımlanacak Makale)

⁵⁰ Konyalı, *Edebî Mekânın Poetikası*, Etüt Yayınları, Samsun 2015, s. 97.

arasındaki ilk bakışta göze çarpan ayrılıkları birkaç ana fikre indirmek ve onlardan hareket ederek mütalaa etmek daima mümkündür.”⁵¹

Doğu’yla Batı arasındaki farklılıkları birkaç ana fikre indirmenin mümkün olmakla birlikte sorunlu tarafları olsa da bu cümledeki asıl sorun “daima” ifadesinde açığa çıkar. Gerçekten de Doğu-Batı ilişkisi noktasında indirgenen birkaç ana fikir üzerinden Doğu ve Batı’yla ilgili yorum yapmak daima mümkün olabilir mi?

Bizce mümkün olmasa bile bu soruya “evet” cevabı veren Avrupalılar da vardır. Onların da özellikle Batı’yı erkek, Doğu’yu dişi olarak somutlayıp şematize etmesi, Tatar’ın aktardığı üzere 20. yüzyılın ünlü İngiliz çömlek ve seramik sanatçısı Bernard Leach’in Doğu ve Batı’yı evlendirme teşebbüslerinde görmek mümkündür.⁵² “Hatta bu İngiliz sanatçısı ‘Doğu ve Batı’nın evliliği’ şeklinde bir kavramlaştırma yaparken her iki dünyanın genel özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: Batı: erkek, beden, akıl, eylem, dışsal, şiddet, şahsi din, nesnel sanat, bireysellik. Doğu: dişi, ruh, sezgi, sükûnet, içsel, sınırlama, gayri şahsi din, öznel sanat, komünizm.”⁵³

Tatar, Leach’in Doğu ve Batı’yı şematize ettiği özelliklerle önce ayırıştırıp sonra da bunların evlilikle buluşması şeklindeki kavramlaştırmasının amacının ortaya her iki medeniyetin kusurlarını aşmasını sağlayabilecek bir yeni güzellik çıkarabilmeye yönelik olduğunu düşünür.⁵⁴ Bu da “sentez” fikrinin özelde Leach, genelde Avrupa dünyasındaki bir tezahürüdür.

Mustafa Armağan ise Avrupa’daki “sentez” fikrine karşıt bir düşünceye dikkat çekerek Doğu ve Batı karşıtlığı ya da sentezi konusu ne zaman gündeme getirilse Rudyard Kipling’in şu ünlü dizelerini anmanın bir gelenek halini aldığını söyler⁵⁵:

East is East and West is West,

*And never the Twain shall meet*⁵⁶

(Doğu Doğu’dur, Batı da Batı,

Ve bu ikisi hiçbir zaman birleşmeyecektir.)

⁵¹ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 130.

⁵² Burhanettin Tatar, “Doğu ve Batı’nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, S. 43, Kasım 2015, s. 8.

⁵³ Tatar, “Doğu ve Batı’nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 8.

⁵⁴ Tatar, “Doğu ve Batı’nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 8.

⁵⁵ Mustafa Armağan, “Hayalî Doğu’dan Hayalî Batı’ya”, *Doğu Batı*, S. 2, Şubat Mart Nisan 1998, s. 87.

⁵⁶ <https://lyricstranslate.com/tr/ballad-east-and-west-vostok-i-zapad-otryvok.html>
(Erişim Tarihi: 14.06.2020)

Alev Alatlı'ya göre kimilerince hiçbir zaman birleşmeyecek olan “Doğu-Batı şeklindeki bir ayrımın gerekçesi/dayanağı, bu iki kümenin *düşünce sistemlerindeki*, yani parametrelerindeki, doğru-yanlış cetvelindeki, yadsınamaz farklılık olmalıdır.”⁵⁷ O; Batı zihniyetini şekillendirenin, parametrelerini, doğru-yanlış cetvellerini tanzim edenin eski Yunan olduğunu düşünür⁵⁸ ve bunu şu örneklerle destekler: “Demokritos’un ‘kâinatı’ atomlar ve boşluktan ibaretti. Eflatun’un ‘dünyası’ keskin üçgenlerle doluydu. Aristo’nun mantığı ‘siyah-beyaz’ kurallarla; Bir şey ya A’dır, ya da A değildir, hem A’dır, hem de A değildir, olamaz. Bu bir nev’i siyah-beyaz mantığıdır.”⁵⁹

Doğu-Batı ilişkisini zıtlıktan öte bir bağlamda düşünen Alatlı, bu mantığı eleştirerek Buddha’nın Aristo’dan iki yüz yıl önce siyah-beyaz, ya-ya da, dünyasını deldiğini, söylenenin aksine dünyanın çelişkilerle dolu olduğunu gördüğünü ifade eder.⁶⁰

Bir şeyin *ya A ya da A değil* olması, sadece kurgusal bir dünya –örneğin matematikçilerin ya da ideologların dünyası- için geçerliydi. Sahici dünyada geçerli olan *hem, hem de*’ydi. A hem A’dır hem de A değildir. Gökyüzü hem mavi hem de mavi değildir. Davacı, hem haklıdır hem de haklı değildir. Ve kuantum fiziğinden olmasa “Batı”nın Buda’ya Hoca Nasrettin muamelesi yapacağı kuşkusuzdur. Ancak atom altı parçacıkları, örneğin foton, Aristo’nun *ya-ya da kâinatını* yıkmıştır. Foton, *hem* bir parçacık *hem de* dalga’dır. Ya o, ya da bu değil, *hem o, hem de bu*.⁶¹

Sorokin ise Doğu ve Batı’nın temsil ettiği şeylerin kategorize edilmesine yönelik eleştirisini “zaman” kavramı üzerinden yapmaktadır. Zira Sorokin’e göre Doğu ve Batı’nın temsil ettiği düşünülen değerler tarihi seyir içinde dönüşüme uğramış fakat bu dönüşüm göz ardı edilmiştir:

Doğu’nun ağır basan estetik, bilimsel olmayan kültürüne karşılık, Batı kültürüne yakıştırılan daha çok kuramsal, bilimsel ve teknolojik nitelik de, ciddi düzeltmeler gerektirmektedir. Batı kültürü, ancak –on üçüncü ya da hatta on beşinci- yüzyıldan sonra böyle olmuştur. Ondan önce, Avrupa’nın başat kültürü daha çok düşünseldi; başlıca, duyum-ötesi ve akıl-ötesi Tanrı krallığı çerçevesinde toplanıyordu, bilim ve teknolojiyle pek ilgili değildi ve onun için de bilimsel bulgular ve teknolojik icatlar alanında hemen büsbütün kısırdı; bilim ve teknoloji bakımından, Hint ve Kubilay Han Çini gibi Doğu kültürlerinin ve Arap kültürünün besbelli ki çok gerisindeydi. Yine burada da, sözde “estetik” Doğu ile “kuramsal” Batı arasındaki sürekli (kalıcı) bir karşıtlık yerine, gerçekte değişen bir tabloyla karşılaşıyoruz: Batı (on beşinci yüzyıla değin) kuramsal bilim ve teknolojide

⁵⁷ Alev Alatlı, “Doğu-Batı’ İçin Boş Bir Tasnif”, *Doğu Batı*, S. 2, Şubat Mart Nisan 1998, s. 95

⁵⁸ Alatlı, “Doğu-Batı’ İçin Boş Bir Tasnif”, s. 95

⁵⁹ Alatlı, “Doğu-Batı’ İçin Boş Bir Tasnif”, s. 95

⁶⁰ Alatlı, “Doğu-Batı’ İçin Boş Bir Tasnif”, s. 97.

⁶¹ Alatlı, “Doğu-Batı’ İçin Boş Bir Tasnif”, s. 97.

Doğu'nun gerisinde kalıyor, son beş yüzyıldan beri de Doğu'nun önünden gidiyor.⁶²

Doğu-Batı ilişkisi noktasında temsil edildiği düşünülen değerlerin kategorize edilmesinin *Fatih-Harbiye* roman yorumlamalarında nasıl vuku bulduğu hususuna geri dönecek olursak bununla ilgili en net örneği KORA⁶³ şeması olarak adlandırılan şu çizelgede görebiliriz:

Tablo 1.1. KORA Şeması

	Ülkü (Tematik) Değerler	Karşı Değerler
Kişiler Düzeyinde	Neriman, Şinasi	Neriman
	Faiz Bey	Macit
	Gülter	Neriman'ın dayısı ve kızları
	Ferit	
	Muammer	
	Ziya Bey	
	Şeref Bey Nezahet	
Kavramlar Düzeyinde	Doğu	Batı
	Maneviyat, Ruh	Madde
	Samimiyet	Materyalizm
	Doğallık	Yapaylık/Taklit
	Kendisi olma / Kendini gerçekleştirme	Benlik/kimlik kaybı
	Milli kimlik	Yozlaşma
	Gelenekçilik	Modernleşme
	Dürüstlük	Yanlış Batılılaşma
	Güven	Arayış
		Kaçış
		Çatışma
	Yabancılaşma	
	Yalnızlaşma	
	Özenti	
Simgeler Düzeyinde	Fatih, Beyazıt	Beyoğlu, Şişli
	Ev,	Maksim Salonu, Perapalas
	Kahvehane	Löbon Pastanesi
	Kemençe,	Keman, gitar
	Saz, Ut, Ney	Cazbant, fokstrot
	Alaturka musiki	Alafranga musiki
	Kedi	Köpek
	Beyaz takke, beyaz entari	Kırmızı elbise
	Gaz lambası/Kandil	Renkli abajur, elektrik
	Lastik ayakkabı, sarık	Rugan iskarpin
	Esans	Parfüm
	Tahta ev	Taş ev
	Araba	Otomobil
	Başörtülü kadınlar	Sarı saçlı kadın
	Tespîh	Konfeti ve serpantin
	Minder	Balo
	Cami avlusu, ezan sesleri	Kilise kapısı
Tasavvuf ve Şark edebiyatı, Mesnevi		

⁶² Pitirim A. Sorokin, *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, çev. Mete Tunçay, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972, s. 216.

⁶³ Havvaana Karadeniz, "Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* Romanında Yapı ve İzlek", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 22, Eylül 2015, s. 55-75.

Şemaya bakıldığında⁶⁴ Neriman'ın ikilemde kalması durumu dışında karşılaştırılan tüm özelliklerin taban tabana zıt bir şekilde verildiği görülmektedir. Daha önce de ifade edildiği üzere burada sorgulanması gereken, karşılaştırılan şeylerin bu kadar keskin ayrımlarla bir zıtlık ilişkisine indirgenmesinin ne derece doğru olduğudur. Belirlenen özelliklerin bir araya getirilerek şema adı verilen çizgilere hapsedilmesi, daha önce de iddia edildiği üzere anlamın donuklaştırılmaya çalışılmasının somut bir tezahürüdür.

Hâlbuki Tatar'ın belirttiği üzere “Doğu ve Batı kelimeleri, farklı kültür ve medeniyetlerde kazandığı farklı anlamlar açısından bakıldığında, her şeyin ötesinde karşımıza bir hakikat tasarımı sorunu ve tasarlanan hakikat ile irtibata geçme tarzı olarak çıkmaktadır.”⁶⁵ Yani “Doğu ve Batı kelimeleri bir bakıma insanın dünyayı algılama, onu bir metin gibi okuma ve kendisini bu dünya karşısında konumlandırma çabasını temsil etmektedir.”⁶⁶ Bu konumlandırma çabası genelde insanın ya da kültürün kendisini “dünyanın merkezi” olarak kurgulaması şeklinde vuku bulur.⁶⁷ Ve “bu merkeze göre belirlenen Doğu-Batı ayrışması ya da ikilemi ise sonuçta ‘tek merkezli evren’ algısını yansıtan bir düşünme hastalığının semptomuna dönüşmektedir.”⁶⁸ Bu hastalığın çaresiyse insanın tüm yönlere dönüp gerçekliği anlama zahmetine katlanabilmesiyle mümkündür.⁶⁹

İnsanın ancak tüm yönlere dönebilmesiyle Doğu-Batı şeklindeki ayrımların aslında ne kadar yapay olduğunu fark edebileceğine işaret etmesi bakımından Tatar'ın şu yorumu oldukça önemlidir:

Kanaatimizce Kur'an'daki “nereye dönerseniz, Allah'ın vechi oradadır” ayeti⁷⁰, tüm yönlerin temelde eşit değerde olduğunu gösterdiği için insanın ya da belli bir kültürün kendisini hakikat güneşinin tecelli ettiği mekân olarak görme hastalığı kadar, Doğu-Batı şeklindeki yapay ayrımları engelleyen bir işlev görmektedir. Bu ayet belki okura, kendisini hakikati araştırırken belli bir yön ile sınırlanmamasını yani belli bir anlam ufku ya da ideoloji içinde sıkışıp kalmamasını tavsiye etmektedir.⁷¹

⁶⁴ Buna benzer bir şema örneği daha için bk. “Veysel Şahin, “Peyami Safa'nın “Fatih-Harbiye” Adlı Romanında Simgesel Değerler”, *bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 55, Güz 2010, s. 147-162.”

⁶⁵ Tatar, “Doğu ve Batı'nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 5.

⁶⁶ Tatar, “Doğu ve Batı'nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 5.

⁶⁷ Tatar, “Doğu ve Batı'nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 6.

⁶⁸ Tatar, “Doğu ve Batı'nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 12.

⁶⁹ Tatar, “Doğu ve Batı'nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 12.

⁷⁰ <https://kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=2&ayet=115> (Erişim Tarihi: 20.04.2022)

⁷¹ Tatar, “Doğu ve Batı'nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 12.

Peki, gerek reel hayatı gerek eseri sorgularken bir yön sınırlamasıyla belli bir anlam ufku ya da ideoloji içinde sıkışıp kalmamak, bizim gibi medeniyet krizi geçirmiş/geçiren toplumlar için ne kadar mümkün olabilmıştır? Bu soruya yanıt aramak için romana da konusunu veren modernizm ve medeniyet gibi kavramlara karşı nasıl bir refleks içinde olduğumuzun izini sürmek faydalı olabilir.

“Modernizm; felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantizmi içine alan çok kapsamlı bir kavram”⁷² olsa da bu kavramın genel olarak daha sığ bir şekilde Batılılaşma ve çağdaşlaşmayla koştur bir anlamda düşünüldüğü görülmektedir.

Orhan Pamuk’un modernizmin anlamının sığlaştırılıp daraltılmasına yönelik şöyle bir yorumu vardır: “Bana kalırsa bizde gerçek anlamıyla bir modernizm olmadı. Biz genel olarak ‘modern’ kelimesini ‘babadan kalma olmayan’, ‘geleneksel olmayan’ anlamında kullandık. Kimi zaman ‘Batılı’ anlamında da kullanılmıştır.”⁷³ “Gelenek” kelimesinin birçok bağlamda düşünülebilecek bir kavram olduğunu göz önüne aldığımızda ise modernizmin “geleneksel olmayan” anlamda düşünülmesinin daha sorunlu bir hâl aldığını görmekteyiz.

Her ne kadar modernizmi “geleneksel olmayan” anlamında düşünmenin sorunlu tarafları olsa da modernizmin bu anlamında kullanıldığı düşünüldüğünde “gelenek”e atfedilen önem bağlamında modernizmin kaba bir şekilde iki türlü algılandığına dair çıkarım yapabiliriz: Geleneğe bağlı olan ve onu yüceltenlerin tepkisi olarak modernizm karşıtlığı, geleneği âdeta irticai bir faaliyet olarak görenlerin algılayış biçimi olarak modernizm taraftarlığı.

Bir yandan kendi toplum ve kültürüne hanel gelecek endişesiyle geleneğe karşı hastalıklı bir aşırılıkla bağlı olanlar, bir yandan körkütük hayranlık ve şaşkınlıkla Batılılaşmaya, modernizme esir olanlar. Bu iki uç arasındaki gerginliğin Türk kültürü ve edebiyatında modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan medeniyet krizini daha da tırmandırıp ülkeyi bir buhrana sürüklediğini söyleyebiliriz.

Hem ülkeyi içinden çıkılması zor olan bu hâlden kurtarabilmek hem de kendi adlarına daha nesnel bir aydın kimliği taşıyabilmek adına mevcut durumu her yönüyle ele almaya çalışarak her iki yöne bakış açışı noktasında da daha ılıman bir tavır

⁷² Sevim Kantarcıoğlu, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Akçağ Yayınları, 2. bs., Ankara 2004, s. 11.

⁷³ Orhan Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, Yapı Kredi Yayınları, 3. bs., İstanbul 2020, s. 248.

sergileyen sentezci bir grup aydın da hep olmuştur. Attilâ İlhan duruma, örnek alınan Batı'nın da sorgulanabileceği bir objektiflikle yaklaşılması gerektiğine işaret ederek "Hangi Batı?"⁷⁴ sorusunu sormuş, her ne kadar her birininki birbirinden biraz farklı teşekkül etmiş olsa da Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa, Orhan Pamuk gibi aydınlar da "sentez" fikrine yönelmişlerdir. "Sentez" konusunu yazımızın başka bir bölümünde detaylıca ele alacağımız için burada bu konuyu bağlayabiliriz.

Geleneğe bağlı bazı aydınların geleneği koruma noktasında aşırıya kaçan bazı reflekslerini eleştirmekle birlikte Batı'ya yönelik kimi eleştirilerinde haklı olduklarını da görmekteyiz. Savaş Barkçin, "civilisation" yani "medeniyet" in, Avrupa'nın kendi kendini övmek için ortaya attığı bir kavram olduğunu iddia ederek Batı'nın kendini merkezileştirmesi durumuna eleştirel bir bakış açısı getirmektedir.⁷⁵

...bu anlayışa göre; Batı medenîdir, uygardır, insanîdir, geri kalan her kültür ve coğrafya geridir, barbarıdır, gayri insanîdir. Bu, geçmişte olduğu gibi, bugün de Batı'nın yaslandığı ve giderek daha ince ve kibar şekilde yansıttığı bir önyargıdır. Batı'da neredeyse genlere işlemiş bir önyargıdır.⁷⁶

Bizimle benzer özellikler gösteren başka toplumların bazı aydınları da medeniyete atfedilen anlam konusunda Barkçin'le aynı fikirdedir. Örneğin Ali Şeriatî modernizmin, Avrupalı olmayan milletlere medeniyet altında empoze edildiğini belirterek modernizmle medeniyet arasındaki farka atıfta bulunur.⁷⁷ Bu atıf, Avrupalı olmayan ülkelerin medeni olmadığı varsayımını çürütmekle ilintilidir. Böylece Şeriatî'nin, Avrupa'nın Doğu toplumlarını modernleştirerek medenileştirme çabalarına yüklediği anlamın daha ilk elden yapaylık-gereksizlik-çıkarcılıkla ilişkilendirilmesi mümkün görünmektedir.

Şeriatî'nin modernleşmeyi "asimilasyon ve alinasyon (yabancılaşma)"⁷⁸ olmak üzere iki kavram üzerine kurgulaması da modernleşmeye yüklediği anlamın olumsuzluğuna ilişkindir. Zaten Şeriatî ve bizim birçok gelenek yanlısı aydınımıza göre modernizmin en büyük tehlikesi içine sızdığı toplumu asimile edebilecek güçte bir baştan çıkarıcılığa sahip olmasıdır. Asimile olma korkusu ise kendini en çok din boyutunda gösterir. Yani aslında kendisine hanel gelmesi noktasında endişe edilen ve

⁷⁴ Attilâ İlhan, *Hangi Batı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 7. bs., İstanbul 2005.

⁷⁵ Savaş Ş. Barkçin, *Medeniyet Akli*, Mostar Yayınları, 4. bs., İstanbul 2019, s. 25.

⁷⁶ Barkçin, *Medeniyet Akli*, s. 25.

⁷⁷ Ali Şeriatî, *Medeniyet ve Modernizm*, çev. İsa Çakan, Yeni Zamanlar Yayınları, 2. bs., İstanbul 2005, s. 9.

⁷⁸ Şeriatî, *Medeniyet ve Modernizm*, s. 11.

bu konuyla ilgili hassasiyet gösterilen en önemli şey “din”dir. Cemil Meriç, Avrupa’nın Tanzimat’tan beri aynı emelin kovalayıcısı olduğunu iddia eder⁷⁹:

Türk aydınında mukaddesi öldürmek. Mukaddesi yani İslâmiyet’i. Bu mukaddesin yerine kendi mukaddesini aşıl原因amazdı. Çünkü misyonerin hedefi, Devlet-i Âliyye’yi Hristiyanlığa kazanmak yani, Devlet-i Âliyye ile bütünleşmek değil, ezeli düşmanını “etnik” bir toz yığını hâline getirmektir, istediği kalıba sokacağı şuursuz ve iradesiz bir toz yığını.⁸⁰

Meriç, aynı zamanda -her ne kadar çağdaşlaşma, genelde modernleşme ve Batılılaşma gibi kavramlarla koşut bir anlamda kullanılsa da- çağdaşlaşmayı Batılılaşmanın şimdiki uzantısı olarak görmekte, yine büyük bir din ve kültür hassasiyetiyle onu yok olmayla eş değer bir anlamda tutmaktadır:

Çağdaşlaşma’yla batılılaşma arasındaki fark ne demek? Batılılaşma miti eskiyince, yeni bir yalan çıktı sahneye, daha doğrusu aynı nâzenin taze bir makyajla arz-ı endâm etti: çağdaşlaşma. Intelijansiyamızın uğrunda şampanya şişelerini patlattığı bu ihtiyar kahpe, Tanzimat’tan beri tanıdığımız Batı’nın son tecellisi. Çağdaşlaşma; karanlık, kaypak, rezil bir kavram. Rezil, çünkü tehlikesiz, masum, tarafsız bir görünüşü var. Çağdaşlaşmanın kıstası ne? Hıppilik mi, bürokrasi mi, atom bombası imal etme gücü mü... Avrupalılaşmak yani yok olmak.⁸¹

Meriç’ten önce ve sonra olmak üzere farklı birçok aydınımız da Batı merkezîyetçiliğine karşı çıkmış ve “Batı’ya karşı ortaya çıkan bu tepki iki buçuk asır kadar kisve değiştirerek sürmüştür.”⁸²

Onca direnişin ardından geldiğimiz noktayı sorguladığımızda ise hâlâ direnişte kalan aydınlar olmakla birlikte hem yaşayış tarzı ve kültür bağlamında hem de bazı aydınların mevcut duruma karşı tutumu noktasında genel olarak biz de Batı’nın merkezîyetçiliği varsayımına inanmış gibi görünmekteyiz. Alatlî da aynı fikirde olacak ki şimdi artık bizim de Batılı olduğumuzu düşünmektedir.⁸³

Doğrusal mantığın, *ya-ya da* anlayışının, matematiksel kesinliğin, kaçınılmaz sonucu olan toleranssızlık, kendini beğenmişlik, kibir, narsisizm, ölü-sevicilik ve şiddetle malulüz. Ben-sen, ben-o, özne-nesne ayrımı üzerine kurulu *modernizm*, dünyaya Aristo biliminin hediyesidir. Eğer “Batı”nın *yolunda* değil, *karşısında* bir “Doğu” arayacaksak, bilimde geç kalmış bir Batılı değil muhalif bir Doğulu arayacaksak, “Hace-i Evvel” Aristo’nun karşısında, O’nun siyah-beyaz, *ikili sistemine* muhalif, paradigmalarına, doğru-yanlış sistemleriyle uzlaşmaz çelişki içinde olan bir “usta” aramalıyız.⁸⁴

⁷⁹ Cemil Meriç, *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 61. bs., İstanbul 2020, s. 176.

⁸⁰ Meriç, *Bu Ülke*, s. 176.

⁸¹ Cemil Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, İletişim Yayınları, 28. bs., İstanbul 2020, s. 25.

⁸² Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, 27. bs., İstanbul 2020, s. 19.

⁸³ Alatlî, “Doğu-Batı’ İçin Boş Bir Tasnif”, s. 97.

⁸⁴ Alatlî, “Doğu-Batı’ İçin Boş Bir Tasnif”, s. 97.

Sonuç ne olursa olsun tüm bu saptamalardan sonra şunu söyleyebiliriz ki zihinsel yapıları hâlâ geleneğe bağlı olan uygarlıkların modernizmin getirdiği yeniliklere direnç oluşturmasıyla ortaya çıkan arada kalmışlık, tereddüt, çelişkiler, sentez kurguları ve tüm bu travmaların getirdiği “bilinç yaralanması”⁸⁵ söz konusudur.

Shageyan’ın işaret ettiği üzere belki biz de bu yaralı bilinçle modernizmi olduğu haliyle, yani kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak değil; onu, onun geleneklerimizde, yaşama ve düşünme tarzlarımızda yarattığı travmalı değişimlere bakarak değerlendirdik.⁸⁶

Batı etkisi ve Batı'nın temeli olan modernlik, kâh İslami toplumlarda acısı çekilen tüm toplumsal eşitsizlikleri ve ahlaksal çöküntüleri mucizevi bir şekilde çözmesi beklenen köken mitolojisine doğru bir gerilemeye kâh gitgide daha tehlikelileşen maceralara doğru kaçışa, bazen de yeni zamanların meydan okumasına cevap vermenin koşulsuz reddedilişine neden olarak, günümüz İslam dünyasında birçok direniş çevresi yaratmaktadır. Az çok sapkın bütün bu kaçış bahaneleri, aynı olayın farklı yüzlerini dışa vurmaktadır ve gözlemlenen tepkilerin şu ya da bu biçimi almaları, bunların derin bir rahatsızlığın belirtileri oldukları gerçeğini değiştirmemektedir. Bence bu rahatsızlık, büyük bir tarihsel olayın -en geniş anlamıyla modernliğin- anlaşılması ya da başka bir deyişle sindirilmemesinden kaynaklanmaktadır; modernlik hiçbir zaman, olduğu haliyle, yani kendine özgü felsefi kapsamı içinde nesnel olarak hesaba katılmamış; hep geleneklerimizde, yaşama ve düşünme tarzlarımızda yarattığı travmalı değişimlere bakılarak değerlendirilmiştir. Bundan dolayı ilişkilerin başından beri modernliğe karşı her yargı ahlaksal bir değerlendirmeye bürünmüştür: İslam dünyası Batı'nın maddi gücüyle karşılaşmasının başlarında, kendi gecikmesini ve onu Avrupa'dan ayıran uçurumu büyük bir şaşkınlıkla fark ettiği zaman bu gücü önce övgüyle karşılamış; Batı etkisine kapanıp en uçuk fantazmaları diriltmeye başladığındaysa uğursuz olarak değerlendirmiştir. İlk tepki alabilirdiğince coşkulu olmuş, ikincisiyse aksine, saplantılı bir reddedişin histerili dilini benimsemiştir. Her iki durumda da Batı, hiçbir zaman geçmişle bir kopma gerçekleştirilmiş, kendine özgü yasaları ve kendine özgü bir hakimiyet mantığı olan yeni bir paradigma olarak ele alınmamış, maddi gücünün yardımıyla bizi ele geçiren, en derin dayanaklarımızı sarsıp göreneklerimizde saptıran, faziletlerimizi bozarak bizi uzun vadede siyasal ve kültürel köleliğe düşürmekte olan gizli güçlerin bir fesadı olarak görülmüştür.⁸⁷

Duruma ister kültürü talan edilerek baskılanmış algılayışında olan toplum histerisiyle bakalım ister Batı sayesinde medeniyete kavuştuğumuza dair bir öz güvensizlikle bakalım; gerçek şudur ki bilincimiz yaralıdır. İki uç arasındaki krizde ne reel hayatta ne de roman yorumlamalarında Doğu-Batı ilişkisini değerlendirme bağlamında yönsüz kalabilişimiz çok da mümkün olmamıştır.

⁸⁵ Daha detaylı bilgi için bk. “Daryush Shageyan, *Yaralı Bilinç Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*, çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul 1991, s.7.”

⁸⁶ Shageyan, *Yaralı Bilinç Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*, s. 10-11.

⁸⁷ Shageyan, *Yaralı Bilinç Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*, s. 10-11.

Kendi dünya görüşlerine göre bazı yorumcular *Fatih-Harbiye*'deki Doğu merkezîyetçiliğine alkış tutmuş, bazıları da bu merkezîyetçi yaklaşımı “merkezi” oluşundan değil kendi dünya görüşlerine uygun olmayışından dolayı eleştirmişlerdir.

Fatih-Harbiye'yi yorumlamış olsun olmasın ülkemizin en önemli bazı düşünürlerinin kendi mekânını, kendi toplum ve kültürünü merkezileştirerek Batı'yı ötekileştirmesi aslında Batı'nın kendini merkezileştirerek diğer kültürleri her anlamda etkisi altına alma arzusu karşısında verilen anlaşılabilir bir reflekstir. Zira dünyanın kendini koruyamayanı korunacak hale getirdiği pek çok kere görülmüştür. Asıl umut edilen ise her kültür ve inaniştan insanın olaylara yönsüz bir bakış açısı getirebilecek genişlikte bir ufka sahip olmasıyla dünyanın insanı/toplumu/kültürü bir şeylerden korunmak zorunda bırakılmadığı bir hâle dönüştürülebilmesidir, fakat bu da çelişkilerle dolu bu dünyada çok da mümkün görünmemektedir.

1.1. “Ergon-Parergon” Sorunu: Doğu, Batı ve Merkezîyetçilik

“Ergon” “parergon” muğlaklıklarıyla anlaşılması biraz güç felsefe kavramları olması dolayısıyla bu kavramlar genel olarak bazı örneklerle somutlaştırılarak açıklanmaya çalışılır. Bu somutlamaların en klasik örneği “resim (ergon)” ve “çerçeve (parergon)” ilişkisi üzerinden verilir. Çerçevesel bir resimde, resmin kendisi bir merkez oluşturması bağlamında “ergon”, çerçeve ise resme “ilave/ek” bir şey olmasıyla “parergon” olarak varsayılır. Peki, bir sanat eseri olarak düşünüldüğünde çerçeve resmin gerçekten neresindedir? Bir sanat eseri olarak resim tek başına mı yoksa çerçeveyle birlikte mi düşünülmelidir? İşte “ergon-parergon” sorunu bu noktada ortaya çıkar. Çerçeve, resimle olan ilişkisi bağlamında bir “ilave/ek” olarak dışsal bir şey midir? Yoksa aslında sanat eserinin kendi içindeki eksiklikleri tamamlayıcı bir özellikle resmin sanat eseri olmasını sağlayan öğelerden biri olarak içsel bir şey midir? Klasik felsefede “ergon” merkez olarak görülmüş; “parergon” her daim “ergon”un dışında tutulmuştur.

Geleneksel felsefede, prensiplerin bilgisinde veya nedenlerin soruşturulmasında parergon'un özsel olan üzerinde bir öncelik kazanmasına izin verilmediği için, felsefi söylem daima parergona karşı olagelmıştır. Bu nedenle parergon tamamlanmış eser veya eserin başarısı anlamında ergon'un ötesinde, üzerinde, dışında veya karşısındadır.⁸⁸

⁸⁸ Kasım Küçükalp, *Batı Metafiziğinin dekonstrüksiyonuna yönelik iki yaklaşım: Heidegger ve Derrida*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Felsefe Tarihi Ana-bilim Dalı Doktora Tezi, Bursa 2008, s. 222.

Derrida ise “ergon-parergon” sorununa farklı bir perspektif getirerek “parergon”un, “ergon”un kendi içindeki eksiklikleri bütünleyen bir özellik göstermesi bakımından “ergon” için aslında temel bir zorunluluk olduğunu iddia etmiştir.⁸⁹

Kasım Küçükalp’in de Derrida okumalarında belirttiği üzere asıl olana ilave olarak görülmesi nedeniyle dışsal olduğu düşünülen “parergon”, eserin içi diye düşünülen şeydeki noksanlığı, tamlıktan yoksunluğu açığa çıkarır ve içi-dışı ayrımının çökmesine yol açar.⁹⁰ “Zira parergon, özel bir alana ekstra, dışsal bir şey kaydeder, fakat onun aşkın dışsallığı eserin sınırı olarak düşünülen şeye karşı işler, ona baskı uygular ve içsel bir biçimde esere müdahale ederek içerisinin noksanlığını açığa çıkarır.”⁹¹ Yani “parergon” aslında “ergon” için temel bir zorunluluktur ve bundan dolayı Neel’in de dikkat çektiği üzere klasik felsefede dışarıda olduğu düşünülen “parergon” aslında başlangıçtan itibaren içerisinin içindedir.

Parergon’un (dışarı) ergon (içeri) için temel bir zorunluluk olması, bundan dolayı da, dışarı olmadan içerisinin kendisinin farkına kendinden hareketle varamaması, içerisinin içeri olabilmesi için dışarısına gereksinim duyması nedeniyle, dışarısının başlangıçtan itibaren içerisinin içinde olduğu anlamına gelir.⁹²

Doğu-Batı karşıtlığı sorununu “ergon-parergon” ekseninde ele aldığımızda ise şunları söyleyebiliriz. Doğu-Batı ilişkisinin hem roman dışında hem de roman yorumlamalarında, klasik felsefecilerin “ergon” ve “parergon” a yüklediği anlam bağlamında onlarla benzer bir yaklaşımla “merkeziyetçilik” fikri üzerinden ele alındığı görülmektedir.

Genel olarak bakıldığında Doğulular ve Doğucular kendilerini merkeze koyup “ergon”; Batı’yı ve Batılıları “parergon” olarak görmektedir. Bunun tam tersi de doğrudur. Batılılar veya Batıcılar, aydınlanmış insan olarak kendilerini merkeze koymakta, kendilerinden geride kaldığını düşündükleri Doğu’yu ve Doğuluları “parergon” olarak görmeye başlamaktadır. Görüldüğü üzere reel hayatta iki taraf da kendini merkeze koymaktadır.

Bu “merkeziyetçilik” roman yorumlamalarında da kendini göstermektedir. Konusunu Doğu-Batı ilişkisinden alan *Fatih-Harbiye*’yi aslında edebî bir eser yapan

⁸⁹ Derrida, *The Parergon*, translated by Craig Owens, October, Vol. 9., Summer 1979, pp. 21.

⁹⁰ Küçükalp, *Batı Metafiziğinin dekonstrüksiyonuna yönelik iki yaklaşım: Heidegger ve Derrida*, s. 224.

⁹¹ Küçükalp, *Batı Metafiziğinin dekonstrüksiyonuna yönelik iki yaklaşım: Heidegger ve Derrida*, s. 224.

⁹² Jasper P. Neel, *Plato, Derrida and Writing*, Southern Illinois University, United States of America 1988, p. 162.

unsurlar hep karşıtlık ilişkisi içinde ele alınmış, bu karşıtlık ilişkisini oluşturan öğelerden biri (Doğu) biraz da tarihselci edebiyat eleştirisi içinde merkezleştirilmiştir. Daha açık bir ifadeyle romanda Doğu ve Batı, hem yazar hem de yorumcular tarafından birbirine galebe çalması gereken kuvvetler olarak görüldüğünden bu savaşın galibi olarak düşünülen Doğu merkezleştirilmiş, roman ise Doğu'nun temsili gibi sunulmuş ve algılanmıştır.

Her ne kadar Derrida'nın metin dışı hiçbir şeyin olamayacağı yönündeki anlayışıyla aynı fikirde olmasak da merkezizetçilik fikri ve anlamın sabitlenemeyeceği noktasında Derrida'yla aynı bakış açısıyla olaya yöneldiğimizde "parergon"u, "ergon"u tamamlayan "içsel" bir şey olarak görürüz. "Parergon", "içsel" bir şey olarak görülüp olaya bu perspektiften yaklaşıldığında aslında "ergon-parergon" yani "Doğu-Batı/Batı-Doğu"nun birbirlerini nerede ve nasıl konumlandırırlarsa konumlandırınsınlar, bu dünyada bir arada var olabildikleri görülebilir.

"Parergon"un dışsal bir şey olmadığını, "ergon"un var olması için "parergon"a ihtiyaç duyduğunu yani "parergon"un "ergon" için temel bir zorunluluk olduğunu bize en iyi, bir sanat eseri olarak romanın kendisi söyler. Çünkü romanda hangi olgu hangi durumda yansıtılmış ya da algılanmış olursa olsun "ergon-parergon", "parergon-ergon" bir arada vardır, bir arada var olabilirler. Romanda Doğulu ve Doğucuyla, Batılı ve Batıcı "ergon-parergon" ekseninde düşünüldüğünde, içsellik ve dışsallık ilişkisi bağlamında aslında iç içedirler. İkisi de içeridedir, romanda birliktedir, herhangi biri bir merkez oluşturmaz, romanın kendisi merkez oluşturur. Dolayısıyla ikisi bir arada merkezdedir.

Roman yazarının niyeti ne olursa olsun aslında roman türünde açığa çıkan şey, homojen toplum yerine heterojen toplum oluşturulmuş olmasıdır. Romana bakıldığında ortaya çıkan şey, çok kültürlü heterojen toplum tasavvurudur. Romanın kendisi her ne kadar Doğu'nun temsili gibi bir izlenim verse de kendisi çok kültürlü toplum anlayışının fantastik bağlamda mikro tezahürüne dönüşmektedir. Çünkü daha önce de belirtildiği üzere romanın bizatihi kendisi kaçınılmaz olarak heterojen bir yapıya sahiptir. Orada her şey iç içedir, ayrıştırılmaz.

Bütün bunlar da bize yazar ve yorumculardan bağımsız olarak eserin farklı şeyler söyleyebileceğinin bir göstergesidir.

Doğu ve Batı'nın kendini merkez (ergon) olarak görmesi sorununa geri dönecek olursak bunu en iyi "öteki/ötekileştirme" kavramlarıyla açıklayabiliriz.

"Doğu-Batı ayrımı, aslında tarihten günümüze her geçen gün giderek yükselen düzeyde bir 'öteki' üretme, yeniden üretme sürecidir."⁹³ Doğu da Batı da kendi tarihsel serüvenleri içinde zaman zaman boyut değiştirse de -klasik felsefecilerin "ergon"a yüklediği anlamla koşut olarak- kendini merkez (ergon) olarak varsayıp, kendisiyle karşıtlık oluşturduğunu düşündüğü şeyi "parergon" olarak ötekileştirir. Ve "bu 'ötekileştirme' durumunu üreten birçok mekanizma olmakla birlikte bu mekanizmalar içinde kültür ve ekonomi ilk sırada yer almaktadır."⁹⁴

Ekonomik olarak güçlü olan Batı, kültürün de ekonomiyle doğru oranda değer teşkil ettiğine dair bir inanç geliştirmiş, ekonomik olarak kendilerinden daha geri olan toplumların kültürlerine bakış açıları çoğunlukla bir üst perdeden olmuştur. Bu yüzden de özellikle bugünün şartlarıyla değerlendirildiğinde, bir şeyin kendini merkez (ergon) olarak görerek kendinden olmadığını düşündüğünü ötekileştirmesi durumunun en çok Batı'da kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Bu durum sadece günümüzün sorunu da değildir. Onur Dursun'un da dikkat çektiği üzere bu, tarihten günümüze uzanan bir problemdir:

Batı tarihten günümüze Doğu'yu, öteki olarak görmüştür. Doğu, incelenmesi, araştırılması gereken bir nesne konumundan bir türlü sıyrılamamıştır. Doğu, Batılılar için bazen bir araştırma nesnesi, çoğu zaman bir pazar niteliği taşımıştır. Savaşın ve şiddetin eksik olmadığı, insan haklarının yeterince gelişmediği, her türlü insani ayırımın yapıldığı, insani trajedilerle dolu, yer yer fantastik nitelikli yapılar içeren vb. özelliklere sahip uygarlıkların merkezi olarak tanımlanmıştır. Bu ayırım tarihsel süreç içinde birçok düşünürce dillendirilmiştir.⁹⁵

Aslında Onur Bilge Kula'nın da belirttiği üzere Doğu, Batı imgeleminde sadece olumsuzluklardan ibaret de değildir; her ne kadar Batı'nın keyfi bir kurgusu olsa da Doğu, tüm gizemiyle Batı için biraz kışkırtıcı biraz da korkutucudur: ⁹⁶

Doğu, Thierry Hentsch'in 'Hayali Doğu'⁹⁷ adlı kitabının önsözündeki deyişle, 'bütün donmuş kalıpların buluşma noktası, bütün egzotizmlerin eş-

⁹³ Onur Dursun, "Batı'nın Egemen 'Kötü-Öteki-Doğu' Düşüncesinin Pekiştirildiği Bir Alan: Dünya Basın Fotoğrafları Kuruluşu, Yılın Fotoğrafi Kategorisi Üzerine Bir Analiz", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 47, 2014/II, s. 19.

⁹⁴ Dursun, "Batı'nın Egemen 'Kötü-Öteki-Doğu' Düşüncesinin Pekiştirildiği Bir Alan: Dünya Basın Fotoğrafları Kuruluşu, Yılın Fotoğrafi Kategorisi Üzerine Bir Analiz", s. 19.

⁹⁵ Dursun, "Batı'nın Egemen 'Kötü-Öteki-Doğu' Düşüncesinin Pekiştirildiği Bir Alan: Dünya Basın Fotoğrafları Kuruluşu, Yılın Fotoğrafi Kategorisi Üzerine Bir Analiz", s. 20.

⁹⁶ Onur Bilge Kula, *Avrupa(lılık) Nedir? Türkiye Ne Kadar Avrupalıdır?*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015, s. 387.

⁹⁷ Thierry Hentsch, *Hayali Doğu*, çev. Aysel Bora, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

anamlısı, bütün çelişkilerin ve bütün aşırılıkların kışkırtıcısıdır. Batı imgeleminde Doğu, salt olumsuzluklar toplamı olarak biçimlendirilemez. Dolayısıyla, Doğu aynı zamanda *'daha bilge, daha çılgın, daha çileci ve daha şehvetlidir'; 'daha zalim ve zariftir'; 'çok eskidir, tarihin ilk şafağı ve karanlığıdır';* Batı'nın hayal gücünün *'uçsuz bucaksız kırkambarıdır.* Doğu, ışıktır; *'evrensel ruhtur';* korku kaynağıdır; bilinmezliktir, gizemdir; biçimsizin ve belirsizin ülkesidir; tanımlanamayan davranış biçimleridir. Görüldüğü üzere, Doğu, Batı'nın tümüyle keyfi bir kurgusu, tasarımı ve/veya oluşturucusudur; kendini tanımlamak için kurguladığı bir karşıttır.⁹⁸

Belki de Doğu'nun Batı'da uyandırdığı korkudan dolayı Batı'nın kendini merkeze koyup Doğu'yu ötekileştirmesi, salt ayırıştırma üzerine kurulu müdahalesiz bir eylem değildir. Batı, Doğu'yu ötekileştirerek ayırıştırmakla kalmaz, ona egemenleşme ve sömürgeleştirme yoluyla baskı ve müdahalede de bulunur:

Birçok Avrupalı araştırmacı ve yazar, Georges Corm'un anlatımıyla, Batı'yı, yaşanan her türlü 'kopuşu' görmezden gelerek, *'dev bir kimlik'* olarak tasarlamış ve kutsamıştır. Bu "dev-kimlik" tasarımıyla Batı, *'bir yandan mitolojik bir yapıya, coşkulu bir hayale, öbür yandan düşünme biçimine tartışmalı bir sınır çizerek, halklar, uluslar, kültürler ve uygarlıklar arasında güçlü bir ötekilik'⁹⁹ aygıtına dönüşmüştür. Batı'nın Doğu'ya egemenleşme, onu sömürgeleştirme sürecinde her türlü *'coğrafi, dilsel ve insani sınırları'* yıkararak, Avrupalılar kendi düşünme ve eyleme biçimlerini 'Batı' diye adlandırılan *'mitolojik ve duygusal hayal içinde giderek katılaştırmıştır'.¹⁰⁰**

Batı'nın ötekileştirme eğilimi sadece Doğu'ya yönelik de değildir. Batı, kendilerinden olmayan her toplum ve kültüre karşı Guénon'un da dikkat çektiği üzere çoğunlukla aynı kibirlilikle yaklaşır:

Avrupalıların kendi aralarındaki münasebetlerine mütealliktir, zira bunlar kendilerini birbirlerine göre pek farklı görmedikleri diğer bütün insanlardan son derece üstün sanırlar: en vahşi zencilerle ilim irfan sahibi Doğulular, değil mi ki hayat hakkına sahip biricik medeniyetin dışındadırlar, hemen hemen aynı muameleye tabi tutulur.¹⁰¹

Ötekileştirmenin en zirve noktası olan ırkçılığın da daha çok Batı'da kendini gösterdiğine dair yorumlar vardır:

Siz ırkçılığın Batı ülkelerinden başka herhangi bir ülkede siyasal ve toplumsal bir dram hâline geldiğini gördünüz mü Allah aşkına. Elbette hayır. Irkçılık Batılı beyaz Hristiyanların önce semit Yahudilere, sonra siyah, kırmızı ve sarılara karşı yükselttiği bir uygarlaşma ayrıcalığı duvarıdır.¹⁰²

⁹⁸ Kula, *Avrupa(lılık) Nedir? Türkiye Ne Kadar Avrupalıdır?*, s. 387.

⁹⁹ Georges Corm, *Avrupa ve Batı Miti Bir Tarih İnşası*, çev. Melike Işık Durmaz, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 32.

¹⁰⁰ Kula, *Avrupa(lılık) Nedir? Türkiye Ne Kadar Avrupalıdır?*, s. 387.

¹⁰¹ René Guénon, *Doğu ve Batı*, çev. Fahrettin Arslan, Yeryüzü Yayınları, İstanbul, s. 62.

¹⁰² İlhan, *Hangi Batı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 7. bs., İstanbul 2005, s. 63.

Ötekileştirilenler ve hatta sömürülenler kendilerini nesneleştiren ötekileştirenlere, sömürenlere, ırkçılık yapanlara karşı elbette tepkisiz kalmazlar. Bu tepki taklit bile olsa. Taklit, ilk elden bakıldığında kendisini merkez (ergon) olarak gören Batı'nın merkeziyetçiliğinin, parergon olarak görülenler tarafından kabul edildiği yönünde algılansa da aslında Jale Parla'nın da ifade ettiği üzere taklit de bir direniştir:

Öteki' kendini nesneleştiren sömürgeciye onu taklit ederek direnir. Taklit bile bir direnişe dönüşebilir. Çünkü her taklit bir bozguncudur. Böylece özne-nesne, yapılandırılan-yapılandırılan ilişkisi bozulur; ortaya melez yapılar çıkar. Bu melezleşme ya da bozulma her iki taraf için de geçerlidir. Sömürgeciyle sömürülen sürekli birbirini bozan bir ilişkiye girerler; bu ise sömürülenin direniş alanını oluşturur.¹⁰³

Taklidin de bir nev'i direniş olmasıyla özne-nesne ilişkisini bozması, istense de “parergon”un merkezin dışında tutulamayacağına başka yönden bir ifadesidir.

Şimdiye kadar hep Batı'nın kendini ergon olarak görme sorunundan bahsettik. Yönümüzü Doğu'ya çevirdiğimizde aslında onda da aynı sorunun teşekkül ettiğini söyleyebiliriz. Her ne kadar Batı'daki kadar baskın olmasa da Doğu da kendini merkez (ergon) olarak varsayıp Batı'yı “parergon” olarak görmektedir. Örneğin “Pers imparatorluğu zamanında İran dünyanın merkezi olarak ele alınmış ve buna göre İran'a yakınlığı ya da uzaklığı nispetinde diğer kültürler ya da insanlar “barbar” olarak anılmıştır.”¹⁰⁴

Bu noktada Doğu'nun kendisini merkez (ergon) olarak görmesinin Batı'nınki gibi -Batı'da da din faktörü önemli olmakla birlikte- ekonomik temelli değil daha çok din merkezli olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Necip Fazıl, *İdeolocya Örgüsü*¹⁰⁵ kitabında Doğu'yu merkez olarak görmesine ilişkin şu yorumlamalarda bulunur:

Her şey Doğu'dan geldi. Her şey, her şey, yani ruhumuz. Doğu, insanın yağmur suyu kadar saf ve aydınlık olduğu çağlarda yürekleri ve kafaları dört köşe madde ölçeği körletmezden evvel ruhumuzun ilk ve büyük marifetlerine sahne olan vatanıdır. İlâhî beyana göre insan tohumu Adem Doğu planında bir yere ayağını bastı. Bütün türlerin kurtarıcısı Nuh Peygamber gemisini orada bir noktaya oturttu. Resuller atası İbrahim, Doğu'nun maddî ve manevî çerçevesi üzerinde ateşi gül bahçesine çevirdi. Büyücülerini büyüleyen Musa, ümmetine va'dedilen toprağı orada aradı. Meleklerden merhametli İsa, ölüleri diriltten nefesini Batı istikametinde Doğu'dan üfledi. Ve nihayet Allah'ın sevgilisi ve âlemlerin yaratılış

¹⁰³ Jale Parla, *Efendilik Şarkiyatçılık Kölelik*, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2018, s. 12.

¹⁰⁴ Tatar, “Doğu ve Batı'nın Ötesinde: Merkezi Hakikat Tasarımının Bir Eleştirisi”, s. 7.

¹⁰⁵ Necip Fazıl Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, 30. bs., İstanbul 2021, s. 36.

hikmeti baş Resul, Doğu'nun bir kenarında, bir nefhada kum tanelerinin içine mermer kubbeler yerleştirdi.¹⁰⁶

Safa da Doğu'yu din kavramı üzerinden merkezileştirenlerdendir. Hatta o, Doğu'yu bütün dinlerin ana vatanı olarak görür:

Asya peygamberlerin, Allah'ın beşiğidir, mukaddes kitapların büyük tezgâhı, insanlığın teolojik anası, büyük dinlerin vatanı, judaizmin, mazdeizmin, brahmanizmin, buddhizmin ve islamiyetin vatanıdır. Dünyanın bütün ırk ve milletlerine gözlerini gökyüzüne kaldırmayı öğreten kitadır. Din konusunda Asya daima bütün dünyaya vermiş ve karşılığında hiçbir şey istememiştir.¹⁰⁷

Dünyadaki Doğu-Batı ayrımı hususundan, modernizmle birlikte ülkemizde gelişen Doğu-Batı ayrımı konusuna geçecek olursak -ki bu noktada Doğu-Batı yerine Doğucu-Batıcı demek daha doğru olur- aynı merkezîyetçilik kavgasının burada da vuku bulduğunu söyleyebiliriz. Doğucu sadece kendisinin doğru yolda olduğunu düşünmekte; feraset sahibi, bilge bir insan olarak aşırı maddeci bulduğu Batıcıyı “parergon” olarak görmektedir. Batıcı da aydınlanmış, çağdaş insan olarak kendini merkeze koymakta, dolayısıyla muhafazakâr veya gerici diye baktığı Doğucuyu “parergon” olarak görmeye başlamaktadır. Hatta Batıcılık fikrinde aşırıya kaçanlar sadece kişiler bağlamında değil, Osmanlı gibi Doğu'nun temsilcisi olarak görülen birçok değeri de gerici olarak addetmektedir:

Modernist Cumhuriyet, Osmanlı'yı karşıtı olarak görmüş, her alanda ileri-geri retorüğini kullanarak Osmanlı'yı gerici, kendisini ilerici olarak tanımlamıştır. Erik K. Zürcher, Cumhuriyet'in bir dışlama aracı olarak gericiliği kullanmasına dikkat çeker.¹⁰⁸

İsmet Özel, bütün Asya-Afrika ülkelerindeki insanların Avrupalının gücü karşısında bir aşağılık duygusuna kapıldıklarını iddia eder.¹⁰⁹ Batıcılık fikrinde aşırıya kaçanların kendilerini aydın, çağdaş, ilerici olarak görüp Doğuculara çağdışı ithamında bulunmalarının sebebi, belki de Batı karşısında hissettikleri bu aşağılık duygusunun yoğunluğuyla ilintilidir.

Bu duyguya kapılmayan, Batı ve Batıcıların merkezîyetçilik fikrini sorgulayan Cemil Meriç gibi aydınlarımız da vardır:

¹⁰⁶ Kısakürek, *İdeolocya Örgüsü*, s. 36.

¹⁰⁷ Peyami Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, Ötüken Neşriyat, 7. bs., İstanbul 2019, s. 215.

¹⁰⁸ Alper Çeker, *Cumhuriyet Dönemi Muhalif Türk Romanı Balonun Davetsiz Konukları*, Özgür Yayınları, İstanbul 2008, s. 52.

¹⁰⁹ İsmet Özel, *Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma*, Şüle Yayınları, 13. bs., İstanbul 2008, s. 55.

İki yüzyıldır bir “anakronizm”in utancı içindeyiz, sözümona bir anakronizm. Bu ‘çağdışı’ ithamı, ithamların en alçakçası ve en abesi. Haykıramadık ki, aynı çağda muhtelif çağlar vardır. Çağdaşlık neden Hristiyan ve kapitalist Batı’nın abeslerine perestiş olsun?¹¹⁰

Günümüzde geldiğimizde ise Batı ve Batıcıların merkezîyetçilik fikrinin yaşayış tarzımızı belirleyen bir güce dönüştüğünü söyleyebiliriz (bu güç onların asla tek başına bir merkez oluşturamayacağı gerçeğini değiştirmese de):

Hem biz Batı olduk hem de Batı bize geldi. Yaşadığımız dünyanın ne dekoru, ne anlayışı ne de şartları geleneğin damgasını taşıyor. Birkaç iz varsa da bunlar bizim kapitalist dünyanın bir ferdi olmamızı engelleyecek ağırlıkta değil.¹¹¹

Hatta Rasim Özdenören’in de ifade ettiği üzere “günümüzde, dünyayı Batı’nın tuttuğu aynadan seyretmek öylesine doğal bir hâl diye düşünülüyor ki, çoğumuza başka perspektiflerin olabileceğini hayal etmek bile zor geliyor.”¹¹²

Bu bölümde şimdiye kadar hem roman dışı bağlamda hem de romanın kendisi ve roman yorumları dolayımında Doğu-Batı ilişkisini “ergon-parergon” ekseninde ele almaya çalıştık. Sonuç olarak diyebiliriz ki bütün bu bağlamlarda tespit ettiğimiz merkezîyetçilik savaşının ötesinde aslında Doğu’yu Doğu yapan Batı, Batı’yı da Batı yapan Doğu’dur. Doğu, Doğu olmasını sağlayan şeyi Batı’ya; Batı, Batı olmasını sağlayan şeyi Doğu’ya borçludur. Başka bir deyişle Doğu’nun Doğu olması için Batı’ya, Batı’nın da Batı olması için Doğu’ya ihtiyacı vardır. Bu muhtaçlık durumu, onların hem roman dışında hem romanda ancak bir arada var olabilen şeyler olduğunun bir tezahürüdür. Bu sebeple de Doğu-Batı ilişkisinin mahiyetini bize sahîh manada gösteren şey, karşıtlık imgesinin çok ötesindedir.

Çünkü Doğu-Batı, ruh-beden, kalp-akıl gibi karşıtlık ilişkisi içinde düşünülen şeylerden herhangi biri tek başına bir merkez oluşturamaz. Bunlar ancak ikisi bir arada var olabilen şeylerdir. Doğu ya da Batı merkez değildir; düşünüldüğü bağlama göre merkez romandır, merkez ülkedir, merkez dünyadır. Ruh, beden, kalp ya da akıl bunlardan hiçbiri tek başına merkez değildir, merkez insandır. Kısacası bizim karşıtlık ilişkisi bağlamında düşünüp ayrıştırdığımız ve birini sanki merkezmiş gibi ele aldığımız şey, aslında kendi mevcudiyetini diğerine borçludur. “Parergon” dışsal bir şey değildir ve “ergon”dan bağımsız düşünülemez.

¹¹⁰ Meriç, *Umrandan Uygarlığa*, İletişim Yayınları, 28. bs., İstanbul 2020, s. 25.

¹¹¹ Özel, *Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma*, s. 56.

¹¹² Rasim Özdenören, *Yumurtayı Hangi Ucundan Kırmalı*, İz Yayıncılık, 11. bs., İstanbul 2019, s. 15.

Fatih-Harbiye her ne kadar Doğu'nun merkezîyetçiliği üzerine kurgulanıp algılansa da bir eser olarak hem Doğu'ya hem de Batı'ya bakarak ikisini de bünyesinde barındırması sebebiyle aslında kendisi bir merkez oluşturmaktadır. Bu roman bize romanın kendisi hakkındaki yorumlardan farklı şeyler söylemektedir. Klasik felsefecilerin “ergon-parergon” anlayışına benzer bir yönelimle yapılan roman yorumlarına, romanın kendisi merkezîyetçilik noktasında aslında ayrıştırmanın mümkün olamayacağı bir yaklaşımla cevap vermekte, bütün taşları yerinden oynatmaktadır.

Romanın hem Doğu'yu hem de Batı'yı gören bir merkez noktaya dönüşmesi, aynı zamanda metinde silme ve yeniden yazma paradoksunu ortaya çıkarmaktadır. Bu noktada konumuzun açısını Doğu-Batı ilişkisindeki merkezîyetçilik varsayımında açığa çıkan “silme ve yeniden yazma paradoksu” yönüne çevirebiliriz.

1.2. Silme ve Yeniden Yazma Paradoksu

“Silme ve yeniden yazma paradoksu” aslında Tatar'ın İslam düşüncesinde birbiriyle zıtlaşan/çatışan söylemler arasındaki “ilişki”yi yapısal olarak ifade etmek için kullandığı bir kavramdır. Fakat bu paradoks Tatar'ın da ifade ettiği üzere sadece İslam düşüncesinde açığa çıkan bir şey değildir. “Çatışan fikirler veya yaklaşımlar arasında cereyan eden her silme eylemi kendi içinde paradoks üretelmektedir.”¹¹³

Bu kavramı “ergon-parergon” ekseninde açıklayacak olursak şöyle diyebiliriz. Klasik felsefede kendini merkeze koyan “ergon”, dışsal bir şey olarak gördüğü “parergon”u ötekileştirip yok etmeye, silmeye çalışır. Bunu yaparken kendi merkezîyetçiliğini göstermek için bile olsa onu dile getirmek zorundadır ve böylece “parergon”u silmeye çalışırken aslında onu yeniden üretmiş olmaktadır. Paradoks işte bu noktada açığa çıkar. Tatar, bu çelişkiyi felsefi olarak şöyle analiz etmektedir:

Silme ve (yeniden) yazma olayında kritik olan husus, doğrudan silme eylemidir. Çünkü her silme eylemi zaten bir tür yazma eylemidir. Silme eylemi, anlamını öncelikle sildiği şeyden alır. Açıkçası silinmeye değer bir şey yoksa silme eylemi anlamsızlaşır. Dolayısıyla silme eylemi anlam kazanabilmek için el altından silinmesi gereken şeye referansta bulunur.¹¹⁴

¹¹³ Tatar, “İslam Düşüncesinin Tarihsel Tezahür Biçimleri Üzerine Felsefi Bir Analiz” (Yayımlanacak Makale)

¹¹⁴ Tatar, “İslam Düşüncesinin Tarihsel Tezahür Biçimleri Üzerine Felsefi Bir Analiz” (Yayımlanacak Makale)

Biz de hem dünyada ve ülkemizde olmak üzere roman dışı bağlamda hem de roman dolayımında Doğu-Batı ilişkisinin “karşıtlık” düzleminde düşünülmesinin aynı paradoksu ürettiğini iddia etmekteyiz.

Silme ve yeniden yazma paradoksunu Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında ele aldığımızda şunları söyleyebiliriz: Roman dışında Doğu'nun söylemleri, Batı'yı; Batı'nın söylemleri de Doğu'yu “parergon” olarak görüp silmeye çalışırken birbirlerini dile getirmek zorunda kalarak aslında birbirlerini yeniden üretmektedirler. Çünkü Doğu'nun kendini izah etmek için yok etmek istediği Batı'ya, Batı'nın da kendini izah etmek için yok etmek istediği Doğu'ya ihtiyacı vardır. Doğu ya da Batı, kendi üstünlüğünü anlatmak için yok etmek istediği şeyi yeniden dile getirmek zorunda kalarak onu yeniden üretmektedir. Bir şeyin kendi kudretini (merkeziyetçiliğini) gösterebilmek için ondan çok daha üstün olduğunu varsayarak karşıtlık ilişkisi içinde düşündüğü bir olgudan (parergon) bahsetmek zorunda kalıyor olması bile o şeyin kudret derecesiyle (merkeziyetçilik varsayımıyla) çelişki oluşturarak “parergon”un aslında dışsal bir şey olmadığı gerçeğine referansta bulunur.

Dünyadaki Doğu-Batı karşıtlığı sorununun silme ve yeniden yazma paradoksu üretmesi üzerine düşündüğümüzde, ergon-parergon sorununu ele aldığımız bir önceki başlıkta Batı'nın merkeziyetçiliğine dair verdiğimiz örnekler de Batı'nın silme eğilimini destekler mahiyettedir. Sadece ilk elden bakıldığında Batı'da “silme” eyleminin “oryantalizm” kavramıyla çelişki oluşturduğu düşünülebilir. Fakat durum tam tersidir. Hatta silme eylemi belki de kendini en çok oryantalizm kavramıyla açığa çıkarmaktadır. Çünkü oryantalizm, sadece Batı'nın merkeziyetçiliği noktasında ısrarlı olmayan, karşıtlık ilişkilerini aşmış bazı geniş ufuklu aydın Batılılar tarafından nesnel bir bakış açısında (yönsüz) durmaya gayret gösterilerek gerçekleştirilen Doğu'yu inceleme çalışmalarından ibaret değildir. Hatta oryantalizmi çoğunlukla Doğu'yu ötekileştirme noktasında daha çok veri toplamaya dayalı daha en baştan art niyet içeren yaklaşımlarla yürütülen Batı kökenli araştırmalardır, diye ifade etsek yanlış olmayacaktır. Kaldı ki niyet iyi olsa dahi Doğu'yu incelemek için oryantalizm adı altında ayrı bir araştırma sahası oluşturulması bile aslında Doğu ile Batı'nın yine bir ikilik içinde düşünüldüğünün bir göstergesidir. Bu durum da yine Batı'nın merkeziyetçilik fikriyle Doğu'ya egemen olma çabasına işaret etmektedir. Edward Said de oryantalizmi “Doğu ile Batı arasında yapılan ontolojik ve epistemolojik bir

ayırma dayanan düşünce tarzı”¹¹⁵ olarak tanımlar. Yani oryantalistizm, bir nevi “Doğu’ya egemen olmadır.”¹¹⁶ “Batı’nın Doğu üzerinde edinmeye çalıştığı ‘otoriter mülkiyettir’ ve keyfi olarak Doğu’nun ‘yapısını değiştirmedir.’ Doğu’yu görmek istediği biçimde ‘yeniden kurgulama’ veya ‘yeniden üretmedir.’”¹¹⁷

Kula da Batı’nın merkezîyetçilik fikriyle Doğu’yu silme eğilimine şu şekilde dikkat çekmiştir:

Avrupa kültürü, kendisini Doğu’dan ayırarak, Doğu ile karşılaştırarak ‘güç’ ve ‘özdeşlik’ kazanmıştır. Avrupa kültürü, bu güç ve özdeşliği öncelikle Doğu’ya ilişkin anlatımlar, raporlar üniversitelerin oryantalistik bölümlerinde kurgulanan/geliştirilen ‘Doğu despotizmi, Doğu acımasızlığı, Doğu tenselliği/duyusalılığı/cinselliği, Doğu görkemi’ gibi ideler genellemeler kazanmıştır.¹¹⁸

Doğu’ya dair idelerin ilk olarak Montesquieu tarafından ortaya atılan “Doğu despotizmi” gibi kavramlarla genellenmesi, silme eyleminde Batı’nın kullandığı yöntemlerden sadece birisidir. “17. yüzyıldan itibaren ve 18. yüzyılın bir kısmında Batı, Osmanlı İmparatorluğu’nu canlandıran bir imge olarak “Doğu Despotizmi” savını bolca kullanmıştır.”¹¹⁹

Şerif Mardin, oryantalist söylemin egemenliği savının aslında ne kadar konjonktürel ve ataerkil olduğunu anlatabilmek için Batılı ve Batıcı fikir geleneği olan “Doğu Despotizmi”nden hareket etmeye çalışır.¹²⁰ Edward Said’i de bu geleneğe atıf vermemesi itibariyle eleştiren Mardin’e göre “Doğu Despotizmi” fikri Yunan/Batı medeniyetinin kendini beğenmesinin ürünüdür.¹²¹ Bu noktada “despotizm”, Doğu’nun “ötekiliğinin vurgulanarak”¹²² gerçekleştirildiği silme eyleminin yöntemlerinin kavramsallaştırılmış hâllerinden sadece birisidir.

Bütün bunları bir arada düşündüğümüzde diyebiliriz ki oryantalist düşünce, merkezîyetçilik anlayışına hizmet eden “karşıtlık” ilişkisi bağlamında hareket etmektedir. Bu düşünceyi Recep Boztemur da şu yorumuyla desteklemektedir: “Doğu

¹¹⁵ Edward Said, *Oryantalizm*, çev. Selahaddin Ayaz, Pınar Yayınları, 2. bs., İstanbul 2011, s. 5.

¹¹⁶ Said, *Oryantalizm*, s. 5.

¹¹⁷ Kula, *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 11. bs., İstanbul 2012, s. 2.

¹¹⁸ Kula, *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, s. 3.

¹¹⁹ Şerif Mardin, “Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği”, *Doğu Batı*, S. 20, A87ğustos Eylül Ekim-1 2002, s. 110.

¹²⁰ Mardin, “Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği”, s. 109.

¹²¹ Mardin, “Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği”, s. 109.

¹²² Lütfi Sunar, “Aydınlanma Döneminde Doğu’ya Bakış: Değişen İlgi ve Söylemler”, *Sosyoloji Der-gisi*, C. 3, S. 24, Kasım 2012, s. 68.

toplumlarında gelişmenin olmadığına ilişkin inanç, Doğu ile Batı toplumları arasında -benzerlikler yerine- farklılıkları vurgulayan oryantalist düşüncenin etkisi altında kurgulanmıştır.”¹²³

Batı, “silme ve yeniden yazma paradoksu”nun açığa çıkardığı üzere kendisinin ne kadar üstün olduğunu göstermek adına “farklılıklar”ı vurgulayıp Doğu’yu yok edip silmeye çalışsa da aslında yaptığı şey Doğu’yu yeniden üretmek, yeniden var etmektir.

Yönümüzü dünyadaki Doğu-Batı karşıtlığından ülkemizdeki Doğu-Batı karşıtlığı sorununa çevirecek olursak burada da aynı şeyin geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Genel olarak ülkedeki Doğucuların söylemleri, Batıcıları; Batıcıların söylemleri de Doğucuları yok edip silmeye yönelmektedir. Aslında iki tarafın da yaptığı şey, birbirlerini yeniden var etmektir. Ülkedeki Doğu-Batı karşıtlığının ürettiği bu paradoks, İsmet Özel’in şu sözüyle karşılığını bulmaktadır: “Batı’ya karşı oluşlar bile Batı’yı kabulden geçmeyi zorunlu saydı kendine.”¹²⁴ Bu söz aslında tamamıyla Doğucuların silme eyleminde açığa çıkan paradoksa işaret etmektedir.

Romanda açığa çıkan “silme ve yeniden yazma paradoksu”nu¹²⁵ ise şöyle açıklamaya çalışabiliriz: Yazar Doğu-Batı ilişkisini karşıtlık bağlamında düşünerek romanı Doğu’nun merkezîyetçiliği üzerine kurgulamış olsa da yok etmek, silmek istediği Batı’yı romanda tekrar dile getirerek aslında onun yeniden üretilmesini sağlamıştır. Roman yorumlamaları da biraz da yazarın metnin anlamını yönlendirmesi nedeniyle Doğu’nun merkezîyetçiliği üzerinden yapılmakta, romanın hem Doğu’ya hem de Batı’ya bakan yönüyle kendisinin oluşturduğu ara mekân göz ardı edilmektedir. Dolayısıyla roman büyük oranda Doğu-Batı karşıtlığı içinde okunmuştur ama daha dikkatli bakıldığında aslında roman, içinde Doğu’ya da Batı’ya da yer vererek hem bir ara mekân oluşturmaktadır hem de bu ara mekânın içinde Doğu-Batı karşıtlığı silme yeniden yazma paradoksuna dönüşmektedir. Dolayısıyla bu ara mekân

¹²³ Recep Boztemur, “Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm”, *Doğu Batı*, S. 20, Ağustos Eylül Ekim-1 2002, s. 152.

¹²⁴ Özel, *Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma*, s. 55.

¹²⁵ Silme ve yeniden yazma paradoksu, “palimpsest” kavramıyla düşünülebilir. Palimpsest kelimesi, eski Mısır medeniyetinde üretilen ve çok değerli olan parşömenler üzerine birtakım yazıların yazılması, sonrasında ihtiyaç nedeniyle onların silinip yerine yeni yazıların yazılması durumunu dile getirir. Bu durum silme ve yeniden yazma paradoksundaki bir başka boyutu göz önüne sermektedir. Silinmeye çalışılan şeyler, tamamen ortadan kalkmamakta, belki çoğu kez kılık değiştirmiş ve silikleşmiş haliyle varlığını sürdürebilmektedir.” Burhanettin Tatar, “İslam Düşüncesinin Tarihsel Tezahür Biçimleri Üzerine Felsefi Bir Analiz”

aslında Doğu ve Batı'nın birbirini silme ve yeniden üretme paradoksu hâline gelmektedir.

Bunu roman üzerinden biraz daha somutlayacak olursak diyebiliriz ki her ne kadar Fatih semti ve Şinasi karakteri Doğu'yu temsil eden unsurlar olarak Doğu'nun merkezîyetçiliğini ifade etmek için kurgulansa da yazar romanda Fatih semtini Fatih, Şinasi'yi de Şinasi yapan nitelikleri açığa çıkarabilmek için Harbiye semtine ve Macit karakterine de yer vermek zorunda kalır. Bu zorunluluk da hem Fatih semtinin ve Şinasi'nin, Harbiyesiz ve Macitsiz tek başına bir merkez oluşturamayacağı fikrine referansta bulunur hem de romanda Batı'nın temsilcisi olarak kurgulanarak "parergon"un yani ötekileştirilen, silinmek hatta yok edilmek istenen Harbiye ve Macit'in aslında romanda yeniden üretilerek var edildiğinin bir tezahürüdür. Dolayısıyla hem Fatih semtine ve Şinasi'ye hem de Harbiye ve Macit'e bakan yönüyle ikisini de içinde barındıran *Fatih-Harbiye* bir ara mekân oluşturmakta ve bu ara mekânda Fatih/Şinasi ve Harbiye/Macit yani Doğu-Batı karşıtlığı silme ve yeniden yazma paradoksuna dönüşmektedir. Romanda Doğu-Batı karşıtlığının silme ve yazma paradoksuna dönüşmesini sadece mekân ve karakterler üzerinden değil romanın içinde Doğu-Batı karşıtlığını oluşturduğu düşünülen diğer bir unsur "musiki" dolayımında da düşünebiliriz. Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda görülüyor ki aslında bu paradoksun oluşmasına neden olan şey "karşıtlık" ilişkisinin ta kendisidir. Roman, yazar ve yorumcuların aksine bize "zıtlık" fikrinin ötesinde bir şeyler söylemektedir. Çünkü daha önce de ifade edildiği üzere romanda her şey iç içedir, ayrıştırılamaz. Dolayısıyla romanda çok kültürlülük vardır.

Her ne kadar merkezîyetçilik fikri üzerinden "parergon" olarak görülen şey, yok edip silinmeye çalışılsa da romanın kendi yapısı çok kültürlü, heterojen olduğu için silme eylemi kendi içinde paradoks üretir. Heterojen bir yapıya sahip olan roman, bu yapısı dolayısıyla yine heterojen okunmayı gerektirir. Bu noktada romanı "karşıtlık" ilişkisinin dışında bir bağlamda okuyabilmek için romanda zıtlığı oluşturan unsurlardan biri olarak görülen "mekân" kavramı üzerine farklı bir zaviyeden tekrar düşünmeye çalışmanın faydalı olacağı görünmektedir

Fatih-Harbiye'de mekânlar genellikle "yansıtma"¹²⁶ işlevinde kullanılır. Özellikle romanın başkarakteri Neriman'ın Fatih'i başka, Harbiye'yi de daha başka bir

¹²⁶ "Mekânın romanlarda 'yansıtma' işlevi vardır. Mekân unsuru bazı romanlarda 'yansıtıcı' olarak kullanılır. Roman kahramanı, çevreye bakar ve çevreyi değerlendirirken, aynı zamanda kendi psikolojik

göz ve psikolojiyle değerlendirmesi, mekânın romanda yansıtma işlevinde kullanıldığının göstergesidir. Romanda mekân; işlevsel bir şekilde ana karakterlerin ruhsal durumlarını, duruşlarını, duygu ve düşüncelerini yansıtmada bir araç olarak tasarlanıp kurgulanmıştır.¹²⁷ Nitekim, mekânların karakterlerin bakış açısıyla birlikte anlamlarının değiştiği görülür. Üstelik bu perspektif değişikliği bazen zamana koşut olarak da ilerlemez. Romanda Fatih semtindeki bir kırtasiye¹²⁸, Neriman'a bunalmış bir anında Şinasi'yle olan anılarını hatırlatarak Şinasi'yle tekrar bir bağ kurulmasını sağlamış fakat hemen sonra Neriman yine Fatih semtini "Allah aşkına bak! dedi, yol üstünde mezarlık olur mu? Koskoca cadde... Ortasında mezarlık... Mezarlıklar arasında yaşıyoruz."¹²⁹ diyerek hor görmüştür. Genel olarak bakıldığında romanın başından neredeyse sonuna kadar Fatih, Neriman için mutsuzluk, Harbiye ise mutluluk sebebidir. "Neriman'ın Beyoğlu'nda Macit ile buluştuğu Maksim Salonu, yine Beyoğlu'nda bulunan balonun yapılacağı yer Perapalas; Neriman, Fahriye ve Macit'in buluştuğu Löbon Pastanesi"¹³⁰ Neriman'da başka, cadde ortasında mezarlık olan Fatih ise bambaşka duygular uyandırır. Nurdan Gürbilek'in belirttiği üzere bir yanda İstanbul'un zengin, modern, asri semti Harbiye, diğer yanda fakir düşmüş, geleneklerine bağlı, mütevekkil ve dindar Fatih; roman bir ikili karşıtlıklar semiyotiği ("iki zıt iştiyakın remizleri")¹³¹ üzerine yükselir.¹³² "Fatih ud, Beyoğlu kemandır. Fatih ezan, Beyoğlu balodur. Fatih saz peşrevi, Beyoğlu cazdır. Fatih ahşap, Beyoğlu taştır. Fatih hacıyağı kokusu, Beyoğlu parfümdür. Bu iki zıt dünya arasında 'Kâbil'le New York arasındaki' kadar büyük bir fark vardır."¹³³

Bütün bunlardan şu iki sonuç çıkarılabilir: Birincisi kurgusal bir karakter olarak Neriman, Fatih semtini silmeye çalışırken fark etmeksizin onu tekrar tekrar üretir. İkincisi Fatih semtini silmeye çalışan Neriman'ı bir bocalama içinde yanlışlardan yanlışlara sürüklenen bir karakter olarak göstermeye çalışan yazar, Harbiye'yi silmeye

durumunu da ortaya koyar." Mekânın işlevlerinin detayları için bk. Şaban Sağlık, "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, C. 1 S.65/66/67, 3. bs., Mayıs 2017, s. 164.

¹²⁷ Karadeniz, "Peyami Safa'nın Fatih-Harbiye Romanında Yapı ve İzlek", s. 61.

¹²⁸ Peyami Safa, *Fatih Harbiye*, Ötüken Neşriyat, 79. bs., İstanbul 2019, s. 29.

¹²⁹ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 29.

¹³⁰ Karadeniz, "Peyami Safa'nın Fatih-Harbiye Romanında Yapı ve İzlek", s. 61.

¹³¹ Kimlik çatışması ve Batılılık olgularının mekânlar üzerinden karşılaştırılması bazı Rus romanlarında da mevcuttur. Orada da Petersburg ve Moskova şehirleri karşıtlığı oluşturan mekânlar olarak gösterilir. Detayları için bk. <https://turkiyetasarimvakfi.org/tr/blog/121-peyaminin-mekani-fatih-harbiye> (Erişim Tarihi: 01.04.2001)

¹³² Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı*, Metis Yayınları, 5. bs., İstanbul 2021, s. 85.

¹³³ Gürbilek, *Sessizin Payı*, s. 85.

çalışırken onu yeniden üretmek zorunda kalır. İşte bu noktada yazarın *Fatih-Harbiye*'yi “sentez” yerine Doğu merkezîyetçiliği üzerine kurguladığı anlaşılacaktır. Biraz önce zıtlıklarıyla sıraladığımız iki mekân da aynı ülkede hatta aynı şehirdedir. Ama roman, baskın yorumlama geleneğinde iddia edildiği üzere “sentez” değil; ayırıştırma, ötekileştirme üzerine kurulmuş gibidir.¹³⁴ Nitekim Safa'nın kendisi de daha sonra Doğu-Batı meselesini çok iyi temsil ettiği yönünde övgüler yağdırılan ve ısrarla bu yönde okunan *Fatih-Harbiye*'yi Şark ve Garb davasına ferahlık vermekten çok uzak natamam bir müsvedde olarak görecektir: “Bir tramvay hattıyla iki kıt'ayı, iki metafiziği ve iki hayat anlayışını birbirine bağlamağa özenen o kitabımın tekemmül etmemiş mevzuu, filhakika, şark ve garp davasına biraz olsun ferahlık vermekten çok uzaktır.”¹³⁵ Romana Doğu-Batı karşıtlığının dışında bir veçheden bakıldığında ise romanın kendisinin edebî bir tür olarak ürettiği boşluklar üzerinden farklı anlam ufuklarına doğru yola çıkılabilir.

“Romandaki mekânların felsefi anlamda insanın “bireyleşmesi” ve “özgürleşmesi” işlevinden söz edilir.”¹³⁶ Harbiye, aslında Neriman'ın başka insanların tesiri altında kalmadan hayatı hakkında kendi kendine karar verebileceği, özgürleşip bireleşebileceği bir mekân olarak da düşünülebilir. Roman, Doğu'nun merkezîyetçiliği üzerine kurgulandığı için Batı'yı temsil ettiği düşünülerek Fatih semtiyle olan zıtlıklarıyla ön plana çıkarılan Harbiye'de neredeyse camekânların temiz ve bakımlı görüntüsü bile Neriman'ın düştüğü tuzaklardan biri gibi algılanacak, Harbiye olumsuz bir imgeyle düşünülecektir. Neriman'ın Harbiye'de bireleşebilmesi, Harbiye'nin Batı'nın temsili olarak kurgulanmasıyla da tam olarak ilişkili değildir. Bir açıdan bakıldığında Neriman'ın kendisini bastıran, kendi iradesiyle iyi ya da kötü bir kimlik kazanmasına müsaade etmeyen babası Faiz Bey ve Şinasi'nin o mekânda, Harbiye'de olmayışıyla ilgilidir. Harbiye'ye gitmesine müsaade edilse, orada Faiz Bey ve Şinasi olmasa bile belki de kendi rızasıyla Doğu kültürü içinde bir yaşam tercih edecektir. Neriman Belki Macit'i de bizzat Harbiye'de değiştirip dönüştürecektir ya da belki mutluluğu Harbiye'de, Harbiye'deki yaşam tarzıyla Fatih'teki yaşam tarzını sentezleyerek bulacaktır. Romanda gerçek anlamda

¹³⁴ Yazardaki çelişkili durumların yönlü yorumlamalara da sirayet ettiğini tezin giriş bölümünde söylemiştik. Zira yorumlamalarda Peyami Safa'nın Doğu-Batı ilişkisi noktasındaki genel düşüncelerine istinaden *Fatih-Harbiye*'nin “sentez” romanı olduğu iddia edilmekte fakat yapılan çıkarımlar yazarın kurgulaştırma niyetiyle paralel olarak Doğu'nun merkezîyetçiliği vurgusuna hizmet etmektedir.

¹³⁵ Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, Ötüken Neşriyat, s. 217.

¹³⁶ Sağlık, “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir”, s. 166.

bir sentez olmadığı için Neriman'a bu fırsat sunulmaz. Roman kurgusunun amacında mekâna (Harbiye'ye) atfedilen anlam, bu yönde olmadığından ve yorumlar da daha çok yazarın kurgulaştırma niyetiyle aynı doğrultuda yapıldığından çoğunlukla bu ihtimallerin üzerinde durulmaz. Daha önce de belirtildiği üzere romanın kendisi tabiatı itibarıyla amaçsız, nedensiz ve yönsüzdür. Romanın kendisi belirsiz alanlarıyla, heterojen yapısıyla farklı açılardan yorumlamalara kapı aralar.

“Romanlarda yapılan mekân tasvirlerinin ülkeyi ve hatta bölgeyi (memleketi) tanıtır, bilinir hâle getirerek “sevdirme” işlevi de vardır.”¹³⁷ Mekânın romandaki bu işlevine bakıldığında, görüntü olarak daha olumsuz tasvir edilse dahi temsil ettiği düşünülen şeyler bakımından yazarın kurgulaştırma niyetine paralel olarak Fatih'in daha çok sevilip kabullenildiğini görürüz. Nitekim roman sonunda Neriman, ait olduğu düşünülen Fatih'e geri dönecektir.

Fatih ve Harbiye semtlerini “uzam”¹³⁸ bağlamında okumak da pek tabii mümkündür. Çünkü bu semtler daha önce de belirtildiği üzere âdeta Neriman'ın bakış açısına göre anlam kazanır ve zaten romanı farklı yönde yorumlamalara açık kılan boşluklardan biri de zaman kavramıyla ilgilidir. Zira romanda yaşanan bütün olayların on gün içinde gerçekleştiği bilinir ve bu süre Doğu ile Batı arasında kaldığı düşünülen Neriman'ın -ondaki Doğu temsillerine duyulan öfkeye bakılacak olunursa- “varoluşsal problem”¹³⁹ini çözmesi için oldukça kısadır. Ne olmuştur da Neriman birdenbire değişmiş, aydınlanmışır? Bu soruya belki cevap olarak Neriman'ın bovarist bir ruhla kuzenlerinden dinlediği Rus kızının hikâyesiyle kendi hikâyesini fazlasıyla özdeşleştirdiği için başına geleceklerinden korkması verilebilir. Ama bu noktada da daha farklı sorunlar açığa çıkmaktadır Birincisi Neriman neden Rus kızının hikâyesinde, fakir gençle Rus kızının senelerce “beraber yaşayıp”¹⁴⁰ Rus kızının

¹³⁷ Sağlık, “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir”, s. 165.

¹³⁸ Mekânın anlamı “ilişkisel” mahiyette düşünülmelidir. Bu ilişkisellik, zaman kavramından bağımsız değildir. Mekânın zaman kavramıyla birlikte düşünülmesini “uzam” kavramıyla açıklayanlar da olmuştur. “Belirli bir perspektiften görülen mekânlara ‘uzam’ denilmektedir. Bu görüş noktası uzam içerisine yerleştirilen bir karakter olabilir, gözlem ve reaksiyonlarıyla karakterin oluşan bir mekân algısı ile karşılaşırız.” Uzam kavramının detayları için bk. “Yavuz Demir, *Kurmacanın Halleri Kalenin Bedenleri*, Hece Yayınları, Ankara 2017, s. 62.”

¹³⁹ Konyalı'ya göre Neriman'ı merkeze alarak mekânı öncelikle bir genç kızın gözünden açan romanda Fatih ve Harbiye, Neriman için basitçe nerede yaşamak istiyorum sorusunun cevabı olacak seçenekler değildir. Neriman'ı bekleyen bu iki semtin birbirinden ayrılan özelliklerinin mukayesesini yaparak bir tercihte bulunmaktan ziyade, nasıl yaşamak istiyorum sorusuna yön veren varoluşsal bir problemdir. Detayları için bk. “Bekir Şakir Konyalı, *Edebi Mekânın Poetikası*, Etüt Yayınları, Samsun 2015, s. 90.”

¹⁴⁰ Rus kızıyla fakir gencin beraber yaşadığı detayı, romanda vardır. Bk. “Peyami Safa, *Fatih Harbiye*, Ötügen Neşriyat, 79. bs., İstanbul 2019, s. 100.”

karşısına başka bir adam çıkana kadar evlenmemelerini hiç sorgulamamış, olayı bu yönüyle değerlendirmemiştir? İkincisi Rus kızının hikâyesi acaba Doğu-Batı karşılaştırılmasının temsili açısından tam tersi bir sonla bitseydi, Rus kızının seçimi ona mutluluk getirseydi bu sefer de Neriman; Harbiye'ye, Macit'e mi koşacaktı? Nitekim bu, Neriman'ın bir şeylerin fazlasıyla etkisi altında kaldığı ilk olay da değildir. Romanın başlangıcında Macit'le tanışması da onda uyarıcı bir etki yaratmış, içinde gizli kalmış arzular ayyuka çıkmıştır. Yani Neriman'ın romandaki peripetisi Rus kızının hikâyesinin etkisinden ibaret değildir. Ve Neriman'ın romandaki bu iki kırılma noktası onun ne kadar hassas, değişken ve yönlendirilebilir olduğunun işaretidir. Üçüncüsü bir hikâyeye değişen bir ruhla farklılaşan tercihler, sonrasında başka hikâyeler etkisinde tekrar şekillenebilir miydi? Dikkatle bakıldığında bu ikinci ihtimal için romanda gereken zaman dilimi bile verilmemiştir. Neriman hazır yönünü Doğu'ya dönmüşken sanki tekrar fikir değiştireceğinden korkulup roman aceleyle bitirilmiş gibidir. Romana dikkatli bir gözle bakıldığında Neriman'daki bu ani değişimler, bize farklı bir şeyler söylüyor gibi görünmektedir.

1.3. Çok Kültürlülük, Sentez ve Ara Mekân

Doğu-Batı ilişkisinin karşıtlık bağlamında düşünülmesinin getirdiği en önemli sorunlardan birinin “ötekileştirme” olduğunu söylemiştik. Ötekileştirme, ayırıştırma dünyada da Türkiye'de de homojen toplum oluşturma anlayışına hizmet etmektedir. Klasik felsefecilerin yüklediği anlamla koşut olarak karşıtını oluşturduğunu düşündüğü şeyi “parergon” olarak görme, onu “silme”ye çalışma ve bu eğilimleri “Doğu despotizmi” gibi genellemelerle kavramsallaştırma hep bu anlayışın mahsulleridir.

Bizde de Cumhuriyet'te hatta Osmanlının son dönemlerinde gelişmiş, aklını kullanan, aydınlanmış bir toplum ideali oluşmuştur. Bu ideal ekseninde o dönemlerde çok kültürlü bir kavrayış yoktur, denilebilir. Homojen olarak tasavvur edilen bu ideal toplumda sadece bu ideal toplumu oluşturabileceği düşünülen tipler olmalıdır. Geriye kalanlar, bu topluma uyum sağlayamadıkları için artık geride kalması, ortadan kalkması gerekenler olarak *ötekiler*dir. Bunun aslında homojen bir toplum oluşturma çabası olduğu söylenebilir.

Toplumlar ne kadar homojen toplum oluşturmaya yönelik hareket ederse etsin temelde aynı ırka, dine, dile mensup olsalar dahi insanların her birinin bile zihin yapılarıyla, bakış açılarıyla bambaşka dünyalar olduğu gerçeği, bu hareketi ta ilk elden

başarısız kılar. Görünen bu yönde olmayabilir ama hakikat budur. İstekler ne yönde olursa olsun bir bütün olarak ülkeler de kaçınılmaz olarak heterojendir, çok kültürlüdür. Ve bizim görmekte güçlük çektiğimiz bu hakikati bize en iyi bir sanat eseri olarak roman yansıtır.¹⁴¹

Çünkü *Fatih-Harbiye*'de “ergon-parergon”, “parergon-ergon” bir arada vardır. Fatih, Harbiye; Şinasi, Macit; ut, saz, ney, kemençe, keman, piyano romanda birlikte, bir arada var olurlar. Anlamalarını birbirlerinden alırlar. Yazar, romanı hangi merkezîyetçilik anlayışı üzerine kurgularsa kurgulasın aslında romanda açığa çıkan şey, karşıt olduğu düşünülen unsurların bir aradalığının sağlanması ve homojen toplum yerine heterojen toplum oluşturulmuş olmasıdır. Dolayısıyla romanda karşıtlıktan ziyade çok kültürlülük, çok mekânlılık vardır.

“Entelektüel bir tereddüt”le¹⁴² toplumların aslında homojen olamayacağı gerçeğini, her ne kadar gerçek anlamda “sentez” ülküsünü benimseyememiş olsalar da Türkiye'deki bazı aydın sanatçılar da sezinlemiş olacak ki Doğu-Batı ilişkisi bağlamında “sentez” fikrine yönelmişlerdir. Bizdeki sentez, daha çok iyi ve kötü yönleri olduğu düşünülen Batı'nın iyi yönlerinin alınmasıyla oluşturulması kurgulanan bir sentezdir. Yani oluşturulabilecek sentez, sadece Batı'nın iyi ve kötü taraflarının ayırt edilmesiyle mümkün olacaktır. Tanıl Bora da bu duruma, şu yorum ve örnekleriyle dikkat çekmektedir:

Batı'nın ‘iyi’ ve ‘kötü’ yanlarını ayırt etmek, bütün Batı-dışı modernleşme tecrübelerinde sihirli formül işlevi görmüştür. Türkiye'nin düşünce tarihinde onu işlerken kullanılan mecaz, bu formülün naif karakterini ele verir... Yelpazenin her köşesinden, her nevi aydın edebî yeteneğini denemiştir bu ikilikte: Ahmet Mithat, fazilet Avrupa'sı ile melânet Avrupa'sını ayırt etmiştir sözgelimi, Hüseyin Cahit Yalçın (1875-1957) ‘zevk, safa, eğlence ve fezahat Avrupası’ ile ‘bilim, uygarlık ve düşünce Avrupa'sını ayırmış, Ali Fuat Başgil öz-küspe ayırımını yapmıştır... İleri Batı'nın iyisine kötüsünün de refakat ediyor olması, geriliğin çukurundaki bizim/Doğu'nun da kötüsüne refakat eden bir *iyimiz* olduğunun alâmeti gibidir. Bu iyimsellik, *sentez* ülküsünü benimser.¹⁴³

¹⁴¹ Bu durum sanat eserinin yansıma özelliğinin aslında hangi bağlamda olduğuna yönelik bize farklı yönde bir ışık tutmaktadır. “Sanat yapıtı, bir estetik nesne olarak elbette ki insan beğenisinin yönel-diği bir öge olarak olsa da, aynı zamanda varolanı tüm çıplaklığı ile ortaya çıkarmada ve hakikate onun içinde işlediği bir alan açmada özel bir anlama sahiptir.” Detayları için bk. “Erdal Yıldız, *Sa-nattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017, s. 346.”

¹⁴² Ahmet Oktay, Doğu-Batı ilişkisi meselesini “entelektüel tereddüt” olarak ele almıştır. Bk. “Ahmet Okay, *Entelektüel Tereddüt*, Everest Yayınları, İstanbul 2003”.

¹⁴³ Tanıl Bora, *Cereyanlar Türkiye'de Siyasi İdeolojiler*, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2020, s. 69.

Bora, ileri Batı'nın iyisine refakat eden kötüsünün olmasını, Doğu'nun kötüsüne refakat eden iyisinin olduğunun alameti olarak görse de başka bir perspektiften bakanlar için bunun tam tersi de mümkündür: Bilge Doğu'nun iyisine refakat eden kötüsünün olması, maddeci Batı'nın kötüsüne refakat eden bir iyisi olduğunun alameti gibidir. Hangi açıdan düşünülecek olursa olsun Bora'nın da ifade ettiği üzere ortada bir iyimserlik vardır ve bu iyimserlik, "sentez" ülküsünü benimser.

"Sentez" fikri, özünde "ergon"un "parergon"la birlikte bir merkez oluşturabileceği ülküsüne dayanır. Doğu-Batı ilişkisinin karşıtlık bağlamında düşünülüyor olması durumunun da karşısındadır. Fakat bizde genellikle bu minvalde ele alınmamış, bu fikir kendi felsefesine çok aykırı bir biçimde yine karşıtlıkların ayrımı üzerine oturtulmuştur.

19. Yüzyılda Şinasi'nin dile getirdiği 'Asya'nın akl-ı piranesi ile Avrupa'nın bıkır-i fikrini evlendirme' formülünün ömrü uzun olacaktır: Batı'da özgün, yeni ama ham akıl vardır, Doğudaysa olgun düşünce, derin tecrübe, kısaca hikmet. Ondan yaklaşık seksen yıl sonra, Peyami Safa (1899-1961), evlenme mecazını sürdürerek, Türkiye'nin, eril Avrupa ile dişi Asya'nın zıfak döseği olduğunu söyleyecekti. Şayet ilkel mistik halinden çıkarmayı başarısak, kuvvetli sezgi hassamız, Batı'nın soyut kavramsal aklının körlüklerini telâfi ederdi. Onun şöhretinden uzak bir felsefeci, Namdar Rahmi Karatay (1896-1953), Batı-Doğu zıtlığına indirgemeden, Batı'nın kendi içinde de ittiğini düşündüğü fizik-metafizik kutuplarını *enerjetizm* dediği felsefeyle sentezlemeyi aramıştı. Maddî, ruhî, zihnî bütün hadiselerin 'prensibi' olan enerjiyi esas almak, 'her şeyde hâkim ve carî olan vahdeti' temin edecekti. Sentez ülküsüyle peşinde koşulan şey buydu zaten: bir batında 'her şeyin' sırrına ermek ve 'vahdeti' geri kazanmak. Aklı kullanmanın iki farklı yordamını birleştirmeye dayanan bu sentez fikrinden daha yalın ve daha 'kolay' olanı arayanlar da oldu: Onlar, Batı-Doğu sentezini madde-ruh ayrımına oturtular.¹⁴⁴

Bora'ya göre Necip Fazıl, madde-ruh ayrımına dayanan Doğu-Batı sentezciliğinin uç örneğidir.¹⁴⁵ "Doğu-Batı terkiibinden söz etse de Yabancı İdeolocylarla Mücadele dairesi kurulmasını önerecek kadar ksenofobiktir o. Özlediği sentezde Batı'nın payı, safi maddiyattan ibarettir."¹⁴⁶

Doğu-Batı sentezciliğini ayrımlar üzerine oturtan bir başka yazarımız da çalışma konumuz itibarıyla bu yönüyle en çok dikkat çekmemiz gerekecek olan Safa'dır. Onun sentez kurgusu, şu fikirleri üzerine kuruludur:

Maeterlinck'in meşhur sözüne göre, her insanın beyninde bir "Doğu köşesi", bir de "Batı köşesi" bulunmaktadır. Hiçbir memleket ve insan için yüzde yüz Batılı olmak imkânı yoktur. Yalnız beynimizin bir köşesiyle Doğu'ya, bir köşesiyle de Batı'ya bağlı değil, coğrafyamızın bir tarafıyla Doğu'ya, öte tarafıyla da Batı'ya

¹⁴⁴ Bora, *Cereyanlar Türkiye'de Siyasi İdeolocylar*, s. 69.

¹⁴⁵ Bora, *Cereyanlar Türkiye'de Siyasi İdeolocylar*, s. 69.

¹⁴⁶ Bora, *Cereyanlar Türkiye'de Siyasi İdeolocylar*, s. 69.

mensubuz. Tek taraflı bir bağlanış bizi ruhî, tarihî, coğrafi ve milli bütünlüğümüzden mahrum eder, yarım yamalak, sakat, hayatiyetten mahrum bir varlık hâline sokar.¹⁴⁷

Ayşe Rûveyda Akgüngör'ün de ifade ettiği üzere Safa'da gerçek bir sentez anlayışı olsaydı, “insanın zihni böylesi köşelere bölünmüş ve bir arada görünen ayrı yapılara dönüşmüş hâlde betimlenmez, ikisinin bir bütün olduğu ifade edilirdi.”¹⁴⁸

Yazarın “sentez” fikrinde olmasına rağmen *Fatih-Harbiye*'nin Doğu'nun merkezîyetçiliği üzerine kurgulanması (romanın kendisi bu merkezîyetçiliği kabul etmese bile) Safa'nın “sentez” kurgusunun aslında gerçek bir “sentez” olmadığını başka yönden bir ifadesidir. Bazı yorumcular yazarın “sentez” fikriyle koşturarak *Fatih-Harbiye*'yi, Doğu-Batı sorunu bağlamında “uzlaşma çabası”¹⁴⁹ olarak görmüştür. Dikkatli bakıldığında ise romandaki mekânlara, karakterlere, musiki aletlerine atfedilen anlamlarla Doğu-Batı ilişkisinin karşıtlık ilişkisi içinde düşünüldüğü ve romanın merkezîyetçilik fikri üzerine kurgulandığı görülecektir. Yani roman kurgusu bağlamında yazarın niyetinde sahil bir uzlaşma çabası yoktur, fakat zaten romanın kendisi hem Doğu'ya hem Batı'ya bakan yönüyle bir ara mekân, bir merkez olarak bütün uzlaşmaların mekânıdır. Romandaki boşlukların ürettiği anlamlar, bu uzlaşmaların gerekçesini oluşturmaktadır.

Safa'nın sentez anlayışındaki sorunlu tarafları biraz daha görünür kılmak için aslında onun Doğu ve Batı hakkındaki düşüncelerini irdelemek gerekmektedir.

Doğu, Safa için genel anlamda bütün Doğu kültürü, özel anlamda İslâm kültürü, onun içinde de Türk kültürü demektir.¹⁵⁰ Yani Doğu, Safa'nın kendisidir, baktığı penceredir, korunması gerekendir, merkez noktasıdır.

Batı yani Avrupa kafası ise Safa'ya göre şu üç disiplinden doğmuştur: Roma'nın cemiyet disiplini, Hristiyanlığın ahlak disiplini, Yunanistan'ın zekâ disiplini.¹⁵¹ Ona göre Batı kültürü kendini bu üç unsura borçludur. Safa'nın Batı'yı cemiyet, ahlak ve zekâ disiplinlerinden doğan bir kültür olarak görmesi ise –bu durumu o an, bu hâliyle düşünen Safa'nın- Batı'ya olan bakış açısının aslında olumlu bir noktada durduğu

¹⁴⁷ Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, s. 292.

¹⁴⁸ <https://haberajandane.com/Article/dogu-ve-bati-kavramlari-uzerine/tqxAUMHXpL4EHcmR0TFI>
Doğu ve Batı kavramları üzerine (Erişim Tarihi: 29.05.2020)

¹⁴⁹ *Fatih-Harbiye*'yi Doğu-Batı sorunu bağlamında bir uzlaşma çabası olarak gören, Ahmet Okay'dır. Bk. “Ahmet Okay, *Entelektüel Tereddüt*, Everest Yayınları, İstanbul 2003, s. 202.”

¹⁵⁰ Vefa Taşdelen, “Doğunun Batının Ötesinde”, *Hece Özel Sayısı Bir Tereddütün Aydını Peyami Safa*, S. 29, Ocak 2017, s. 10. 9-15

¹⁵¹ Peyami Safa, *Türk İnkılabına Bakışlar*, Ötüken Neşriyat, 14. bs., İstanbul 2020, s.100.

şeklinde yorumlanabilir. Ama o, körü körüne bir hayranlıkla Batı'yı olumlamaz. Batı medeniyetinin bizi kurtarabileceği fikrine yönelik “doktoru can çekişen bir hastaya benziyoruz”¹⁵² diyerek Batı dünyasında gördüğü sorunlu yönlere de dikkat çeker.

Safa, Toynbee misali üzerinden Doğu-Batı ilişkisi noktasında “Zelotizm ve Herodyanizm”e¹⁵³ düşülmemesi gerektiğini ifade ederek Batılılaşma hususunda bir ölçülülüğe varmak istemektedir. Vefa Taşdelen'e göre de Safa “sentez” derken, bir erdem olarak Antik Yunan'dan beri ifade edilegelen ölçülülüğü aramaktadır.¹⁵⁴ Safa'nın Doğu ya da Batı'ya ait kültür ve medeniyet değerlerinin topyekûn inkârına kalkışanları yobazlıkla¹⁵⁵ suçlaması da bu ölçülülük anlayışıyla bağdaştırılabilir. Fakat Doğu-Batı ilişkisi konusunda savunduğu derecede ölçülü olabilmiş midir, tartışılır. Zira onun sentez anlayışında Doğu, sentezi oluşturan bağlamlardan biri değil, merkezin ta kendisi hâline gelmiştir.

Safa'nın söylemlerine göre sentez; olağandır, kendiliğinden olandır, doğaldır. Öyle ki ona göre medeniyetlerin ve fikirlerin tarihine bakılırsa her medeniyet ve her fikir zaten bir sentezdir.¹⁵⁶ Hatta sentez kavramını insan varlığının özünüyle bağdaştırır:

Hepimiz hem Doğulu hem Batılıyız. Doğu-Batı sentezi bizim, yani bütün insanlığın tarih ve ruh yapısı, kaderimizdir. Doğu ile Batı arasındaki mücadele, her insanın kendi nefsiyle mücadelesine benzer. Bunların sentezi, insanın var olmak için muhtaç olduğu vahdetin ifadesidir. İnsan bütünlüğünü ve tamlığını ancak bu sentezde bulabilir.¹⁵⁷

Safa'nın insanın kendi bütünlüğüne ancak sentez yoluyla ulaşabileceğini ifade etmesi aslında ilk elden bakıldığında onun gözünde insanın kendisinin Doğu ile Batı arasında bir ara mekân oluşturduğu ve merkez noktaya dönüştüğü şeklinde yorumlanabilir. Doğu ile Batı arasındaki mücadeleyi insanın kendi nefsiyle mücadele etmesine benzetmesi ise bu yaklaşımla çelişki oluşturur. Zira hem Doğu-Batı ilişkisi “mücadele” kelimesiyle ifade edilerek bunlar karşılaştırılmıştır hem de bu ilişki, insanın kendi nefsiyle mücadeleye benziyorsa buna göre ya insan, Doğu; nefis Batı ya da insan Batı, nefis Doğu'dur. Yani iki yaklaşımda da Doğu ya da Batı; nefis gibi

¹⁵² Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, s. 69.

¹⁵³ “Zelotizm” tehdide uğrayan medeniyetin kendi kabuğuna çekilip taşkın bir bağlılıkla geleneklerine yapışması, “Herodyanizm” ise tehdide uğrayan medeniyetin, tehdidkâr medeniyetin kuvvet ve silahlarını edinerek ona karşı koyması demektir. Detayları için bk. “Peyami Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, Ötügen Neşriyat, 7. bs., İstanbul 2019, s. 238.”

¹⁵⁴ Taşdelen, “Doğunun Batının Ötesinde”, *Hece Özel Sayısı Bir Tereddütün Aydını Peyami Safa*, S. 29, Ocak 2017, s. 14.

¹⁵⁵ Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, s. 281.

¹⁵⁶ Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, s. 73.

¹⁵⁷ Safa, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, s. 216.

terbiye edilmesi, başa çıkılması, mücadele edilmesi gerektirir. Ayrıca bu yaklaşım, Doğu-Batı ilişkisinin karşıtlık bağlamında ele alındığının başka bir yönden ifadesidir. Buna, Safa'nın Doğu ve Batı arasındaki bağı, dişi-erkek ilişkisi benzetmesi üzerinden ele alarak şematize etmesi ve Türkiye'yi zıfak döşegi olarak göstermesi durumu da kanıt olarak gösterilebilir.¹⁵⁸ Safa, başka bir yazısında da Şark ve Garb arasındaki durumu ana-oğul¹⁵⁹ ilişkisi üzerinden yorumlamaya çalışarak şemasının bağlamını değiştirir.

Fatih-Harbiye'yi Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden okuyan baskın yorumlama geleneğine bakılacak olunursa –romana dair kendi çıkarımlarına yönelik tezat oluşturacak bir biçimde- *Fatih-Harbiye* bir sentez romanıdır. Biraz önce bahsettiğimiz üzere bir uzlaşma çabasıdır. *Fatih-Harbiye*'yi Nurdan Gürbilek gibi farklı gözle yorumlayanlar için ise durum hiç de sanıldığı gibi değildir. Çünkü Gürbilek'e göre eseri açıklamak için ortaya atılan kavramlar “sentez” çoğu zaman metnin içindeki farklı sesleri duymamızı engeller :

Edebiyat tarihlerine bir sentezin romanı olarak girdi *Fatih-Harbiye*. Bunun, romanın sonunda erkek kahramanların kendi aralarında “Doğu-Batı sentezi”ni tartışıyor olmaları dışında bir nedeni yok. Çünkü hikâyede bir sentez yok. Romanda *Fatih-Harbiye* tramvayı iki kültürü birbirine bağlayan değil, tersine yarığı açan, Beyoğlu'nu *Fatih* için görünür kıldığı için fark yaralarını daha da kanatan, “bütün arzuları şiddetle uyandıran bir münebbih (uyarıcı)” olarak anlatılmıştır.¹⁶⁰

Meseleye farklı bir pencere açan bu tür yorumlara bakıldığında ise yönlü yorumlamada iddia edildiği üzere *Fatih-Harbiye*'nin aslında bir “sentez romanı” olmadığı fark edilmektedir. Yazarın Doğu-Batı ilişkisi noktasındaki genel düşüncelerine istinaden bir kültürel sentez oluşturduğu iddia edildiği *Fatih-Harbiye*, bu iddiayı ileri sürenler tarafından dahi gerçek bir sentez anlayışında yorumlanmamıştır. Yorumlar kendi “sentez” fikriyle çelişkiye düşse de yine yazarın kurgulaştırma niyetine paralel olarak, “karşıtlık” ilişkisi üzerinden şekillenmiştir. Bu noktada şuraya ayrıca dikkat çekilmelidir: Yorumlar yazarın yönlendirdiği açıdan hareketle uzasa dahi yazarın da kendi içinde değişim ve dönüşüm yaşayabileceği ya da aynı zaman diliminde çelişkili düşünceler üretebileceği ihtimali göz ardı edilmemelidir. Nitekim Safa'nın fikir dünyası sürekli bir dinamizm hâlinindedir.

¹⁵⁸ Safa, 20. *Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, s. 233.

¹⁵⁹ Safa, 20. *Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, s. 225.

¹⁶⁰ Gürbilek, *Sessizin Payı*, s. 88.

Doğu'nun Safa için merkez noktayı oluşturduğundan bahsetmiştik. Fakat yazarın Doğu merkezîyetçiliğinin sonradan şekillenip baskın hâle geldiğini görürüz. Zira onun Doğu kültürü hakkında yaptığı köşeleri sert, sivri yorumları da mevcuttur:

Şarkın ilmi olmadığı gibi tenkidi de yoktur. O halde orada bir fikir hayatından, hatta zekâdan bahsedilemez... Şark dindardır, filozof değildir. Tarif etmeğe mecbur kaldığı yerde idraki durur... Şark hürriyetten, hukuktan ilimden, ahlâktan bahsetmeğe mecbur olduğu zaman garbı taklid eder. Fakat bunlardan hiçbir şey anlamaz...¹⁶¹

Safa'nın "fikir hayatının daima düzgün doğrusal bir çizgiyi takip etmemesine"¹⁶² şu olay da örnek olarak gösterilebilir: "*Fatih-Harbiye*'de Ferit ağzından Darülelhan'ın alaturka musiki kısmının kapatılması tenkit edilir. Ancak 1931'deki bu tavır birkaç yıl sonra değişir. Ağabeyi İlhami Safa ile çıkardıkları "Hafta" mecmuasındaki, Peyami'nin yazdığı her halinden belli olan yazılarda Türk musikisinin radyolarda yasaklanması desteklenir."¹⁶³

Safa'nın ilk romanlarını daha çok sol bir kavrayışla yazarak *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nu (1931) Nazım Hikmet'e ithaf etmesi de yazarın fikri dünyasındaki değişikliklerin bir göstergesidir.¹⁶⁴ Zira Beşir Ayvazoğlu'na göre Safa'nın tereddüt döneminde belli bir süre sosyalizme sempati beslediği düşünülebilir. "Jakond ile Si-Ya-U hakkında yazdığı yazıdaki bazı cümleler, onun o günlerde kafasının bir hayli karışık olduğunu, hatta materyalizmle felsefi idealizm ve spiritüalizm arasında yalpaladığını gösteriyor."¹⁶⁵ Ayrıca Nazım Hikmet'in başlattığı "Putları Yıkıyoruz" kampanyasına ilk zamanlar destek veren Safa, daha sonra Nazım Hikmet'le büyük bir kavgaya girişecektir.

Hilmi Ziya Ülken de Safa'nın *Türk İnkılâbına Bakışlar* ve *Doğu-Batı Sentezi*'ni mukayese ederek onun düşünce dünyasındaki değişikliklere yönelik çıkarımlarda bulunur:

"Türk İnkılâbına Bakışlar" harareti bir milliyetçi tezidir. Fakat milliyetçiliği Kemalizm açısından görür: Gerçek milliyetçilik ve medeniyetçiliğin onunla başladığını söyler. Önce İnkılâp olmadan doğmuş cereyanlardan bahseder. Bunlardan "İslamcılıkla Türkçülük fena bir imtihan geçirmişler ve sakatlanmışlardır." Yalnız Batıcılık ayaktadır. "Doğu-Batı Sentezi"nde ise Peyami

¹⁶¹ Safa, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, s. 115.

¹⁶² Osman Küçükümuncular, "Doğu-Batı Sentezi: Peyami'nin Durduğu Yer", *Hece Özel Sayısı Bir Tereddütün Aydın Peyami Safa*, S. 29, Ocak 2017, s. 64.

¹⁶³ Beşir Ayvazoğlu, *Peyami*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998, s. 253.

¹⁶⁴ Veysel Çolak, "Peyami Safa: Tezlerinin Peşinde Bir Romancı", *Hece Özel Sayısı Bir Tereddütün Aydın Peyami Safa*, S. 29, Ocak 2017, s. 405.

¹⁶⁵ Beşir Ayvazoğlu, *Doğu Batı Arasında Peyami Safa*, Ufuk Kitapları, İstanbul 2000, s. 20.

Safa'nın düşüncelerinde bir dönüşüm yaşadığı çıkarılabilmektedir: 1) Artık idealizme karşı değildir; hatta isimle dahi olsa onlara dayanır. 2) Birinci kitabında Russel'den cümleler alarak Bergson'a ve genel olarak mistik düşünceye hücum ederken burada dine, mistisizme bağlanıyor. 3) Birincide Doğu kavramına toptan hücum ettiği halde burada onunla barışıyor; hatta orada Uzak-Doğuyu bizimle kıyas etmeyecek kadar küçümsediği halde, burada "Bizden İleri Memleketler" başlığı altında yalnız Japonya'yı değil, Bangkok ve Hong-Kong'u zikrediyor. 4) Birinci kitapta "İnkılâbın eskiye hiçbir şey borçlu olmadığını" söylerken burada "İnkılâp bir tekâmül hamlesidir! Her şey eskiden hazırlanmıştı" diyerek bu öncülük şerefini 1908 Meşrutiyetinde, 1915'te kadının iş hayatına girişinde, 1920'de üniversiteye kızların alınmasında, Latin harfleri ve şapka cereyanının önceden hazırlanışında buluyor. Hatta Türkiye'de milli hâkimiyet 1923'de değil 1908'de başlar diyecek kadar ileri gidiyor. İki kitabın ruhu ve muhtevası arasındaki bu belirli ayrılık, kısmen Peyami Safa'nın son yıllarda daha çok dinciliğe, mistisizme bağlanmasından, kısmen de vakaların gelişmesi sırasında ilk kitabındaki radikal görüşün kaybolmasından ileri gelse gerektir.¹⁶⁶

Yazarın zamana yayılan fikir değişiklikleri şöyle dursun aynı zaman dilimindeki düşünceleri üzerine dahi farklı yorumlamalara gidilmiştir. Zira yazarın zihnindeki farklılıklar, zamana koşut bir şekilde ilerlemeyebilir. Nitekim Safa'nın Doğu imgeleminin farklı zeminlere dayandırılarak yorumlanması bununla ilintilidir. Taşdelen'e göre Doğu, Safa için özelde İslâm kültürü demekken Barış Özkul'a göre Safa'nın sentez anlayışının gerisinde 1940'larda mistisizme yönelmesi vardır ve "onun mistisizm anlayışı dinî-İslamî nitelikli olmaktan ziyade bugün telepati, telekinezi, teleplasti, metagnomi, medyumluk vb. isimlerle anılan, o yıllarda ise Türkiye'de "ispiritizma" adıyla yaygınlaşan bir metapsizizme yakındır."¹⁶⁷

Yazarın fikir dünyasındaki değişiklikler, sentez anlayışındaki sorunların nerelerden açığa çıktığını gösterme bağlamında önemli bir noktadadır. Fakat Safa'nın hem roman dışında hem de roman yorumlamalarında olduğu varsayılan "sentez" anlayışını eleştiresek bile şunu söylemeliyiz. Bir yazarın zaman zaman kendisiyle çelişse dahi "sentez" fikrine gitmiş olması bile "entelektüel bir tereddüt" yaşadığı anlamına gelir.

Roman dışında Doğu-Batı ilişkisindeki karşıtlık düşüncesi, *Fatih-Harbiye*'nin yönlü alımlanmasındaki en temel sebeplerden biri olduğu için bu durumun izini sürebilmek üzere Doğu-Batı ilişkiselliğini "sentez" kavramıyla düşünen bir başka sanatçımız olan Ahmet Hamdi Tanpınar'a geçebiliriz.

Tanpınar'ın "sentez" anlayışı Safa'nınkinden biraz daha farklıdır. O, "ergon"un "parergon"la birlikte bir merkez oluşturabileceğini sezmiş bunu da "*Mahur*

¹⁶⁶ Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, 2. bs., İstanbul 1979, s. 442.

¹⁶⁷ Barış Özkul, "Peyami Safa-Bir Portre", haz. Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman, Banu Öztürk, Tülin Ural, *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı*, Ötügen Yayınları, İstanbul 2021, s. 154.

Beste” adlı romanının İsmail Molla karakteri üzerinden şu şekilde ifade etmeye çalışmıştır:

Sen Garp’tan geri olduğumuzu söylüyorsun. Zaten herkes bunu söylüyor; elbette doğru bir söz olsa gerektir. Fakat ben daha mühim bir şey söyleyeceğim. Bence ne Şark, ne şu, ne bu vardır; etrafımızda gördüğümüz hayat vardır. Bizi yapan, bu hayattır.¹⁶⁸

Her ne kadar Doğu-Batı sentezi noktasında “ergon”un “parergon”la birlikte bir merkez oluşturabileceği durumunu sezmiş olsa da bu merkez oluşturulurken “ergon”u “ergon” yapan asıl özelliklerin, “ergon”un geçmişinin “parergon” yüzünden hasara uğrayabileceği ya da göz ardı edilebileceği endişesini duymuştur. Bu da yine temelde “parergon”un olası etkilerinden korkularak “ergon” ve “parergon”un bir bütün halinde düşünülmediğinin bir işaretidir. Yani onun sentez ülküsü; Batı’nın getirdiği yeniliklerin Doğu’nun mazisine, değerlerine hanel getirebileceği endişesi üzerine kuruludur. Bu yüzden de o, “modernleşmeyi, Batı’yla bütünleşme olarak değil, ulusal kültürümüzün özgün tarihsel mirasını koruyarak, geçmişi / ‘mazi’yi ‘yeni’nin içinde yaşatarak gerçekleştirmek”¹⁶⁹ olarak görmüştür.

Tanpınar’ın, 18. yy.da devletin yeniçerilerin ilgası ve yeni ordunun kurulmasıyla Avrupalılaşıma yolunda yaptığı yeniliklere dair şu yorumu, onun yenilikler karşısında kendi mazisi ve değerlerinden kopulabileceği noktasında endişe yaşadığının bir işaretidir: “Bu yenilikler hakikatte, bir medeniyet dairesinden öbüründe geçmek, asırlardan beri inanılmış ve uğruna mücadele edilmiş değerler dünyasından ayrılmak demektir.”¹⁷⁰

Orhan Pamuk’un “sentez” anlayışı da Tanpınar gibi “ergon”un “parergon”la birlikte bir merkez oluşturabileceği fikri üzerine kuruludur. Semran Cengiz, Pamuk’un “sentez” anlayışına şu yorumlarıyla dikkat çeker:

Kimlik” konusunda kesin tanımlamalar yapmaktan kaçınan, kendisini bir tek kültürün içinde görmektense, farklı kültürlerle donatmak isteyen bir romancıdır Orhan Pamuk. Doğu ile Batı ikilemine romanlarında ağırlıklı olarak yer veren yazar, kendisini ne Doğulu ne de Batılı sayar. Onun için ne Doğu ne de Batı vardır; sadece her iki kaynaktan da en iyi şekilde yararlanmaya çalışan bir yazar: Orhan Pamuk vardır... Orhan Pamuk, kimlik ve kültür konularında kesin tanımları benimsemeyen, kendisini tek yanlı tariflerin içerisine hapsedemeyen bir yazar. Bu yüzden Doğu-Batı ikilemine yaklaşımı da bu tutumuna bağlı olarak tek yönlü

¹⁶⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1988, s. 95.

¹⁶⁹ <https://www.aydinlik.com.tr/tanpınar-da-dogu-bati-sorunu-ve-maziyle-hesaplamak-mehmetulusoy-kose-yazilari-mayis-2018> (Erişim Tarihi: 29.05.2018)

¹⁷⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 29. bs., İstanbul 2018, s. 78.

değildir. O, Batı'yı da Doğu'yu da birbirinden ayırmayan, her ikisini de kesin çizgilerle belirlemeyen, yazarlık yolunda her iki kaynaktan da mümkün mertebe istifade etmeye çalışan bir yazardır.¹⁷¹

Pamuk, “ergon”, “parergon” birleşiminde “parergon” a fazla mana yüklemekte, ikisini bir arada düşünürken “parergon”u neredeyse aslî unsur olarak görmektedir. “Ergon”daki eksiklikleri fazlaca bulduğu için “parergon”, “ergon”u tamamlayan “ilave/ek” bir şey olmaktan çıkar, o kocaman eksikleri ve boşlukları doldurarak merkezin geneline sirayet eden merkezi bir güç hâline geliverir. Yani Pamuk, rolleri değiştirir. Ondaki “ergon” Batı, “parergon” Doğu’dur. Rollerin bu değişimi ise Pamuk’un diline “kimlik değişimi” olarak şu şekilde yansır:

Ama unutmayalım ki, kimlik sorunlarımızın doğru cevabı yoktur hiç. Hayâllerimiz, masallarımız, topraklarımız ve evlerimiz gibi, kimliklerimiz de yavaş yavaş değişir hep. Kendimizi nasıl tarif edelim? Bilmiyorum. Ama en korkunç şeyin bir kimliğe zorlanmak olduğunu hepimiz biliriz¹⁷²

Pamuk’un, Tanpınar’ı gerçek bir modernist olarak görmeyip onun, “birey” olma anlayışından uzak bir şekilde cemaat toplumunun içindeki “biz” faktörünü oluşturan üyelerden biri olarak hareket etme eğilimine dikkat çekmesi¹⁷³ durumu ise Pamuk’un “kimlik değişimi”nin zor olduğu düşüncesiyle ilintilidir. Pamuk için bu “kimlik değişimi” kolay değildir ve o, bu değişim karşısında çekilen acıya şu sözleriyle dikkat çeker:

Ben, Batılılaşmacıyım bir anlamda: Çünkü eşitlik, modernliğin kimi görüntüleri, insan hakları, düşünce özgürlüğü gibi Batı’dan gelen bazı değerlere inanıyorum... Önemli olan hangi medeniyetin neresini nasıl alacağımız formülü değil, medeniyet değişimleri karşısında acı çekmektir.¹⁷⁴

Pamuk; medeniyet değişimleri karşısında duyulan bu acıdan “kitaplarına, hikâyelerine akıtacak bir heyecan ve hüznü aldığını”¹⁷⁵ söyleyerek Doğu-Batı ilişkisi hususunun eserlerine hangi açıdan sirayet ettiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda diyebiliriz ki “onun romanları uygarlıkların, Doğu-Batı ve ötekinin doğası hakkında ciddiye alınacak tek şeyin, ‘her şeyi bir oyuna çevirmenin en iyisi olduğu’¹⁷⁶ fikrine dayanmaktadır.”¹⁷⁷

¹⁷¹ Cengiz, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Doğu-Batı İkilemi”, s. 63-64.

¹⁷² Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, Yapı Kredi Yayınları, 5. bs., İstanbul 2020, s. 323.

¹⁷³ Pamuk, *Manzaradan Parçalar*, s. 259.

¹⁷⁴ Pamuk, *Öteki Renkler*, s. 323.

¹⁷⁵ Pamuk, *Öteki Renkler*, s. 323.

¹⁷⁶ Pamuk, *Öteki Renkler*, s. 343.

¹⁷⁷ <https://haberajandanet.com/Article/dogu-ve-bati-kavramlari-uzerine/tqxAUMHXpL4EHcmR0TFI>
Doğu ve Batı kavramları üzerine (Erişim Tarihi: 29.05.2020)

Pamuk, her ne kadar da Doğu-Batı sentezi noktasında “ergon” ve “parergon”un rollerini değiştirmiş olsa da postmodern bir yazar olarak Doğu’ya da Batı’ya da bakarak bir ara mekân oluşturan ve bu ara mekânda çok kültürlülüğün, çok sesliliğin oluşmasına zemin sağlayan asıl şeyin bir sanat eseri olarak romanın kendisi olduğunun bilincindedir. O; bu ara mekânı, “üçüncü ses” olarak tarif eder:

Yerel kültürün yok olmasından ne kadar dertleniyorsam, ufkumuzu da Batı romanının buluşlarıyla o kadar açmalıyız diyorum. Edebiyat bu ikisini buluşturmalı. İnsanın kendi sesini duyması demek aslında iki değişik kaynaktan beslendiğini fark edip, aptalca birisini seçme telaşına düşmeden, bütün gücüyle iki kimliğe de, iki kaynağa da daha çok sarılarak bir yeni üçüncü sesi çıkartmaya çalışmasıdır. İki sestem yalnızca birine sarılmanın tutarlılık olduğunu sanmak en büyük akılsızlıktır. İkisine de sonuna kadar sarılırsanız sizin kimliğiniz olan asıl üçüncü ses çıkar.¹⁷⁸

Pamuk, romanın bir ara mekân oluşturduğunun farkındadır fakat onu üçüncü bir göz, üçüncü bir ses olarak tarif etmesi yine sentez anlayışının getirdiği klasik düşünceyle ilintilidir. Zira ara mekânda değil sentezde üçüncü bir göz, üçüncü bir ses açığa çıkar. Bu anlamda ara mekân ve sentez kavramının benzerlik ve farklılıklarına bir kez daha dikkat çekmenin faydalı olacağı görünmektedir.

Aslında her ikisinin temelinde de bir birleştirme/bütünleştirme durumu olsa da ara mekânın kendisi Doğu ile Batı arasında bir merkez nokta oluştururken, sentez düşüncesinin genellikle Doğu ya da Batı’dan herhangi birinin merkezîyetçiliği üzerine kurulduğunu daha önceden söylemiştik. İki arasındaki farklardan biri de sentez düşüncesinde çoğunlukla Doğu ile Batı’nın kesişim alanına odaklanılıp Doğu ya da Batı’nın bizatihi kendi dünyalarının göz ardı edilmesi idi. Sentezde hem Doğu’nun hem de Batı’nın kendi dünyalarından feragat edip kendi benliklerinden sıyrılarak bir kesişim oluşturması beklenmekteydi. Fakat sentez, sentezi oluşturan öğelerin kendi kimliklerini yitirerek oluşturduğu bir şey olarak düşünülmemelidir Çünkü aslında gerçek bir kaynaşmanın olabilmesi, ikisinin de kendi varlıklarını koruyabilmelerine bağlıdır. O yüzden hakiki bir sentez anlayışı kendini ara mekânda gösterir. Çünkü ara mekân her iki yöne de bakan özelliğiyle -Gadamer’in kavramlarıyla açıklamaya çalışacak olursak- iki ufkun kaynaşabildiği¹⁷⁹ bir merkez nokta oluşturmaktadır. Bu yüzden ara mekânda üçüncü bir göz, üçüncü bir ses üçüncü bir ufuk oluşmaz. Ara mekânda her iki dünya da sürekli değişip dönüşerek birbiriyle kaynaşır. Asıl zenginliği

¹⁷⁸ Pamuk, *Öteki Renkler*, s. 323.

¹⁷⁹ Detayları için bk. Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan, İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayınları, C II, İstanbul 2008, S. 62.

ortaya çıkaran şey işte bu kaynaşmadır. Şimdiye kadar eleştirdiğimiz sentez anlayışında ise iki yönden de bir şeyler alınarak üçüncü bir ufuk oluşturulmaya çalışılmaktadır. Fakat hakiki bir sentezde üçüncü ufuk oluşmaz. Burada önemli olan şey Doğu ve Batı'nın kendi benliğini yitirmeden bir kaynaşma imkânının ortaya çıkarılmasıdır.

Bütün bu yorumlamalar sonrasında her ne kadar sorunlu tarafları olsa da “entelektüel bir tereddüt” yaşayarak Doğu-Batı¹⁸⁰ ilişkisi bağlamında sentez anlayışına giden yazarlarımızın bile “yönsüz” kalabilme noktasında güçlük yaşadıklarını söyleyebiliriz. Bu da zaten “yönlü” olan bir yazarın eserinin yine “yönlü” bir şekilde yorumlanmasına yol açmaktadır.

¹⁸⁰ Doğu-Batı ilişkisi bağlamında atıf yaptığımız kaynakların haricinde paylaşacağımız şu yayınlar da konuyla ilgilenen araştırmacılar için faydalı olabilir: Cemil Meriç, *Kültürden İrfana*, İletişim Yayınları, 8. bs., İstanbul 2020; Kurtuluş Kayalı, “Bu Doğu Başka Doğu”, *Tarihte Doğu-Batı Çatışması*, Doğu Kitabevi, 2. bs., İstanbul 2017, ss. 29-36; Kurtuluş Kayalı, *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*, İletişim Yayınları, 6. bs., İstanbul 2018; Murat Belge, *Step ve Bozkır* (Rusça ve Türkçe Edebiyatında Doğu-Batı Sorunu ve Kültür), İletişim Yayınları, İstanbul 2016; Mümtaz Turhan, *Kültür Değişimleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969; Niyazi Berkes, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Yapı Kredi Yayınları, 5. bs., İstanbul 2020; René Guénon, *Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar*, çev. Fevzi Lütfi Topaçoğlu, İnsan Yayınları, 3. bs., İstanbul 2019; Selçuk Çıkla, *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişimleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004; Yılmaz Özakpınar, *Kültür Değişimleri ve Batılılaşma Meselesi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1999; Yusuf Akçura, *Üç Tarz-ı Siyaset ve Tartışmalar*, haz. Arslan Tekin, Bilge Kültür Sanat, 2.bs., İstanbul 2018; Ziya Gökalp, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*, Karbon Kitaplar, İstanbul 2018.

İKİNCİ BÖLÜM: FATİH-HARBİYE’NİN DOĞU-BATI KARŞITLIĞI ÜZERİNDEN YÖNLÜ ALIMLANMASINDA KARAKTER SORUNU

2.1. Anlatı Analizlerinde Tip-Karakter Ayırıştırması Sorunu

Fatih-Harbiye’nin Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden yönlü alımlanması, genellikle roman kişilerinin Doğu ya da Batı’nın açık ve belirgin birer temsilcileri olduğu fikri üzerinden gerçekleştirilir. Bu noktada, bu yönlü okumalarda mekân gibi öne çıkan sorunlardan biri de karakter sorunudur. Baskın yorumlama geleneğinde roman kahramanlarından Şinasi bütün davranış ve özellikleriyle tamamıyla Doğu’nun, Macit ise Batı’nın temsilcisidir. Neriman ise bu iki uç kahramanın arasında sıkışıp kalan ana kahramandır. Şinasi ve Macit’in, Doğu ve Batı’yı keskin bir biçimde temsil ettiğine yönelik ortaya çıkan ortak görüşün en önemli sebebi ise *tip-karakter*¹⁸¹ ayırıştırmasına gidilerek roman kişilerinin sadece *tip* düzleminde ele alınmasıyla tek-tipleştirilmesidir. Zira edebiyat araştırmalarında özellikle *Fatih-Harbiye* gibi içinde bir tezin savunulduğu iddia edilen romanları inceleme noktasında roman kahramanları genellikle sosyolojik yönüne referansla salt *tip* düşüncesiyle ele alınmış, *tip* okumaları merkezleştirilmiştir. *Tip* ya da *karakterin* tamamıyla ayırıştırılarak bunlardan birinin ergonlaştırılması ise roman kişilerinin açılımı önünde bir engel teşkil etmektedir.

Nüfuzlu yorumlama geleneğinde roman kişileri *tip* ekseninde Doğu ve Batı’nın temsilcisi olarak görüldüğünden, Doğu ve Batı ilişkisi de genellikle zıtlık bağlamında düşünüldüğünden kahramanların özellikleri de keskin ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuştur. Bu da roman kişilerinin özelliklerinin tekliğe indirgenmesine, onların nefes almalarına imkân verilmediği bir şemaya hapsedilmesine neden olmuştur.

Tip düşüncesi etrafında gelişen yönlü yorumlamalarda *Fatih-Harbiye*’deki roman kişilerinin Doğu ve Batı’nın temsilcisi olmak üzere şematize edilerek tek-tipleştirilmesi, karakterlerin zamansallığının göz ardı edilmesinden kaynaklanmaktadır. Yani *tip* okumalarının merkezleştirilmesinin en temel problemi, karakterlerin zaman ve mekân içinde değişebilen dünyalarının göz ardı edilmesidir. Halbuki roman kişileri, zamansallıklarıyla eleştiriye direnç gösterebilme potansiyeline

¹⁸¹ Bu bölümde “karakter”in iki farklı anlamda kullanıldığını tekrar hatırlatalım. Bunlardan birincisi genel olarak “roman kişisi” anlamında, ikincisi ise *tip* karşısına yerleştirilerek *tip*ten ayırıştırılan *karakter* düşüncesi anlamındaydı. Herhangi bir anlam karışıklığına sebebiyet vermemek için *tip*le *karakterin* karşılaştırıldığı klasik ayırmadaki *karakterin* yazımı italik yazıyla gösterilmekteydi.

sahiptir. Roman kişilerinin sürekli yeniden üretilerek yaşamasına, canlı kalmasına imkân veren şey onların zamansallığıdır.

Tezin birinci bölümünde de vurgulandığı üzere mekân kavramı salt yer anlamında değil zamansallıkla da bağlantılı ilişkisel mahiyette düşünülmeli, Doğu ve Batı'nın temsilcisi olduğu düşünülen karakterlerin zamansallığı göz ardı edilmemelidir.

Bir roman kişisini yine *tip-karakter* ayrıştırmasına gidilip özellikle *karakter* bağlamında yorumlamaya çalışarak sürekli olarak ondaki değişebilen¹⁸² özelliklere odaklanmak da baskın okuma geleneğindeki anlayış gibi sorundur. Zira değişebilen özellikleri aramak da bir yön tayin eder ve tayin edilen bu verili yön doğrultusunda süreklilik arz eden bir okuma kanalı oluşturulduğunda meseleye önceki yorumlamalardan farklı bir perspektif getirilse dahi yönlü okumanın kıskacından kurtulduğu söylenemez. Roman kişilerinin romanın başından sonuna kadar *karakter* olarak alımlanmasının da karşı uçtan sadece *tip* ekseninde ele alınmasına benzer sorunlar oluşturduğu söylenebilir. Nihayetinde o da verili bir okuma yönü çizer.¹⁸³

Tezin bu bölümünün genel maksadı, *tip* ya da *karakter* düşüncesi üzerinden bir okuma yönünün merkezleştirilmesiyle *tip* ve *karakterin* ayrıştırıldığı ve bunun da aslında temel bir sorun olduğunu iddia etmektir. Bu bağlamda *tip* ya da *karakter* fikrinin ve bu yöndeki okumalarının tek başına bir merkez oluşturamacağı hususunu açmamız yerinde olabilir.

Tarihi seyir içinde anlamları dönüşüme uğramış ve bu düşünce etkisini yitirmeye başlamışsa da *tip* ya da *karakterden* birinin ergonlaştırılması, bunların hâlâ karşıtlık ilişkisi içinde düşünüldüğü göstermektedir. Fakat tıpkı Doğu-Batı karşıtlığı sorununda olduğu gibi bunlardan herhangi biri tek başına merkez oluşturamaz. İkisi bir arada merkezdedir. İkisi ancak bir arada var olabilir. Mevcudiyetini birbirlerine borçludur. Peki, *tip* ya da *karakter* kendi olma durumunu nasıl birbirlerinin varlıkları üzerinden kurar?

¹⁸² “*Karakterler* metin içinde ‘değişen’ özellikleriyle ortaya çıkarken, *tipler* ‘değişmeyen’ kişiler olarak kalırlar.” Detayları için bk. “Şaban Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara 2014, s. 102.”

¹⁸³ *Karakter* düşüncesinin nasıl merkezleştirilebileceği, bir sonraki başlıkta *Fatih-Harbiye* kişilerinin yorumlamaları üzerinden somutlaştırılarak anlatılmıştır.

Modern dönem anlatı analizlerinde genel eğilim, *tipin* olumsuzlanması ve *karakter* fikrinin roman türünün doğasına uygun olduğu yönündedir. Bu, bir yönüyle doğrudur. Çünkü *karakter*, değişebilen varlığı işaret ederken *tip*, her ne durum veya ortam içine girerse girsin tekil bir söylemi ve davranış tipini işaret etmektedir ve bu *tip* tasarımı, roman türünün çokselsliliği ile uyumlu görünmemektedir. Ama öte yandan biz “değişim” denilen şeyi yine *tip* üzerinden anlarız. Zira karakterin belirli bir dönemini veya geçmişini tipleştirmeden onun değiştiğini anlamak mümkün değildir. Bu tarafıyla aslında *tip* fikri, hâlâ geri plana atılamaz durmaktadır. *Tip*, bir kimsenin olaylar veya gelenek içerisinde benzer veya tekrar eden reaksiyonları göstermeye başladığında oluşur. Dolayısıyla *tip*, tekrar eden davranış veya söylem modelleri olarak görülebilir. Bunun kırılma veya dönüşme anları ise dönüşebilir veya tarihsel olduğu fark edilebilen bir *karakter* düşüncesini beraberinde getirir. *Karakter*, belirli anlar veya olaylar içinde belirginleşen, fark edilen, sonra yeniden uzaklaşan; dolayısıyla açığa çıkan, az sonra gizlenen bir şeydir. *Tip* üzerinden anlam kazanır. *Tipin* kırılma veya dönüşme anlarına bakarak roman *karakter*lerinden söz edebiliriz. Tekil bir söylem ve davranış tipini işaret eden *tip* de ancak değişebilirlik üzerinden kendi anlamını oluşturabilir. Bu durumda *tip* de *karakter* üzerinden anlam kazanır diyebiliriz.

Daha önce de belirtildiği üzere *Fatih-Harbiye* yorumlamalarında genel olarak roman kişileri *tip* fikri üzerinden ele alınarak tek-tipleştirilmiş, kurgusal bir tür olan roman kişinin kendi içinde açıklar/boşluklar üretebileceği ihtimali pek düşünülmemiştir. Roman kişinin ürettiği bu açıklar/boşluklar, aslında aynı zamanda değişebilir olanı da görünür kılmaktadır. Kahramanlardaki bu açıklar/boşluklar da kendini ancak karakterlerin kendi zamansallıklarının göz ardı edilmeden düşünülmesiyle açığa çıkarabilir. Bu aslında belli başlı yönleriyle *tip* olarak görülebilecek roman kişilerini zamansallığıyla düşündüğümüzde, onların değişmezliğini sorgulanabilir kılan açıkları/boşlukları yakalayabileceğimiz anlamına gelmektedir. Sonuç olarak *tip*, aslında değişebilir olanla ayrıştırılamaz. Ve bu açıdan bakıldığında *tip/karakter* ayrıştırmasının temelde sorunlu bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Herhangi bir ayrıştırmaya gidilmeksizin okunmayı gerektiren roman kişileri, değişip dönüşebilecek bir dünyaya sahip kurgusal bir insan varlığıdır. Kendi içindeki boşluklarıyla belirsiz; bu yönüyle de canlı, değişken, özgür ve açıktır. Kendisi

hakkında varılan peşin hükümleri ve kesin yargıları sorgular; farklı perspektiflere, yönsüz okumalara kapı aralar. Yönsüz okuma dediğimiz, *tip* ya da *karakter*den herhangi birinin özellikle dışına yönelen bir yorumlama biçimi¹⁸⁴ değildir. Bu yönlerin hepsinin bütünüyle görülmeye çalışıldığı, tek bir yöne odaklanılmaması gerekliliğinin savunulduğu bir okuma anlayışıdır. Yönsüz okuma, roman kişilerinin *tip* eksenini dışında *karakter* bağlamında okunması demek değildir. *Tip* ya da *karakter* okuması gibi önceden tayin edilmiş belirli ölçütlerle sınırlandırılmayan bir yaklaşımla roman kişilerini okumak demektir. Dolayısıyla *Fatih-Harbiye*'deki roman kişilerinin varlığını sürdürebilmeleri, yönsüz okuma anlayışını gerektirir.

Tip ve *karakterin* nasıl ayrıştırıldığı ve aslında neden ayrıştırılamayacağı en çok kendi tanımlandırılmalarında açığa çıkmaktadır. Bu nedenle *tip* ve *karakter* tanımlamalarının izini sürmek bize bu noktada ışık tutabilir.

Tip denilince genel olarak akla gelen şey, bulunduğu toplumun izlerini ve özelliklerini temsil etmek üzere oluşturulan ve okunan tek boyutlu roman kişileridir. Zaten *tip*, kelime anlamıyla cins, tür, nûmune, örnek anlamlarına gelmektedir¹⁸⁵. *Karakter* ise değişebilir özellikleriyle çok boyutlu roman kişileri anlamındadır. Her ne kadar en genel tanımları ikisi arasında bir karşıtlık düşüncesi uyandırıyor olsa da Eagleton, söz konusu bu kavramların etimolojik kökeniyle ilgili şu bilgileri vermektedir:

Karakter, antik Yunan'da ayırt edilir bir nişan bırakmak için kullanılan kaşe anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Sonra bir bireyin imzası da diyebileceğimiz, bireye has bir özellik anlamı kazanmıştır. Karakter, günümüzdeki 'karakter referansındaki' gibi, bir insanın nasıl biri olduğunun işareti, resmi, tasviriydi. Ondan da sonra doğrudan insan anlamına gelmeye başlamıştır. *Tip* kelimesi de karakter kelimesi gibi basılı harf anlamına gelir.¹⁸⁶

Tip eksenli yönlü yorumlamalarda genellikle karşıtlık bağlamında düşünülen *tip* ve *karakterin* ikisinin de temelde "basılı harf" anlamına gelmesi manidardır. Aslında *tipin* de *karakterin* de "basılı harf" şeklinde aynı manaya gelmesi, bu düşüncelerin herhangi birinin tek başına merkez oluşturamayacağı ve tek başına roman kişisinin açılımına dair bir imkân sağlayamayacağı gerçeğine referansta bulunur. Roman

¹⁸⁴ Yönsüz okuma, edebî metinlerin yönlü okunması sorunu bağlamında "yorum nedir?" sorusu üzerine düşünmeye çalışmak ve bu yönlü okumalara farklı veçhelerden de bakılabileceğine dikkat çekmeye çalışmaktır.

¹⁸⁵ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, 16. bs., İstanbul 2018, s. 104.

¹⁸⁶ Terry Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, 4. bs., İstanbul 2019, s. 58.

kişileri; merkezileştirilen *tip* okumalarına da *karakter* okumalarına da aynı mesafededir. Nasıl ki sadece *tip* üzerinden ele alınan roman kişilerinin gelişmesi durdurulmuş, kitaptaki bir basılı harfin değiştirilemezliğini temsilen anlamı donuklaştırılmışsa sadece *karakter* üzerinden yorumlanan roman kişileri de yine basılı harften öteye geçemeyeceklerdir. Roman kişilerini basılı harflerden öteye geçiren, onlara yaşama imkânı veren asıl şey; bir ayrıştırmaya gidilmeksizin herhangi bir okuma yönünün merkezileştirilmediği bir yorumlama anlayışıdır.

Tip ve *karakter* ayrıştırmasında özellikle modern dönem anlatı analizlerinde merkeziyetçiliğin *karakter* düşüncesi üzerine kurulu olduğunu görürüz. Bunun sebebi ise hem oluşturma hem de okunma bağlamında *tip* anlayışının sosyolojik yönüne referansla anlamı tekliğe indirgeyen olumsuz anlamına ilişkindir. Nitekim *Fatih-Harbiye* de konusunu Doğu ve Batı ilişkisinden aldığı için Şinasi ve Macit, *tip* ekseninde toplumsal sınıfların şematik temsilcileri olarak görülmüş; bu durum onları farklı yorumlamalara açık kılan belirsiz yapılarının göz ardı edilmesine neden olmuştur.

Sartre da *tip*leri toplumsal sınıfların şematik temsilcileri olarak görmenin, bu kategorileri değişmez birtakım formlara indirgemek olduğunu düşünerek salt *tip* anlayışının sorunlu taraflarını eleştirir.¹⁸⁷

Watt, sanatçının insanı ele alışıını “tikel” ve “tikel olmayan” (tümel) kavramlarıyla değerlendirir.¹⁸⁸ “Tikel”, özel isimlere, dolayısıyla *karaktere* denk gelirken; “tikel olmayan” da *tipe* karşılık gelmektedir. Romancı, tikel olanı anlatmak suretiyle insanın derinliklerine yolculuk yapar; tikel olmayan yoluyla da toplumsal olan gündeme getirilir.¹⁸⁹ Watt’ın da *tip* ve *karakteri*, “birbirinin değil”¹⁹⁰i şeklinde karşıtlık bağlamında düşündüğü ve *karakteri* merkeze alan bir tarafı olduğu görülmektedir. Fakat burada gözden kaçırılmaması gereken şey, “birbirinin değil”inin yine birbirine referansla yapılabilen oluşudur.

Forster da *karakter* düşüncesinden yana bir tavır çizer ve roman kişilerini tasnif ederken *tip* için “yalınkat kişi”, *karakter* için “yuvarlak kişi” ifadelerini kullanır.¹⁹¹

¹⁸⁷ J.-P. Sartre, *Critiques Littéraires (Situations 1)*, Ideés Gallimard, Paris 1947, s. 43-69.

¹⁸⁸ Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2007, s. 20-21.

¹⁸⁹ Sağlık, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, s. 100.

¹⁹⁰ Aslında bir şeyin değil’i onun tam anlamıyla karşıtı oluşturamayabilir. Ama yine de kendi anlamının karşısındadır.

¹⁹¹ E. M. Forster, *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul 1985, s.108.

Fakat roman kişilerini sınıflandırma noktasında bu ayrıma giden Forster, aynı zamanda bu kategorileri kesin tanımlayıcı olarak görmez.¹⁹² Çünkü bu kavramlar, özellikle de tarih içinde dönüşen anlamlarıyla birlikte düşünüldüğünde *tip* ile *karakter* arasında kesin bir sınırın çizilebilmesinin aslında tam anlamıyla mümkün olmadığı görülmektedir.

Mackay da *tip* ve *karakteri* “düz/dairesel, ana/ara, şeffaf/ şeffaf olmayan” şeklinde kavramlaştırır.¹⁹³ Burada *tip* düz, ana, şeffaf; *karakter* ise dairesel, ara ve şeffaf olmayandır. Mackay’ın *karakteri* ifade etmek için kullandığı bu kavramlar, yine *karaktere* atfedilen düşüncelerin olumluluğuna ilişkindir.

Tip ve *karakter*, her ne kadar da yukarıda sıraladığımız teorisyenlerce de karşıtlık bağlamında düşünülüyor olsa da tarihsel süreç içinde bunların birbirinden ayırtılamayacağı düşüncesinin yavaş yavaş filizlendiği ibareler de söz konusudur. Nitekim *tipin*, edebiyat araştırmalarında bazen *karaktere* yakın bir anlamda da kullanıldığı görülmektedir. Bu, Marksist Macar edebiyat teorisyeni ve eleştircisi Lukacs’ın *tipe* kazandırmış olduğu bir anlamdır. Bu anlamda *tip*¹⁹⁴, belli bir sınıf veya grubu temsil etmesinin yanı sıra kendine özgü özellikler de taşıyan kişidir.¹⁹⁵ Lukacs’ın bu dikkati her ne kadar şimdi söyleyeceğimiz şeyle tam olarak bağdaşmıyor olsa da *tipin* kendine özgü özellikleri, kendisini tipleştiren özellikleriyle her zaman bir uzlaşma içinde olmak zorunda da değildir. Zaten *tip* kelimesinin “typical: özgün, ayırıcı, kendine özgü, öz verilmişlik, ayırt edici özellik” anlamlarına da geldiğini düşünecek olursak bu durum kendini daha fazla anlaşılabilir kılmaktadır. Tipik olan, aynı zamanda kendine özgü de olandır. Kendine özgü olan da bir noktada tipikleşebilir. Dolayısıyla *tip* ve *karakterin* ayırtılarak bir okuma yönü oluşturulması esasında roman kişinin tabiatına uygun değildir.

Biraz önce *tip* ve *karakterin* anlamlarının zaman içinde dönüştüğüne işaret etmiştik. Hem oluşturulma hem de okunma bağlamında *tip* ve *karakter* anlayışlarının tarihi dönüşümünün seyri ise aşağı yukarı şu şekilde olmuştur: Geleneksel anlatılarda *tipe* atfedilen önem, modernizmin “insan”ı merkeze alan tutumundan kaynaklı

¹⁹² Marina Mackay, *Roman Nedir?*, çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2. bs., İstanbul 2019, s. 117.

¹⁹³ Mackay, *Roman Nedir?*, s. 116.

¹⁹⁴ Georg Lukacs’a göre roman kişilerinin aslında tipik olması gerekir. Onun bu düşüncesinin temeli ise Marksist anlayışa dayanır.

¹⁹⁵ Georg Lukacs, *Tarihsel Roman*, çev: İsmail Doğan, Epos Yayınları, Ankara 2008, s. 174-181.

zamanla etkisini yitirerek yerini *karakter* etrafında örülen yaklaşımın yükselişine bırakmıştır. Postmodernizmle birlikte ise insanın gerçeği tanımlamada bir merkez oluşturamayacağı düşüncesinden hareketle kişilerin belirsizliği üzerine kurulu, bazen ismi bile olmayan bir karakter anlayışının hâkim olması durumu söz konusudur.

Aslında tüm bu tarihi seyir içinde dönüşen kişi anlayışlarının hepsinin kendi içinde imkânları olmakla birlikte sınırlılıkları da vardır. Bizim tezin bu bölümünde temel problem olarak ele aldığımız *tip* okumalarının tek-tipleştirilmesi sorunu ise roman kişilerinin anlamının ve onlara bakış açısının değiştiği tüm bu tarihi seyir içinde, edebiyat araştırmacılarının roman kişilerini okuma noktasındaki ısrarcı *tip* odaklı yaklaşımlarımdan kaynaklanmaktadır.

Roman kişilerini *tip* düzleminde ele alma eğilimi, temelini Aristoteles'in trajedi kişileri hakkındaki görüşlerinden almaktadır. Aristoteles'e göre kişiler aslında trajedide eyleme hizmet eden ikincil varlıklar olarak iyi ya da kötünün temsili olmak üzere oluşturulmaktadır. Vedi Aşkaroğlu'na göre Aristoteles'in bu belirlemesi, kişilik konusunda siyah beyaz arasındaki ayrıma benzer.¹⁹⁶ *Karakter* düşüncesi ise roman kişilerinin “sadece ya tümü ile iyi ya da tümünden kötü olan kişiler değil içinde hem iyi hem de kötü özellikleri barındıran yeni insan tasvirleri”¹⁹⁷ olarak düşünülmesine imkân tanır. Fakat *karakter* anlayışı, *tip* karşısında karaktere yaşama hakkı tanıyor gibi görünse de ayırıştırma üzerine kurulan bu yöndeki tek-tipleştirme de roman kişilerinin gerçek manâda yaşayabilmelerine imkân vermemektedir.

Türk edebiyatındaki roman incelemelerinde *karakter* ve *tip* kavramlarının, çoğu zaman farklı, hatta zıt kavramlar gibi görülmesine ve böyle kullanılmasına rağmen biraz önce de vurgulandığı üzere aslında birbirleriyle yakından ilişkili olduğu görülür.¹⁹⁸ Bu iki kavram arasındaki ilişki özellikle 1960'lı yıllardan itibaren edebiyat dünyamızda sık sık tartışılmış, bunların kesin sınırlarla birbirinden ayrılamayacağı haklı olarak ileri sürülmüştür.¹⁹⁹

Hayrettin Orhanoglu'nun şu fikirleri, dönüşen *tip* anlayışına dikkat çekilmesi bağlamında önemli bir noktadadır:

¹⁹⁶ Vedi Aşkaroğlu, “Romanlarda Kişilik Kurgusu: Kuramsal Bir Karşılaştırma”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, S. 14, Mart 2016, s. 304.

¹⁹⁷ Aşkaroğlu, “Romanlarda Kişilik Kurgusu: Kuramsal Bir Karşılaştırma”, s. 304.

¹⁹⁸ Ö. Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, s.260.

¹⁹⁹ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, s.260.

Tip, sanatçının belirli bir biçim verme endişesi ile bir vak'aya ya da düşünceye ait nesneleştirme çabası olarak tanımlandığında hiç şüphesiz modernliğin de katkısıyla yeni bir bakış açısıyla ele alınması gereken bir kavramdır. Modernlikle birlikte evrimleşen statüsüyle tip, genelleştirilmiş vasıflarından arındırılarak ayrıntılı ve dolaylı bir ifade olarak karşımıza çıkar.²⁰⁰

Tip ve karakter anlayışlarının tarihi dönüşüm seyrinde *karakter* etrafında örülen yaklaşımın yükselişinde, modernizmin “insan”ı merkeze alan tutumunun etkisinin olduğunu söylemiştik. Mehmet Tekin, modernizmin “insan”ı merkeze alma durumuyla ilgili şu yorumları yapar:

Ağırlığın insan üzerine yoğunlaşması, 18. yüzyıla tesadüf eder. Bu yüzyıl aynı zamanda bireyci düşünme ve felsefenin başlangıç noktasıdır. Bir başka nokta da psikoloji biliminin bu tarihten itibaren kabul görüp gelişmesidir. Ayrıca eğitim alanında birey eksenli bir anlayışın yerleşmesini de hesaba katmak gerekir. Bütün bunlar romanın güçlenmesini sağlayacaktır. Toplumsal ve bilimsel alanlarda elde edilen imkânlar, zamanın güçlü anlatım türü olan romanın ufkunu bir hayli geliştirecektir. Nitekim çok sürmez roman, bu güçle 19. yüzyılın ‘en popüler’ edebi türü olur ve klâsik dönemini idrak ettiği bu yüzyılda zihinlerde derin izler bırakan unutulmaz figürlerini, kahramanlarını yaratır. Bu bağlamda 19. yüzyıl romanı kelimenin tam anlamıyla ‘birey’ eksenli romandır.²⁰¹

“Birey” anlayışının yüceltilmesi aslında bireyin de birey olmasını mümkün kılan çoğulculuk anlayışının “parergon” olarak görüldüğü ve dolayısıyla yine bir ayrıştırma yoluna gidildiğinin tezahürü gibi düşünülebilir.

Bütün bunlardan yola çıkarak diyebiliriz ki Hasan Boynukara’nın da belirttiği üzere varlık anlayışı değiştikçe doğal olarak yazarın karakter yaratma biçimleri ve nitelikleri de değişmiştir.²⁰² Fakat ayrıştırma üzerine kurulu her değişim, sınırlılıklarını da beraberinde getirmektedir.

Karakter anlayışındaki değişimler -genellikle yine ayrıştırma üzerine kurulu olsa da- modernistlerin mevcut karakter anlayışını sorgulamalarıyla hız kazanır ve bu haklı sorgulamalar roman kişilerinin gelişimi için önemli bir noktadadır. Eagleton’a göre bazıları bu sorgulamayı edebî kişiliklerin psikolojik karmaşıklıklarını, klasik hâliyle *karakterin* çözünmeye başladığı noktaya kadar yapar.²⁰³ Dolayısıyla insan bilincini akıl almaz ölçüde dolaşık ve incelikli bir şey gibi görmeye başladığımız anda, yorumcular tarafından Şinasi, Macit gibi sınırları dikkatle çizilmiş roman kişilerini bu çember içinde tutup zapt etmek zorlaşır.

²⁰⁰ <https://hayrettinorhanoglu.wordpress.com/2018/10/24/anlatilarda-tip-ve-karakter/> (24.10.2018)

²⁰¹ Tekin, *Roman Sanatı*, s. 77.

²⁰² Hasan Boynukara, “Karakter ve Tip”, *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C. 1, S. 65/66/67, Mayıs 2017, s. 198.

²⁰³ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 77.

Moran'ın roman kişilerinin postmodern romanlarda bu çember içinde sıkıştırılmadığına, hatta çemberin silikleşmesiyle birlikte kendi varlıklarının da belirsizleşmeye başladığına ilişkin şöyle bir yorumu vardır: “Klasik gerçekçi romanın üç ana ögesi, yani olay örgüsü, *karakter* ve çevre modernist romanda önemlerini yitirirler ve onların yerine ön plana geçen örüntü, simge, imge, ritim ve bakış açısı gibi öğeler olur.”²⁰⁴ Yazarlar tarafından bu şekilde oluşturulan *karakter*ler eleştirmenler tarafından da bir noktada karşılık bulmuş, postmodern roman kişileri çok büyük çoğunlukla *tip* düzleminde ele alınmamıştır. Hatta postmodern romanda *karakter* de postmodernizmin çelişkili ve belirsiz doğasıyla ilişkili olarak önemli ölçüde değişime uğramakta ve alışlagelmiş *karakter* özellikleri dâhilinde tanımlanmamaktadır. Postmodern karakter, metnin postmodernizmin ortaya koyduğu ontolojik sorunları yansıttığı bir alan olarak ortaya çıkmaktadır.”²⁰⁵ Aşkaroğlu da, postmodern romanda karakterin imge şeklinde bir gerçeklik olarak sunulduğunu belirterek değişen karakter anlayışına vurgu yapmaktadır.²⁰⁶ Postmodern romanda kişiler artık belirsiz doğasıyla klasik anlamda düşünülen *tip* ya da *karakter* üzerinden değil flulaştırılmış roman kişileri bağlamında ele alınmaktadır.

Tip-karakter anlayışındaki bu dönüşüm aslında yorumlama geleneğinin farklılaşp gelişmesini zorunlu kılmaktadır. Bu noktada özellikle vurgulanması gereken şey ise şudur: Karakter anlayışındaki gelişmelerin sağladığı imkânlardan sadece günümüz romanlarında değil eski yeni bütün roman yorumlamalarında faydalanılmalıdır. Çünkü yeni perspektifler, geçmişteki metinlere yönelik sürekli aynı anlam doğrultusunda üretilen yorumların dışına çıkabilme noktasında bize başka rotaların da var olabileceğine dair ışık tutabilir.

Şimdiye kadar hep *tip* ve *karakter*in nasıl ayrıştırıldığı konusunun üzerinde durduk. Bu ayrıştırma iki yönlü merkezileştirmeye de sebep olabiliirdi. Fakat *Fatih-Harbiye tip* ekseninde tek-tipleştirildiği için genel olarak bu sorun üzerine yoğunlaştık. Bu noktada söz konusu bu problemin oluşmasına nelerin sebebiyet verebileceği üzerine düşünmek, var olan soruna çözüm üretilebilmesi bağlamında yararlı olabilir.

²⁰⁴ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, 21. bs., İstanbul 2017, s. 263.

²⁰⁵ Pınar Dolaykara, “Characterization In Postmodern Novel: Analysis Of John Fowles' Mantissa In The Context Of Postmodern Character”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*, Ankara 2017, C. 57, S. 2, s. 1000.

²⁰⁶ Veda Aşkaroğlu, “Postmodern Roman ve Yeni Dünya Tasarımı”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 2020, S. 46, Haziran 2020, s. 342.

Fatih-Harbiye karakterlerinin zamansallıklarının göz ardı edilip sürekli *tip* düzleminde okunarak tek-tipleştirilmesinin çeşitli nedenleri olabilir. Edebiyat inceleme metodu olarak yorumlama geleneğinin, alışılmışın dışına çıkmak buna yönelik getirilebilecek eleştiriler bağlamında edebiyat araştırmacısını tekgözlülüğe²⁰⁷ sürükleyebilir. Ya da *tipin* toplumdaki belirli bir kesimi temsil edebileceğine dair bir düşünce, yapılan araştırmalarda ideolojik kaygıları gün yüzüne çıkarabilir. Sürekli aynı bağlamlarla ele alınmış bir eserin farklı perspektiflerden okunması, esere dair geliştirilen yeni yorumların aşırı olduğu sanrısını oluşturabilir. *Tip* düşüncesinin bir roman kişinin daha rahat okunmasına olanak sağladığı düşünülebilir.

Tip anlayışının karakterin daha rahat yorumlanmasına imkân verdiği düşüncesi, aslında karakteri ehlileştirme isteğinin bir yansımasıdır. Zira *tip* anlayışının roman kişilerinin daha rahat, tipik okunmasını sağlayan avantajı; roman kişilerinin hem oluşturulma hem de okunma bağlamında özgürlüğünü kısıtlaması bakımından bir açmaza dönüşmektedir.

Tip okumalarının merkezileştirilmesinin nedenlerinden biri de *tip* düşüncesine ilişkin olumlamalardır. *Tip* eksenli yönlü yorumlamalarda Şinasi²⁰⁸ gibi olumlu *tip* olarak idealize edilen kişilere önem verilip onların yüceltilmesi ise aslında bizim kendi tarihimizle, bakış açımızla ve kimliğimizle ilgilidir. Örneğin kişileri hodgam (bencil) ve diğergam (empati duygusuna sahip) olmak üzere ikiye ayıran Ömer Seyfettin, *tiplerin* diğergam olduklarına inanır ve *tip* kavramı için “enmuzeç” kelimesini kullanır.²⁰⁹

Mehmet Kaplan da *tipleri* anlatırken, onların muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ettiğini ifade eder.²¹⁰ Bu sebeple iyi ve güçlü bir *tipin* oluşturulma zemininde toplumsal kaygıların yattığı söylenebilir.

Aslında toplumsal bir kaygıyla “olumlu *tip*” yaratma ihtiyacının kökeni daha önce de değinildiği üzere Aristoteles’e kadar uzanır. Aristoteles’e göre karakterlerde (tiyatro oyuncusu) bulunması gereken birinci özellik ahlak bakımından iyi

²⁰⁷ *Tip* ya da *karakter* ayrıştırmasının kavramsallaştırılması için “tekgöz” kelimesi önerilebilir. Zira “daha doğru uzaklık ve derinlik algısı iki gözün işbirliğiyle sağlandığından” sadece bir gözün görmesinin olanaklı kılındığı bakış, bütünün derinliğine inme bağlamında sorun yaratabilir.

²⁰⁸ Romanda yer yer küçük eleştirilere tâbi tutulsa da romanın olumlu *tipi* olarak oluşturulan ve yorumlanan kişisi Şinasi’dir.

²⁰⁹ Ömer Seyfettin, *Makaleler I*, haz. Hülya Argünşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001, s.393.

²¹⁰ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1985, s. 5.

olmalarınıdır.²¹¹ Fakat genel *tip* anlayışında roman kişileri sadece iyi olanı değil, kötü olanı da temsil edebilirler. Hatta roman, bazen “olumlu kişiler / olumsuz kişiler” diye de tasnif edilir. Ama “bu tasnif, yalınkat kişilerle (*tiplerle*) dolu romanlar için geçerlidir. Romana sanat dışı işlevler yükleyen romancılar, belirli bir mesajı iletmek için, o mesajı temsil eden “olumlu kişilerin yanında, söz konusu mesaja muhalif kişilere de yer vermek zorundadır.”²¹²

Görüldüğü üzere olumsuz *tip*’in oluşturulma amacı bile olumlu tiplerin daha çok parlatılıp ön plana çıkarılması amacıyla. *Fatih-Harbiye*, genellikle sadece *tip* düzleminde okunduğu için Macit’in yanlış Batılılaşmış züppe tavırlarının, olumlu bir *tip* olarak değerlendirilen Şinasi’nin daha fazla yüceltilmesine olanak sağladığı söylenebilir. Buradaki sorunlu taraf ise kişilerin iyi-kötü, olumlu-olumsuz, doğru-yanlış gibi kesin sınırlarla ayrıştırılıp şematize edilebileceği tasavvurudur. Bir insanın ya da roman kişinin her zaman doğru ve haklı olduğunu kim iddia edebilir?

Bununla ilgili Chatman şunları ifade etmektedir: “‘Davranışların ve hatta alışkanlıkların’ bir karakteristik özellikle tutarsızlık gösterebileceği gözlemi ve bununla ilişkili olarak verili bir kişilikte doğası gereği birbirleriyle çatışan karakteristik özelliklerin bulunabilmesi, modern karakter kuramı için kesinlikle yaşamsal özelliklerdir.”²¹³

Olabilecek bu çelişkiler bağlamında Şaban Sağlık’ın da belirttiği üzere roman kişileri hakkında bugün gelinen nokta, bu kişilerin idealize edilmesi (olumlu kahraman), yalınkat kişiler, yuvarlak kişiler gibi yaklaşımları aşmıştır.²¹⁴ “Modern roman artık kişinin iç dünyasına yönelmiş olup, insanın nasıl olduğunu değil, nasıl yaşayacağını sorgulamaya başlamıştır.”²¹⁵ Bireylerin iç dünyasına yönelmek ise onların “biricik” ve “benzersiz” olduğu anlayışını doğurmuştur.

Roman kişilerine *tip* roller vermek, onları benzersizleştirmek değil, belli kategorilere oturtmaktır.²¹⁶ Eagleton bireylerin benzersiz olduğunu düşünmenin

²¹¹ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 26. bs., İstanbul 2019, s. 55.

²¹² Şaban Sağlık, *Popüler Roman-Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 54.

²¹³ Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem*, çev. Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara 2009, s. 114.

²¹⁴ Sağlık, *Popüler Roman-Estetik Roman*, s. 55.

²¹⁵ Sağlık, *Popüler Roman-Estetik Roman*, s. 55.

²¹⁶ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 64.

hoşumuza gittiğini ancak bu durumun herkes için geçerliyse hepimizin bu niteliği yani benzersizliği paylaştığını ifade ederek bu durumdan şöyle bir sonuç çıkarır:²¹⁷

Herkes özeldir, yani hiç kimse özel değildir. Oysa insanlar yalnızca bir noktaya kadar olağan dışıdır. Her ne kadar postmodernler bunu kabul etmeye gönülsüz olsa da, temel de birbirinden o kadar da farklı değildir. Yalnızca insan olmamızdan ötürü bile çok farklı ortak noktamız var.²¹⁸

Eagleton'ın bu yaklaşımı, roman kişilerinin değişebilirliğinin yine *tip* üzerinden anlaşılabilir olmasıyla da ilişkilidir. Zira değişim ancak benzerlik üzerinden algılanabilecek bir olgudur. *Karakterin* belirli bir dönemini veya geçmişini tipleştirmeden onun değiştiğini anlamak mümkün değildir.

Tip bu açıdan bakıldığında geride bırakılamaz görünmektedir ama öte yandan *tip* merkezli anlayışın birey'i öteleyen tavırlarının aşırılığı, modernleri ve postmodernleri bireyin biricik'liği noktasında aşırı hassasiyete itmiştir. Hem *tip* merkezli geleneksel hem de bireyi önceleyen modern olmak üzere iki anlayış da birbirlerinde gördükleri sorunlu taraflardan kaçınmak için daha problemliler bir hâl almışlardır. Yine de modern ve postmodernler tarafından hem insan hem de roman kişileri bağlamında bireyin "benzersiz" ve "biricik" olma durumunun bazı noktalarda hiçe sayılması ihtimalinin kaygısının güdülmesi çok da yersiz sayılmaz. Çünkü, yalnızca insan olmamızdan ötürü bile çok farklı ortak noktamızın olması, hem insanın hem de roman kişisinin "benzersiz" ve "biricik" olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

Roman kişilerinin hiçbir ayrıma gidilmeksizin "benzersiz" ve "biricik" yaşayan birer varlık olarak insaniliğini ön plana çıkarmak için onların tabiatlarının derinliğine inmek gerekir.

Chatman, karakterlerin "yaşayan insanlar" olmadığını; ancak bunun hiçbir biçimde onların inşa edilmiş taklitler olarak basılı sayfadaki sözcüklerle sınırlı oldukları anlamına gelmediğini ifade eder.²¹⁹ Chatman'ın karakterlerin "yaşayan insanlar" olmadığını söylemesi, onların canlılığıyla değil gerçekliğiyle ilgili bir çıkarım olmakla beraber karakterlerin kelimelerle sınırlı olamayacağı vurgusu aslında onların tam olarak canlı, canlı kalabildiği müddetçe özgür, özgür olabildiği için değişken ve tüm bu özellikleriyle açık karakterler olmasıyla ilgilidir.

²¹⁷ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 64.

²¹⁸ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 64,

²¹⁹ Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 109.

Sartre, roman kişilerinde olması gereken bu özelliklere dikkat çekerek romancılara şunu öğütler: “Roman kişilerinin yaşamalarını mı istiyorsunuz? Özgür olmalarını sağlayın.”²²⁰ Mauriac da roman kişilerinin özgürlüğüne vurgu yaparak karakterlerin salt romancının boyunduruğu altında kalmayacak kadar ölçsüz anlam ifade edebilecek güçte olduğunu söyler.²²¹ Tabii buradaki ölçsüzlük, aynı zamanda mantıksal tutarlılıkların sınırları dâhilinde bir sınırsızlığa gönderme yapmaktadır. Aksi hâlde roman kişilerinin daha “özgür” olarak değerlendirilmesinin sağlayacağı imkânlar, yerini böyle bir sınırsızlığın yanlış yorumlanması neticesinde aşırı yorumlara bırakabilir.

Sağlık da roman kişilerinin bu anlayışta bir özgürlükte olması gerektiğini düşünür, ona göre roman kişilerinin canlılığı ve roman yazarına bağlılığı arasında ters bir orantı vardır: “Hiçbir roman kişisi romancının -âdeta- bir kuklası olmamalıdır. Roman kişileri ne kadar canlı kişiler olurlarsa, romancıya o kadar az tabi olurlar.”²²² Roman karakterlerinin “canlı”, “özgür” ve “açık” olması özelliğine ilişkin olarak Chatman, yaşayabilir bir karakter kuramının açıklığı koruması gerektiğini yani karakterleri salt olay örgüsü işlevleri olarak değil, otonom varlıklar olarak ele alması gerektiğini ifade eder.²²³ “Böyle bir kuram, seyircinin/okuyucunun hangi ortamda olursa olsun söylem tarafından orijinal yapıda bildirilen ya da örtülü bulguları kullanarak karakteri yeniden inşa ettiğini savunmalıdır.”²²⁴

Yeniden inşa edilen şeyin ne olduğu şu şekilde açıklanabilir: “Karakterlerin neye benzediği sorusunun cevabını yeniden inşa ederiz. Burada “benzemek”, karakterlerin kişiliklerinin açık uçlu olduğunu, sonraki spekülasyonlara ve zenginleştirmelere, hayallere ve gözden geçirmeye açık olduğunu ima eder.”²²⁵

Bu açıklık, kişiliğin zihinsel karakteristik özelliklerle sınırlı olmamasıyla ilgilidir.²²⁶ Felsefeden psikolojiye dönüldüğünde psikologların genellikle bu kavramı

²²⁰ Jean-Paul Sartre, *Yazınsal Denemeler*, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul 1984, s. 26

²²¹ François Mauriac, “Romancı ve Kişileri”, çev. Salah Bırsel, *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 3. bs., S. 154-159, Mayıs 2019, s. 204.

²²² Sağlık, *Popüler Roman-Estetik Roman*, s. 53.

²²³ Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 111.

²²⁴ Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 111.

²²⁵ Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 111.

²²⁶ Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 112.

sınırlandırmadığı görülür.²²⁷ O hâlde kurmaca karakterler için de böyle bir sınırlandırmaya gitmenin gereği yoktur.²²⁸

Yaşayabilir bir karakter kuramında “açıklık” fikrinin sağladığı sınırsızlığın temelinde psikanalizin yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkışı tutarlı, bütünlüklü birey fikrine bir tehdit oluşturarak kişinin tutarlılığına ve şeffaflığına olan her türlü inancı eritmesi yatar.²²⁹ “Edebiyatta modernizm de aynı şeyi kurmaca karaktere yapmaktadır.”²³⁰

Fatih-Harbiye'deki roman kişilerine salt *tip* ekseninde yaklaşmak ise hem karakterlerde olması hem de karakter okumalarında gözetilmesi gereken özellikler olarak vurgulamaya çalıştığımız canlılık, özgürlük, değişkenlik ve açıklığın göz ardı edildiğinin tezahürüdür. Bu bakış açısı, roman kişilerinin iç dünyasına girerek onların derinliklerine yolculuk yapmaya mani olmaktadır. Tabii bu, söz konusu karakterlerin kesinlikle toplumsal olanı ifade etmediği şeklinde yorumlanmamalıdır. Burada asıl eleştiri konusu, karakterlerin genellikle toplumsal açıdan bazı kişilerin ya da sınıfların doğrudan bir temsili olarak görülmesi ve özelliklerinin şematize edilmesidir. Onların ruhlarının derinliklerine inmeye çalışmak, onları tanıma çabasının bir ürünü olmakla birlikte bu çabayı gerekli kılan şey, karakterlerin sonsuz olasılıktaki hissiyatlarının farkındalığıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'de “Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumi fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik şekilde derinleştirmeğe çalışanlar bulunsa bile, bu bir kültür için umumi bir terbiye mahiyetini alacak şekle girememiştir.”²³¹ diyerek Türk toplumundaki aydınları, yazarları bu farkındalık noksanlığıyla eleştirir. Aslında *tip* ve *karakter* anlayışları tarihi bir dönüşüm seyri içinde olsalar da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu eleştirisi bugün de karşılığını yitirmiş sayılmaz.

Roman kişilerinin canlılığı mevzuuyla ilgili olarak Hilmi Yavuz, *tipe* dayalı romanın ne olduğu sorusunu açmak için *tipin* ‘verilmiş’ ya da ‘yaşanmış’lığına ilişkin

²²⁷ Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 112.

²²⁸ Chatman, *Öykü ve Söylem*, s. 112.

²²⁹ Mackay, *Roman Nedir?*, s. 113.

²³⁰ Mackay, *Roman Nedir?*, s. 113.

²³¹ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 60.

bir ayırım getirerek sorunun kuramsal bağlamını belirlemeye çalışır.²³² “Bir *tipin* ‘verilmiş’ olması, belirli insan yönsemesinin en son kertesine vardırıılarak anlatılmasıdır. Yani *tipin*, karakteristik insansal konumunun daha başından verilmiş olması, onun bireysel tarihini ‘verilmiş’ kılar.”²³³ *Fatih-Harbiye*’de toplumun Batı etkisi altında kalarak yozlaşmaya başladığı zaman diliminde Doğu ve doğrunun yanında olma durumunu hiç şaşmadan en son kertesine kadar götüren Şinasi, yorumcular tarafından ‘verilmiş’ bir *tip* olduğu düşünülerek ele alınmaktadır. Sanki Şinasi, Doğu tarafgirliğine halel getirecek ufacık bir şey yapsa Şinasi olmaktan çıkacak, başka biri olacaktır.

Tipin “yaşanmış bir bireysel tarihe dayandırılması ise belirli bir insansal yönsemeyi son kertesine kadar yaşayacağını önceden verilmemiş olmasıdır.”²³⁴ Bu bağlamda ‘yaşanmış’ *tipin* gerçek yaşamdaki kadar değişik, şaşırtıcı ve çizgisel olmayan bir saihlik taşıdığı söylenebilir.²³⁵

‘Verilmiş’ *tip* algısı, Yavuz’un da işaret ettiği üzere insanı değişmez, dural (statik) bir özle belirlemek, onu (insanı), yapılan bir nesneye (Sartre’nin verdiği örnekle, mektup açmaya yarayan bir bıçağa) indirgemek anlamına gelmektedir.²³⁶ Bu bağlamda *tipin* özünü, bu doğrultuda bir karakteristiğe indirgemek, onu saihlikten uzaklaştırmaktadır.²³⁷

Baskın yorumlama geleneğinde genellikle ‘verilmiş’ *tip* olarak düşünülen Şinasi gibi roman kişileri dahi kendi tabiatı itibarıyla aslında aynı zamanda belirsizdir, her türlü ehlileştirme çabalarını etkisiz kılabilecek saih bir tarafları da vardır.²³⁸

Yavuz, Batı romanında ‘verilmiş’ *tipten*, ‘yaşanmış’ *tipe* geçişin önemli olduğunu ve bu geçişlerin, felsefe düşüncesinde görülen dönüşümlerle doğrudan bağıntılı olduğunu söyler ve şu şekilde bir açıklama yapar:²³⁹

Bu dönüşüm, tip sorununu örneğin Andre Gide’de ikili bir düzlemde somutlaştırır. Andre Gide’de tipler, Balzac’ta gözlemediğimiz ölçüde çizgisel ‘verilmiş’ tipler değildir. Gide Bergson’la birlikte aldığı dönemeçtedir. Gide’de ‘verilmiş’ tipler (*Dar Kapı*’daki Alissa) kadar ‘yaşanmış’ tipler (*Vatikan’ın Zindanları*’nda Lafcadio) gözlemlenir. Lafcadio’nun özgürlüğünü kanıtlamak için

²³² Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayın Grubu, 3. bs., İstanbul 2005, s. 33.

²³³ Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 33.

²³⁴ Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 33.

²³⁵ Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 34.

²³⁶ Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 35.

²³⁷ Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 35.

²³⁸ Bu belirsizlikler ve saihlikler bir sonraki bölümde karakterler üzerinden somutlaştırılmıştır.

²³⁹ Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 38.

giriştiği nedensiz edimler (*actes gratuits*), onu ‘verilmiş’ değil, ‘yaşanmış’ bir tip kılar. Bu dönüşüm, tiplere açısından Sartre’da düğümlenir: Sartre’da ‘tip’ sorunu, bütün bütüne ortadan kalkmıştır. Çünkü Sartre, insanın kendi özünü sürekli yeniden kurduğunu düşünmektedir ve bu sürekli değişim içinde ‘verilmiş’ tip şöyle dursun, ‘yaşanmış’ tip bile söz konusu olamaz. Sartre’nin romanlarının tiplerden değil, karakterlerden oluşması da buna bağlıdır.²⁴⁰

Görülüyor ki roman kişilerinin yazar tarafından yaratılma tarihinde “*tip*” algısının kendi içindeki dönüşümü aynı zamanda roman kişilerinin yorumlanma tarihinin de dönüşmesine katkıda bulunmuş ve ayrıştırma üzerine kurulu *tip* anlayışının roman kişilerini hem oluşturma hem de yorumlama bağlamında bazı noktalarda yetersiz kaldığı düşüncesi giderek yaygınlaşmıştır.

Buna rağmen *tip-karakter* sorununun yaşamış olduğu gelişmelerin sağladığı imkânlardan edebiyat araştırmalarında yeterince faydalanılmamış olacak ki daha önce de belirtildiği üzere özellikle bir tez iddiası taşıdığı düşünülebilecek romanlarda karakterler, *Fatih-Harbiye*’de olduğu gibi genellikle *tip* merkezîyetçiliği üzerinden yönlü yorumlanmıştır.

Gürsel Aytaç, çağdaş Batı romanının geçirdiği evreleri, bugünkü romanın yeniliklerini, anlatım tekniğini ve kurgu özelliklerini bilen, bunları başarıyla uygulayan yazarlarımız olduğu hâlde, eleştirmenlerimizin çoğunun o bilgilerden habersiz olduğunu belirterek onların çağdaş romanı 19. yüzyıl roman ölçütleriyle değerlendirme durumunda olduklarını söyler.²⁴¹ Hatta eleştirisinin dozunu bir miktar daha artırarak bir romanın başarısını hâlâ yalnızca *tiplerin* canlandırılışında gören eleştirmenlerimiz olduğunu ifade eder.²⁴² Hâl böyleyken çağdaş romanlar şöyle dursun 1931 yılında yayımlanan *Fatih-Harbiye*’nin *tip* anlayışının olumlanması içgüdüleriyle sürekli *tip* merkezli okunuyor olması şaşırtıcı olmaktan uzaklaşmış görünmektedir.

2.2. *Fatih-Harbiye*’de Anlatı Kişilerinin Şemalaştırılması

Tip ekseni yönlü yorumlamalarda roman kişilerinin nasıl şematize edildiğini, bu bölümün bir hazırlayıcısı da olarak tezin birinci bölümünde de ele almış, karakterlerin özelliklerinin ayrıştırılıp sıralandığı bir tabloya yer vermiştik.²⁴³ Karakterleri sınırlara hapsederek onların yaşamasına imkân vermediğini iddia ettiğimiz bu şemaya

²⁴⁰ Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 38.

²⁴¹ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğubatı Yayınları, 4. bs., Ankara 2016, s. 12.

²⁴² Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, s. 12.

²⁴³ Bu konunun tezin Doğu-Batı karşıtlığı sorununun tartışıldığı birinci bölümünde de ele alınmasının sebebi karakterlerin Doğu ve Batı’nın açık ve belirgin birer temsilcisi olarak görülmesiydi.

bakılacak olunursa Şinasi dürüst ve güvenilir, Macit değildi. Şinasi doğal, Macit yapaydı. Şinasi kendini bulmuş, gerçekleştirmişti. Macit kimlik kaybı yaşamaktaydı. Şinasi manevi olana, Macit maddeye önem verirdi. Bu iki uç özellikler daha da uzayıp gidebilirdi. İkisi hakkında da bu kadar kesin hüküm içeren çıkarımlara sebebiyet veren şey, onların Doğu ve Batı'nın birer temsilcisi olarak görülmesiydi. Zira karşıtlık ilişkisi içinde düşünülen Doğu ve Batı algısında biri “diğerin değıli”ydi. Doğu ve Batı'nın temsili olarak görülen roman kişileri, çok büyük bir çoğunlukla sadece *tip* düşüncesi üzerinden ve “diğerin değıli”i fikriyle yorumlanmış oldu. Bu yorumlar da roman kişilerinin dünyasını matematiksel bir kümeye sıkıştırılmaya zorlayan, onları şematize eden baskın bir okuma yönüne dönüştü.

Görüldüğü üzere *Fatih-Harbiye* kişilerinin çok büyük çoğunlukla *tip* düşüncesi üzerinden okunmasının en temel sebebi, onların “toplumsal sınıfların şematik temsilcileri” olarak görülmesidir. Nitekim sadece *Fatih-Harbiye* değıl, sosyolojik yönüyle tezli roman olduğu iddia edilebilecek bütün romanların kahramanları genellikle *tip* merkezietçiliğı üzerinden yorumlanmıştır. Yani bu tür romanlarda roman kişileri, “düşsel bir varlık ve deneysel bir ben”²⁴⁴ düşüncesinde değıl, gerçek bir varlığın taklidi olarak ele alınmıştır. Fakat “*tip* kendi dışında bir şeyi temsil eden, roman dünyasının dışında kalan, dış dünyada mevcut bir kavramı ya da bir insan türünü temsil eden roman kişisi”²⁴⁵ olarak görüldüğü için *tip* anlayışının merkezileştirilmesi, kurgu ile gerçek arasındaki farkın giderek belirsizleşmesine neden olmaktadır. Bu durum da romanın edebî bir tür olmasının göz ardı edilerek sosyolojik bir metinmiş gibi muamele görmesine sebebiyet verir.

Edebiyat, kendi tabiatı itibarıyla kaçınılmaz olarak sosyoloji, psikoloji vs. gibi disiplinlerden beslenir. Fakat aynı zamanda edebî eseri edebî kılan, onun bu disiplinlerle ayrıştığı noktadadır. Köksal Alver, edebiyatın sosyolojiyle hem bir arada hem de ayrı olması durumunu “mümkün bir aradalıklar” olarak tarif eder:

Edebiyat ile sosyoloji gibi iki farklı disiplinin birbirlerini destekleme bağlamında bir arada zikredilmesinin ön-koşullarını arama/belirleme çalışması, *mümkün biraradalıklar* anlayışını gerekli kılmaktadır. İlk elden farklı/değışik alanların başka bir form ve içerikte kendilerini yitirmeksizin yer alabilmelerinin ilkece benimsenmesine dayanan bakış açısı, edebiyat ve sosyoloji ilişkisine de yansıtılabilir. Söz konusu mümkün bir aradalıkta temel çıkış ise bir buluşma

²⁴⁴ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, çev. İsmail Yerguz, Afa Yayınları, İstanbul 1989, s. 43.

²⁴⁵ Berna Moran, “Roman Tip Olgusu ve Tipin İşlevi”, (Soruşturma: Z. Karabay), *Yazko Edebiyat*, S. 24, Ekim 1982.

noktası tayin edebilmelidir. ‘Edebiyatın sosyolojik imkânı’ tartışmasında *insan ve toplum gerçekliğinin bir iletişim ortamı üretmesi*, bize aradığımız buluşma noktasını işaret edebilir.²⁴⁶

Gregory Jusdanis, bu mümkün bir aradılığı ifade etmek için için “çit” imgesinden yararlanır: “Çit, bir tarlayı, hayali olandan ayırır. İki tarafa da aittir, bir yandan da tek başına ayakta durur. Çit, bir parçanın ötekinden hem ayrılmasına hem de onunla birleşmesine işaret eder.”²⁴⁷ Bu benzetmeden de anlaşılacağı üzere özerklik, bir varlığın dış dünyadan yalıtılmışlığına değil ona olan bağımlılığına işaret eder. Nesne, içinde bulunduğu ortamla etkileşime geçer; dünyadan ayrıdır ama onunla iletişim halindedir, kendi kendini yönetir ancak ilişkiseldir. Çit; bir çizgi, bir sınırdır.²⁴⁸ Edebiyat otonomisini bu sınırla kazanır. Romanın *Fatih-Harbiye*’de olduğu gibi sosyal gerçekleri konu edinmesi, onun kurgusal bir tür olduğu gerçeğini değiştirmez.

Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*’da Hippolyte Taine’nin, romanı yazıldığı toplumu yansıtmışından dolayı aynayla metaforlaştırdığını gösteren bir alıntıyla birlikte romanda insanın; bireysel olarak ve iç dünyası, bilinçaltı, duyguları, düşünceleri ve hayalleriyle yer alırken; toplumsal olarak da kendini kuşatan kültürel, sosyolojik ve tarihsel olguların içinde gösterildiğini belirtir.²⁴⁹ Yalnız bu cümlelerden sonra önemle altını çizdiği bir ifade vardır: “Roman, her ne kadar hayat ve tabiatın bütün yüzlerini bir ayna olarak yansıtırsa da, romanın gerçek hedefi insandır. Roman, insanı yakalayabilmek, onu en iyi, en ustaca yakalayabilmek sanattır.”²⁵⁰ Bu, romanın anlamını aslında roman kişilerinden aldığını göstermektedir. Fakat *tip* merkezli yönlü okuma geleneğinde *Fatih-Harbiye* karakterlerinin zamansallığı göz ardı edilmiş, özellikleri hiç değişmezmişçesine izleklerle yapılandırılmıştır.

Eagleton genel olarak *karakterin zamansallığının göz ardı edilmesi meselesiyle ilgili* şunu söyler: “Bir oyunun ya da romanın ‘edebiliğini’ göz ardı etmenin en yaygın yollarından biri, karakterlerini gerçek insanlarmış gibi ele almaktır.”²⁵¹

Ayrıştırma üzerinden ergonlaştırılan *tip* fikri, roman kişilerini gerçek insan bağlamında düşünmeye sevk ediyor olsa da aslında *tip* de roman türünün bir

²⁴⁶ Köksal Alver, *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yayınları, Ankara 2004, s. 13.

²⁴⁷ Gregory Jusdanis, *Kurgu Hedef Tahtasında Edebiyatın Savunusu*, çev. Çiçek Öztekin, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2010, s. 87.

²⁴⁸ Jusdanis, *Kurgu Hedef Tahtasında Edebiyatın Savunusu*, s. 87.

²⁴⁹ Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*, s. 19.

²⁵⁰ Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*, s. 19.

²⁵¹ Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 55.

gerçeğidir. Zira romancıya, onunla toplumsal sorunları irdeleme imkânı tanınır. “Toplumsal problemlerin yoğunlaştığı dönemlerde, romancıların, toplumu ilgilendiren bazı konulara ilgi duydukları, sosyo/kültürel çözümlere gittikleri bilinen bir husustur. Bu durumda romancı, topluma dönük görüş ve önerilerini sunmak için ‘tezli roman’ denilen roman türünü kaleme alır.”²⁵² Hatta Murat Belge bu düşünceyle paralel bir şekilde *tip* yaratma ile “gerçekçilik” kaygısı arasında bağ kurarak başlangıcında Türk romancısının *karakter*den önce *tip* yaratmasının tarihi zorunluluk olduğuna inanır.²⁵³

O hâlde Yavuz’un da belirttiği üzere *tip*, gerçekçi yazının tarihselliğini içeren bir kategori, roman metnini tarihe, somut tarihe eklemleyen bir dolayımıdır; gerçekçi roman ancak, ürettiği *tipler*le tarihsellik edinebilmektedir.²⁵⁴

Romana ve roman kişilerine bakış açısı günümüzde farklı bir hâl almış, “tezli roman” düşüncesi popülaritesini yitirmiştir. Mehmet Tekin bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde açıklar:²⁵⁵

Bugün roman düne göre, daha doğal bir karakter arz ediyor ve bugün, âdeta bir kader gibi borçlandığı bazı disiplinlerden (tarihten- sosyolojiden vs.) uzaklaşıyor; daha edebî ve daha biçimsel bir görünüm kazanıyor. Böyle bir roman anlayışında *tip*in yeri olabilir mi?.. Sanmıyoruz...(…) Bir *tip*in etrafında örülen dünyayı araştırmak, inceleyip eleştirmek, okuyucunun formasyonu açısından, tarihe bakış noktasından yararlı olabilir. Aynı durumun roman sanatına katkısı tartışılır. Romanın ‘*tip*’e kapı açması, kendisinin ihtiyacı dışında gerçekleşmiş bir uygulamadır. Güzel ve değerli roman, psikolojik derinliği olan birey eksenli romandır. En azından bugünün romanı için bu böyledir. Zira bugünün romanı kendi hayatını yaşayan, bir kelimeyle kendi olan insanın peşindedir. Oysa ‘*tip*’ ‘kendi hayatını yaşamaya fırsat bulamayan kişidir’ ve o, konumu itibariyle ‘benzerlerinin temsilciğini üstlenen’ daha doğrusu romancı tarafından böyle bir temsilciliğe koşulan kişidir.

Tekin’in bu görüşleri *tip* düşüncesinin roman kişisini sınırlayan yönüne dikkat çekilmesi bağlamında önemli bir noktada dursa da yine *tip-karakter* ayrıştırması üzerine kuruludur. Zira burada da *karakter* fikrinin merkezileştirildiğini görürüz. Kurtuluş Kayalı’nın da dikkat çektiği üzere “Türkiye’de her alanda olduğu gibi edebiyat alanında da olağan süreç, ifrat ve tefrit arasındadır. Önceki dönemde sanat alanında neredeyse sanatın bütünüyle toplumsal tarafı esas alınmış, bu dönemde de

²⁵² Tekin, *Roman Sanatı*, s. 109.

²⁵³ Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul 1994, s.17.

²⁵⁴ Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 39.

²⁵⁵ Tekin, *Roman Sanatı*, s. 112.

sanatın bütünüyle sanatsal yönü üzerinde durulmuştur.”²⁵⁶ Kayalı’ya göre “son dönem edebiyat literatürünün en azından bir yönü itibarıyla konunun sosyolojik tahlilin dışında bulunması ve o konuda geçmiş dönem ölçüsünde bile olsa sosyolojik tahlil yapma eyleminden bütünüyle kopmayı beraberinde getirmiştir. Bu vahim bir durum olarak ortadadır.”²⁵⁷ Durum bu yönüyle gerçekten vahimdir. Zira edebiyat, yaratıcı yahut kurmaca yazı sıfatıyla sahip olduğu genel statüden ötürü, bilme pratiklerinde pay almaktan otomatik olarak alıkonulamaz.²⁵⁸ Ayrıca edebiyat metinlerinin barındırdıkları hakikatler çok farklı kılıklarda karşımıza çıkmaktadır.²⁵⁹

Yazara *tip* düşüncesiyle toplumsal sorunları irdeleme imkânının tanındığını biraz önce söylemiştik. Bunu daha farklı açıklayacak olursak “tipleştirme”nin, yazarın dış dünyadaki bir kavramı ya da insan türünü kurgusal dünyada temsil edebileceği iddiasını taşıdığını ve toplumsal sınıfların şematik temsilcilerinin bu yolla oluşturulabileceğinin düşünüldüğünü söyleyebiliriz. Yani *tip* düşüncesi yazara da *tip* rolleri verme hakkı tanır.

Safa, her ne kadar roman kişilerine *tip* roller verse de “bütün kahramanları, fikir kuklaları halinde konuşan ve hareketlerinin sebeplerini hareketten evvel izaha çalışan roman ve piyeslerde hayat fikir kalıplarının emrinde olduğu için yapmacıklı ve soğuktur”²⁶⁰ diyerek merkezî *tip* anlayışını eleştirir.

Forster’a göre roman yazarı yarattığı kişiler hakkında her şeyi bilir, bu kişilerin “gizli saklı hiçbir yönleri yoktur”, çünkü onları “yaratan da anlatan da aynı kimsedir”.²⁶¹ Forster’in karakterin zamansallığını göz ardı eden bu indirgemeci yaklaşımı Safa’da yoktur. Her ne kadar bu durum, roman kişilerine *tip* roller verdiği için roman yorumlamalarında göz ardı edilse de Safa’nın da aslında karakteri zamansallığıyla düşündüğü söylenebilir:

Roman kahramanlarının gerçek kişiler olabilmesi meselesinde ben de tıpkı Mauriac gibi düşünüyorum. Onun ‘Romancı ve Kişileri’ adlı mükemmel bir denemesi vardır. Mauriac’a göre roman kahramanlarının insanlar gibi cüz’i irâdeleri vardır. Romancı, kahramanın bu cüz’i irâdesine müdahalede bulunamaz.

²⁵⁶ Kurtuluş Kayalı, “Siyaset Kısılcısından Biçimcilik Kısılcısına Tarihsel ve Sosyolojik Damarını Kaybetme Tehlikesi Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı”, *DoğuBatı*, S.22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 83.

²⁵⁷ Kayalı, “Siyaset Kısılcısından Biçimcilik Kısılcısına Tarihsel ve Sosyolojik Damarını Kaybetme Tehlikesi Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı”, *DoğuBatı*, s. 83.

²⁵⁸ Rita Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 130.

²⁵⁹ Felski, *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, s. 130.

²⁶⁰ Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkit Objektif 02*, Ötüken Neşriyat, 8. bs., İstanbul 2029, s. 23.

²⁶¹ Forster, *Roman Sanatı*, s. 24.

Bulunduğu takdirde, biraz evvel bahsettiğim gibi, roman mekanik kişilerin toplantı yeri hâline gelmekten kurtulamaz. Mauriac bu konuda dikkate değer bir şey söylüyor: Kahraman, kaleminden çıktıktan sonra kendi cüz'i irâdesiyle hareket eder. Ben onu bir rahip olmağa zorlasam da beni dinlemez. Ne olacaksa, o olur.. Bu yüzden, romanımda çok iyi kişiler olmalarını istediklerim, cinayet de işlemiş hırsızlık da etmişlerdir.²⁶²

Jale Parla'ya göre insanın edebî bir metinde nasıl temsil edildiği epistemolojik bir mesele olarak görülmelidir: “Sanatçı insanı nasıl biliyor, tanıyor, insan doğasına ilişkin nasıl fikirler taşıyorsa, *tip* ve *karakter*lerini de, elbette gününün kültürel ve ekonomik ortamında yaşatarak, ona göre çizer.”²⁶³ Dolayısıyla Safa'nın da roman kişilerini kendi zihniyetine göre tipleştirmesi olağandır. Asıl sorun, romanın sadece yazarın yönlendirdiği noktadan okunması ve *tip-karakter* ayrıştırılmasına gidilerek *tip* düşüncesinin merkezileştirilmesidir. Biraz önce de dikkat çekildiği üzere aslında her ne kadar karakter mevzusunu realizm/natüralizm dolayımında ele almış olsa da Safa da roman kişilerinin dinamik ve hakiki olması gerektiğini düşünür ve karakterin zamansallığını göz ardı etmez. Ona göre, tiyatro ve roman kahramanlarının şahsiyetleri hakkında eski ve yeni görüş birbirinden çok farklıdır ve şu şekilde bir açıklama yapar:

Eski tiyatro ve romanda, seyirci yahut kari (okuyucu), bu kahramanların her birine karşı muayyen (belirli) bir tek his duyar, ona acır, onu sever, ondan nefret eder veya onunla istihza (alay) eder. (...) Çünkü bu kahramanların ruhlarında bir tek ihtiras hâkimdir ve bizde tek bir duygu uyandırır.(...) Tiyatro ve romanda seciyenin bu eski görünüşü, insanda şahsiyetin devamlı ve tek bir eneden ibaret farz edilmesindedir.(...) Fakat bu görüş, geçen asrın ortalarından sonra değişmeye başlamıştır. Artık roman kahramanları, devamlı ve bir tek ene ile muayyen (determine) ve mürettep roller oynamazlar. Hâkim ihtirasları zaman zaman değişir; ruhlarında “ulvî ve süfli”, deni ilcalar (içtepiler) ve yüksek temâyüller birbirine karışmıştır. Bunlar müellifin (yazarın) mantığından doğma, aklı ve statik bir varlık değil, cetlerinden binbir huy tevârüs etmiş, her türlü marazî hareketlere müstaid (yatkın), iyiliğin ve fenalığın her türlüüne kabiliyetli, içinde buldukları hayat şartlarına uyan, o şartlara göre seciyeleri değişen dinamik bir et, kan kemik ve sinir külçesidirler: İnsandırlar. Bunun için, yeni roman, yeni tiyatro kahramanları, eski roman ve tiyatro kahramanlarından daha insandırlar, çünkü daha dinamik daha hakikidirler.²⁶⁴

Fatih-Harbiye'yi yazdığı aynı yılda bunları söyleyen Safa'nın roman kişileri hakkındaki bu yorumlarının Şinasi, Neriman, Macit ve Faiz Bey'in bizim savunduğumuz üzere *tip-karakter* ayrıştırmasına gidilmeksizin yorumlanması gerektiğine dair önemli imalar içerdiği söylenebilir. Sonuçta kendisinin de roman kişilerinde olması gereken özellikler olarak sıraladığı “daha dinamik ve daha hakiki” olma durumunu sağlayan, aslında onların nasıl alımlandığıyla ilintilidir.

²⁶² Vecdi Bürün, *Peyami Safa ile 25 Yıl*, Yağmur Yayınları, İstanbul 1978, s. 89.

²⁶³ Jale Parla, *Edebiyatta Karakter ve Tip, Kitaplık*, S. 83, Mayıs 2005, s. 77.

²⁶⁴ Peyami Safa, “Tiyatro ve Romanda Kahramanların Şahsiyetleri”, *Resimli Şark*, Sayı 6, Haziran 1931.

Şimdiye kadar hep *tip* okumalarının merkezileştirildiği yönlü yorumlamaların karakterleri nasıl şematize ettiğine değindik. Bu yorumlara göre Şinasi ve Faiz Bey, roman boyunca Doğu'yu, evi, geleneği ve alaturka müziği temsil eden karakterlerdi. Macit; Batı'nın, modernin, alafranga müziğin temsilcisiyken Neriman Doğu'yla Batı'nın, gelenekle modernin, alaturkayla alafranganın arasında kalmışlığın sembolize edilmiş hâliydi. Tezin başından beri bu yorumlamaların roman kişilerini şemalara hapseden bir konrole dönüştüğünü, bu kontrolün de roman kişilerinin açılımı önünde bir handicap oluşturduğunu iddia ettik. Son zamanlarda sayıları çok az da olsa salt *tip* düzleminde düşünülerek tek-tipleştirilen roman kişilerinin değişebilen özelliklerine odaklanarak, onları farklı bir zaviyeden *karakter* bağlamında okumaya çalışan yorumcular da olmuştur. Bunlardan biri Erol Köroğlu'dur.

Köroğlu; romanda histerik hâllerin, sinirsel harplerin kadın kahraman üzerinden veriliyor olmasını sorgular ve *tip* eksenli baskın yorumlama geleneğinin dışında roman yorumlamalarına yeni bir soluk getirir:

Neriman'ın eskiden beri sinirsel bir sorunu vardır. Bunun adı konulmasa da verilen betimlemeden bunun Freud'dan itibaren kadınlara özgü bir hastalık olduğuna inanılan histeri olduğunu düşünürüz. Günümüzde hem erkek hem de kadınlarda görüldüğü için adı bile değiştirilen bu ruhsal sorun, Fatih-Harbiye'nin dünyasında klişelerle uyumlu bir biçimde sadece kadınlara özgü bir hastalıktır.²⁶⁵

Görüldüğü üzere Köroğlu'nun romana bakış açısı farklı bir yönde olmuştur ve o, *Fatih-Harbiye*'yi “zaman kaçığı” kavramıyla bambaşka bir perspektiften okumaktadır. Köroğlu, *Fatih-Harbiye*'de anlatım biliminde “ellipsis” denen zamansal atlamaların alanına giren fakat tam olarak nasıl adlandıracağını bilemediği için “zaman kaçığı” demekle yetindiği, başka da hiçbir romanda ya da anlatım bilimi çalışmasında rastlamadığı bir durumun gerçekleştiğini iddia eder.²⁶⁶ Köroğlu'nun romana dair genel yorumlamaları şu şekildedir:

Fatih-Harbiye, Peyami Safa'nın dâhil olduğu ve keskin ikili karşıtlıklarla ilerleyen Batılılaşma geleneğimizin soyut bir “biz ve onlar” çatışması olmadığını, meselenin her zaman kadına tahakküm ve kadının özgürleşme çabasının engellenme, susturulma kaygısı olduğunu bize bir kere daha ilan eder. Neriman zamanı deneyimlerken maruz kaldığı kaçıklar nedeniyle gelişmesi durdurulmuş, sakat bırakılmış bir karakterdir. Ancak biz okurlar, o kaçıklardan asıl gizleneni, asıl derdi, asıl kavgayı görebilir ve özgürleşen ve özneleşen, eksilmemiş Nerimanların öykülerini tahayyül edebiliriz. *Fatih-Harbiye*, tekniğindeki

²⁶⁵ Erol Köroğlu, “Zaman kaçığı: *Fatih Harbiye*'de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, haz. Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman, Banu Öztürk, Tülin Ural, *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı*, Ötügen Yayınları, İstanbul 2021, s. 16.

²⁶⁶ Köroğlu, “Zaman kaçığı: *Fatih Harbiye*'de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, s. 17.

sıkıntının işaret ettiği semptom üzerinden büyük ve bu açıdan yeniden okunmayı hak eden, daha farklı bir yaşamı düşünmemize vesile olabilecek bir romandır.²⁶⁷

Köroğlu; Neriman için “gelişmesi durdurulmuş, sakat bırakılmış bir karakter” derken aslında *tip-karakter* ayrıştırmasına gidilerek *tip* ekseninde merkezileştirilen okuma yönünün kritiğini yapmaktadır. Bu, *tip* karşısında karaktere yaşama hakkı verilmesi bağlamında oldukça önemli bir adımdır. Zira Neriman’ı yönlü okumalardaki *tip* düzleminin dışında bir *karakter* olarak ondaki değişebilir özellikleri görebilmek elbette ona kurgusal bir roman kişisi olarak hareketlilik kazandırır. Ölü toprağını üzerinden silkelemesi için ona bir imkân sunar. Aynı zamanda tam da bu noktada ayrı bir dikkate ihtiyaç vardır. Köroğlu’nun *karakter* ekseninde oluşturduğu okuma yönünün de esere bakış açısının yönsüz olabilmesi durumunu tehlikeye düşürebilecek bir yorum yinelemesi oluşturabileceği ihtimalinin göz ardı edilmemesi gerekir. Zira Köroğlu’nun dikkat çektiği bağlamın kadın problemi üzerine yoğunlaşan bir okuma yönü oluşturması olasılığı vardır. Neriman’ı sürekli kadın sorunları üzerinden okunması ihtimali ise okuma yönünün feminizmle sınırlandırılması tehlikesini doğurur. Nitekim, Neriman’ın *karakter* düzleminde okunması, sürekli olarak feminizm düşüncesi üzerinden yapıldığı takdirde bu da Neriman’ı şema hâline getiren başka bir okuma yönü haline gelecek, Neriman bir mezardan çıkarılarak başka bir mezara gömülecektir.²⁶⁸ Roman kişinin değişebilir özelliklerine odaklanılarak yapılan yorumlar, baskın bir okuma kanalı oluşturduğunda yine değişmeyen başka özellikler üretmiş olacaklardır.

Bütün bunlardan yola çıkarak şu sonuca varabiliriz: *Tip* ekseninde tek-tipleştirilen roman yorumlamaları Neriman’ı ne kadar baskı altına alan, onu kontrol eden bir şeye dönüşüyorsa *tip* düşüncesi karşısında daha rahat hareket etme imkânı tanısa dahi *karakter* düzleminde merkezileştirilen roman yorumları da Neriman’ın açılımında aynı engeli oluşturur. *Tip* okumalarının merkezileştirilmesi ne kadar sorunluysa *karakter* yorumlamalarının ergonlaştırılması da bir o kadar problemlidir.

²⁶⁷ Köroğlu, “Zaman kaçı: *Fatih Harbiye*’de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, s. 20.

²⁶⁸ Köroğlu’nun yorumlamalarında dikkat çeken bir yönün daha sorun teşkil edebileceği söylenebilir. O, romanın farklı bir perspektiften okunmasına imkân veren şeyin romanda “zaman kaçı” olarak tanımladığı bir teknik kusurdan kaynaklandığını iddia ederek romanın kendi içinde bir zaaf ürettiğine işaret eder. Fakat romanın yönsüz okunmasına olanak sağlayan şey, aslında bizatihi romanın kendi tabiatı, kendi edebiliğidir. Bu noktada şu soru elbette sorulabilir: Romanın farklı okunmasına olanak sağlayan bağlamlardan biri, neden romandaki bir kurgu hatasından kaynaklanmıyor olsun? Bu soruya olumlu yanıt verilebilir. Buradaki asıl sorun, romanın farklı yönde okunmasına imkân veren şeyin bir zaaf üzerinden sınırlandırılarak gösterilmesiyle romandaki belirsizliği yaratan asıl şeyin bir teknik kusurdan ibaret olduğu yanılışına neden olabileceğidir.

İkisi de verili bir okuma yönü oluşturur, ikisi de henüz roman tecrübe edilmeden ondan çıkarılabilecek yorumları daha önce defalarca aynı anahtarın açtığı tek bağlamla sınırlandırarak; romanı, karakteri şemalaştıracaktır.

Yorumlarıyla, *karakter* merkezli eleştirilerin kadın sorunu üzerine yoğunlaşan bir okuma yönü oluşturabileceği ihtimalini artıran başka yorumcular da mevcuttur. Nitekim Gürbilek'in *Fatih-Harbiye* okumalarının da meselenin kadın problemi üzerinden oluştuğu düşüncesine dair önemli imalar içerdiği söylenebilir. Gürbilek'e göre "bir içsel çatışma hikâyesine değil, kapılmayı perdeleyen bir kültürel-ahlaki buyruğa, şekilperest kadınları zaptetmeye yönelik bir mahalle meselesine, ihlâl edilmemesi gereken kültürel sınırı işaretleyen bir ulusal alegoriye doğru yol alır *Fatih-Harbiye*."²⁶⁹ Ona göre Safa, "problemi 'mütereddi' (soysuzlaşmış) kızlara, medeniyeti 'gözleriyle' algılamaya mahkûm kadınlara, 'kadın kalbi' denilen 'tabii sevkler ve şuursuz temayüller'e yansıtıp işin içinden sıyrılır."²⁷⁰

Gürbilek, *Fatih-Harbiye*'de açığa çıkan kadın probleminin aslında romanın yazarı Peyami Safa'nın meseleyi ele alış biçiminden kaynaklandığını ima eder. Bu düşüncede haklılık payı vardır. *Tip* eksenli yönlü yorumlamalarda romanın akil adamının, Safa'nın romandaki sözcüsü olarak görülen Ferit olduğu düşünülür ve "Ferit'in devreye girmesiyle birlikte kadın kahramanın bakış açısı yerini yazarınkine bırakır."²⁷¹ Ferit'in ne kadar akil olduğu ise tartışmaya son derece açıktır. "Kadınlar medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkumdur", "fantezi düşkündürler", "şekillerle iktifa ederler", "medeniyet kadının gözlerine hitap eder" gibi cümleleri onun cinsiyetçi bir biçimde meseleyi kadın sorunu hâline getirdiğinin bir tezahürüdür. Zira Safa'nın da Doğu ve Batı'da olduğu gibi kadın-erkek ilişkisini de daha çok karşıtlık bağlamında düşündüğü söylenebilir. Bu duruma da romanda Doğu ve Batı arasında ikilemde kalan, hataya düşen, yolunu kaybeden kahramanın, kadın karakter üzerinden verilmeye çalışılması örnek olarak gösterilebilir. "Kadının erkekle bir olacağını iddia edenler de, bir olmayacağını iddia edenler kadar hata içindedirler."²⁷² diyen Safa'nın sadece *Fatih-*

²⁶⁹ Gürbilek, *Sessizin Payı*, s. 90.

²⁷⁰ Gürbilek, *Sessizin Payı*, s. 90

²⁷¹ Gürbilek, *Sessizin Payı*, s. 90.

²⁷² Peyami Safa, *Kadın Aşk Aile Objektif 05*, Ötüken Neşriyat, 10, bs., İstanbul 2018, s. 78.

Harbiye'de değil diğer romanlarında da belirgin olarak, iki seçenek arasında kalan ve kendisi için doğru olanı tek başına belirleyemeyen kararsız kadınlara rastlanır.²⁷³

Kararsızlığın bilinçli olarak kadın karakter üzerinden verilmesi ise başka çelişkili bir durumu ortaya çıkaracaktır. Roman, Doğu'nun merkezîyetçiliği üzerine kurulmuştur fakat bir kadının iki erkek arasında kalmasıyla oluşturulan bu yöndeki bir aşk üçgeni, Doğu geleneğiyle ters düşmekte ve savunulduğu iddia edilen değerlerle çelişmektedir.

Ayten Genç'e göre de Safa'nın kadına bakış açısı genelde olumlu yönde değildir: “ ‘Kadının bütün kudreti ve mizacı teslim olmaktır’ sözleri ile Safa, kadının mücadele yanlısı olmadığını savunur ve toplumun kararsızlığını göstermek için, kolaylıkla etki altında kaldığını düşündüğü kadını seçer.”²⁷⁴ Tam da burada gözden kaçırılmaması gereken önemli bir nokta vardır. Romanda açığa çıkan kadın sorununun aslında Safa'nın genel olarak “kadın” a bakış tarzından kaynaklandığının düşünülmesi, sadece yazarın değil yazar hakkındaki fikirlerin de metnin anlamını yönlendirdiği şeklinde yorumlanabilir. Bu da metnin anlamını sınırlandıran başka bir “veri” olarak görülebilir.

Her ne kadar kadın problemi üzerine yoğunlaşan bir okuma yönü oluşturması ihtimali nedeniyle *karakter* merkezli okumaların da roman kişilerini şemalaştırabileceği öngörünümünde bulunsak da *tip* merkezli okuma yönü, *Fatih-Harbiye*'nin alımlanmasının nüfuzlu yorumlama geleneğini oluşturduğundan romana farklı perspektiflerden getirilebilecek yorumlamaları gösterebilmek adına, bunların daha da detaylandırılması faydalı olabilir. Zira *Fatih-Harbiye*'yi *tip* merkezli baskın yorumlama geleneğinin dışında farklı açıdan yorumlayan sadece birkaç yorumcu olmuştur ve bu okumaların da aslında oldukça anlamlı bir noktada durduğu söylenebilir.²⁷⁵

Daha önce Köroğlu'nun romanda histerik hâllerin, sinirsel harplerin kadın kahraman üzerinden veriliyor olması dikkatine değinmiştik. Bu bağlamda romana baktığımızda Neriman'ın, kendini sıkışmış hissettiği anlarda ara ara sara nöbeti

²⁷³ Ayten Genç, “Peyami Safa'nın ‘Fatih-Harbiye’ Adlı Romanında Doğu-Batı Çatışması”, *H. Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, 1992, s. 352.

²⁷⁴ Genç, “Peyami Safa'nın ‘Fatih-Harbiye’ Adlı Romanında Doğu-Batı Çatışması”, s. 352.

²⁷⁵ Tezin genelinden de anlaşılacağı üzere amacımız *tip* merkezli ya da *karakter* merkezli yorumlamaların tamamıyla reddedilmesi değildir. Zira zaten yön­süz okuma dediğimiz bu okuma yönlerini inkâra girişmek değil, sadece bir yöne odaklanılmaksızın meselenin her açıdan görülebilmesini olanaklı kılan bir anlayışla sanatın tecrübe edilmesi demektir.

geçirdiğini görürüz. Neriman, babasından baloya gitmek için onun gözüne girip izin koparabilmek maksadıyla mutfak işleri yaptığı sırada, Şinasi'yle tartıştığı anda ve Feritlerin evde herkesin onu eleştirme amacıyla toplandığını düşündüğü zaman nöbet geçirmiştir. Yani Neriman, hep Fatih semtinde Faiz Bey'le, Şinasi'yle, Ferit'le cebelleştiği sıralarda kriz geçirir. Yazar tarafından yanlışlardan yanlışlara sürüklenen histerik bir kadın olarak çizilen Neriman, aslında kimliği kabul edilmeyen, sesi duyulmayan, hiçbir türlü ciddiye alınmayan bir karakter olarak da düşünülebilir. Babasının, Şinasi'nin, Ferit'in aşırı kendinden emin hallerinin, ödünsüz davranışlarının Neriman'ı kendini savunma konusunda güçsüz bıraktığı söylenebilir. Kendini köşeye sıkışmış hissettiğinde -ki genel olarak kendi çevresinde yaşadığı his bu yöndedir- bastırıldığı tüm duygularının toplu istilasına uğrar. Yani onun bu hastalıklı durumunda kendi zaafiyetinin etkisi olduğu kadar çevresindeki en yakın insanların baskıcı tutumlarının da etkisi olduğu düşünülebilir:

Neriman'ın rengi uçmuştu. Titremeye başladı. Gülter, küçük hanımın tehlikeli asabiyetini bildiği için acele ediyordu. Küpün kapağı devrildi, maşrapa yuvarlandı ve mutfak karıştı. Neriman bayılacak gibiydi. Kaç kere sinirden bayıldığı için korkmaya başladı... Sonradan gelen doktoru, fennin bütün vasıtalarını aciz bırakan şiddetli buhranlardan biri ki, titremeler, katılmalar, küçük muvakkat felçler, hıçkırıklar, kahkahalar, kendini oraya buraya atmalar, nefes tikanıklıkları, boğulmalar ihtilaçlar gibi... hayvanı varlığın bütün sefaletini ilan eden en korkunç arazi gösterdi ve nihayet hastayı tam bir hüzal hâline düşürdü.²⁷⁶

Neriman'ın, kendisini sevdiğini iddia eden babası ve Şinasi'ye rağmen sevgisiz kaldığı düşünülebilir. Zira ona olan sevgi, koşulludur. Faiz Bey'in de Şinasi'nin de Neriman'ı ancak kendi düşünceleri doğrultusunda hareket ettiğinde onaylayıp kabul ettikleri görülmektedir. Neriman'ın yer yer babasının kendisini sevdiğine dair şüphe içinde kalması da kendisine beslenen sevginin koşullu olmasına bağlanabilir. Faiz Bey'in kızına yaptığı fedakârlıklar ona ağır gelmekte kızını hodgamlıkla, maymun iştahlılıkla suçlamaktadır, biraz da aralarındaki nesil çatışmasından olsa gerek, Faiz Bey kızıyla empati kurmakta güçlük çekmektedir.

Yavuz, *Alafrangalığın Tarihi*'nde modernlik ve gelenek ilişkisini sorgularken modernizme dair şöyle bir yorum yapar: "Eskiye dair olan ne varsa tümünü, 'cehalet' kabul eden *a priori* bir kuşatma! Modernizm, bu *a priori* kuşatmanın iktidar olmasıdır."²⁷⁷ *Fatih-Harbiye* sadece *tip* düşüncesi üzerinden okunduğu vakit Neriman'ın *a priori* bir kuşatma altında olduğu için yakın çevresindeki şeylere dair

²⁷⁶ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 71.

²⁷⁷ Hilmi Yavuz, *Alafrangalığın Tarihi*, Timaş Yayınları, 2. bs., İstanbul 2010, s. 7.

düşmanca bir tavır takındığı yorumu yapılabilir. Ancak Neriman'ın yaşadığı çevreye karşı kin beslemesini sadece Batı hayranlığına ve aşağılık kompleksine bağlamak olayın sadece bir bakış açısına göre ele alındığının göstergesidir. Başka bir yönden bakıldığında sıkışmış, bunalmış, bastırılmış, kendini aramasına bile müsaade edilmemiş bir Neriman vardır. Zira o, bir yandan babası ve Şinasi'den gördüğü psikolojik şiddetle bir yandan da toplum baskısıyla iyice abluka altına alınmış ve sonunda kendini sıkıştırıp bunaltan ne varsa hepsine birden kin duymaya başlamıştır. "...derin bir kinle babasını görmek istemiyordu."²⁷⁸

Neriman üzerine kurulan baskıyla siyasi davranmaya, yalana, hatta ikiyüzlülüğe meyledilmiş gibidir. Söz gelimi baloya gitmek için babasının gözüne girmeye çalışarak asıl düşündüklerinden bambaşka tavırlar sergilemekte, riyakâr davranmaktadır. Bu durumu "Neriman'ın isteklerine ulaşabilmek için kendi kişilik özelliklerinden feragat ettiği"²⁷⁹ şeklinde yorumlayanlar olsa da bir açıdan bakıldığında aslında Neriman'ın oturmuş bir kişiliğinin olmadığı düşünülebilir. Daha önce de belirtildiği üzere o, kendini aramaya çıkmış fakat bu yolda çeşitli nedenlerle önüne engeller koyulmuş bir kadındır.

Neriman'ın duygu ve düşünce dünyası karmakarışıktır. Bir gece öncesinde orada olmak için birçok şeyi göze aldığı Maksim salonu, bir gün sonra kafasında dolaşan bir uğultuya dönüşmüştür. Bu hızlı değişimin birçok nedeni olabilir. *Tip* düşüncesi etrafında gelişen yönlü yorumlamalarda bu gibi durumlar, Neriman'ın kendi özünü bulma çabası yolunda aydınlanmanın remizleri olarak değerlendirilmiştir. Başka bir perspektiften bakıldığında ise Neriman üzerine kurulan psikolojik ve toplumsal baskının Neriman'ı arzularını bastırmaya zorlamasıyla onda bu aldatici hislerin açığa çıkması olarak da değerlendirilebilir:

Maksim salonu gözünün önüne geliyor. Kuytu köşelerde renkli abajurlar. Sarışın bir kadın başı. Bir zil sesi, çığlıklar ve sıçrayışlar, alkış, damakta acı bir köpük lezzeti, parlak, sarı bir etek, bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi ve kulağının içinde mütemadi çalan bir cazbant...²⁸⁰

Tip eksenli yönlü yorumlamalarda Neriman'ın Fatih semti-Şinasi ve Harbiye-Macit üzerinden Doğu'yla Batı arasında kaldığı ısrarla vurgulanır. Bu bir yönüyle

²⁷⁸ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 84.

²⁷⁹ Ayda Ontaç Güner, "Edebiyat İncelemelerinde 'Tip' Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu ve 'Fatih-Harbiye' Kişileri", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, S. 51, Eylül 2021, s. 326.

²⁸⁰ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 20.

doğrudur. Ama aslında roman Neriman'ın gözünden okunduğu için Neriman'ın arada kaldığı şeyin kendi duyguları olduğu söylenebilir: arzuları ve korkuları²⁸¹. Nitekim arzuları, korkularına galip gelemediği için Neriman Fatih semtine ve Şinasi'ye geri döndüğü düşünülebilir:

Bütün bu korku, onda, zevkin ve sevincin uyuşturduğu azapları galeyana getiriyor ve evvelce kendi kendine karşı mazur gördüğü bütün cürümler, şimdi, korkunun pertavsız altında, birer cinayet kadar gözünde büyüyordu... Hep Şinasi'nin vakur ve muzdarip yüzünü hatırladı. Büyük bir utançla başı yastığın çukuruna batıyordu. İstirabın verdiği intibah zamanlarında, kendi kendini aldatmak, başkalarını kandırmak kadar basit değildir ve insan kendi içindeki adaletten ürkmeye başlar. Neriman çektiği bu azapların bir gece evvelki zevkin bedeli olduğunu da hissediyordu.²⁸²

Neriman'ın hâlleri çelişkilidir, bazen Şinasi'yi beğenmeyip hor görürken bazen de Şinasi'nin karşısında aşağılık kompleksine kapılır. Neriman'ın bu çelişkili halleri, ona bazen Şinasi bazen de babası tarafından atfedilen düşünce ve fikir yoksunluğunun Neriman'a bir öz güvensizlik ibaresi olarak geri dönmesiyle ilişkilendirilebilir:

Yalnız bu ses, bu eda, bu kelimesiz ve gayet büyük manalardan mürekkep ses, beyninin soğumuş hücreleri içinde akisler yapıyordu. Bu düşman tesirini o kadar beğendi ve kıskandı ki, aynı silahla karşılık vermek istiyordu; fakat kendinde bu kuvvetin zerresini bulamadı.²⁸³ “Kendi kendini hapsedmeye muktedir bir adamın tesirini yapan Şinasi, bir hükümdardan daha kuvvetli görünüyordu.²⁸⁴

Neriman'ın, kuzenlerinden dinlediği Rus kızının hikâyesinden etkilendiğini, bovarist bir tavırla olayları âdeta kendi yaşamış gibi tasavvur ettiğini tezin birinci bölümünde söylemiştik. Neriman bu olayın üzerine Fatih semtine Şinasi'ye dönmüştü. Bu ani geri dönüş, Neriman'ın değişim korkusuna yenik düştüğü biçiminde de yorumlanabilir. Zira Harbiye demek farklılık demek, bir nev'i düzeninin, hayatının alt üst olması, demektir.²⁸⁵ Hayatının rotasını tamamıyla farklı bir açığa kıran Rus kızının hikâyesinin mutsuz sonla bitmesi, onda değişim korkusunu tetikleyip uyandırmış olabilir. Daha önce de belirtildiği gibi Neriman'ın ani dönüşü, bilinçli bir tercihle yapılmış bir eylem değil, üzerine kurulan tahakkümün getirdiği yılgınlıkla ilgili olabilir. Neriman'ın yadırganmayacağı, hor görülmeceği ancak “alaturka” olabilirse kabul görüp hakir görülmeceği düşüncesiyle geleneğine geri döndüğü düşüncesine kim mani olabilir? Neriman'ın Fatih'e geri dönüşünü şimdiye kadar “özünü bularak

²⁸¹ Buradaki kıyas bu iki duygudan biri iyi biri kötüdür anlamında yapılmamıştır.

²⁸² Safa, *Fatih Harbiye*, s. 23.

²⁸³ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 70.

²⁸⁴ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 86.

²⁸⁵ “Kim bilebilirdi hayatının altının üstünden daha iyi olmayacağını?” Şems-i Tebrizi

kendi arzusuyla geleneğe dönme” şeklinde okuyanlar, Neriman’ın daha önce çatıştığı değerlerle “o değerlerle ilgili eleştirilerinde hiçbir değişiklik olmaksızın”²⁸⁶ uzlaşma içine girmesinin tuhaflığını sorgulamalıdır. Öyle ki daha önce ud’undan nefret eden Neriman’ın bir anda sazına karşı hürmet göstererek sazı için daha önceden düşündüklerine dair utanç duyması²⁸⁷ hiçbir mantıklı zemine oturtulmamıştır. Bu durumu sadece Neriman’ın kadın kimliğine bağlayarak romanda da Ferit karakterinin bir sözü olan “medeniyet kadının gözlerine hitap eder o yüzden udu değil de piyanoyu seviyorlar, şekilciliklerinden vazgeçtikleri takdirde hakiki değerleri görebilirler.”²⁸⁸ tezine bağlamak ise eseri sadece Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında *tip* merkezli ele alanlar için bambaşka bir tehlike doğurur. Şinasi ve bulunduğu çevrenin sadece Doğu’nun temsilcisi olduğu düşünülerek olaya yaklaşmak, bu noktada Doğu’nun kadına verdiği değeri ve ona yüklediği anlamı sorgulatacaktır. Üstelik kitapta Neriman’ın büyükannesi tarif edilirken büyükannenin kitaplara olan düşkünlüğünün; ev süpüren, dikiş diken, tertipli ev kadını tiplemesinden sonra zikredilmesiyle kadın için önceliğin ne olması gerektiğinin bilinçli olarak verildiği düşüncesi ve ‘kadının ne derece yaratıcı olduğunun’²⁸⁹ tartışmaya açılması itibarıyla bu sorgulamayı haklı çıkaracak detaylar da bulunacaktır. Yanlış Batılılaşmanın sadece “kadının bakış açısının yanlışlığına” indirgenmesi, birer *tip* olarak tasavvur edilen roman kişilerinin temsil ettiği düşünülen toplulukla tam anlamıyla paralellik göstermediği görülecektir.

Yönümüzü Neriman’dan Şinasi’ye döndürdüğümüzde ise şunları söyleyebiliriz: *Tip* düzleminde tek-tipleştiren yorum geleneğinde Şinasi; Doğu’nun yani doğruluğun, iyiliğin, haklılığın, dürüstlüğün temsilcisidir. Bu okuma yönünün dışında başka bir gözle bakıldığında ise Şinasi’nin farklı özellikleri açığa çıkabilir ve bu bağlamda Şinasi’nin duygusal, hassas biraz da kompleksli olduğu söylenebilir. Bazı olayları şahsi algılayarak aşırı alınganlık göstermesi, üstelik de işi bütün Darülelhan kızlarının kendisinden hoşlanmadığı fikrine kadar götürerek genelleştirmesi bu durumun remizleri olarak görülebilir:

Zaaf anlarında, insanın can sıkıcı bir vakıyı tahsis edemeyerek umumileştirmesi ve bir felaketi aynı seri içindeki bütün menfi ihtimallere teşmil ederek hepsini hakikat gibi görmesi yüzünden Şinasi de, Neriman’ın arkadaşı

²⁸⁶ Mehmet Tekin, *Peyami Safa Romancı Yönüyle*, Ötüken Yayınları, 2.bs., İstanbul 2014, s. 202.

²⁸⁷ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 123.

²⁸⁸ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 113.

²⁸⁹ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 113.

tarafından davet edilememesinin hususî sebeplerini araştıramıyor, bütün Darülelhan kızlarının kendisinden hoşlanmadığını zannetmeye kadar varıyordu.²⁹⁰

Şinasi'nin biraz sinsi ve ketum, biraz da korkak olduğu düşünülebilir. Zira o, Neriman'ın tramvay meselesinde yalan söylediğini hatta Macit mevzusunu bildiği halde bu durumu Neriman'a açmaz. Ferit'e bile anlatır fakat evlenmeyi düşündüğü kadınla –sırf söylediği takdirde Neriman'ın kıskanıldığına hükmedeceği düşüncesiyle-²⁹¹ paylaşmaz. Bu durum, *tip* eksenli yorumlamalarda o kadar olumlu özellikler atfedilen Şinasi'nin aslında sorunlarıyla yüzleşmekten korkan biri olduğu ve bunun için de pasif bir mücadele içine girdiği şeklinde de okunabilir. O, sessizliğini zırh edindiği pasif mücadelesinde bir şeyler anlatma çabası içinde gibidir: “Şinasi, bu meselede de, sükûtlarını zırh olarak kullandı ve müdafaalarıyla taarruz etti. Arada bir yeis anları geçiriyordu”²⁹² Şinasi'nin yeis anlarına korkuları da eşlik eder: “Son zamanlarda bütün bu farklara dikkat eden Şinasi, aramak yorgunluğuna karışan gizli bir korku ile her hadiseyi ayrı ayrı eşelemekten çekinmişti.”²⁹³ Nitekim Şinasi'nin, kendisine söylenen yalanları bile bile bu duruma sessiz kalması, onun sadece gururlu olmasıyla değil çekingen olmasıyla da ilişkilendirilebilir. Zira Şinasi, tahayyül gücü yüksek biri olmasına karşın bunları gerçekleştirmek için gereken cesareti her zaman gösteremez:

Şimdi de biraz evvel tramvaya atlayışı gözünün önüne geliyor. Hatta bunun arkasından gayri hakiki bir takım sahneler tahayyül ediyor: Kendisi de Neriman'ın arkasından tramvaya atlıyor. Beyoğlu'na çıkıyor, onun girdiği bir pastacı dükkanında, arkada bir yere oturuyor, kendini gizliyor, randevu dakikasına kadar bekliyor, ve...²⁹⁴

Şinasi'nin Neriman'daki değişikliklere olumsuz anlam yüklemesi, onun yanlış Batılılaşanların eleştirisini yapan Şark yanlısı bir *tip* olmasıyla ilişkilendirilebileceği gibi onun değişimden korkan yeniliklere kapalı biri olmasıyla da ilişkilendirilebilir:

Siyah saten gömleklî, siyah başörtülü kız. O vakit böyle koşmazdı. Liseden çıkar ve Süleymaniye'nin köşesinde görünürdü. Kolunda çantası, başı önüne eğilmiş, gözlerinde korku ve dudaklarında tebessüm, Şinasi'nin yaklaştığını görünce korkusu giden ve sevinci artan gözleriyle yere bakar, hafifçe kızarırdı. Sonra yan yana, hiç konuşmadan, epey yürürler ve buluşmanın ilk zevkini bu sükût içinde daha çok hissederlerdi”²⁹⁵ “Niçin, sen artık dünkü sen değilsin? Niçin, biz

²⁹⁰ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 10.

²⁹¹ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 97.

²⁹² Safa, *Fatih Harbiye*, s. 90.

²⁹³ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 12.

²⁹⁴ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 13.

²⁹⁵ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 14.

bugün ikimiz de kıymetli bir şey kaybetmiş gibiyiz? Niçin bugünün düne benzemiyor? Niçin dünkü gibi rahat adımlar atamıyorsun? Niçin böyle oldun?²⁹⁶

Şinasi'nin Neriman adına Faiz Bey'e yalan söylemesi, onun Neriman'ın kendisine beslemesini arzu ettiği aşkın devamına dair hâlâ umut içinde olduğunu gösterebileceği gibi savunuculuğunu yaptığı düşünce tarzından yer yer ödün verebileceği bir zaaf içinde olduğunu da ifade edebilir. "Darülelhan'dan beraber çıktık. O Fahriyelere gitti. Ben ayrıldım. Galiba biraz saz yapacaklar. Demek Fahriye onu gece de alıkoydu. Şinasi, Faiz Bey'in ne derece inandığını anlamak için ona bakmaya cesaret edemiyordu."²⁹⁷

Şinasi'nin ve Neriman'ın bir itriyat mağazasının camekânı önünde durduktan sonra Şinasi'nin "Bu camekanlar kim bilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak!"²⁹⁸ yorumundan yola çıkılarak onun biraz da tutuculuk konusunda yer yer aşırıya kaçtığı söylenebilir. Kendisi softa olmadığını söylese de bu durum, Neriman'da gördüğü ve eleştirisini yaptığı şekilciliğin kendi karakterinde farklı türde vücut bulmuş hali gibidir. Ayrıca Şinasi'nin bu konudaki kendinden emin aşırı eleştirel tavrı, kendi doğruluğuna olan inancının kibir düzeyine yaklaşma tehlikesinde olduğunun da bir sinyalidir.

Şinasi'nin zaafını belli etmekten hoşlanmaması, insanlara zayıf görünme korkusu yaşamamasıyla ilişkilendirilebilir:

Fena geçmiş günler. Şinasi o vakit yorgun, bitik bir halde eve girer, kaçır gibi hızlı yürür, derin ve çok mahrem kederini gizlemek için kimsenin yüzüne bakmaz, hâlbuki zaafını bu haliyle daha çok ifşa eder, belki bunu bilmez, belki de iyi bildiği için büsbütün kederlenir, hızla merdivenleri çıkar ve odasına çekilir, o akşam yemek yemezdi.²⁹⁹

Şinasi'nin her daim haklı olmayı arzulayan bir tarafı var gibidir. Sorun çözmekten ziyade sanki kendi içinde haklı olmanın övüncünü yaşamaktadır: "Daima pasif dövüşüp yenmesini isteyen bir mizacı vardı"³⁰⁰ "O, Neriman'ın cevap vermekte gecikmesinden mağrur gibiydi. Öne doğru eğilmiş başı derece derece kalkıyordu ve sanki gururuyla aynı seviyede yükseliyordu."³⁰¹

²⁹⁶ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 69.

²⁹⁷ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 16.

²⁹⁸ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 31.

²⁹⁹ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 34.

³⁰⁰ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 89.

³⁰¹ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 69.

“Pasif, içe dönük ve genelde sessiz”³⁰² olan Şinasi, sanki bazen gücünü dertlerinden alır, onlardan beslenir: “Böyle içi şişlikçe ve delindikçe daha kuvvetlendiğini hissediyordu; hatta bu kuvveti dağıtması korkusuyla eline saz almak istemiyor, başkalarının bu hâlini anlamasını arzu etmekten vazgeçebiliyordu. Ve başı hafif sallanıyordu ve şiddetli bir hayatıyetle yanıyordu.”³⁰³

Şinasi'nin Neriman'a olan sevgisi sorgulanabilir. Ferit'in evinde toplandıkları gün Neriman'ın sinir nöbeti geçirdikten hemen sonra, Neriman içerdeki odada dinlenirken Şinasi'nin diğer odada kayıtsız bir tavırla kemençesini akort etmeyle uğraşması, Neriman'a içten içe hâlâ kızgın olmasıyla ilişkilendirilebilir. Ama asıl sorun daha önce de ifade edildiği üzere, onun Neriman'ı koşullu sevmesi yani aslında sevgisizliği gibi görünmektedir.

Şimdiye kadar Şinasi'nin değişebilir özelliklerine dikkat çekmeye çalıştık. Fakat romanı farklı bir açıdan okuyan Köroğlu dahi, Şinasi'yi Doğu'yla, Macit'i Batı'yla özdeşleştirir. Zira ona göre Şinasi'nin pasifliği aslında tam da Doğulu olmasından ileri gelmektedir.

Gelecek vadeden bir kemençe sanatçısı olan Şinasi, evleneceklerine sadece ailelerin değil, âdeta tüm Fatih'in kesin gözüyle baktığı Neriman'ı alafranga Macit'e ve Beyoğlu'na kaptıracağı endişesiyle kara kara düşünmektedir. Romanın en başından itibaren görünür olan bu krizin kaynağı Neriman ise de sanki bunu çözebilecek kahraman Şinasi'ymiş gibi görünür. Ancak roman ilerledikçe Şinasi'nin bunu yapabileceğiyle ilgili umutlarımız gittikçe azalır. Şinasi iki zıt erkek ve yaşam biçimi arasında kalan sevgilisine sessizce direnmekten, hep yaptığı gibi bir Doğuluya yakışır biçimde pasif mücadeleden öteye geçemez.³⁰⁴

Buradan çok önemli sonuçlar çıkarılabilir: Görülüyor ki kadın problemi üzerine yoğunlaşan *karakter* merkezli yönlü yorumlarda da aynı *tip* eksenli yönlü yorumlarda olduğu gibi karakterler Doğu ve Batı'yla özdeşleştirilmiştir. Fakat ikisi arasında çok önemli bir ayırım vardır. *Tip* eksenli yönlü yorumlamalarda ergon Doğu temsilleriyken,

³⁰² Şinasi'nin pasifliğine *tip* ekseninde geliştirilen bazı yorumlarda da dikkat çekilmiştir. Detayları için bk. “Şeyma Büyükkavas Kuran, *Peyami Safa'nın İnsanları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2018, s. 220.” Yazarın metnin anlamını yönlendirdiği *tip* merkezli okumalarda da Şinasi'nin pasifliğine dikkat çekilmesi bu konuda bir çıkarım daha yapmayı mümkün kılmaktadır. Roman her ne kadar Doğu'nun merkezîyetçiliği üzerine kurgulanmış, roman Doğu'ya bakan yüzüyle bitirilmiş olsa dahi romanda Doğu'yla bağlantılı olarak öz eleştirel birtakım küçük bağlamlar da söz konusudur. Öte yandan bu bağlamların romanı daha sahil kılmak üzere Doğu'nun merkezîyetçiliğinin meşru kılınması adına özellikle oluşturulduğu çıkarımı da yapılabilir. Zira bütün bu küçük eleştirilere rağmen *tip* eksenli düşünce tarzında romanın kesinlikle dürüst ve güvenilir olanı hâlâ Şinasi, tekinsiz olanı yine Macit'tir.

³⁰³ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 91.

³⁰⁴ Köroğlu, “Zaman kaçığı: *Fatih Harbiye*'de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, s. 16.

karakter düzlemindeki yönlü yorumlamalarda Doğu temsili olarak görülen şeyler kadına tahakküm kuran şeyler olarak görüleceğinden bu sefer de bunların parergonlaştırılması ihtimali ortaya çıkacaktır. Daha açık ifade edilecek olunursa romanın kadın sorunu üzerinden okunması, Neriman'a baskı kurduğu düşünülecek olan Şinasi ve Faiz Bey'in hakkındaki fikirlerin sadece olumsuz bağlamlara hapsedilmesi riskini doğurur. Bu durum, *tip-karakter* ayrıştırmasına gidilerek *karakter* merkezli yapılan okumaların da roman kişilerini şemalaştırabileceğinin somut bir izahıdır. Daha önce de ifade edildiği üzere roman kişinin değişebilir özelliklerine odaklanılarak yapılan yorumlar, dominant bir okuma yönü oluşturduğunda yine değişmeyen başka özellikler üretmiş olacaktırlar.

Şinasi bir roman kişisi olarak -hangi yönde olursa olsun- kendini şemalaştıran bütün keskin özelliklerin ötesindedir. Nitekim Şinasi, genel olarak kendine güveniyormuş gibi görünen, hatta bazen üstten bakan bir tavırda olduğu izlenimini veriyor olmasına rağmen öz eleştirilerini bazen kendine haksızlık etme noktasına vardığı söylenebilir. Şinasi'nin yanlış fark etmedeki feraseti, kendi hatalarına karşı da işler:

Nihayet, muvaffak olamayacağımı anlayarak geriye döndü. Fakat aczini anlayınca birdenbire isyan etti. Hayatının bütün felaketleri, bazan bir torbayı bile yerinden kaldıramayacak kadar iradesiz olmasından geliyordu. Parasını idare edemeyişi, diş ağrıları, kıyafetini ihmal edişi, başkalarına ve kendine verdiği sözlerini tutamayışı, yapılmayan vaidlerin kendine ve başkalarına karşı utancı, hep yarıda kalmış nice tasavvurlar.³⁰⁵

Faiz Bey'e geldiğimizde ise o; mesnevi okuyan, ney üfleyen, Şinasi'yle Şark edebiyatından ve musikisinden sohbet etmekten haz alan bir adamdır. Kızı Neriman'la sürekli bir çatışma hâlindeyken, kızıyla aynı kuşaktan olan Şinasi'yle çok iyi anlaşılırlar. Hatta kızı Neriman'la Şinasi'nin yaklaşmasına zemin hazırlayan da bir nev'i Faiz Bey'dir. Bu durum kitapta ikisinin fitrat olarak birbirine benzemesine bağlanmıştır:

Faiz Bey'le Şinasi arasında mizaç benzeyişleri pek çoktu: İkisi de, şiddetli hisfeveranları halinde bile sessizliklerini muhafaza edebilen ve yalnız kendi kendilerine mahrem olmasını bilen insanlar. Başkalarının tecessüsünü hissettikçe kapanan ruhları içinde mahsur ve bunun azabını ve şerefini duydukları için vakur ve muzdarip bir görünüşleri var. İkisi de şarka ait birçok şeyleri, Şinasi alaturka musikiyi, Faiz Bey tasavvufi edebiyatı çok seviyorlardı. Sık temaslarla, birbirlerinin malûmat ve ihtisaslarını mübadele ettiler.³⁰⁶

³⁰⁵ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 35.

³⁰⁶ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 57.

Neriman'ın sevgisiz kaldığından daha önce bahsetmiştik. Faiz Bey de Neriman da ara ara birbirlerinin sevgilerinden şüphe etmektedirler. Hayatta birbirinden daha başka yakınları olmayan bu iki kişinin birbirlerinin sevgilerini sorgulamaları, ikisini de başka türden yalnızlıklara iter: “Burada kızının arzusuna uzak duruyordu; burada tıpkı kızı gibi, eksiksiz ve tam Neriman gibi, hissedemiyordu, o halde onu anlamıyordu, o halde onu her şeyi kabul eden tam bir aşkla sevmiyordu”³⁰⁷ “O da kızının kendisine karşı sevgisinden şüphe ediyordu; o da, hodgam bir evladın aç iştiaklarını fedakârlıklarıyla doyurmanın azabını çekiyor ve mes'uliyetini kızına atfediyordu.”³⁰⁸

Faiz Bey'in genelde Neriman'la empati kurmakta güçlük çektiği söylenebilir. Nitekim Neriman'ın Doğu ve Batı'ya dair düşüncelerini babası Faiz Bey'le paylaştığı gecenin sabahı, Faiz Bey'in kızına olan tutumunun pek de empatik olmadığı görülür. “Bonjur Matmazel”³⁰⁹ diyerek kızıyla dalga geçer. Zaten romanın erkeklerinin Neriman'ın Batı'ya meyledilişiyle mücadeleleri ya babasının ona “matmazel” diye seslenerek alay etmesi ya da Şinasi'nin , “Sen fokstrot oynamak istiyorsun” diye suçlamaları üzerinden gerçekleşir.³¹⁰ Hatta Neriman'ın aslında baloya gitmekten vazgeçtiği gece bundan haberdar olmadıklarından, erkeklerin öfkesi öylesine artmıştır ki Neriman'a gönderme yaparak “Türk genç kızlarının ahlâken sukût etmekte” olduklarını söyler ve Neriman'ın ikinci bir sinir krizi geçirmesine neden olurlar.³¹¹ Ayrıca Faiz Bey'in Neriman'ı alaya alarak pek de hoş hava yaratmayan soğuk şakasını ısrarla sürdürmesi, genel tavrı ve olgunluğuyla bağdaşmaz. Üstelik bu şakalar Neriman'ı kazanmak şöyle dursun kızının ruhunu baskılayan, onu ezen bir balyoza dönüşür:

Soğuk şaka!" diye söylendi. Babasının şefkatten ziyade kinle ve tahakküm hırsıyla karışık bütün fena istihzalarını müphem bir suretle hatırlayarak öfkelenmişti. Odaya döndüğü vakit, Faiz Bey esaslı unsurunu muhafaza ederek bu şakayı evire çevire tekrarladı ve kızının fani yeniliklere, gülünç asriliğe karşı zaafını hicveden Fransızca kelimeler ve yarı dili dönmediği için, yarı da istihza ile bilhassa bozduğu için yayvan bir şive alan ecnebi tabirler söylüyordu.³¹²

³⁰⁷ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 85.

³⁰⁸ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 85.

³⁰⁹ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 52.

³¹⁰ Köroğlu, “Zaman kaçığı: *Fatih Harbiye*'de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, s. 16.

³¹¹ Köroğlu, “Zaman kaçığı: *Fatih Harbiye*'de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, s. 16.

³¹² Safa, *Fatih Harbiye*, Ötüken Neşriyat, 79. bs., İstanbul 2019, s. 52.

Ayrıca Köroğlu'nun ifade ettiği üzere “romanın sonunda Faiz Bey’in uyumadan önce okuduğu Gazali çevirilerini sadece muhafazakâr bir dünya görüşünün ifadesi, tüm sıkıntıları örten bir mühür olarak okuyamayız.”³¹³ Zira “romanın kaybedeni Neriman’dır ve Gazali alıntıları muzaffer erkekler âleminin bu yenilgiye dönük bir nevi kutlamasıdır.”³¹⁴

Faiz Bey’in düşünce şekli ve yaşantı tarzına bakılırsa kızı Neriman’la Şinasi’nin evlenmeden önce bu kadar yakın ilişki içinde olmalarına müsamaha göstermesi, romanı *tip* merkezîyetçiliği üzerinden inceleyenler için bir çelişki üretmektedir. *Karakter* merkezli okunduğunda ise bu durum; Faiz Bey’in kızının özel hayatının bile belirleyicisi olduğu, sırf kızının hayatı üzerindeki kontrolünü kaybetmemek için bazı tavizler verebildiği şeklinde yorumlanabilir.

Azami derecede müsamahakâr davranmıştı. Şinasi ile Neriman, âdeta gece gündüz beraber yaşadılar. Akşamları Darülfünun’dan çıkan Şinasi, liseden çıkan Neriman’la buluşuyor ve geziyorlardı. Hemen her gece Şinasi Faiz Bey’e uğruyordu. Bunların içinde uzun ve tatlı kış geceleri vardı. Neriman da ut öğreniyor ve beraber saz yapıyorlardı. Birçok geceler Faiz Bey ve Gülter yatıyor, onları baş başa bırakıyorlardı. Neriman, bu meşru dekor içinde Şinasi’ye her manasıyla bağlandı ve ona her şeyini verdi. Bunlar hem iki kardeşe, hem karı kocaya benziyorlardı. Ve iki kardeşi, iki sevgiliyi, iki zevç zevceyi birbirine bağlayan bütün duyguları hissetmeye başladılar. Mahallede doktorun tavsiyeleri üzerine geciken nikahları bekleniyordu. En mutaassıplar bile, onların bu sevişmelerini biraz tabî ve ahenkdar buluyorlardı, bu nikahın gecikmesine rağmen bile hiç kimse aleyhlerinde bir dedikodu yapmadı. Zamanın çirkin şekillerine intibak etmeyen Şinasi’nin sessizliği ve tabîliği, ona semtin muhabbetini kazandırmıştı.³¹⁵

Romanda, Batı’yı temsil etme amacıyla oluşturulduğu düşünülen Macit hakkında pek de fazla bir bilgi verilmemiştir. Verilen bilgiler de Neriman’ın Macit’e bakış açısı ışığındadır. Yani romandaki kurgu, okurun Macit’i Neriman’ın gözünden tanınmasını olanaklı kılar. Romanın başlarında ellerinin, tırnaklarının temizliğine³¹⁶ dikkat çekilerek Neriman tarafından yüceltilen Macit, Neriman’ın Rus kızının hikâyesini dinlemesinin ardından yine Neriman tarafından bir anda samimiyetsizlikle suçlanmıştır:

Bir gün, Macit’le aralarında geçen bir münakaşayı hatırladı. Neriman samimiyeti müdafaa etmişti, Macit bu fikirde olmadığını söylüyordu.-Samimî

³¹³ Köroğlu, “Zaman kaçığı: *Fatih Harbiye*’de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, s. 19.

³¹⁴ Köroğlu, “Zaman kaçığı: *Fatih Harbiye*’de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, s. 19.

³¹⁵ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 56.

³¹⁶ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 28.

olamayız, hiç kimse tam bir surette samimî olamaz; en samimî insanlar kimlerdir, bilir misiniz? Vahşiler!³¹⁷

Belki de bu suçlama Neriman'ın arzularından vazgeçebilmesi açısından elzemdir. Macit; sabittir değişmemiştir, değişen şey (ya da değişmeye mahkum edilen) onu yargılayan gözdür. Aslında Macit'in Neriman'la, belki diğer kadınlarla görüşmesi ve balolara katılması dışında hayatının merkezinde neler yapıp ettiğine dair pek bir bilgi olmaması ona dair düşünülebilecek şeylerin ucunu açar.

Macit, *tip* merkezli yorumlarda parergon olarak görülmüştür. Ama roman, *karakter* merkezli okunduğunda -ki bu yöndeki okumanın ucu kadın sorununa çıkıyordu- Şinasi'nin karşıtı olarak düşünüldüğü için bu sefer de Macit'in ergonlaştırılması ihtimali vardır. Nitekim her iki okuma yönünde de Macit, Şinasi ve Faiz Bey'in karşıtı bir noktada düşünülür. Fakat bu zıtlık düşüncesi -hangi taraf ergonlaştırılrsa ergonlaştırılsın- Macit'in açılımı önünde engel oluşturur. Batı'yı temsil etmek için oluşturulmuş olması, onun bütün özelliklerinin olumsuz olmasını gerektirmez.

2.3. Şemalaştırmanın Ötesinde Okur ve Karakter İlişkiselliği

Şimdiye kadar çoğunlukla değişmeyen özelliklerine odaklanılarak *tip* düzleminde ele alınmış *Fatih-Harbiye* kişilerini, aslında değişebilen özelliklerinin fark edilip açığa çıkarılması bağlamında *karakter* ekseninde düşünmenin, roman kahramanlarının açılımı noktasında önemli bir adım olduğunu söyledik. Fakat bir kahramanı sürekli *tip* ekseninde ele almak ne kadar roman kişilerinin şematize edilerek sınırlandırılmalarına neden oluyorsa sürekli *karakter* bağlamında düşünülmesinin de roman kişilerini aynı ölçüde baskılayan verili bir okuma tipine dönüştüğünü gördük. *Tip* okumalarında da *karakter* yorumlamalarında da sonuçta odaklanılan belirli bir yön tayin edilmiştir. Odak noktası; *tip* okumalarında roman kişilerinde değişmeyen özellikleri arama, *karakter* yorumlamalarında ise değişebilen özellikleri bulma üzerine hasıl olmuştur. Sonuç olarak ayırıştırma üzerine kurulu her iki yaklaşım da aslında verili bir okuma yönü oluşturur. Kurgusal kahramanları bu önceden tayin edilmiş yönlerle sürekli olarak kategorize ederek onlara yaklaşmak ise karakterlerle gerçek anlamda kurulabilecek bir bağın önüne geçmiş olmaktadır. Bu noktada sorulması gereken soru şudur: Okurlara roman kişileriyle daha özgür bir biçimde ilişki kurmalarına imkân oluşturabilmek adına, herhangi bir verili yön tayin edilmeksizin

³¹⁷ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 106.

roman karakterini okumaya olanak kılacak durum nasıl oluşturulacaktır? Yani okurlara verili bir okuma yönü dışında karakterlerle buluşma imkânı nasıl verilecektir?

Bu soru, karakterin asıl canlılığının sağlanabilmesi bağlamında oldukça önemlidir. Zira *tip* fikri karşısına yerleştirilen *karakter* düşüncesi, her ne kadar *tip* karşısında roman kişilerine daha fazla yaşama hakkı tanıyor gibi görünse de sonuçta iki anlayış da yönlü bir okuma kanalı oluşturması sebebiyle roman kişilerini şemalaştırdığı için karaktere asıl canlılığını verebilecek bir noktada durmaz.

Bilindiği üzere “edebî metinler, okurlarının içinde kendi dünyalarını açmasını mümkün kılacak canlı bir dünyaya sahiptir.”³¹⁸ Ne var ki edebî metinlerin canlı dünyalarını okurları da içine alacak biçimde açmaları, kontrol mekanizmasıyla işleyen verili bir okuma yönüyle sağlanılamaz görünmektedir. Zira “edebiyat metinleri, temelde kendilerine edebî bir metin olarak bakılmasına uygunluk gösteren anlama biçimlerine ihtiyaç duyar.”³¹⁹ Yönsüz okuma fikri, her şeyden evvel metnin edebîliğinin gözetilmesi üzerine kurulu bir yorum anlayışını benimsediği için ancak yönsüz okumayla okurların edebî metinlerin içinde kendi dünyalarını açmaları mümkün kılınabilir. O hâlde okurlara verili bir okuma yönü dışında karakterlerle buluşma imkânı veren iki temel sağlayıcının olduğu söylenebilir: metnin edebîliği ve yönsüz okuma.

Okura metin içinde kendi dünyalarının açabilme imkânını veren sağlayıcılardan biri olan metnin “edebîlik” özelliği üzerine şunları söyleyebiliriz. Karakterleri daha canlı, daha şeffaf hâline getiren şey, okura metin karşısında tanınan hakla daha mümkün hâle getirilebilir. Biraz önce dikkat çekildiği üzere bu imkânı sağlayan şeylerden biri, edebî eserin edebîliğidir. Yani karakterin sürekli üretilerek canlı kılınabilmesi, metnin edebîliğiyle ilgilidir. Yazıda genel olarak karakter sorununu ele aldığımız için karaktere atfettiğimiz belirsizlik, açık, özgür, canlı gibi okurun metinle diyalog kurabilmesine imkân veren bütün o olumlu vasıflar, aslında aynı zamanda edebî metinlerin özellikleridir. Karakterlerin gerçekten açık olabilmesi, yaşayabilmesi metnin edebî oluşuyla ilgilidir. Zira edebî metin, kontrol altına alınamayacak kadar

³¹⁸ Atiye Gülfer Gündoğdu, “Analiz ve Yorum Arasında Metin Tahlili Üzerine Eleştirel Bir Refleksiyon: Ayrıştırılabilir Bileşenler/Sökülemez İplikler”, *Söylem Filoloji Dergisi*, S. 13, Aralık 2021, s. 532.

³¹⁹ Gündoğdu, “Analiz ve Yorum Arasında Metin Tahlili Üzerine Eleştirel Bir Refleksiyon: Ayrıştırılabilir Bileşenler/Sökülemez İplikler”, s. 534.

hareketlidir, kendisini şemalaştırmaya çalışanlara karşı “mevcut yorumlarını aşarak yeni yorumlama çabasını talep eden bir direnç noktasına sahiptir.”³²⁰

“Hareketli metin” anlayışı, her şeyden önce metin pozitivismine bir karşı çıkışı gösterir.³²¹ “Hareketli metin” ile yorumcu arasında ise şöyle bir ilişki söz konusudur: “Metin yorumcuyla yönlendirerek değişime uğrattırırken, yorumcu da metnin kendisine seslenmesine imkân vererek hayat bulmasında rol oynar.”³²² ve yorum Gadamer’in de belirttiği üzere “metnin anlam ufku ile yorumcunun anlam ufkunun kaynaşmasıdır.”³²³ Bir başka ifadeyle “metnin muhtemel perspektifleri ile yorumcunun daha önce sahip olduğu perspektifler arasında gerçekleşen bir tür oyundur.”³²⁴ Yorumcunun metnin kendisine seslenmesine imkân vermesiyle oyuna katılabilmesi ise ancak yönsüz bir okumayla mümkün kılınabilir. Çünkü yönsüz okuma, yöntemsel bir sınırlamaya gelmeyecek kadar ufkunun açık bırakılması gerektiğinin düşünüldüğü bir anlama olayıdır.

Edebî metnin yaşı yoktur, o hep daima genç kalması gerektirir. Sanatın dili hep şimdiki zamandadır. Bu “şimdilik” sanatı dile dönüştürür.³²⁵ Canlı metin, canlı yorumlanmayı gerektirir. Eserin donuklaştırılmaması gerektiği gibi yorumun da sabitleştirilememesi gerekir. Zaten “okuma tecrübesi olarak yorum, kendi zamansallık ve mekânsallıkları içinden edebi metinle karşılaşan okurların, tarihsel buluşmalarında tekrar tekrar ortaya çıkan şeydir.”³²⁶

Gadamer’e göre her tür anlama aslında bir nev’i “kendini anlama”dır.³²⁷ Sanat tecrübesi aynı zamanda insanın kendini anladığı hakiki bir deneyimdir. Metinle girdiği diyalogla aynı zamanda kendine dair keşifler yapan okur, bu imkânı elde edebilmek için kendisini ve metni sınırlandıran herhangi bir ön veriye odaklanmaksızın metinle hemhal olmalıdır. Bu da ancak okurun hem metne hem de kendine yönsüz bakabilmesi

³²⁰ Burhanettin Tatar, *3 Derste Hermenötik*, Vadi Yayınları, İstanbul 2018, s. 51.

³²¹ Tatar, *3 Derste Hermenötik*, s. 92.

³²² Tatar, *3 Derste Hermenötik*, s. 92.

³²³ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, s. 62.

³²⁴ Tatar, *3 Derste Hermenötik*, s. 67.

³²⁵ Hans-Georg Gadamer, “Klassische und philosophische Hermeneutik”, *Gadamer Lesebuch*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen 1997, s. 117

³²⁶ Atiye Gülfer Gündoğdu, Okumanın Tarihselliği ve Alımlama Estetiği ile Yeni Tarihselcilikte Anlamanın Tarihselliğinin İmkân ve Sınırlılıkları, *Milel ve Nihal*, S. 16 (2), Temmuz-Aralık 2019, s. 358.

³²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer phisophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen 1965, s. 93.

cesaretini gösterebilmesiyle mümkün kılınabilir. Ricoeur'nün, metinle diyalogun okura "kendini anlama" imkânını sağlaması durumuna dair yorumları şu şekildedir:

Ben, dünyadaki kendi varoluş tarzının zaten ustası olan bir öznenin metne kendi kendini kavrayışının *a priorisini* yansıttığını ve metinde onu okuduğunu değil, yorumun yeni oluş modlarını –Wittgenstein'ı Heidegger'e tercih ediyorsanız, yeni hayat formlarını- ifşa eden, özneye yeni bir kendini bilem kapasitesi veren bir süreç olduğunu öne sürüyorum. Eğer metnin referansı bir dünyanın yansımaysa, bu durumda öncelikle kendisini yansıtan okur değildir. Tersine okur kendini yansıtmaya kapasitesini, metnin kendisinden yeni bir oluş modu olarak artırır.³²⁸

Fatih-Harbiye'nin konusu dolayısıyla sosyolojik bir yönünün bulunması ve eserin çoğunlukla sadece bu bağlamda düşünülmesi, onun edebîliğinin göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Bu da *Fatih-Harbiye*'yi yönlü okumalara tutsak etmiştir. Edebî metin, elbette üretildiği tarihsel bağlam içinde de düşünülmelidir, ancak Servet Gündoğdu'nun da dikkat çektiği üzere "Edebî eserin edebîliği, üretildiği tarihsel bağlamın anlamını değiştirmesinden ileri gelir."³²⁹ Dolayısıyla "böylesi bir tarihsel etki oluşturmuş edebi eserler bizatihi kendi zamanlarını üretmeye başladılar."³³⁰

Gadamer'e göre *Fatih-Harbiye* gibi geçmişten gelen bir metni her dönem, kendisine özgü bir anlama biçimiyle anlar.³³¹ Metin Toprak, Gadamer'in bu kastını şöyle açıklar:

Bu anlama, eserin ortaya çıkardığı dönemdeki anlamayla karşılaştırıldığında daha iyi bir anlama olabilir, ancak bu "daha iyi anlama ya da farklı anlama" yorumcunun yazarın yerine geçip bazı kriterleri yerine getirdikten sonra "zaman aralığını" da ortadan kaldırıp , önce en az yazar kadar, daha sonra ondan daha iyi anlama biçiminde gerçekleşmez. Zira yorumcuya seslenen metin, yazarla ve eserin ortaya çıkardığı dönemdeki okurla bağlantılı olmaktan çok, yorumcunun tarihsel konumu ve bir bütün olarak nesnel tarihsel süreçten etkilenir. Bu durumda, bir metnin anlamı her zaman yazarın koyduğu anlamı aşacağından , anlama bir "yeniden üretme" davranışı olmanın ötesinde , "üretken bir davranışa" dönüşür.³³²

Yönsüz okuma, üretken bir davranış hâli, metnin ve okurun birbirini üretmesine teşvik eden bir üretim anlayışıdır.

Kendi zamanını üretmeye muktedir edebî bir eser olan *Fatih-Harbiye*, elbetteki Doğu-Batı sorunundan bağımsız düşünülemediği gibi sadece Doğu-Batı karşıtlığı

³²⁸ Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi Söylem ve Artı Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, Pinhan Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2019, s.112.

³²⁹ Servet Gündoğdu, "Tarihselciliğin ve Formalizmin Ötesinde Edebiyatın Tanıklığı", *Milel ve Nihal*, S. 16 (2), Temmuz-Aralık 2019, s. 376.

³³⁰ Gündoğdu, "Tarihselciliğin ve Formalizmin Ötesinde Edebiyatın Tanıklığı", s. 376.

³³¹ Gadamer, *Wahrheit un Methode: Grundzüge einer phisophischen Hermeneutik*, s. 279.

³³² Metin Toprak, *Hermeneutik ve Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 129.

sorununa da indirgenemez. Zira edebî eser, tarihinden bağımsız ele alınamayacağı gibi tarihinden ibaret de düşünülemez. Gündoğdu'nun edebî eserin kendi tarihiyle münasebetine ilişkin yorumları şu şekildedir:

Edebi eserin tarihsizleştirilmesi ile büsbütün tarihsel vesikaya indirgenmesinin ötesinde edebiyatın hâlâ tarihle otonomi sorunu üretmeksizin bir ilişkisinin kurulabilmesi mümkün ve zorunlu görünmektedir. Zorunludur, çünkü edebi eserler sonuçta yine edebiyat tarihinin bir parçası olmaları nedeniyle kaçınılmaz olarak bir tarihe tanıklık ederler. Ancak bir sanat eseri kendine özgü bir kimliği, orijinalitesi veya biricikliği olduğu için veya Gadamer'in işaret ettiği sürpriz vasfına sahip olduğu için, daha açık ifadeyle edebi eser farklı bir şey söylediği için bu durumda mecburen edebiyat tarihinde bile olsa bir tür kırılmaya, yön değiştirmeye yol açar.³³³

Edebî eser sürpriz vasfını kendi içinde ürettiği açıklardan/boşluklardan alır. Özdenören'in de ifade ettiği üzere hiçbir yazı, anlattığı şeyi çevresinde boşluk bırakmadan anlatmayı başaramaz, ne denli ayrıntıya inilmiş olursa olsun, yazının bilip isteyerek veya farkında olmayarak bıraktığı boşluklar mutlaka bulunur.³³⁴ Ve her edebî eserin içinde boşluk olduğundan sürpriz de vardır. Eco'nun "açık yapıt"³³⁵ dediği şey bu boşlukların oluşturduğu belirsizliğe, sürprizlere ilişkindir. Yani "açık yapıt", eserin belirsiz olma durumuna gönderme yapar. Eserin bu özelliği, yönsüz yorumlamalara olanak tanır. Fakat burada dikkat edilmesi gereken şey, eserin açıklığının kendi içinde sınırlı olması durumudur. Yani bu açıklık, yine metne içkin kaynaklarla sınırlıdır. Aksi takdirde yorumlar aşırılığa varabilir. Ama bu sınırlılık aynı zamanda metin dışı hiçbir şey yoktur anlayışıyla da bağdaşmaz. Zira edebî metnin anlamının belirsizliği savunulurken her bir okurun o eseri okurken kendisine sunulmuş olan dünya da göz ardı edilemez. Atiye Gülfer Gündoğdu'nun da dikkat çektiği üzere "okurun yaşamına doğru dönmeyen bir dalgalanmada edebî metnin yorumlanma sürecinin eksik kalacağı ortadadır."³³⁶ Zira "edebî metnin anlamının gerçek anlamda teşekkül edebilmesi, okurun söyleyebilen metnin dünyasına katılmasıyla mümkündür. Böylelikle okur kendisine kulak vererek içinde kendini şekillendirme imkânını bulabileceği bir dünyanın içine katılmış olur."³³⁷

Eco'nun "açık yapıt" olarak ifade ettiği şey, akla Bakhtin'in "karnaval"ını getirir. Zira ikisi de eserdeki çokluğa, çok sesliliğe, çok anlamlılığa vurgu

³³³ Gündoğdu, "Tarihselciliğin ve Formalizmin Ötesinde Edebiyatın Tanıklığı", s. 379.

³³⁴ Rasim Özdenören, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002, s. 74.

³³⁵ Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul 2016, s. 53.

³³⁶ Atiye Gülfer Gündoğdu, *Yazının Önünde* (Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü), Hece Yayınları, Ankara 2021, s. 173.

³³⁷ Gündoğdu, *Yazının Önünde* (Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü), s. 175.

yapmaktadır. Roman, kendi tabiatı itibarıyla çoğulcudur, heterojendir. Daha önce de ifade edildiği üzere her şey orada iç içedir, ayrıştırılamaz. Onun bu çok kültürlü karnavalesk yapısı aynı zamanda karnavalesk bir perspektiften okunmayı gerektirir. Bakhtin'in karnaval kavramını biraz açacak olursak öncelikle şunu söylemeliyiz. Bakhtin, insanın kendini keşfinin ancak “öteki” ne bakarak mümkün olabileceğini her türlü bilmenin ön koşulu olarak ortaya koyar.³³⁸ Bu anlayışta ötekileştirme, ayrıştırma yoktur. “Karnaval, tek biçimli ve otoriter yapılanmaları eleştirme ve bunları yıkmaya yönelik bir kavramdır”³³⁹ Nitekim karnavaldaki çokluk; tek bir şeyin merkezileştirilmediği, hiyerarşik yapılanmaların yer almadığı bir ara mekâna gönderme yapar. Romanın karşıtlığı oluşturduğu düşünülen unsurların arasında bir ara mekân oluşturduğunu daha önce söylemiştik. Bu ara mekân, çok kültürlü heterojen yapısıyla her iki yöne de bakan ama kendisini herhangi bir yöne ait kılmayandı. Bakhtin'e göre de roman, “sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği”dir.³⁴⁰ Kısacası çok yönlü bir çeşitliliktir. Roman, her yöne bakan tarafıyla zenginliğini bu çeşitlilikten alır. Bu çeşitlilik “karnaval”da okurdan da bağımsız değildir:

Karnaval, bir sahnesi olmayan ve icracılar ile izleyiciler arasında ayırım yapılmayan bir gösteridir. Karnavalda herkes etkin birer katılımcıdır, karnaval ediminde herkes bir araya gelir, birleşir. Karnaval izlenmez, hatta daha katı bir ifadeyle, icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar, (...) yani, bir *karnaval hayatı* sürerler. Karnaval hayatı *alışıldık* seyrinden çıkmış bir hayat olduğu için, bir ölçüde “ters yüz edilmiş bir hayat”tır, “dünyanın tersine çevrilmiş yüzü”dür.³⁴¹

Bir nev'i “ters yüz edilmiş hayat, “dünyanın tersine çevrilmiş yüzü” olan roman türünün içindeki boşlukları, belirsizlikleri Heidegger'in “gizlenme ve açığa çıkma (*alethia*) diyalektiğiyle”³⁴² de açıklayabiliriz. Boşluklar, romanın içindeki gizillerdir. Ama aynı zamanda romana dair anlam, bu giziller sayesinde derinleştirilip çeşitlendirilebilir. Gündoğdu bu diyalektiği şiir türü dolayımında kullanır:

Burada özün açığa çıkmış olandan ziyade “gizlenen”e bağımlı kılınması, belirli bir özün ortaya çıkarılamayacağı anlamına geleceği için kelime sanatı

³³⁸ Sibel Irzık, “Önsöz”, *Karnaval'dan Romana*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 9.

³³⁹ Sevrâ Fırıncioğulları, *Romanın ve Edebi Türlerin Sosyolojisi*, Serüven Kitap, İstanbul 2015, s. 11.

³⁴⁰ Bakhtin, *Karnaval'dan Romana* (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar), s. 37-38.

³⁴¹ Mihail Bakhtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 184.

³⁴² Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, çev. K.H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s. 232-234.

olarak şiirin özünün sadece söylediklerinden hareketle değil, ama daha fazla henüz söylemediklerinde aranması gerektiğine işaret etmiş olunur.³⁴³

Belirsizlik, roman türünün henüz söylemedikleridir. Ve romanı açık kılan bu belirsizlik, aynı zamanda karakteri de açık kılar. Bu açıklık, okuyucuya sınırını metnin kendisinden alan bir özgürlük alanı sağlar. Nitekim aslında genel olarak bir yazar da yazarlık tabiatı dolayısıyla “okuyucuların özgürlüğüne çağrıda bulunmak için yazar ve özgürlüğün yapıtını canlandırmasını bekler.”³⁴⁴ Bu beklenti, metnin kurgusal yapısıyla ilgilidir. Roman, sosyal gerçeklere tanıklık etse dahi kurgusal olması dolayısıyla gerçeğe ihanet eder. Nitekim Safa da realizm dolayımında olsa da “Hiçbir san’at mutlak olarak gerçeği reddedemez. Bunun gibi realizm de asgarî bir tefsirden ve keyfi görüşten vazgeçemez. En iyi fotoğrafler bile bir tercihten doğduğu için gerçeğe ihanet ederler.”³⁴⁵ diyerek kurgu ve gerçek arasındaki ayrıma dikkat çeker. Fakat bu noktada Safa’nın söylemleri ve *Fatih-Harbiye* romanına dair amacının birbiriyle bağdaşmadığı görülür. Zira o; sonrasında “natamam bir müsvedde” olarak zikretse de *Fatih-Harbiye*’yi Doğu-Batı sorununu işlemek için bir amaç olarak görmüştür. Ama daha önce de ifade edildiği üzere kurgusal bir tür olarak roman; nedensiz amaçsız ve yönsüzdür.

Bu tezde genel olarak baskın yorumlama geleneğine karşı çıkıldığı için yönlü yorumlamalar eleştirilse de daha önce de belirtildiği üzere o yorumların tamamıyla reddedildiği düşünülmemelidir. Bizim yönsüz okuma dediğimiz A. G. Gündoğdu’nun tarif ettiği üzere metnin karşısında duyulan “güven” ilişkisine dayalıdır:

Edebî bir eseri anlama çabası, okurun, ensesinden bir an olsun bile düşmeyen bir şüphe dürtüsüyle metne yaklaşmasıyla değil, saf naifliğe düşmeyen ve metin karşısında sürekli olarak yeni sorular üretmeyi de ihmal etmeyen bir güven ilişkisiyle, metnin varlığına katılmasıyla ortaya çıkabilir.³⁴⁶

Yönlü okumaların kısılcısından kurtulularak metin karşısında sürekli olarak yeni sorular üretmeyi ihmal etmeyen yönsüz okuma anlayışıyla *Fatih-Harbiye*’ye yaklaşıldığında ise tezin başından sonuna kadar bu düşünceyle yapılan okumalara ilave olarak romanda açığa çıkan bazı sorunların da metnin anlamına dair farklı açılımlar sağlayabileceği görülür. Bu sorunlardan biri “Şinasi’nin yüzleşememe sorunu”dur.

³⁴³ Servet Gündoğdu, *Mimesis, İfade ve Gösterge Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu*, Hece Yayınları, Ankara 2021, s. 164.

³⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2005, s. 70.

³⁴⁵ Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkid Objektif 02*, Ötüken Neşriyat, 8. bs., İstanbul 2019, s. 183.

³⁴⁶ Atiye Gülfer Gündoğdu, “Okurla Dil Arasındaki Şüphe ve Güven İlişkinin Edebi Metnin Anlamına Etkisi”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C.17, S. 2, 2017, s. 109.

Tip ya da *karakter* düşüncesi arasında herhangi bir ayrıma gidilmeksizin yönelindiğinde, bu hikâyenin Şinasi açısından aslında bir “yüzleşememe hikâyesi” olduğu düşünülebilir. Bu yüzleşememe durumu ise iki katmanlıdır. Birincisi Neriman’ın kendisine yalan söylediğini bile bile Neriman’la yüzleşmemesi, ikincisi ise Neriman tarafından artık sevilmiyor ve istenmiyor olma ihtimaliyle kendisinin yüzleşmemesi şeklinde vuku bulur. Yani Şinasi, romanda hem kendisine haksızlık ettiğini düşündüğü Neriman’la hem de haksızlık edildiğini hissettiği kendisiyle bir türlü yüzleşemez. Şinasi’nin bu iki yönlü yüzleşememe sorununun birçok nedeni olabilir. Neriman’la yüzleşemez; zira kaybetme korkusu³⁴⁷ kıskançlık duygusu ve Neriman’ın davranışlarına dair hayal kırıklıklarının ikisine birden baskın geliyor olabilir. Kendisiyle yüzleşemez, çünkü hem haksızlığa uğradığını düşündüğü tarafıyla bir hesaplaşma içine girmek istemiyor hem de daha da önemlisi Neriman’ın davranış değişikliklerinde kendisini de sorgulamaya itecek bir öz eleştirinin olası sonuçlarının sorumluluğunu almaya cesaret edemiyor olabilir.

Şinasi’nin kendi hikâyesinin kritiğini oluşturan bu yüzleşememe durumunun aynı zamanda romanın genel hikâyesinin “devam”lılığına olanak sağlayan bir bağlam oluşturduğu söylenebilir. Zira durumu hiç uzatmadan neden yalan söylediğine dair Neriman’la hemen konuşsa hikâye bambaşka noktalara evrilebilirdi. Şinasi’yle yüzleşmek zorunda kalan Neriman’ın korkuları belki yine galip gelecek ve Harbiye macerası başlamadan bitecekti ya da Neriman; o ilk başkalaşmanın verdiği heyecan ve cesaretle Şinasi’ye meydan okuyacak, konu büyük bir tartışmayla sona erecek, ikisinin yolları tamamıyla ayrılıp hikâye bambaşka boyutlarda akmaya başlayacaktı.

Karakter merkezli yönlü yorumlamalarda da Şinasi’nin yüzleşmemesine dikkat çekmiş fakat bu durumu, aslında *tip* merkezli yönlü yorumlamalarda olumlu bir kahraman olarak yüceltilip merkezileştirilen Şinasi’nin de olumsuz özellikleri olabileceği bağlamında bir zaaf olarak yorumlamıştık. Ama hikâyeye yönsüz bakıldığında bu yüzleşememenin de aslında çok insani³⁴⁸ bir şey olduğu düşünölmeye başlanmaktadır. Zira Şinasi’nin trajedisi artık istenmediği gerçeğiyle bir türlü yüzleşemediği noktada başlar ve bu anlamda onunla empati kurmak kolaylaşır. Üstelik hikâyenin sonunda kendisine geri dönölmesi de onda açılan yaraların onarılmasını tam

³⁴⁷ Şinasi’nin kaybetme korkusunun, tamamıyla sevgisine dair olup olmadığı hususu da tartışmaya açık bir konudur.

³⁴⁸ Bu “insanilik” durumu, roman kişilerinin asıl canlılığına dair bir gönderme içermektedir.

olarak sağlamayabilir. Bu yaraların gerçek anlamda sarılabilmesinin en hakiki yolu, Neriman kendisine dönmüş olsa bile yaşamış olduğu olaylara ilişkin bir gün onunla ve kendisiyle yüzleşebilme cesaretini gösterebilmesinden geçer.

Birçok hikâyenin aslında insanın ancak içinde bulunduğu durum veyahut kendisiyle yüzleşebildiğinde tramvatik yönünün onarılıp aşılabildiği düşünülünce Şinasi'nin yüzleşememe sorunu, romanın açılımı bağlamında anlamlı bir noktada durur. Ayrıca *tip-karakter* arasında ayrıma gidilmeksizin bakıldığında, herhangi bir sorunla yüzleşememe durumunu yaşayan bütün insanlarla aynı özelliği gösterdiği düşünülecek Şinasi'nin, aynı zamanda kendi özel hikâyesinde kendine has bir yüzleşememe hâlini tecrübe ettiği görülür.

Fatih-Harbiye'ye yönsüz bakıldığında romanda açığa çıkan sorunlardan biri de "Macit'in alan kuvveti sorunu"dur.³⁴⁹ Zira Macit'in, romandaki en yoğun alan kuvvetine sahip karakter olduğu düşünülebilir. Bu durumu biraz açacak olursak şunları söyleyebiliriz: Romanda Macit'in eylemselliği değil, etkiselliği yoğunluktadır. Çünkü Macit'in Neriman'ı bir iki yere davet etme ve balolara katılma dışında çok fazla bir eylemi yoktur. Fakat kendi bu durumun yeterince idrakında olmasa da eylemleri, Neriman'ın kendi iç dünyasında ve dolayısıyla da onun bulunduğu çevrede (Fatih'te) fazlasıyla yankı bulur. Macit'in havası, kendisi bizatihi orada bulunmasa bile bütün Fatih'e sirayet eder. Yani romanı bir mekân bağlamında düşünecek olursak Macit'in hacmen geniş bir yer kaplamasa da oluşturduğu yoğun alan kuvvetiyle bütün mekânı etkileyip dönüştürecek bir güce sahip olduğunu söyleyebiliriz. Macit'in, Harbiye'den Fatih'e uzanan bir çekim alanı oluşturması ise, yönlü yorumlamalarda karşıtlık ilişkisi içinde düşünülüp ayrıştırılan Fatih ve Harbiye'nin ilişkiselliğini farklı bir noktaya taşımaktadır. Zira karşıtlaştırılan iki mekândan herhangi birindeki bir ögenin, ayrıştırıldığı bir diğer mekânı böylesine etkileyip dönüştürebilmesi, o iki mekânın ne kadar karşıtlaştırılıp ayrıştırılabileceğini sorunlaştırması bağlamında kritik bir noktada durmaktadır.

Macit'in alan kuvvetine yani bu dönüştürme etkisine herhangi bir yönlü okuma kanalında tam olarak dikkat çekilmese de bu durum; *tip* merkezli yönlü yorumlamalarda Macit parergon olarak görüldüğünden olumsuz anlamda bir bağlam

³⁴⁹ "Alan kuvveti" fizik biliminde, "temas gerektirmeyen kuvvet" olarak tanımlanır. Kütleli ya da yükü olan cisimlerin etrafında oluşturduğu ve diğer cisimlerle temas etmeden etkileşmesinin yoğunluğuna istinaden "kuvvet" belirlenir.

kazanabilecekken, *karakter* merkezli yönlü yorumlamalarda Macit, Neriman'a tahakküm kurduğu düşünülen Şinasi ve Faiz Bey'in karşıtı bir noktada algılanabileceği için daha olumlu bir temayülde yorumlanabilir. Biz ise bu etkinin olumlu ya da olumsuzluğunu tartışmıyoruz. Amacımız dönüştürmenin bizatihi kendi gücüne dikkat çekerek Macit'in aslında romanda gelişen hikâye için ne kadar önemli bir tesirinin olduğunu gösterebilmektir.

Tip eksenli yönlü yorumlamalarda parergonlaştırılan Macit'in aynı zamanda silinip yok edilmeye çalışıldığına tezin birinci bölümünde dikkat çekmiştik. Macit'in bu yoğun alan kuvvetini, silme ve yeniden yazma paradoksu bağlamında ele aldığımızda ise silme eyleminde silinmeye çalışılan ögenin, kendisini silmeye çalışanlara karşı mukavemet göstererek tepkisini etkiselliğinin derecesini artırması şeklinde vermesi olarak yorumlayabiliriz.

Bir okur olarak hayattaki bazı küçük eylemlerimizin dahi -olumlu ya da olumsuz- düşündüğümüzden çok daha geniş bir etkisinin olabileceğini bize göstermesi açısından ve başkalarının küçük eylemlerinin kendi hayatımızı ne oranda etkileyebileceğinin biraz da bizim verdiğimiz izne bağlı olduğunu hatırlatması bakımından Macit karakteri önemli bir noktada durmaktadır. Ama onun etkiselliği de canlı bir karakter olarak yine kendi hikâyesine özgüdür.

Fatih-Harbiye'de açığa çıktığı düşünebilecek bir başka sorun da "Neriman'ın duygu geçişleri sorunu"dur. Zira Neriman'ın duygu geçişlerinin çok ani ve sert olduğu, bu durumun da romanın gidişatı konusunda çok kritik bir noktada durduğu söylenebilir.

Romanda Neriman'ın genel olarak düşüncelerinin duygularına göre şekillendiği görülür, duygu geçişlerinin sert olması ise düşüncelerinin de ani bir biçimde farklılaşması sonucunu doğurmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde Neriman'ın fikri kararsızlıkları da daha anlaşılabilir durmaktadır.

Neriman'daki ilk yoğun duygu kırılması Macit'le tanıştığı noktada başlar. Son duygusal yoğunluğuna ise Rus kızının hikâyesini dinledikten hemen sonra kapılır. Neriman'ın duygusal ani geçişleri bunlardan ibaret de değildir. Genel olarak bir uyaran etkisiyle oluşan bu sert duygu kırılmaları romanda farklı farklı birçok yerde açığa çıkmaktadır. Fatih semtinde yol üstünde gördüğü mezarlıklara bakıp aniden sinirlenmesi, genelde Şinasi'yi beğenmeyip hor görürken bir anda Şinasi'nin

karşısında aşağılık kompleksine kapılması, genel olarak kızdığı ve korktuğu babasına gece arabayla gelmesi konusunda Gültür'in uydurduğu yalana inandığı için bir anda merhamet duyması, Macit hiç ortada yokken dinlediği Rus kızının hikâyesinden hemen sonra Macit'i samimiyetsiz olarak görmeye başlaması, bir anda elindeki ud'a öfkelenmesi gibi sayılabilecek birçok durum daha onun sert duygusal geçişlerine örnek olarak gösterilebilir.

Aslında Neriman'ı harekete geçiren ve hareketinin yönünü tayin eden şeyin de herhangi bir duygusunun başka bir duygusuna galebe çalmasıyla ilintili olduğu düşünülebilir. Nitekim romanın başında merak duygusu, aidiyet duygusuna ağır bastığı için o duygunun hükmüne girerek Harbiye'ye, Macit'e giden Neriman; romanın sonlarında bu sefer de Rus kızının hikâyesinden etkilenip korku ve endişe duygusu, merak duygusuna ağır bastığı için Fatih semtine, Şinasi'ye geri döner. Bu durum akıllara doğal olarak şu soruyu getirmektedir. Neriman'a fırsat verilseydi yani roman aniden bitirilmeseydi, Neriman acaba başka bir uyararla farklı bir duygu yoğunluğuna kapılıp tekrar Şinasi ve Fatih'ten vazgeçme noktasına gelir miydi? Bu soru, Neriman'ın aniden değişen duygu dünyasını düşündüğümüzde oldukça açık uçlu durmaktadır.

Tezin birinci bölümünde Neriman'ın düşüncelerindeki ani geçişlerin mantıklı bir zemine oturtulmaması durumunu eleştirmiştik. Roman, Doğu merkezîyetçiliği üzerine kurgulandığı için yazar tarafından Neriman'ın bilinçli bir tercihle, doğruyu idrak ederek tekrar Doğu'ya yöneldiği algısının oluşturulmaya çalışıldığını ancak bu ani değişiklikler, mantıklı bir zemine oturtulmadığı için bu algının bir sahihlik oluşturmadığını iddia etmiştik. Bu ani fikri değişiklikleri, sert duygu geçişlerine paralel olarak Neriman'ın âdeta kendi alâmet-i farikası olarak gördüğümüzde ise Neriman'ın tercihlerinin sahihlik etkisi oluşturabilmesi ihtimâlinin bile olanaklı kılındığı görülür. Ama bunu, başından beri iddia ettiğimiz üzere ve de görüldüğü gibi yazarın kurgulaştırma niyetinden ziyade romanın bizatihi kendi edebîliği inşa eder. Neriman'ın Doğu'ya dönüşü, sürekli değişen duygu ve düşünce dünyasının bir alâmeti olarak sahihlik taşıyabilir, fakat buradaki asıl sorun, bu sahihliğin de yerini yine bu ani duygu geçişleriyle başka sahihliklere bırakabileceğidir.

Duygu geçişleri hızlı ve sert olan insanların kararsızlık ve bocalama yaşama ihtimâlinin daha fazla olduğu söylenebilir. Neriman'ın kararsız hallerini kadın kimliği üzerinden değil de bizatihi kendi karakteristik özelliği olarak düşünmek, Neriman'ı

çok daha “insanileştirecektir”.³⁵⁰ Neriman; yaşadığı kararsızlıklarıyla, herhangi bir konuda ikilemde kalan herkes gibidir. Fakat onun bu herkesi temsil eden tarafı, aynı zamanda kendi alâmet-i farikası sayesinde açığa çıkabilir.

Tip eksenli yönlü yorumlamalarda Safa'nın romandaki temsilcisinin/sözcüsünün Ferit olduğu düşünülür. Safa'nın sürekli dinamizm halinde olan ve bazen de birbiriyle çelişen düşünce dünyasını göz önünde bulundurduğumuzda ise onun romandaki ani duygu ve fikir değişiklikleriyle dikkat çeken Neriman'la daha çok benzerlik gösterdiği düşünülebilir. Safa'nın, *tip* merkezli yorumlamalarda bir kültürel bocalama içine girerek kendi çizgisini kaybeden bir karakter olarak düşünülen Neriman'la daha çok benzerlik göstermesi ise manidardır.

Roman, Neriman'ın gözünden okunur. Bu, hem *tipin* merkez alındığı okuma yönünde hem de *karakterin* ergonlaştırıldığı yorumlama biçiminde ulaşılabilecek bir yorumdur. Romandaki olayların Neriman'ın gözünden okunuyor olmasından yola çıkılarak şu çıkarımlarda bulunulabilir. Neriman aslında romanın; Şinasi ve Macit, Fatih ve Harbiye arasında ara mekân oluşturmasına olanak sağlayan unsurları oluşturan bağlamlardan biridir. Hatta Neriman'ın, romanın Doğu ile Batı arasında bir ara mekân oluşturarak merkez noktaya dönüşmesine imkân sağlayan kilit bir bağlam oluşturacak kadar önemli bir noktada durduğu söylenebilir. Bu da aslında *tip-karakter* ayrıştırmasına gidilmeksizin düşünüldüğünde, bir karakterin romanın açılımı için ne kadar mühim bir yeri olduğunun göstergesidir.

Tip merkezli yönlü yorumlamalarda; Şinasi ve Macit'in, Doğu ve Batı'nın açık ve belirgin bir temsilcisi olarak düşünüldüğünü, romanın da Doğu merkezîyetçiliği üzerine kurgulanıp alımlandığını daha önce söylemiştik. Romanın Doğu merkezîyetçiliği üzerine kurgulanması aynı zamanda Doğu ile Batı'nın hiyerarşik düşünce tarzıyla düşünüldüğünün bir tezahürüdür. *Tip* eksenli yönlü okumalara göre bu hiyerarşik düşünce tarzının Neriman üzerinden oluşturulduğu söylenebilir. Zira yorumlamalara göre Şinasi ve Macit'i, Fatih ve Harbiye'yi birbirinden ayıran, bunları başkalaştıran, karşılaştıran Neriman'dır. Bu noktada şuraya dikkat çekilmelidir. Romanın kendisi Doğu'nun ergonlaştırılması üzerinden kurgulansa da Neriman'ın kendi hiyerarşik düşünme biçiminde merkez, romanın başından neredeyse sonuna kadar Macit ve Harbiye, yani Batı'nın temsili olduğu düşünülen şeyler üzerine

³⁵⁰ Kastedilen roman dışı bir gerçeklik algısı üzerine değildir. Bizatihi kurgusal bir roman kişisi olarak daha sahîh ve canlı olarak alımlanmasına dairdir.

kuruludur. Neriman'ın Doğu ile Batı arasındaki hiyerarşik düşünce biçiminde, Doğu'yu temsil ettiği düşünülen Fatih'i parergon olarak görüp Batı'yı temsil ettiği düşünülen Harbiye'yi merkeze koyması, romandaki şu alıntıyla somutlaştırılabilir:

Adım başına aşçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkanlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziniyormuş gibi oluyor. Her camekan çiçek gibi. En adi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini giyinmesini bilirler. Her şeyi bilirler canım... O Macit'in ellerine baktım, kadın eli gibi, tertemiz, incecik, tırnakların üstünde bile çalışmış. Şinasi'nin elleri gözümün önüne geldi. Tırnağının biri kırık, öbürü batık... Ne imiş? Kemence çalarmış. Böyle elini parçalayan saz parçalamalı. Hiç telin kenarına tırnak sürtülen saz görülmüş müdür? Her işimiz acayip, nefret ediyorum.”³⁵¹ “Allah aşkına bak! dedi, yol üstünde mezarlık olur mu? Koskoca cadde... Ortasında mezarlık... Mezarlar arasında yaşıyoruz.”³⁵²

Tezin birinci bölümünde silme ve yeniden yazma paradoksunu detaylıca ele almıştık. Neriman'ın Batı'nın temsili olduğu düşünülen şeyleri ergonlaştırması da aynı paradoksu oluşturmaktadır. Zira daha önce de belirtildiği gibi kurgusal bir karakter olarak Neriman, Fatih semtini silmeye çalışırken fark etmeksizin onun tekrar üretilmesini sağlamaktadır. Hatta aynı paradoks yazar bağlamında da düşünebilir. Yazarın, romanı Doğu'nun merkezîyetçiliği üzerine kurgulayarak metnin anlamını yönlendirdiğinden daha önce bahsetmiştik. Bu noktada şu yorumu yapabiliriz. Fatih semtini silmeye çalışan Neriman'ı, bir kararsızlık ve bocalama içinde hatalara sürüklenen bir karakter olarak göstermeyi amaçlayan Safa'nın kendisi de aslında Harbiye'yi silmeye çalışırken onu tekrar üretmek zorunda kalır. Zaten yazarın bu paradoksal durumun oluşmasına neden olan kendi merkezîyetçilik anlayışından dolayı; Neriman'ın hiyerarşik düşüncesi, romanın neredeyse tamamında Batı'yı temsil ettiği düşünülenlerin ergonlaştırılması üzerinden kurulsu da romanın sonunda bir anda merkezîyetçilik bağlam değiştirir ve roman Doğu'ya bakan yüzüyle bitirilir. Bütün bunların haricinde dikkat edilmesi gereken çok önemli bir nokta daha vardır. Zira ilk elden bakıldığında Fatih ve Harbiye'yi, Şinasi ve Macit'i ayrıştıran, bunları karşılaştıran Neriman'ın aslında dikkatli bakıldığında aynı zamanda Şinasi ve Macit'i, Fatih ve Harbiye'yi birbirine bağlayan kişi olduğu görülecektir. Daha açık deyişle, Neriman hem karşılaştıran hem de aynı zamanda karşılaştırdığı öğeleri birbirine bağlayan kişidir. Bu bağlamda Neriman'ın kendi içinde paradoks ürettiği söylenebilir.

³⁵¹ Safa, *Fatih Harbiye*, s. 28.

³⁵² Safa, *Fatih Harbiye*, s. 29.

Şinasi ve Macit de daha önce savunulduğu üzere mevcudiyetleri birbiri üzerine kurulu olduğundan zaten aslında bağlı olması gerektirir.

Neriman'ın kendi içinde ürettiği paradokstan şu çıkarımlarda bulunulabilir. Karşıt bağlamlarla düşünülen Şinasi ve Macit her ne kadar mevcudiyetini birbirine borçlu olsalar da aslında Şinasi de Macit de kendi olma durumunu aynı zamanda Neriman'ın varlığı üzerinden kurar. Zira ikilemde kaldığı düşünülen bir Neriman olmasaydı ikilemde kalınan taraflar da olmazdı. Bu da aslında *karakter* merkezli yönlü okumalarda dikkat çekilen kadının varlık kazanamaması sorununa, romanın bizatihi kendisinin farklı yönde verdiği bir cevap gibi düşünülebilir. Belli bir açıdan yaklaşıldığında kadının mevcudiyet kazanamaması problemi gibi okunabilecek bu hikâyeye, daha geniş bir perspektiften bakıldığında aslında erkek karakterlerin dahi kadın karakter üzerinden varlık kazandığı görülür. Neticede kendi içindeki çelişkilere ve kimlik savaşındaki gelgitlere odaklanılarak ve daha çok olumsuz özellikleri ön plana çıkarılarak kurgulanan bir karakter olsa dahi diğer bağlamların onun gözünden anlam kazandığı bir Neriman vardır.

Milan Kundera, "Cervantes"le birlikte dünyayı bir karmaşıklık olarak algılamak, tek bir mutlak gerçek yerine birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle (roman karakteri denilen hayali ben'lerde saklı gerçekler) hesaplaşmak zorunda olmak, belirsizliğin bilgeliğinden başka hiçbir şeyden emin olmamak da yabana atılmayacak bir güç gerektirir."³⁵³ diyerek hem metnin edebiliğinin başatlığına hem de yönsüz okumanın cesaret gerektiren yönüne referans etmektedir.

Belirsizliğin bilgeliğinden başka hiçbir şeyden emin olmamak bir güç gerektiriyorsa karakterlere dair indirgenmiş belirlenimlerin bir nev'i zaafiyet belirtisi olduğu da söylenmelidir. Bu zaafın giderilmesi ise ancak tek bir mutlak gerçek yerine, birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle hesaplaşmaya cesaret edebilen yönsüz okuma anlayışına sahip olunmasıyla mümkün olabilir.

³⁵³ Kundera, *Roman Sanatı*, s. 18.

SONUÇ

Fatih-Harbiye romanının Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında incelenmesinin baskın bir yorumlama geleneği hâline gelmiş olduğuna vurgu yapıldı. Yorumların tek açıdan uzadığı bu yönlü okumanın romanı kontrol edip ehlileştirmeye çalışarak abluka altına alan, şemalara hapseden yönlerine işaret edildi. Romanın anlamının teklige indirgenip sabitleştirilmesine neden olan nüfuzlu okuma yönlerinin dışına çıkılarak romanın farklı veçhelerine uzanmaya çalışıldığı okuma anlayışı, yönsüz okuma olarak tarif edildi. Hep aynı zaviyeden bakan tek-tip yorumlar, bir mekân olarak Doğu'nun ve Batı'nın karşıtlık ilişkisi içinde düşünülmesi temelinde romandaki mekân ve karakterler üzerinden yapıldığı için tezde genel olarak yönlü alımlamalarda mekân ve karakter sorunu üzerine duruldu.

Doğu ve Batı'nın bir mekân olarak, "ilişkisel" bir mahiyetle ele alınması gerekliliği savunuldu. Zira "mekân" dediğimiz şeyin aslında ilişkiler içinde zamansal olarak kurulmakta ve şekillenmekte olan bir süreç olması, o mekânlara atfedilen anlamların da bir anlama çivilenemeyeceğinin tezahürüdür. Ayrıca Doğu ve Batı'yı "ilişkisel" mahiyette bir mekân bağlamında düşünmek; onların karşıtlığından ziyade birbirini besleyen, tamamlayan ilişkiselliğine vurgu yaparak karşıtlık fikrinin getirdiği sivrilikleri törpüler, yorumcuya Doğu ve Batı'nın her yönüyle (yönsüz) temaşa edilebileceği geniş bir perspektif sunar.

Romanın zıtlık fikri üzerinden alımlanmasının en temel gerekçelerinden biri Doğu ve Batı'nın ilişkiselliğinin asıl olarak roman dışında karşıtlık bağlamında düşünülmesidir. Bu nedenle roman dışındaki Doğu-Batı ilişkisi alımlamaları da irdelenmiş ve görülmüştür ki her iki taraf da kendini "ergon" varsayarak merkezileştirmiş, diğer tarafı da "parergon" olarak görüp silmeye çalışarak ötekileştirmiştir. Ötekileştirerek silmeye çalıştığı diğer yönü, ona yönelik söylemleriyle aslında kaçınılmaz olarak yeniden ürettiği için silme ve yeniden yazma paradoksu açığa çıkmıştır. Doğu ve Batı'yı ayrıştırarak "tek merkezli evren" algısını yansıtan bu paradoksal sorunlu anlayış, mekân kavramının "ilişkisel" mahiyetine ters düşmekte ve karşıtlık anlayışını pekiştirmektedir. Bu anlayışta Doğu ve Batı; ruh-beden, kalp-akıl, dişi-erkek gibi metaforlarla özdeşleştirilerek şemalaştırılmış, bunların hiçbirinin tek başına bir merkez oluşturamayacağı gerçeği göz ardı edilmiştir. Zira ruh-beden, kalp-akıl, dişi-erkek, bunlar ancak bir arada var olabilen şeylerdir. Bizim karşıtlık ilişkisi bağlamında düşünüp ayrıştırdığımız ve birini merkez olarak

gördüğümüz şey, aslında mevcudiyetini diğersinin varlığı üzerinden kurar. Doğu, Doğululuğunu Batı'ya; Batı, Batılılığını Doğu'ya borçludur. Yani bunlardan herhangi birisi merkez değildir; düşünüldüğü bağlama göre merkez, dünyadır; merkez, ülkedir; merkez, romandır.

Bu “merkeziyetçilik” fikri, roman yorumlamalarında da kendini gösterir. Romandaki mekân ve karakterler üzerinden yapılan kıyasta Doğu ve Batı'nın temsili olduğu düşünülen Fatih semti ile Harbiye'nin ve Şinasi ile Macit'in özelliklerinin taban tabana zıt olduğu, bu iki uçta Doğu'nun temsilcisi olduğu düşünülen şeylere neredeyse bütünüyle olumlu özellikler atfedilerek Doğu'nun merkezileştirildiği görülür.

Roman yorumlamalarının bu yönde uzamasının en önemli sebeplerinden biri de eleştirilerin büyük çoğunlukla yazarın metnin anlamını yönlendirdiği tek bir açıdan hareketle yapılıyor olmasıdır. Zira her ne kadar Safa'nın, Doğu-Batı ilişkisi noktasında sentez fikrine gitmiş olduğu düşünülse de onunki ne gerçek manada bir sentez anlayışıdır ne de romanın kurgulanışında gerçek bir sentez ülküsü vardır. Safa; Doğu-Batı bağını, dişi-erkek ilişkisi gibi metaforlarla ve keskin hatlarla ayrıştırarak karşıtlık bağlamında düşünmüş, *Fatih-Harbiye*'yi de Doğu'nun merkeziyetçiliği üzerine kurgulamıştır. Fikir dünyası sürekli bir dinamizm hâlinde olan Safa'nın Doğu-Batı ilişkisi üzerine düşüncelerindeki dönüşüm göz önünde bulundurulduğunda ondaki çelişkilerin kendi değişimine koşut belirlenimler üzerine kurulu olduğu görülür. Bu yüzden bizatihi yazarın belli bir zaman içindeki değişimi ya da bir anlık tereddütleri dahi romanı “açık” kılan nedenlerden biridir. Zira Safa'nın Doğu ve Batı'nın onun zihin dünyasındaki yerine ilişkin yaşadığı bu dönüşümler bile *Fatih-Harbiye* romanından yola çıkılarak Doğu ve Batı zıtlığı üzerine yapılan keskin yorumları sorgulanabilir hâle getirmektedir. Nitekim Safa da Doğu-Batı meselesine ışık tutmak amacıyla yazdığı *Fatih-Harbiye*'yi, daha sonra Doğu-Batı sorununu yansıtmaktan çok uzak, “natamam bir müsvedde” olarak görmüştür. Fakat Safa'nın kendi fikir dünyasındaki değişim sebebiyle Doğu-Batı ilişkisini yansıtmaması noktasında bir zaaf oluşturduğu düşüncesiyle “natamam bir müsvedde” olarak görerek eleştirdiği roman, aslında belirsiz yapısıyla farklı yönlerdeki okumalara açık, diyalog hâline girildiğinde yeniden üretilmeye ve üretmeye çağırın edebî bir metindir.

Genel olarak bakıldığında Türk edebiyatında “sentez” fikrine giden tek yazar Safa değildir. Her ne kadar “sentez” anlayışları birbirinden farklı teşekkül etmiş olsa

da Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Pamuk gibi yazarların da Doğu ve Batı ilişkisi noktasında birleştirme yoluna gittiği görülür. Fakat gerçek bir birleşmenin mümkün olmadığını bu sorunlu “sentez” anlayışlarında, Doğu ve Batı olmak üzere iki yönden de bir şeyler alınarak üçüncü bir ufuk oluşturulmaya çalışılmaktadır. Hakiki bir sentezde üçüncü ufuk oluşmaz. Burada önemli olan şey, Doğu ve Batı’nın kendi benliğini yitirmeden bir kaynaşma imkânının ortaya çıkarılmasıdır. Bunu sağlayan şey ise ara mekândır.

Romanın kendisi bir ara mekân olarak bu kaynaşmayı sağlar. *Fatih-Harbiye* her ne kadar Doğu’nun merkezîyeti üzerine kurgulanıp alımlanmış olsa da roman, kurgusal bir eser olarak hem Doğu’ya hem de Batı’ya bakan ama kendini herhangi bir tarafa ait kılmayan yönüyle bir ara mekân oluşturur ve ikisini de bünyesinde barındırması sebebiyle aslında kendisi merkezdir. Yani romanda merkez ne Doğu’dur ne Batı’dır; çok kültürlü, heterojen yapısıyla merkez romandır. Romanın kendisi her ne kadar Doğu’nun temsili gibi bir izlenim verse de kendisi çok kültürlü toplum anlayışının kurgusal bağlamda mikro tezahürüne dönüşmektedir. Zira Fatih/Harbiye, Şinasi/Macit o mekânda bir aradadırlar. Mevcudiyetlerini birbirlerine borçludurlar. Romanın “edebî” bir tür olması dolayısıyla kendi içinde ürettiği boşluklar, onlara atfedilen özelliklerin zıtlığıyla çelişki üretir. Romanın kendisi bize başka şeyler söylemektedir.

Romanın hem Doğu’yu hem Batı’yı gören bir merkez noktaya dönüşmesi, aynı zamanda metinde silme ve yeniden yazma paradoksunu ortaya çıkarmaktadır. Yazar romanı Doğu’nun merkezîyeti üzerine kurgulamış olsa da yok etmek, silmek istediği Batı’yı romanda tekrar dile getirerek aslında onun yeniden üretilmesini sağlamıştır. Yani yazar *Fatih-Harbiye*’yi hangi amaçla kurgulamış olursa olsun aslında romanda ortaya çıkan şey, homojen toplum yerine heterojen toplum oluşturulmuş olmasıdır.

Fatih-Harbiye’nin Doğu-Batı karşıtlığı bağlamında yönlü bir şekilde alımlanmasının sebeplerinden biri de *tip-karakter* ayrıştırılmasına gidilerek roman kişilerinin *tip* düzleminde tek-tipleştirilmesi, bu anlamda bir standartlaştırmaya gidilmesidir. Çoğunlukla tek yönlü ele alınan Şinasi ve Macit’in, Doğu ve Batı’yı keskin bir biçimde temsil ettiğine ve bu nedenle de Şinasi’ye daha çok olumlu özellikler atfedilmek üzere birbirinin karşıtı özelliklere sahip olduklarına yönelik

ortaya çıkan ortak görüşün en önemli sebebi, onları yorumlama noktasında bu ayrıştırmaya gidilmesi ve *tip* anlayışının merkezileştirilmesidir.

Bu merkezileştirmenin zemini yine karşıtlık bağlamıdır. *Tip* ve *karakter* de genellikle “birbirinin değil”i düşüncesi temelinde algılanır. *Tip* ve *karakter* düşüncesinin anlamları tarihi bir dönüşüm seyri içinde olsa da özellikle *tip* ekseninde etrafında şekillenen yönlü yorumlamalarda bu iki kavramın karşıtlık bağlamında düşünüldüğü görülmektedir. Aslında *tip* ve *karakter*, belli zaman dilimlerinde “tikel-tikel olmayan, yalınkat-yuvarlak, düz-dairesel, ana-ara, şeffaf-şeffaf olmayan” gibi karşıtlıklarla *karakterin* merkeze alındığı bir yaklaşımla ayrıştırılsa da yönlü yorumlamalarda sosyolojik bağlamına referansla *tip* düşüncesinin merkeze alındığı görülür. *Tip* ve *karakter* düşüncelerinin ayrıştırılamayacağı fikri zamanla yeşermeye başlamış olsa da edebiyat araştırmalarında bu gelişme tam anlamıyla karşılığını bulamamış, yine ayrıştırma üzerine kurulu bir yaklaşım odak noktası olmuştur.

Aslında tıpkı Doğu-Batı karşıtlığı sorununda olduğu gibi *tip* ya da *karakter* düşüncesinden herhangi biri tek başına merkez oluşturamaz. İkisi bir arada var olabilir. Zira ancak *tipin* kırılma veya dönüşme anlarına bakılarak roman *karakterlerinden* söz edilebilir. *Karakter*, değişimi; *tip* tekil bir söylemi işaret etse *karakterin* belirli bir döneminin veya geçmişinin tipleştirilmesi sayesinde değişimin algılanması mümkün olabilir. Tekil bir söylem ve davranış *tipini* işaret eden *tip* ancak değişebilirlik üzerinden anlam kazanır. *Tipin*, “nümune, tür” anlamlarının dışında aynı zamanda “typical: özgün, ayırıcı” manalarını taşıyor olması; onun *karakter* fikrinden bağımsız düşünülmemeyeceğinin bir tezahürüdür. Zira tipik olan, aynı zamanda kendine özgü de olandır. Kendine özgü olan da bir noktada tipikleşebilir.

Tip düşüncesinin ergonlaştırılarak karakterlerin standartlaştırılması, esasında roman kişinin zamansallığının göz ardı edilmesinden kaynaklanmaktadır. Halbuki roman kişilerinin, temsil ettiği düşünülen *tip* le uyumlayan, kendi içinde açıkları/boşlukları mutlaka vardır. Karakterler kendisi hakkında varılan peşin hükümleri ve kesin yargıları sorgulatacak kadar canlı, değişken, özgür ve açıktır.

Yorumların tek yönde uzamasındaki en büyük paylardan biri de yukarıda da değinildiği üzere roman yazarı Safa'ya aittir. Karakter sorunu bağlamında düşünüldüğünde; Safa'nın, her ne kadar *karakterin* zamansallığıyla düşünülmesi gerektiği imalarını içeren açıklamalar yapmış olsa da tipleştirme düşüncesinin kendisine tanıdığı hakla *Fatih-Harbiye* karakterlerini yönlü bir niyet üzerine

kurguladığı görülür. Toplumsal sınıfların şematik temsilcilerinin tipleştirme üzerinden oluşabileceği düşüncesi, yazarın dış dünyadaki bir kavramı ya da insan türünü kurgusal dünyada temsil edebileceği iddiasını taşıdığından *tip* düşüncesinin merkezileştirilmesi, romanın belli kategorilere oturtularak sosyolojik eleştiri sınırlarında yorumlanması riskini de beraberinde getirir.

Bu noktada “*tip*” anlayışının ergonlaştırılmasının edebiyatın otonomisini de zedeleyen bir yaklaşım olduğu görülür. Bir romanın konusunu sosyal realitelerden alması, onun belirsiz alanının göz ardı edilmesini gerektirmez. Belirsiz alan, kurguyu gerçekten ayıran çittir. Karşıtlık üzerine kurulan sınırları keskin tek-tipleştirilmiş roman yorumları, romandaki bu belirsiz alanı yok saymaktadır. *Fatih-Harbiye*, Doğu-Batı sorunundan bağımsız düşünülemediği gibi Doğu-Batı karşıtlığı sorununa da indirgenemez. Bu tür indirgemeci yaklaşımların karşısında durarak yönsüz okumaya olanak sağlayan, kurgusal bir tür olarak bizatihi romanın kendisidir. Zira roman ara mekândır, karnavaldır, çok kültürlü/heterojendir, açıktır, kendisi merkezdir; merkez olduğu için nedensiz, amaçsız ve yönsüzdür. Bu nedenle karnavalesk (yönsüz) okunmayı gerektirir.

Tip düzleminde tek-tipleştirilen karakterlerin değişebilen özelliklerine odaklanarak onları farklı bir bakış açısıyla *karakter* bağlamında okumaya çalışan yorumcular da olmuştur. Fakat *tip* düşüncesi karşısında roman kişilerine daha fazla yaşama hakkı veriyor gibi görünse de ayrıştırma üzerine kurulu *karakter* merkezli yorumların da kadın problemi üzerine yoğunlaşan bir okuma yönü oluşturabileceği ihtimali görülmüştür. Bu durum, okuma yönünün feminizmle sınırlandırılması tehlikesini doğuracağından bu da karakteri şema hâline getirecek başka bir “verili” okuma yönü hâline gelecektir. Nitekim roman kişinin değişebilir özelliklerine odaklanılarak yapılan yorumlar, nüfuzlu bir okuma yönü oluşturduğunda yine değişmeyen başka özellikler üretmiş olacaklardır. Yani kitaptaki bir basılı harfin değiştirilemezliğini temsilen, bir karakteri *tip* merkezliyetçiliği üzerinden düşünmek onu ne kadar sabitleştiriyorsa *karakter* merkezliyetçiliği zemininde yorumlamak da o nispetle şematize edip donuklaştırır. Nihayetinde ikisi de “verili” bir okuma yönü oluşturur. Fakat *Fatih-Harbiye*’nin yorumlamaları *tip* anlayışı üzerinden şekillendiği için farklı yorumların da geliştirilebileceğine dikkat çekmek üzere roman kişileri tezde *karakter* düşüncesi bağlamında da yorumlanmıştır.

Ayrıştırma üzerine kurulu *tip* ve *karakter* düşüncesinin her ikisi de roman kişilerini şemalaştırıp hakiki bir canlılığa imkân vermediği için karakterlerle gerçek anlamda kurulabilecek bir bağın önüne geçmiş olmaktadır. Bu noktada okurlara “verili” bir okuma yönü dışında karakterlerle buluşma imkânının nasıl verileceği düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Okurlara bu imkânı veren özellikle iki sağlayıcının olduğu görülür. Bunlar, metnin “edebî”liği ve “yönsüz okuma” anlayışıdır. Edebî metin, canlı ve belirsiz yapısıyla mevcut yorumlarını aşarak yeni yorumlama çabasını talep eden ve kendisini nesneleştirme girişimlerine karşı mukavemet gösteren bir dirence ve sürpriz vasfına sahiptir. Romanın anlamı belirsiz tabiatı sayesinde hem gizlenip hem de açığa çıkabilir. Dolayısıyla edebî eserin belirsiz alanı, onu her türlü ayrıştırmanın ötesine taşır.

Edebî metin ile okuyucu arasında karşılıklı diyalog hâlinde olma ilişkisine dayanan bir yorum anlayışında; edebî metin, okurun yaşamına etkide bulunup onu dönüştürürken okur da onun muhtemel perspektiflerinin açığa çıkmasında rol oynar. Eserin okuru değiştirip dönüştürecek güçteki etkisine bakıldığında sanat tecrübesinin aynı zamanda insanın kendini anladığı hakiki bir deneyim olduğu görülür. Metinle girdiği diyalogla aynı zamanda kendine dair keşifler yapan okur, bu imkânı elde edebilmek için kendisini ve metni sınırlandıran herhangi bir ön veriye odaklanmaksızın metne yönelmelidir. Bu da ancak okurun hem metne hem de kendine yönsüz bakabilme cesaretini gösterebilmesiyle mümkün kılınabilir.

Yönsüz okuma anlayışı metnin edebîliğini gözetir ve “verili” bir okuma tipinin dışında okuyucunun romanla kaynaşmasına imkân tanır. Bu aynı zamanda belli bir anlam ufku ya da ideoloji içinde sıkışıp kalmamak demektir. Ancak gerek reel hayatı gerek romanı sorgularken bir yön sınırlamasıyla belli bir anlam ufku ya da ideoloji içinde sıkışmadan yönsüz kalabilmek, bizim gibi medeniyet krizi geçirmiş/geçiren toplumlar için pek mümkün olmamıştır. Yani medeniyet krizi geçiren bir toplum olarak yaralı bir bilinçle iki uç arasındaki krizde ne roman dışında ne de roman yorumlamalarında Doğu-Batı ilişkisini değerlendirme bağlamında yönsüz kalabilmemiz çok da mümkün olmamıştır. Her ne kadar sorunlu tarafları olsa da Doğu-Batı ilişkisi bağlamında sentez anlayışına giden önemli yazarlarımız bile “yönsüz” kalabilme noktasında güçlük yaşamışlardır. Bu anlamda *Fatih-Harbiye*’yi

değerlendiren yorumcuların yönlü yorumlama temayülü de anlaşılabilir görünmektedir.

Yine de edebî eserin yaşamasına imkân verilmesi için yönlü okumaların kıskacından kurtulularak metin karşısında sürekli olarak yeni sorular üretmeyi ihmâl etmeyen yönsüz bir okuma anlayışına sahip olunması gerekmektedir. *Fatih-Harbiye*'ye bu düşünceyle yaklaşıldığında romanda açığa çıkan “Şinasi'nin yüzleşememe sorunu”, “Macit'in alan kuvveti sorunu” ve “Neriman'ın duygu geçişleri sorunu” gibi bazı tespitlerin, romanın anlamına dair farklı açılımlar sağlayabileceği görülür. *Tip* merkezli okumalarda Doğu'nun temsili olarak görülmesinden dolayı ergonlaştırılan Şinasi ve Fatih semti, *karakter* merkezli yorumlamalarda kadına tahakküm kurduğu düşüncesi gerekçesiyle parergonlaştırılma ihtimali taşısa da ikisinin de ergon da paregon da olmayacağı fark edilir. Bu, tam tersi de bağlamlarda parergonlaştırılıp ergonlaştırılma ihtimali taşıyan Macit ve Harbiye için de geçerlidir. İkisi de ergon ya da parergon değildir. İkisi bir arada merkezdedir, kendi olma durumunu birbiri üzerinden kurarlar. İkisine de bakan ama kendini herhangi bir yöne ait kılmayan yönüyle roman bir ara mekân, bir merkez nokta oluşturur. Neriman da romanın; Şinasi ve Macit, Fatih ve Harbiye arasında ara mekân oluşturmasına olanak sağlayan unsurlarını oluşturan bağlamlarından biridir. Fatih ve Harbiye'yi, Şinasi ve Macit'i ayrıştırarak karşılaştıran Neriman'ın aslında aynı zamanda Şinasi ve Macit'i, Fatih ve Harbiye'yi birbirine bağlayan kişi olduğu görülür. Neriman hem karşılaştıran hem de aynı zamanda ayrıştırdığı öğeleri birbirine bağlayan kişidir. Şinasi ve Macit'in hem karşıtlık ilişkisi içinde olmasına hem de bunların bir arada olabilmesine imkân tanıyan roman, bu bağlamını Neriman üzerinden kurar. Roman kişilerinin canlı olması durumuna olanak sağlama açısından *karakter* düşüncesi *tipten* ayrıştırılarak olumlansa da durum sanıldığı gibi değildir. Zira *karakter* merkezli yaklaşıldığında kadının varlık kazanamaması problemi gibi okunabilecek bu hikâyeye yönsüz bakıldığında, aslında erkek karakterlerin dahi kadın karakter üzerinden varlık kazandığı görülür. Bu nedenle özelde karakterin genelde edebî metnin asıl canlılığını açığa çıkaracak olan, yönsüz yorumlama anlayışıdır.

KAYNAKLAR

- Akçura, Yusuf, *Üç Tarz-ı Siyaset ve Tartışmalar*, haz. Arslan Tekin, Bilge Kültür Sanat, 2. bs., İstanbul 2018.
- Alatlı, Alev, “Doğu-Batı’ İçi Boş Bir Tasnif”, *Doğu Batı*, S. 2, Şubat-Mart-Nisan 1998, ss. 95-98.
- Alver, Köksal, *Edebiyat Sosyolojisi*, Hece Yayınları, Ankara 2004.
- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 26. bs., İstanbul 2019.
- Armağan, Mustafa, “Hayalî Doğu’dan Hayalî Batı’ya”, *Doğu Batı*, S. 2, Şubat Mart Nisan 1998, ss. 89-96.
- Aslan, Bahtiyar, “Tanzimat Romanının Karakteristiği ve Kültürel Bocalamanın İki Aktörü: Felâton Bey ve Bihruz Bey”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 58, S. 2, Aralık 2018, s. 229-245.
- Aşkaroğlu, Vedi, “Postmodern Roman ve Yeni Dünya Tasarımı”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, S. 46, Haziran 2020, ss. 338-353.
- _____, “Romanlarda Kişilik Kurgusu: Kuramsal Bir Karşılaştırma”, *Odü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, S. 14, Mart 2016, s. 301-319.
- Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Doğubatu Yayınları, 4. bs., Ankara 2016.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Doğu Batı Arasında Peyami Safa*, Ufuk Kitapları, İstanbul 2000.
- _____, *Peyami*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1998.
- Bakhtin, Mikhail, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2004.
- _____, *Karnavaldan Romana* (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar), çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.
- Barkçin, Savaş Ş., *Medeniyet Akli*, Mostar Yayınları, 4. bs., İstanbul 2019.
- Belge, Murat, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
- _____, *Step ve Bozkır* (Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür), İletişim Yayınları, İstanbul 2016.
- Berkes, Niyazi, *Türk Düşününde Batı Sorunu*, Yapı Kredi Yayınları, 5. bs., İstanbul 2020.
- Bora, Tanıl, *Cereyanlar Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2020.
- Boynukara, Hasan, “Karakter ve Tip”, *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C. 1, S. 65/66/67, Mayıs 2017, ss. 195-211.
- Boztemur, Recep, “Marx, Doğu Sorunu ve Oryantalizm”, *Doğu Batı*, S. 20, Ağustos-Eylül-Ekim-1 2002, ss. 136-152.
- Bürün, Vecdi, *Peyami Safa ile 25 Yıl*, Yağmur Yayınları, İstanbul 1978.
- Büyükkavas Kuran, Şeyma, *Peyami Safa’nın İnsanları*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2018.
- Cengiz, Semran, “Orhan Pamuk’un Romanlarında Doğu-Batı İkilemi”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 12, Bahar 2010, ss. 63-88.
- Chatman, Seymour, *Öykü ve Söylem*, çev. Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara 2009.

- Corm, Georges, *Avrupa ve Batı Miti Bir Tarih İnşası*, çev. Melike Işık Durmaz, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.
- Çeker, Alper, *Cumhuriyet Dönemi Muhalif Türk Romanı Balonun Davetsiz Konukları*, Özgür Yayınları, İstanbul 2008.
- Çıkla, Selçuk, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C. 1, S.65/66/67, 3. bs., Mayıs 2017, ss. 121-143.
- _____, *Roman ve Gerçeklik Bağlamında Kültür Değişmeleri ve Servet-i Fünûn Romanı*, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- Çolak, Veysel, “Peyami Safa: Tezlerinin Peşinde Bir Romancı”, *Hece Özel Sayısı Bir Tereddütün Aydın Peyami Safa*, S. 29, Ocak 2017, ss. 405- 406.
- Demir, Yavuz, *Kurmacanın Halleri Kalenin Bedenleri*, Hece Yayınları, Ankara 2017.
- Derrida, Jacques, *The Parergon*, translated by. Craig Owens, October, Vol. 9., Summer 1979.
- Dolaykara, Pınar, “Characterization In Postmodern Novel: Analysis Of John Fowles' Mantissa In The Context Of Postmodern Character”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*, Ankara 2017, C. 57, S. 2, ss. 1000-1019.
- Dursun, Onur, “Batı'nın Egemen ‘Kötü-Öteki-Doğu’ Düşüncesinin Pekiştirildiği Bir Alan: Dünya Basın Fotoğrafları Kuruluştur, Yılın Fotoğrafı Kategorisi Üzerine Bir Analiz”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, S. 47, Aralık 2014, ss. 19-50.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Nasıl Okunur*, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, 4. bs., İstanbul 2019.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul 2016.
- Enginün, İnci, *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*, Dergâh Yayınları, 3. bs., İstanbul 2007.
- Felski, Rita, *Edebiyat Ne İşe Yarar?*, çev. Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul 2010.
- Fıncıoğulları, Sevrâ, *Romanın ve Edebî Türlerin Sosyolojisi*, Serüven Kitap, İstanbul 2015.
- Forster, E. M., *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, 2. bs., İstanbul 1985.
- Gadamer, Hans-Georg, “Klassische und philosophische Hermeneutik”, *Gadamer Lesebuch*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen 1997.
- _____, *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan, İsmail Yavuzcan, Paradigma Yayınları, C II, İstanbul 2008.
- _____, *Wahrheit un Methode: Grundzüge einer phisophischen Hermeneutik*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen 1965.
- Genç, Ayten, “Peyami Safa'nın ‘Fatih-Harbiye’ Adlı Romanında Doğu-Batı Çatışması”, *H. Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 7, 1992, ss. 351-356.
- Gökalp, Ziya, *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*, Karbon Kitaplar, İstanbul 2018.
- Göze, Ergun, *Peyami Safa'nın Türk Düşüncesindeki Yeri*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1997.
- Guénon, René, *Doğu ve Batı*, çev. Fahrettin Arslan, Yeryüzü Yayınları, İstanbul 1980.
- _____, *Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar*, çev. Fevzi Lütü Topaçoğlu, İnsan Yayınları, 3. bs., İstanbul 2019.
- Gündoğdu, Atiye Gülfer, “Analiz ve Yorum Arasında Metin Tahlili Üzerine Eleştirel Bir Refleksiyon: Ayrıştırılabilir Bileşenler/Sökülemez İplikler”, *Söylem Filoloji Dergisi*, S. 13, Aralık 2021, ss. 525-537.

- _____, “Okumanın Tarihselliği ve Alımlama Estetiği ile Yeni Tarihselcilikte Anlamanın Tarihselliğinin İmkân ve Sınırlılıkları”, *Milel ve Nihal*, S. 16 (2), Temmuz-Aralık 2019, ss. 351-374.
- _____, “Okurla Dil Arasındaki Şüphe ve Güven İlişkisinin Edebi Metnin Anlamına Etkisi”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C.17, S. 2, 2017, ss. 93-110.
- _____, *Yazının Önünde* (Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü), Hece Yayınları, Ankara 2021.
- Gündoğdu, Servet, “Tarihselciliğin ve Formalizmin Ötesinde Edebiyatın Tanıklığı”, *Milel ve Nihal*, C.16, S. 2, Temmuz-Aralık 2019, ss. 375-391.
- _____, *Mimesis, İfade ve Gösterge Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu*, Hece Yayınları, Ankara 2021.
- Gürbilek, Nurdan, *Sessizin Payı*, Metis Yayınları, 5. bs., İstanbul 2021.
- Heidegger Martin, *Varlık ve Zaman*, çev. K.H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.
- Hentsch, Thierry, *Hayali Doğu*, çev. Aysel Bora, Metis Yayınları, İstanbul 2008.
- <https://haberajandanet.com/Article/dogu-ve-bati-kavramlari-uzerine/tqxAUMHXpL4EHcmR0TFI> Doğu ve Batı kavramları üzerine (Erişim Tarihi: 29.05.2020)
- <https://hayrettinorhanoglu.wordpress.com/2018/10/24/anlatilarda-tip-ve-karakter/> (Erişim Tarihi: 24.10.2018)
- <https://kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=2&ayet=115> (Erişim Tarihi: 20.04.2022)
- <https://lyricstranslate.com/tr/ballad-east-and-west-vostok-i-zapad-otryvok.html> (Erişim Tarihi: 14.06.2020)
- <https://turkiyetasarimvakfi.org/tr/blog/121-peyaminin-mekani-fatih-harbiye> (Erişim Tarihi: 01.04.2001)
- <https://www.aydinlik.com.tr/tanpinar-da-dogu-bati-sorunu-ve-maziyle-hesaplamak-mehmet-ulusoy-kose-yazilari-mayis-2018> (Erişim Tarihi: 29.05.2018)
- Huyugüzel, Ö. Faruk, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.
- Irzık, Sibel, “Önsöz”, *Karnavalın Romana*, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, ss. 7-32.
- İlhan, Attilâ, *Hangi Batı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 7. bs., İstanbul 2005.
- Jusdanis, Gregory, *Kurgu Hedef Tahtasında Edebiyatın Savunusu*, çev. Çiçek Öztekin, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2010.
- Kantarcıoğlu, Sevim, *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Akçağ Yayınları, 2. bs., Ankara 2004.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1985.
- Karadeniz, Havvaana, “Peyami Safa’nın Fatih-Harbiye Romanında Yapı ve İzlek”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 22, Eylül 2015, ss. 55-75.
- Kayalı, Kurtuluş, “Bu Doğu Başka Doğu”, *Tarihte Doğu-Batı Çatışması*, Doğu Kitabevi, 2. bs., İstanbul 2017, ss. 29-36.
- _____, “Siyaset Kıskaçından Biçimcilik Kıskaçına Tarihsel ve Sosyolojik Damarımı Kaybetme Tehlikesi Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı”, *Doğu Batı*, S.22, Şubat-Mart-Nisan 2003, ss.78-88.

- _____, *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri*, İletişim Yayınları, 6. bs., İstanbul 2018.
- Kısakürek, Necip Fazıl, *İdeolocya Örgüsü*, Büyük Doğu Yayınları, 30. bs., İstanbul 2021.
- Konyalı, Bekir Şakir, *Edebî Mekânın Poetikası*, Etüt Yayınları, Samsun 2015.
- Köroğlu, Erol, “Zaman kaçığı: Fatih Harbiye’de Bir Gerçekçilik Sorunu Olarak Yanlış Batılılaşma”, haz. Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman, Banu Öztürk, Tülin Ural, *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2021, ss. 11-20.
- Kula, Onur Bilge, *Avrupa(lılık) Nedir? Türkiye Ne Kadar Avrupalıdır?*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015.
- _____, *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 11. bs., İstanbul 2012.
- Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, Can Sanat Yayınları, 4. bs., İstanbul 2012.
- Küçükalp, Kasım, *Batı Metafiziğinin dekonstrüksiyonuna yönelik iki yaklaşım: Heidegger ve Derrida*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Felsefe Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, Bursa 2008.
- Küçükumumcular, Osman, “Doğu-Batı Sentezi: Peyami’nin Durduğu Yer”, *Hece Özel Sayısı Bir Tereddütün Aydını Peyami Safa*, S. 29, Ocak 2017, ss. 60-65.
- Lukacs, Georg, *Tarihsel Roman*, çev. İsmail Doğan, Epos Yayınları, Ankara 2008.
- Mackay, Marina, *Roman Nedir?*, çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2. bs., İstanbul 2019.
- Mardin, Şerif, “Oryantalizmin Hasıraltı Ettiği”, *Doğu Batı*, S. 20, Ağustos Eylül Ekim-1 2002, ss. 107-112.
- _____, *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları, 27. bs., İstanbul 2020.
- Mauriac, François, “Romancı ve Kişileri”, çev. Salah Birsal, *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 3. bs., S. 154-159, Mayıs 2019, ss. 201-206.
- Meriç, Cemil, *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, 61. bs., İstanbul 2020.
- _____, *Kültürden İrfana*, İletişim Yayınları, 8. bs., İstanbul 2020.
- _____, *Umrandan Uygarlığa*, İletişim Yayınları, 28. bs., İstanbul 2020.
- Moran, Berna, “Roman Tip Olgusu ve Tipin İşlevi”, (Soruşturma: Z. Karabay), *Yazko Edebiyat*, S. 24, Ekim 1982.
- _____, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İletişim Yayınları, 30. bs., İstanbul 2018.
- _____, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İletişim Yayınları, 21. bs., İstanbul 2017.
- Naci, Fethi, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. bs., İstanbul 2007.
- Neel, Jasper P., *Plato, Derrida and Writing*, Southern Illinois University, United States of America 1988.
- Okay, Ahmet, *Entelektüel Tereddüt*, Everest Yayınları, İstanbul 2003.
- Oktay, Ahmet, *Türkiye’de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- Ontaç Güner, Ayda, “Edebiyat İncelemelerinde ‘Tip’ Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu ve ‘Fatih-Harbiye’ Kişileri”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, S. 51, Eylül 2021, ss. 311-332.
- Özakupınar, Yılmaz, *Kültür Değişimleri ve Batılılaşma Meselesi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1999.
- Özbalcı, Mustafa, *Kültür Köprüsü*, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.

- Özdenören, Rasim, *Yazı, İmge ve Gerçeklik*, İz Yayıncılık, İstanbul 2002.
- _____, *Yumurta'yı Hangi Ucundan Kırmalı*, İz Yayıncılık, 11. bs., İstanbul 2019.
- Özel, İsmet, *Üç Mesele Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma*, Şûle Yayınları, 13. bs., İstanbul 2008.
- Özkul, Barış, "Peyami Safa-Bir Portre", haz. Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman, Banu Öztürk, Tülin Ural, *Parçadan Bütüne: Peyami Safa Kitabı*, Ötüken Yayınları, İstanbul 2021, ss. 147-158.
- Pamuk, Orhan, *Manzaradan Parçalar*, Yapı Kredi Yayınları, 3. bs., İstanbul 2020.
- _____, *Öteki Renkler*, Yapı Kredi Yayınları, 5. bs., İstanbul 2020.
- Parla, Jale, *Edebiyatta Karakter ve Tip*, Kitaplık, S. 83, Mayıs 2005, ss. 77-80.
- _____, *Efendilik Şarkiyatçılık Kölelik*, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2018.
- Ricoeur, Paul, *Yorum Teorisi Söylem ve Artı Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, Pinhan Yayıncılık, 2. bs., İstanbul 2019.
- Safa, Peyami, "Tiyatro ve Romanda Kahramanların Şahsiyetleri", *Resimli Şark*, S. 6, Haziran 1931.
- _____, *20. Asır Avrupa ve Biz Objektif 08*, Ötüken Neşriyat, 7. bs., İstanbul 2019.
- _____, *Fatih Harbiye*, Ötüken Neşriyat, 79. bs., İstanbul 2019.
- _____, *Kadın Aşk Aile Objektif 05*, Ötüken Neşriyat, 10. bs., İstanbul 2018.
- _____, *Sanat Edebiyat Tenkid Objektif 02*, Ötüken Neşriyat, 8. bs., İstanbul 2019.
- _____, *Türk İnkılâbına Bakışlar*, Ötüken Neşriyat, 14. bs., İstanbul 2020.
- Sağlık, Şaban, "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir", *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, C. 1, S. 65/66/67, 3. bs., Mayıs 2017, ss. 144-182.
- _____, *Hikâye/Anlatı/Yorum*, Hece Yayınları, Ankara 2014.
- _____, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.
- Said, Edward, *Oryantalizm*, çev. Selahaddin Ayaz, Pınar Yayınları, 2. bs., İstanbul 2011.
- Sartre, J.-P., *Critiques Littéraires (Situations I)*, Ideés Gallimard, Paris 1947.
- _____, *Edebiyat Nedir*, çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul 2005.
- _____, *Yazınsal Denemeler*, çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul 1984.
- Seyfettin, Ömer, *Makaleler I*, haz. Hülya Argünşah, Dergâh Yayınları, İstanbul 2001.
- Shageyan, Daryush, *Yaralı Bilinç Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*, çev. Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul 1991.
- Sontag, Susan, *Yoruma Karşı*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul 2015.
- Sorokin, Pitirim A., *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, çev. Mete Tunçay, Bilgi Yayınevi, Ankara 1972.
- Sunar, Lütfi, "Aydınlanma Döneminde Doğu'ya Bakış: Değişen İlgi ve Söylemler", *Sosyoloji Dergisi*, C. 3, S. 24, Kasım 2012, ss. 59-82.
- Şahin, Veysel, "Peyami Safa'nın "Fatih-Harbiye" Adlı Romanında Simgesel Değerler", *bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 55, Güz 2010, ss. 147-162.
- Şeriatî, Ali, *Medeniyet ve Modernizm*, çev. İsa Çakan, Yeni Zamanlar Yayınları, 2. bs., İstanbul 2005.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, 11. bs., İstanbul 2014.
- _____, *Mahur Beste*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1988.
- _____, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Dergâh Yayınları, 29. bs., İstanbul 2018.
- Taşdelen, Vefa, “Doğunun Batının Ötesinde”, *Hece Özel Sayısı Bir Tereddütün Aydını Peyami Safa*, S. 29, Ocak 2017, ss. 9-15.
- Tatar, Burhanettin, “İslam Düşüncesinin Tarihsel Tezahür Biçimleri Üzerine Felsefi Bir Analiz” (Yayımlanacak Makale)
- _____, “Tarihsel Mekân Fenomenolojisi -Bir Giriş Denemesi-”, *Milel ve Nihal İnanç Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, C. 4, S. 5, Eylül-Aralık 2007, ss. 19-29.
- _____, “Yunus Emre’de Yönsüz Şiir Tasavvuru: Angelus Silesius’a Referansla Felsefi Bir Analiz”, (Yayımlanacak Makale)
- _____, *3 Derste Hermenötik*, Vadi Yayınları, İstanbul 2018.
- _____, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2014.
- Tekin Mehmet, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, 2. bs., İstanbul 2014.
- _____, *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, 16. bs., İstanbul 2018.
- Toprak, Metin, *Hermeneutik ve Edebiyat*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.
- Turhan, Mümtaz, *Kültür Değişmeleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.
- Ülken, Hilmi Ziya, *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi*, Ülken Yayınları, 2. bs., İstanbul 1979, s. 442.
- Watt, Ian, *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Yalçın, Hüseyin Cahit, “Peyami Safa Fatih Harbiye 1”, *Fikir Hareketleri*, S. 87, 1935, s. 140-141.
- Yavuz, Hilmi, *Alafrangalığın Tarihi*, Timaş Yayınları, 2.bs., İstanbul 2010.
- _____, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayın Grubu, 3. bs., İstanbul 2005.
- Yetkin, Çetin, *Türk Edebiyatında Batılılaşma ve Kimlik Sorunu*, Salyangoz Yayınları, İstanbul 2008.
- Yıldırım, Ali Kemal, “Edward Said’in Şarkiyatçılık Düşüncesine Eleştirel Bir Bakış”, *Doğu Batı*, S. 20-2, Ağustos Eylül Ekim-2 2002, ss. 139-152.
- Yıldız, Erdal, *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2017.

ÖZ GEÇMİŞ

Ayda ONTAÇ GÜNER Erzincan Anadolu Lisesini bitirdikten sonra Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 2012 yılında mezun oldu. Erzincan'da ve Samsun'da çeşitli özel okullarda Türk Dili ve Edebiyatı ve Türkçe öğretmenliği yaptı. 2019 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans programına girdi. Orta derecede İngilizce bilmektedir.

İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000-0001-5247-4476

Yayımlar:

1. Ontaç Güner, Ayda, "Edebiyat İncelemelerinde 'Tip' Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu ve 'Fatih-Harbiye' Kişileri", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, S. 51, ss. 311-332.