T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

GÜNÜMÜZ TÜRK ROMANINDA OSMANLI TARİHİNE BAKIŞ AÇISI (1990-2000)

SAMET KARA
141101002

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. M. FATİH ANDI

İSTANBUL 2019

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

GÜNÜMÜZ TÜRK ROMANINDA OSMANLI TARİHİNE BAKIŞ AÇISI (1990-2000)

SAMET KARA
141101002

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. M. FATİH ANDI

İSTANBUL 2019

TEZ ONAY SAYFASI

FSMVÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı doktora programı 141101002 numaralı öğrencisi Samet KARA'nın ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı **"Günümüz Türk Romanında Osmanlı Tarihine Bakış Açısı (1990-2000)"** başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından **20.06.2019** tarihinde oybirliği ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. M. Fatih ANDI
(Jüri Başkanı-Danışman)
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK
(Jüri Üyesi)
İstanbul Üniversitesi

Doç. Dr. Dursun Ali TÖKEL
(Jüri Üyesi)
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Doç. Dr. Turgay ANAR
(Jüri Üyesi)
İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa GÖLEÇ
(Jüri Üyesi)
Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Samet KARA

GÜNÜMÜZ TÜRK ROMANINDA OSMANLI TARİHİNE BAKIŞ AÇISI (1990-2000)

ÖZET

Tanzimat döneminden itibaren edebiyatımızda var olan tarihî roman, zamanla başta sosyal ve siyasal alanlardaki değişimler, dünya edebiyatındaki gelişmeler ve bunlara paralel olarak yazarların değişen tarih algıları, edebiyatımızda kendisine yer bulmaya başladığında birtakım değişikliklere uğramıştır. Türk edebiyatının her döneminde dönemlerin genel karakteristik özellikleri çerçevesinde vuku bulan bu değişimler, edebiyata hâkim olan siyasi otoritenin ve ondan güç alan edebiyat kanonunun inisiyatifinde söz konusu olmuştur. 1990 sonrasında görmeye başladığımız tarihî roman alanındaki benzeri değişimlerin ise önceki dönemler ile kıyaslandığında çok daha köklü değişimler olduğu ve bu değişimler üzerinde önceki dönemlerin aksine yerel unsurlar kadar evrensel unsurların da etkili olduğu görülmektedir. Edebiyatımızda 1980'lerden itibaren etkisini gösteren postmodernizm ve Yeni Tarihselcilik kuramının 1990 sonrasında ağırlığını hissettirmesi, bu evrensel yönlü unsurların başında gelmektedir. Postmodernizmin Yeni Tarihselcilik kuramı doğrultusunda tarihî roman alanında etkili olmasıyla özellikle yapısal ve teknik hususiyetler noktasında önceki dönemlerde görülmemiş değişiklikler kendisini göstermiş ve bu değişiklikler yazarların tarihi anlamlandırmalarını sağlayan algı ve değerler dünyasında yönlendirici bir konuma oturtulmuştur. Bu çalışma, bu değişimleri ortaya koymayı ve bu değişimler etrafında 1990-2000 yılları arasını kapsayan dönemde romanlarında Osmanlı'ya yer veren yazarların Osmanlı'ya bakış açılarını tespit etmeyi ve birbirleriyle benzerlikler gösterenlerin aynı başlıklar altında sınıflandırılmalarının yapılmasını amaçlamaktadır. Araştırmada öncelikle başlangıcından itibaren tarihî roman alanında gözlemlediğimiz değişiklikler hakkında bir değerlendirme sunulacak, ardından 1990 sonrasında tarihî

roman alanında yapısal ve teknik özellikler noktasında görülen değişimlerin yazarların Osmanlı'yı algılamalarında bir etkisinin olup olmadığı üzerinde durulacak, son olarak örnek eser ve vaka incelemeleriyle 1990-2000 yılları arasında birbirinden farklı özellikler arz eden Osmanlı'ya bakış açıları irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı'ya Bakış Açısı, Tarihî Roman, İdeoloji ve Edebiyat, Postmodernizm, Yeni Tarihselcilik.

VİEW OF OTTOMAN HİSTORY IN CONTEMPORARY TURKISH NOVEL (1990-2000)

ABSTRACT

Historical novel that has been existing in our literature since the Tanzimat Period has undergone a number of changes when the changes in social and political fields, developments in world literature and as a result, changing history perception of authors have started to be involved in our literature in time. Even though changes are determined in all periods of Turkish literature as part of general characteristics of the periods, these changes have happened under the initiative of the leading political authority on literature and literary canon which gets strength from that authority. Postmodernism and New Historicism, which has been influenced in our literature since the 1980s, is a turning point. As postmodernism begins to take effect in the field of historical novel in accordance with The New Historicist Theory, changes that were unseen in previous periods have showed itself especially in terms of structural and technical specifications, and these changes have been placed in a guiding position in the world of perceptions and values that enable the authors to make sense of the meaning of history. Around those changes, this study aims to determine the viewpoints of the authors to the Ottoman Empire who mentions about the Ottoman Empire in their novels in the period between 1990-2000 and to classify the ones that show similarities with each other by being brought together under the same headings.

Key Words: Perspectives to Ottoman Empire, Historical Novel, Ideology and Literature, Postmodernism, New Historicism.

ÖNSÖZ

1990 sonrası Türk romanında sosyal ve siyasal alanlardaki değişimler ile dünya edebiyatındaki gelişmeler, yazarların değişen algı dünyaları düzleminde edebiyatımızda kendisine yer bulmaya başladığında çok katmanlı bir edebiyat ortamı oluşmuştur. Bu dönem itibarıyla romanlarda kendisine yer verilen tarihî olayları incelerken yazarın "gerçek" ile "gerçeklik" noktasında takındığı tavır daha da önem kazanmıştır. Dolayısıyla Osmanlı'ya dair bir olgu ya da olayı mevzu edinen romanlarda da sadece olayın ne olduğuna bakmak, yazarın mesajını anlamlandırma noktasında yetersiz kalmaya başlamıştır.

Cumhuriyet rejiminin ilan edilmesinin ardından tarihî roman alanında görülen örnekler ele alındığında; yazarların dönemin uygulanan politikalarına uyum sağlama düşüncesiyle "Osmanlı"yı yabancılaşan bir olgu olarak yansıttıkları görülecektir. Daha sonraki dönemlerde de devam ettirilen bu "yabancılaşma" anlayışı, kimi edebiyatçılar tarafından bile isteye yansıtılsa da kimilerince istemsiz bir şekilde daha çok kendisinden bağımsız dış faktörlerin bilinçaltında hüküm sürmesi sonucuyla yansıtılmıştır.

Bu dönemde birbirinden farklı bakış açıları kapsamında Osmanlı'ya yaklaşılmış olsa da "Osmanlı" çoğu tarihî roman yazarı için hâlâ hedef tahtası konumundadır. Bu durumun da en önemli sebebi, yazarların kendilerini ait olarak gördüğü "dünya"nın sahip olduğu değerler ile Osmanlı'nın temsil konumunda olduğu "dünya"nın değerlerinin örtüşmemesi hatta çatışmasıdır. Bu kapsamda çalışmamızda yazarların kendilerini ait hissettikleri "dünya"nın kendi zihin dünyalarını yönlendirmesiyle Osmanlı'ya takındıkları yaklaşımlar, 1990-2000 yılları arasında yazıldığı tespit edilen kırkı sekiz roman etrafında ortaya konmaya çalışıldı.

Çalışma; "Önsöz", "Giriş" bölümü, "Dünden Bugüne Tarihî Roman" bölümü, "Romanların Yapısal Özellikleri ve Osmanlı Tarihine Bakış Açısı" bölümü,

“Osmanlı Tarihine Bakış Açıları Bakımından Romanların Tasnifi” bölümü, “Sonuç” bölümü ve “Kaynakça” bölümünden oluşmaktadır.

“Giriş” bölümünde tarihî roman türü hakkında genel bir değerlendirme yapıldıktan sonra çalışmanın amaç ve kapsamı verildi.

Birinci bölümde tarihî romanın Türk edebiyatında geçirdiği serüven ana hatlarıyla Tanzimat döneminden günümüz edebiyatına kadar dönemlerin öne çıkan tarihî roman anlayışları etrafında ele alınarak verilmeye çalışıldı. Ayrıca 1990 sonrasında yazılmış romanlar, ele aldıkları Osmanlı dönemleri göz önünde bulundurularak tasnif edilmiş ve 1990 öncesi yazılan aynı dönemleri konu edinmiş romanların sayıları ile kıyas edilerek Osmanlı’yı konu edinen tarihî romanlarda gözlemlenen değişimler gösterilmek istenmiştir.

İkinci bölümde 1990 sonrasında Türk edebiyatında yazılan tarihî romanlar, yapısal ve teknik özellikleri göz önünde bulundurularak kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlar, modernist kurgu ile kaleme alınan tarihi romanlar ve postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlar olmak üzere üç sınıfa ayrılarak incelenmiş ve bu roman sınıflarının göstermiş oldukları özelliklerinin yazarının Osmanlı’yı ele alırken takındığı yaklaşımı etkileyip etkilemediği analiz edilmiştir.

Üçüncü bölümde ele alınan tarihî romanların geneli göz önünde bulundurularak bu romanların “tarafsızlığı amaçlayan ya da yeni alternatifler sunan bakış açısı”, “ironik ve parodik bakış açısı”, “eleştirel bakış açısı”, “tahfif ve tahkir edici bakış açısı” ve “sahiplenici ve yüceltici bakış açısı” olmak üzere beş farklı bakış açısı doğrultusunda değerlendirilmeleri gerektiği uygun görüldü ve romanların bu bakış açılarını hangi bağlamlarda yansıttıkları metinlerden hareketle derinlemesine incelemeye tabi tutuldu. Romanlara bu bağlamda metin odaklı yaklaşılmaya özen gösterildi ve gerektiği durumlarda tarih ve sosyoloji alanları ile yazarın Osmanlı’ya bakış açısının tespit edilmesini kolaylaştıracak varsa farklı eserlerinden de yararlanılmaya çalışıldı.

Sonuç bölümünde çalışmanın tüm bölümleri dikkate alınarak ve yapılan incelemeler neticesinde ulaşılan sonuçlar ortaya konarak bu sonuçlar etrafında değerlendirmelerde bulunuldu.

Son olarak kaynakça bölümünde ise çalışma boyunca istifade edilen romanlar ve diğer kaynaklar verildi.

Osmanlı'ya romanlarında yer veren yazarların ona hangi bakış açısı bağlamında yaklaştıklarını ortaya koyma amacını taşıyan tezimin başlangıcından tamamlanışına kadar bana destek olan, lisans eğitimimin başından doktora eğitimimin sonuna kadar öğrencisi olma bahtiyarlığına eriştiğim muhterem hocam Prof. Dr. M. Fatih Andı'ya ve yol arkadaşım Hamiyet Kara'ya teşekkürü bir borç bilirim. Bu süreçte dar-ı bekaya irtihal eyleyen, beni yürüdüğüm bu yolda manevi anlamda yalnız bırakmayan ve vardığım bu menzilde en büyük pay sahiplerinden olan muhterem babamı da bu vesileyle rahmetle anıyorum.

Samet KARA

İstanbul 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **iii**

ABSTRACT ..... **v**

ÖNSÖZ ..... **vi**

TABLO LİSTESİ ..... **xiii**

KISALTMALAR ..... **xiv**

GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM **6**

1. DÜNDEN BUGÜNE TÜRK EDEBİYATINDA TARİHÎ ROMAN: ROMAN MI, TARİH Mİ? **6**

1.1. TARİH ŞUURU KAZANDIRMA ÇABASI: TANZİMAT DÖNEMİ TARİHÎ ROMAN ANLAYIŞI 7

1.2. MİLLÎ KİMLİK YARATMA TASAVVURU YAHUT II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ ROMAN ANLAYIŞI 9

1.3. "MİLLÎ KİMLİK"E NİYET ULUSAL EDEBİYAT "KANON"UNA KISMET: CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA TARİHÎ ROMAN ANLAYIŞI 11

1.4. YÜKSELMENİN ARDINDA TÜRKLÜK VARDIR ÇÖKÜŞÜN ARDINDA OSMANLILIK YAHUT CUMHURİYETİN İLK DÖNEMİNDE POPÜLER TARİHÎ ROMANLAR 14

1.5. TARİHE, ROMANA BÜRÜNDÜM İDEOLOJİ DİYE GÖRÜNDÜM: TEZLİ YAHUT BELGESEL ROMAN 19

1.6. "BUGÜN İLE GEÇMİŞ ARASINDA BİTİMSİZ BİR DİYALOG": 1990 SONRASI TARİHÎ ROMAN ANLAYIŞI 25

1.7. TARİHİN YENİDEN ÜRETİLMESİNİN OLUŞTURDUĞU GRİ RENK: GÜNÜMÜZ TÜRK ROMANINDA TARİH 31

1.8. 1990-2000 YILLARI ARASINDA OSMANLI'YI KONU EDİNEN ROMANLARIN ELE ALDIKLARI DÖNEMLERE GÖRE TASNİFİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ 34

İKİNCİ BÖLÜM 44

2. ROMANLARIN YAPISAL ÖZELLİKLERİ VE OSMANLI TARİHİNE BAKIŞ AÇISI 44

2.1. KRONOLOJİYE DAYALI GERÇEKÇİ TARİHÎ ROMANLAR 50

2.1.1. Romancının Tarihi "Bugün"den Hareketle Yorumlaması: Popüler Tarihî Romanlar 52

2.1.1.1. Olay Örgüsü ve Şahıs Kadrosu 53

2.1.1.2. Zaman ve Mekân 58

2.1.1.3. Dil ve Üslup 61

2.1.2. "Sen Aslında Böyle Yaşamıştın" yahut Biyografik Tarzda Kaleme Alınan Tarihî Romanlar 64

2.1.2.1. Roman ve Hayat yahut Kurgu ve Gerçek: Biyografik Tarihî Romanın Olay Örgüsü 66

2.2. MODERNİST KURGU İLE KALEME ALINAN TARİHÎ ROMANLAR 69

2.2.1. Olay Örgüsü ve Şahıs Kadrosu 72

2.2.2. Zamen ve Mekân 74

2.2.3. Dil ve Üslup 77

2.3. POSTMODERN KURGU İLE KALEME ALINAN TARİHÎ ROMANLAR 80

2.3.1. Tarih Aslında Bir Öyküdür yahut Yeni Tarihselcilik Anlayışı 84

2.3.1.1. Tarih Gerçek mi Yüklenir, Gerçeklik mi? 87

2.3.1.2. Tarih Metinseldir, Metin Tarihseldir "Bağlam"ında Romandan Tarihe Bakmak 89

2.3.1.3. Bağlam 95

2.3.1.4. Kurgu 97

2.3.2. Yeni Tarihsecilik Kuramı ve Postmodern Tarih Aktarımının Romanda Yansıması 100

2.3.3. 1990 Sonrası Tarihî Romanlarda Postmodern Anlayışın Yansımaları 103

2.3.4. Konu Seçimi 107

2.3.5. Olay Örgüsü 112

2.3.6. Şahıs Kadrosu 115
2.3.7. Zaman ve Mekân 120
2.3.8. Dil ve Üslup 127
2.3.8.1. Üstkurmaca 138
2.3.8.2. Metinlerarasılık 143
2.3.8.3. Çoğulculuk ya da Çok Katmanlılık 146
2.3.8.4. Parodi 148
2.3.8.5. Hiper-metinsel Tasarım 149
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 152
3. OSMANLI TARİHİNE BAKIŞ AÇILARI BAKIMINDAN ROMANLARIN TASNİFİ 152
3.1. TARAFSIZLIĞI AMAÇLAYAN YA DA YENİ ALTERNATİFLER SUNAN BAKIŞ AÇISI 160
3.1.1. "Yalnızlığın Özel Tarihi"nde Bir Kılıç Yarası" Almak 161
3.1.2. "Geçmiş, Bir Daha Geri Gelemeyecek Zamanlar"da Osmanlı ... 193
3.1.3. Üç Ali'nin Mahkemesinde Osmanlı'yı Görmek 217
3.1.4. "Şafakta Yanan Mumlar" Kimin İçin Yanıyor? 221
3.2. İRONİK VE PARODİK BAKIŞ AÇISI 233
3.2.1. "Romantik Bir Viyana Yazı"nda Bir Osmanlı Tasavvuru 235
3.2.2. Uzun İhsan'ın Puslu Osmanlı Hayalleri 248
3.2.3. "Resimli Dünya"da Bir "Boğazkesen": Fatih'in Postmodern Romanı 271
3.2.4. Engereğin Kamaşan Gözünden Osmanlı'yı Görmek 294
3.2.5. "Benim Adım Kırmızı"da Orhan Pamuk'un Nakşettiğidir: Minyatür Geleneği Kapsamında Osmanlı 306
3.2.6. "Şehrin Aynaları"ndan Yansıyan "Mahrem" ve "Pinhan" Bir Gölge: Osmanlı 323
3.3. ELEŞTİREL BAKIŞ AÇISI 330
3.3.1. Nağmelerin Tahtından Osmanlı'ya Bakmak 332
3.3.2. Osmanlı'nın Son Demlerinde İl "Ateşi Yakanlar" 339
3.3.3. Nermin Bezmen'in Kurt Seyit Üzerinden Bakış Açısı 344
3.3.4. "Viran Dağlar"da Kalan Osmanlı 347
3.3.5. Heterodoksi Düzleminde Bir Osmanlı Yansıması 354

3.3.6. "Kara Büyülü Bir Uyku"da Görünenler 379
3.3.7. 1920'de Ankara'dan Osmanlı'nın Görünüşü 381
3.3.8. Müzmin Bir Muhalif Emir Bey'in Gözünden Osmanlı 385
3.3.9. Çanakkale Savaşları Üzerinden Osmanlı'ya Eleştirel Yaklaşan Bir Roman… 392
3.3.10. Osmanlı'nın Son Yüzyılında "Yitik Ülü"yü Arayanlar 395
3.3.11. "Yüz Uzun Yıl"ın Osmanlısı 404
3.4. TAHFİF VE TAHKİR EDİCİ BAKIŞ AÇISI 410
3.4.1. Popüler Bir Osmanlı Yaklaşımının Ürünü: "Sur ve Sultan" 412
3.4.2. "Konstantiniye'nin Yitik Günceleri"nin Yitiği: Osmanlı 417
3.4.3. "Beyaz Ateş Adası"nda Osmanlı 427
3.4.4. Yerli Yurtsuzların Gözünden Osmanlı 432
3.4.5. "Yüzaltmışaltı Yıl"dan Ötesine Dayanan Bir Kinin Romanı 446
3.4.6. Bir "Kira"zenin Hayat Hikâyesi Bağlamında Osmanlı 452
3.4.7. "Güce ve Güzelliğe Âşık Bir Padişahın Romanı"nda Yansıtılan Osmanlı 460
3.4.8. Osmanlı'nın Aşırıya Kaçan Önyargısal Biyografisi 470
3.5. SAHİPLENİCİ VE YÜCELTİCİ BAKIŞ AÇISI 487
3.5.1. "Yürek Seferi"ne Çıkan Osmanlıların Romanı 489
3.5.2. Yazılamamış Bir Destandır Osmanlı yahut Mehmed Niyazi'nin Osmanlı'ya Bakış Açısı 496
3.5.3. "Günbatımı"nda Osmanlı'yı Görmek 515
3.5.4. "Çanakkale İçinde" Osmanlı 521
SONUÇ 529
KAYNAKÇA 544
ÖZ GEÇMİŞ 569

TABLO LİSTESİ

Tablo 1……38

Tablo 2……39

Tablo 3……39

Tablo 4……45

Tablo 5……49

Tablo 6……..160

Tablo 7……..534

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.g.m.	Adı geçen makale
a.g.t.	Adı geçen tez
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
karş.	Karşılaştırınız
s.	Sayfa/sayfalar
t.y.	Basım tarihi yok
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
y.y.	Basım yeri yok

GİRİŞ

Dünya edebiyatında romanın miladı olarak XVII. yüzyıl kabul edilir. Bu iddia bağlamında İngiltere'de "The Unfortunate Traveller"(1594), İspanya'da "Don Quixote"(1605) ve Fransa'da "La Princesse de Cleves"(1678) adlı eserler ilk örnekler olarak sıralanırlar. Ancak, roman sanatının gelişimi içerisinde "tarihî roman" diye adlandırılan özgül tür XIX. yüzyılın başlarında, Walter Scott'un Waverley'i (1814) ile doğmuştur.

Tarihî roman türü, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bütün Avrupa'yı kaplayan Romantizm akımının etkisiyle bu akımın usul, kural ve gelenekleriyle etkili olmuş ve aynı yüzyılın sonlarına doğru Türk edebiyatında da rağbet edilen bir tür haline gelmiştir. Bu tarihlerden itibaren dünya edebiyatında bu tür ile ilgili ortaya çıkan sorunların Türk edebiyatında da tartışılır hale geldiğini söyleyebiliriz.

Bu sorunların başında hiç şüphesiz "gerçek" ile "gerçeklik" ayrımından kaynaklanan tartışmalar gelir ve tartışmanın da kaynağı yazarın tarihî roman türünün hangi yönünü tercih etmesiyle alakalıdır. Çünkü tarihî roman iki yönlüdür. Bir yönü tarihe diğer yönü ise edebiyata bakmaktadır. Yazarın bu yönlerden hangisini önceledeği meselesi "gerçek" ile "gerçeklik" ayrımında da tercihini ortaya koyması demektir. Başlangıcından beri diğer türlerde pek de karşılaşılmayan "bu anlatılanlar doğru mu?" sorusu, bir tarihî romancının ilk elden karşılaştığı soru olmuştur. Bu soru hiç şüphesiz tarihî romana yüklenen misyon ile alakalıdır. İlk örneklerinde "tarihe bakan yönü"nü ön plana çıkaran ve mensubu bulundukları milletlerin tarihte geçirdikleri büyük hadiseleri romanlarının mevzusu ederek millî bir kenetlenme amaçlayan yazarlar, tarihî romanı bir araç olarak kullanmışlardır. Bu noktada kendisine bir vazife edinmiş aydın, milleti adına kurtuluş olarak gördüğü geçmişte örnekleri bulunan çözüm önerilerini tarihî roman vasıtasıyla yeni insan ve yeni sisteme entegre etmeye çalışmıştır. Zaman içerisinde "edebiyata bakan yön"ün öne çıkması ve bu noktada da sanat alanında kendisini hissettiren yeniliklerin tarihî

romana da uygulanmak istenmesi, ortaya çıkarılan yeni örnekler ile alışılmış örnekler karşılaştırıldığında bir çatışmayı doğurmuştur. Uzun süreli bir tartışma olan bu mevzuda günümüzde ağırlık kazanan görüş, gerçekliğin öne alınması olmuştur.

Tarihî romanlarda kurgunun "gerçeklik" odağında kurulması fikrinin öne çıkması yeni bir tartışmanın da başlangıcı olmuştur. Bu tartışmanın merkezinde ise "bağlanma" ya da "kopma" isteğinin olduğunu görmekteyiz. Özellikle konusunu Osmanlı döneminden alan romanlarda yazarının Osmanlı karşısında kendisini nasıl konumlandırdığı ile değişkenlik gösteren o tarihî döneme "bağlanma" ya da ondan "kopma" isteği, romancının Osmanlı tarihine bakış açısı, tarihî yorumlayışı ve tarih karşısındaki konumu ile ilgilidir.

Cumhuriyetin ilk dönemlerinden günümüze kadar gelen süreçte Osmanlı'ya eğilen romanların incelenmesi halinde temelde "bağlanma" ya da "kopma"dan kaynaklı olarak onu "küçültücü" ya da "yüceleştirici" bakış açılarının olduğu görülecektir. Yazarların zaman içerisinde roman türünde gözlemlenen teknik ve yapısal alandaki değişim ya da gelişimleri dahi bu bakış açılarına destek sağlamak amacıyla kullandıklarını söyleyebiliriz. Biz bu çalışmada sözünü ettiğimiz bu hususlaki üç farklı yönü, yazarların Osmanlı'ya bakış açılarına etkisi doğrultusunda ele almaya çalıştık. Dünden bugüne tarihî roman anlayışındaki farklılıklar, romanların teknik ve yapısal alanda gösterdikleri değişim ve yazarların bireysel anlamda kendilerini ait hissettikleri dünyanın özellikleri çerçevesinde Osmanlı'yı algılamaları bağlamında 1990-2000 yılları arasında yazılmış tarihî romanları incelemeye çalıştık ve Osmanlı'ya bakış açısını diğer bir deyişle ona nasıl bir yaklaşım sergilendiğini tespit etmek istedik. Bu yönüyle tez çalışmamız, tarihî roman alanında daha önce gerçekleştirilen tezler göz önünde bulundurulduğunda onlardan yöntem bakımından ayrılmakta ve kendi içerisinde bir özgünlük barındırmaktadır.

Çalışmamız kapsamında 1990-2000 yılları arasında yazılmış ve konusunu Osmanlı'ya ait tarihî bir dönemden seçmiş toplamda kırk altı romanı ayrıntılı bir şekilde incelemeye tabi tuttuk. Ancak bu dönemde yazılmış tarihî roman sayısı bununla sınırlı olmayabilir. Bunun temel sebebi bibliyografyalarda tarihî roman türlerinin ayrı bir sınıflandırma ile gösterilmemiş olmasıdır. Dolayısıyla sadece romanların isimlerinden hareket ederek tarihî roman olup olmadığını kestirme

ihtimali yoktur. Ayrıca bibliyografyalarda karşılaştığımız bir diğer zorluk eserlerin türlerinin yanlış kayda geçirilmiş olmasıdır. Farklı türlerde yazılmış pek çok eser roman olarak kayıtlara geçirilmiştir. Bir diğer zorlayıcı etken ise tarihî romana bu dönemden itibaren gösterilen ilgi neticesinde tarihî romanların günden güne sayılarının artması ve bu ilginin neticesinde bazı yazarların kendi imkânlarıyla eserlerini bastırmalarıdır. Bu durum sözü edilen romanların etki gücünün sınırlı olmasına neden olmuş ve bibliyografyalarda yer alma olasılıklarını olumsuz manada etkilemiştir.

Sözünü ettiğimiz zorlukların üstesinden gelmek adına yazılı kaynakçaların yanında; roman türü açısından zengin bir kaynakça birikimine sahip kütüphanelerin fişlerini hem yazar adına göre hem de konularına göre taradık. Buna ek olarak sanal ortamda kitap satışı alanında hizmet veren web sitelerinin de roman tasniflerini gözden geçirerek bu dönem aralığında yazılmış tarihî romanların tespiti noktasında hata payını en aza indirmeye çalıştık.

E. H. Carr, "tarih pek çok parçası kayıp bir iç içe geçmeli bulmacadır"[1] der. Bu kapsamda 1990-2000 yılları arasında romanlarda yer verilmiş Osmanlı tarihi Carr'ın sözünü ettiği bulmacaların en zorlularındandır. Pek çok parçası kayıp ve iç içe geçmiş bu bulmacayı sağlıklı bir şekilde çözümlemek adına çalışmamızı dört ana bölüm üzerine kurduk.

Birinci bölümde tarihî roman türünün ilk örneklerinin verildiği Tanzimat döneminden günümüze kadar gelen süreci, dönemlerin kendilerine özgü genel hususiyetlerini de göz ardı etmeyerek edebiyatın yakından ilgili olduğu tarihsel, sosyal, kültürel, siyasal vb. alanlardaki gelişmeleri ve yazarların kişisel tercihleri ile edebî anlayışları bağlamında ortaya koyduk. Ayrıca 1990 öncesinde Cumhuriyet devrinde yazılmış tarihî romanların ele aldıkları Osmanlı dönemleri ile 1990 sonrasında yazılmış tarihî romanların ele aldıkları Osmanlı dönemlerini bir kıyaslamaya tabi tuttuk. Sonrasında ise 1990 öncesi ve sonrasında ele alınan Osmanlı dönemlerinde gözlemlenen farklılıkların sebepleri üzerinde durduk.

---

[1] Edward Hallet Carr, **Tarih Nedir?,** Çev. Misket Gizem Gürtürk, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002, s.18.

İkinci bölümde ise roman türünde gözlemlenen teknik ve yapısal özellikler ile tarihî roman anlayışlarındaki farklılaşmalar üzerinde durduk. 1990-2000 yılları arasında yazılan ve Osmanlı'yı mevzu edinen romanların değişen özellikleri ve anlayışları Osmanlı'ya dair sundukları bakış açıları kapsamında nasıl kullandıklarını bu bölüm etrafında ele aldık.

Bu bölümde 1990-2000 yılları arasında yazılan Osmanlı'yı konu edinmiş romanları, teknik ve yapısal özelliklerini göz önünde bulundurarak oluşturduğumuz üç ayrı sınıf kapsamında inceledik: Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlar, modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlar ve postmodernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlar. Bu sınıflandırma çerçevesinde yazarların bu anlayışla romanlarını yazmalarının Osmanlı'yı yansıtırken takındıkları bakış açıları ile ilgisinin olup olmadığını ortaya koyduk.

Üçüncü bölümü 1990-2000 yılları arasında tarihî roman yazarlarının eserlerinde Osmanlı'yı hangi bağlamda yansıttıkları sorunsalı üzerine kurduk. Bunu yapmamızdaki en önemli gerekçe yirminci yüzyılın son çeyreğinde etkili olmaya başlayan ve tarih algısını büyük ölçüde değiştiren Yeni Tarihselci anlayışın 1990 sonrasında edebiyatımızda da etkili olmaya başlamasının ardından tarihî roman ortamında Osmanlı'ya olan yaklaşım biçimlerinin değişip değişmediğini ortaya koymaktı.

Bu kapsamda genel bir kanı olan 1990 sonrasında Türk edebiyatında görülmeye başlanan çok sesliliğin konu Osmanlı tarihinin herhangi bir yönü olması halinde geçerli olup olmadığını gözler önünde serdik.

Bu bölümde incelemeye tabi tutulan romanlarda "tarafsızlığı amaçlayan ya da yeni alternatifler sunan", "ironik ve parodik", "eleştirel", "tahfif ve tahkir edirci" ve "sahiplenici ve yüceltici" olmak üzere Osmanlı'nın beş ayrı bakış açısı bağlamında ele alındığını tespit ettik ve bu bakış açılarının özelliklerini metin incelemeleri etrafında göstermeyi amaçladık. Bu amaç doğrultusunda sözü edilen dönemde tarihî roman yazmış olan isimleri tek tek ele aldık ve eserlerinden yola çıkarak Osmanlı'yı hangi bakış açısı etrafında yansıttıklarını tespit ettik.

Sonuç bölümünde çalışmamız kapsamında ulaşılan tespitler ortaya konulmak suretiyle 1990-2000 yılları arasında yazılmış tarihî romanların özellikleri gözler önüne serilmiş ve söz konusu dönemin Türk edebiyatının bütünü içerisinde tuttuğu yer gösterilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. DÜNDEN BUGÜNE TÜRK EDEBİYATINDA TARİHÎ ROMAN: ROMAN MI, TARİH Mİ?

Roman sanatının bugüne kadar en çok rağbet gören türlerinin başında "tarihî roman" türünün geldiğini söylemek sanırım yanlış olmaz. Bu rağbet hem tarihin çekiciliği hem de yazarın tarihi yeniden bir kurgu çerçevesinde ele alıyor olmasının okuyucunun muhayyilesinde bıraktığı meraka dayalı tatla alakalıdır. Türk edebiyatında da ilk örneklerinden itibaren bu yönlü bir rağbet gören tarihî romanın, özellikle Cumhuriyet yıllarındaki örnekleriyle "tarihî gerçeklik", "tarihin çarpıtılması", "tarihî şahsiyetleri tahfif, tahrif ve tahkir" gibi hususlardaki tartışmaların da gündemi meşgul etmesi, tarihî romana gösterilen bu rağbetin zinde kalmasını sağlamıştır. Dolayısıyla tarihî romanın "bugünü"nü anlatmaya başlamadan önce; "dünü"nü ele alıp geçmişten bugüne nasıl bir serüven yaşadığını, nelerin bugüne taşındığını, nelerin zamanın şartlarına göre bir "yük" bellenip bu yolculuk esnasında atılarak yolculuğa devam edildiğini bilmek gerekmektedir.

Bugün, tarihî roman denildiğinde nasıl bir roman ve dolayısıyla nasıl bir tarih tasavvur ediyoruz? "Tarih" ve "roman" günümüz edebiyatında da geçmişteki gibi yan yana getirilerek kullanılabiliyor mu? İlk anda belleğimizdeki romanlar arasından bir seçme yapmak durumunda kalacağız, bu sorulara cevap verirken şüphesiz. Belleğimizde yer edinen bu tarihî romanlar hangi tarihî romanlar peki? Tarihî romanların "hangi"lik durumunu yani anlayış ve yapıları bakımından farklılaşmalarını öncelikle Tanzimat döneminden günümüze değişen roman ve tarih anlayışları bağlamında ele alarak açıklamaya başlamalıyız.

1.1. TARİH ŞUURU KAZANDIRMA ÇABASI: TANZİMAT DÖNEMİ TARİHÎ ROMAN ANLAYIŞI

Türk edebiyatında konusunu tarihten alan ilk kurgusal metnin Ahmet Midhat Efendi tarafından yazıldığı kabul edilir. "Letâif-i Rivayât" serisinde yer alan "Yeniçeriler" (1872) adlı uzun hikâye diyebileceğimiz bu ilk eserde Ahmet Midhat Efendi, Osmanlı tarihinin belli bir döneminde yaşanmış olan bir tarihî olay üzerinden III. Selim dönemine ışık tutmaya çalışmaktadır. Dönemin sosyal yaşantısını, kültürel ve ahlaki değerlerdeki bozulmanın sosyal hayata yansımalarını kendi roman anlayışı çerçevesinde belge, bulgu ve veriler üzerinden ortaya koymaya çalışan Ahmet Midhat Efendi, bunu Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılıp yerine Nizam-ı Cedit Ordusu'nun kurulması tarihî olayını romanın zeminine oturtup Ayşe ve Yeniçeri Osman Çorbacı'nın aşkı etrafında gerçekleştirmektedir.

Yeniçerilik kurumu bağlamında Osmanlı tarihine eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan Ahmet Midhat Efendi, yeniçerilik kurumunun dönemindeki halinin yalnız kendisine zarar vermediğini, bağının bulunduğu üyeleri çerçevesinde hem topluma hem de devlete felaket getirmiş olduğunu vurgulamaya çalışmıştır.

Ahmet Midhat Efendi'nin tarihi bir zemin olarak kullanmaya çalışarak yazdığı eserler kapsamında; Dünyaya İkinci Geliş (1874), Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar (1874), Süleyman Muslî (1877), Ahmet Metin Şirzâd (1890) ve Jön Türk (1910) romanlarını da dile getirebiliriz.

Türk edebiyatında tarihî roman özelliğini tam anlamıyla taşıyan eserin ise tarih – roman ilişkisini ele alan hemen hemen bütün çalışmalar tarafından Namık Kemal'in yazdığı "Cezmi" (1880) olduğu kabul edilir.

Avrupa'da etkili olan Romantizmin ve devletin içerisinde bulunduğu zor şartların yazılmasında etkili olduğunu söyleyebileceğimiz Cezmi, vatan sevgisi ve İslam birliği izlekleri etrafında kurgulanmış bir romandır.

Namık Kemal'in anlatıya dayalı eserlerinde gördüğümüz tarih bilincine ve milli kültüre sahip, vatanperver, iradi, misyoner kahramanların "Cezmi"de de karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Devletin çöküşünü tarih şuurunun eksikliğine

bağlayan Namık Kemal, devleti ihya edecek yeni insan tipinin de bu bilinci kazandıracak tarihî eserler yoluyla yetiştirilebileceği inancındadır.[2] Bu inanca hizmet etmek için edebiyatın her alanında eser veren Namık Kemal kendisini takip edenlere de bu yolu salık vermiştir.

Bu inancın bir tezahürü olan ve çökmekte olan devleti kurtarmak için millete çözüm olarak Türk – İslam değerleriyle donanmış alp tiplerini örnek gösterme amacıyla[3] yazdığı "Cezmi"de XVI. yüzyılda yaşayan Osmanlı sipahisi Cezmi ile Kırım kalgayı Adil Giray'ın İslam birliğinin korunması için mücadeleleri konu edinir.

"Cezmi"de insanları bilinçlendirmeye yönelik bir tarih anlayışı işlenir. Tarihe özel bir önem atfettiği bilinen Namık Kemal, tarihi, geçmişten geleceğe haber ulaştıran bir vasıta olarak kullanır.[4] Tarihî gerçekleri bilmenin vatan ve millet sevgisini artıracağı inancındadır. "Romanda tarihî gerçekler, övgü dolu olaylar eşliğinde romantik bir bakış açısıyla sunulmaya çalışılır."[5] Bu kapsamda Tanpınar'a göre "Cezmi", "Namık Kemal'in romantik edebiyata kendini en fazla teslim ettiği eserdir."[6] Namık Kemal'in kendine has milliyetçiliği ile geçmişe duyulan özlem, halden memnuniyetsizliğin bir sonucudur. "Cezmi"de yaratmaya çalıştığı tiplerde bu memnuniyetsizlik üzerinden devletin ve milletin bekası için her türlü fedakârlığı göze almayı halka sunmaktadır. Yayımlandıktan sonra hem tarihî roman alanında hem de romanda dile getirdiği fikirlerle bir tartışma ortamı yaratan[7] "Cezmi", Üç kıtada zaferden zafere koşan Müslüman – Türk ordusunun bu özelliklere sahip

---

[2] İbrahim Şirin, **"Namık Kemal'in Tarih Anlayışı",** Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1998, s.128-130; Kemal Erol, "Namık Kemal'in Siyasi Düşünceleri ve Devlet İdeali", **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** S.25, Hatay, 2011.

[3] Nermin Öztürk, "Tarihî Romanlar ve 19. Yüzyılda Yazılmış Üç Tarihî Romanın Değerlendirmesi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, **Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1992, s. 19.

[4] Önder Göçgün, "Namık Kemal'de Tarih Düşüncesi ve Sevgisi", **Türk Dünyası Tarih Dergisi,** Şubat 1987, S. 2, s. 35-37

[5] Zeki Taştan, "Tarihî Gerçekler ve Kurgusal Gerçeklik Bağlamında Tarihî Roman", **TYB Akademi,** Ocak 2014, s. 61.

[6] Ahmet Hamdi Tanpınar**, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** 1. Baskı, İstanbul, YKY, 2006, s. 369.

[7] M. Fatih Andı, "Namık Kemal'in Cezmi Romanına Dair Devrinde Yapılan Münakaşalar", **Doğu Akdeniz Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları,** Gazimagusa, 1998, s. 25-46.

fertlerden oluştuğunda yeniden özlenen günlere kavuşacağı düşüncesini işlemek niyetindedir. Roman yarım kaldığı için bu niyetin tam anlamıyla işlenmesi düşüncesi de akim kalmıştır.

Namık Kemal'in "Cezmi"de kendi sahip olduğu "ideoloji"sini gerçekleştirmeye çalışan kahramanlar etrafında Osmanlı tarihine benimseyici bir yaklaşım sergilediğini söyleyebiliriz. Bu amacına ulaşmasına engel olacağını düşünerek çizdiği kahramanlarına ise eleştirel bir yaklaşım takınmaktadır. Bu yaklaşım için Tanzimat döneminin de ortak yaklaşımıdır diyebiliriz.

1.2. MİLLİ KİMLİK YARATMA TASAVVURU YAHUT II. MEŞRUTİYET DÖNEMİ ROMAN ANLAYIŞI

Tarihî roman alanında 1908'den itibaren II. Meşrutiyet'le birlikte Namık Kemal'in milliyetçilik ve Türk – İslam birliği fikrinden farklı, Türk milliyetçiliği duygularıyla yüklü eserler kendini göstermeye başlar. "Büyük bir çoğunlukla Osmanlı tarihinin ele alındığı bu devrelerde ilk kez eski Türk tarihine kadar uzanılır. Gerek Osmanlı, gerekse diğer eski dönemlerin işlendiği tarihî romanların genelinde Türkçülüğün, Turancılığın izlerini bulmak mümkündür."[8]

Bu dönemde Ahmet Hilmi, Fazlı Necip ve Mehmed Hamdi gibi yazarların bu düşünce sistemi doğrultusunda yazdığı tarihî romanları vardır ama Ziya Gökalp'in etkisindeki entelektüel alanda Ömer Seyfettin'in hikâyeleri bu eserleri toplumda bıraktığı akis ile gölgede bırakmıştır.

Bu dönemdeki yazarların yaklaşımının "benimseyici"likten de öte "yüceltici" bir yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz. Bu yaklaşımın izlerini Millî mücadele döneminde de gördüğümüzü söyleyebiliriz. Bu türde yazılan eserlerde insanı "abide"leştiren epik bir üslubun hâkim olduğu görülür. Klasik anlatı tarzına bağlı, üçüncü tekil kişi tarafından aktarılan kahramanlıklar ve toplumda ana hatlarıyla yayılmış tarihî olayların yer aldığı bu romanlarda basit bir dile ve efsanevi motiflere

[8] Zeki Taştan, a.g.m., s. 63.

bol miktarda yer verilmiştir.[9] Bu durum 1960'lı yıllara kadar yazılan tarihî romanlarda ağırlıklı bir bakış açısı olarak devam eder. [10]

Bu dönemde tarihe olan ilginin toplumsal değişim ve bu değişimin bir beklentisi olarak bir *millî kimlik yaratma tasavvuru* ile yakından ilişkili olduğunu ve yazılan romanların romancıların siyasi alanda amaçlanan bu niyetleri çerçevesinde edebî alana taşınarak kaleme alınan eserler olduklarını söyleyebiliriz.

"Bizde tarihî roman neşriyatı, aşağı yukarı Meşrutiyet devri ile başlamış gibidir. Yahut o devir (1908-1920) ilk merhale olmuştur."[11] diyen M. Şakir Ülkütaşır bu dönemdeki milli kimlik oluşturulma çalışmalarıyla tarihi roman yazma eylemini bir tutarak bu dönemden önce yazılan eserlerde bu yönlü bir "milli kimlik" oluşturma gayesi olmadığı için de onları devre dışı bırakmaktadır. Yazar, Walter Scott'ın Selâhaddin-i Eyyûbi ve Arslan Yürekli Rişar adlı eserinin de Meşrutiyet devrinde Türkçeye aktarıldığını bildirmektedir. Dönemin bu atmosferine uygun düşecek şekilde 1913'te Türk Yurdu dergisinde yayınlanmaya başlanan, konularını dönemin anlayışı doğrultusundaki "Türk" hayatından, "millî" kaynaktan alan tarihî romanlar bu dönem için önemli bir yer tutmaktadır.

Bu dönemden itibaren Osmanlı tarihi yerine ikame edilmeye çalışılan bir Türk tarihi anlayışı karşımıza çıkmaktadır: Osmanlı ve İslam Öncesi Türk Tarihi. II. Meşrutiyet sonrası ve özellikle Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında konularını eski Türk tarihinden alan ve Osmanlı tarihi karşısında yüceltilen bir tarihî roman anlayışı görmekteyiz. Osmanlı tarihine yaklaşımın "eleştirel" olduğu özellikle II. Abdülhamid döneminin sosyal, siyasal ve tarihsel olayları başta olmak üzere Osmanlı tarihinin olumsuz bir bakış açısıyla ele alındığı bir roman anlayışının hüküm sürmeye başladığı görülmektedir. Bunun en önemli gerekçesinin millî bir kimlik yaratma iddiası olduğunu söyleyebiliriz.

---

[9] İlknur Tatar Kırılmış, "Tarihî Romanlarda Değişen Bakış Açısı, Küçük Ağa ve Küçük Ağa Ankara'da", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,** C. 6, S. 28, s. 391.

[10] İsmail Karaca, "Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihiyle İlgili, 1950-1960)", Yayımlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2004.

[11] M. Şakir Ülkütaşır, "Bizde Tarihî Romancılık", **Hisar,** C.8, S.61, Ocak 1969. s.10.

1.3.“MİLLÎ KİMLİK”E NİYET ULUSAL EDEBİYAT “KANON”UNA KISMET: CUMHURİYETİN İLK YILLARINDA TARİHÎ ROMAN ANLAYIŞI

Cumhuriyetin ilk on yıllarında çoğu önce gazetelerde tefrika edilen tarihî romanların, aynı düşünce doğrultusunda millî kimliğin oluşturulup yaygınlaştırılmasını kendilerini gaye edindiğini ve edebî-estetik ölçütleri pek de dikkate almadan yayınlandığını görürüz.[12] Bu dönemde bu yönlü yazılan romanların ortak paydası Millî Mücadele'yi konu edinmeleridir. Cumhuriyet'in ilanından hemen önce gördüğümüz Halide Edib'in "Ateşten Gömlek" (1922) ve Yakup Kadri'nin "Kiralık Konak" (1922) romanlarıyla başlar. Ercümend Ekrem Talu'nun "Kan ve İman" (1922), Peyami Safa'nın "Mahşer" (1924), Halide Edip'in "Vurun Kahpeye" (1926), Reşat Nuri Güntekin'in "Yeşil Gece" (1928), Aka Gündüz'ün "Dikmen Yıldızı" (1928), "Bir Şoförün Gizli Defteri" (1928) ve "İnkılap Hikayeleri: Meçhul Asker" (1930), Yakup Kadri'nin "Yaban" (1932) ve Ankara (1934), Müfide Ferit Tek'in Almanca basılan "Affolunmayan Günah" (1933), Burhan Cahit Morkaya'nın başta "Yüzbaşı Celal" (1933) olmak üzere cephede geçen romanları, Selami Münir'in "Mehmetçik Çanakkale'de" (1937) ve Mahmut Atilla Aykut'un "Silah Arkadaşları" (1942) türün cepheyi ve cephe gerisini, öncesi ve sonrasıyla anlatan ilk dönem Millî Mücadeleyi konu edinen örnekler arasındadır. Falih Rıfkı "Zeytindağı"nda (1932), her ne kadar Millî Mücadele'yi konu etmese de I. Dünya savaşı günlerinde Suriye cephesine ait anılarında Türk'ün gösterdiği kahramanlıkları anlatarak benzer bir temayı işlemiştir.[13] Bu romanların birçoğu edebî – estetik açıdan değil de dönemin kurulmakta olan ve sonrasında kurulan yeni rejime bakışını ortaya koymaları açısından önem taşımaktadır.

Türkiye'de, özellikle yeni bir rejimin kurulmasıyla birlikte bir "tarihin sıfırlanması projesi"[14] gerçekleştirilmeye başlanır. Resmî ideoloji, "ulusal kanon"[15]

---

[12] Mehmet Can Doğan, "Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son Beş Yılı Tarihî Romanları", **Türk Yurdu,** Türk Romanı Özel Sayısı, C. 20, S. 153-154, s. 145.

[13] A. Ömer Türkeş, a.g.m., s.184.

[14] Şefik Taylan Akman, "Türk Tarih Tezi Bağlamında Erken Cumhuriyet Dönemi Resmi Tarih Yazımının İdeolojik ve Politik Karakteri", **Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi,** S.1, s. 81.

oluşturma çabası ile birlikte kendine yakın gördüğü romancılara "yaz" emri vermiştir. Cumhuriyet ideolojisini yaymak, halka tanıtmak ve etkisini arttırmak için devlet teşvikiyle yazdırılan romanlar, dönemin ulusal edebiyat kanonunu oluşturmuştur. Türk milletinin zor günler geçirdiği o dönemde, edebiyatı bir propaganda aracı olarak kullanan aydın kesimin devletin içerdeki ve dışardaki düşmanlara karşı bir mücadelenin içinde olduğu iddiası, Türk milletinin parçalanmaz bütünlüğünün sağlanması amacı ve halkın da bu mücadeleye destek vermesi gerektiği düşüncesi ile romanlarında bu mücadeleyi öne çıkarmak istediklerini söyleyebiliriz.

Özellikle ulusal bir kanon oluşturmak adına, cumhuriyetin ilanıyla beraber gelişen süreçte yeni Türk devleti, bizzat romana müdahale ederek bu alandaki etkisini hissettirir. Kemalist ideolojinin taşıdığı millî mücadele fonunun romana yerleşmesi de bu dönemde olur. Millî mücadele dönemini anlatan ve kutsallaştırarak yücelten romanların sayısı bir hayli fazladır.[16] Bu romanlardan en fazla öne çıkanları; Halide Edip'ten "Vurun Kahpeye", Yakup Kadri'den "Ankara" ve "Yaban", Reşat Nuri'den "Yeşil Gece" ve Peyami Safa'dan "Mahşer" olarak sıralanabilir. Bu romanlar milli mücadele döneminin önemli dinamiklerini anlatan, tarihî arka planı millî mücadele olarak belirleyen dönemin önemli romanlarıdır. Ancak baştan beri söylendiği gibi burada tarihin aktarımı tarafsız değildir. Bu romanlarda ortak olarak gördüğümüz bir husus bunun göstergesidir: "düşman yaratma". Bu yaratılan düşman sadece dış kuvvetler değildir. Bundan daha tehlikeli bir boyutta çizilen iç düşmanlardır. Bu romanlarda alttan alta vurgulanan Türk toplumunun geri kalmışlığı, cahilliği, rasyonel düşünemeyen bir yığın haline gelmesi millî mücadelede ağırlık verilmesi gereken asıl düşmanlardır. Bunların hepsinin birden müsebbibi de bellidir: "Osmanlı".

Bu romanlarda asıl anlatılmak istenen, toplumda görülen bozulmanın ve köylünün cehaletinin asıl sebebinin Osmanlı ile bağlantılarıdır. Toplumun aydınlatılmamış olması ele alınırken bir yandan da kurulan yeni devlet ile birlikte

---

[15] A. Ömer Türkeş, a.g.m., s. 191.

[16] İlker Aslan, "Edebiyat ve Tarih İlişkisi: Edebî Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak", **Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi,** S.6, s. 255-256.

bunların hepsinin üstesinden gelineceği ve dışardaki düşmana karşı kazanılan Millî mücadelenin içerdekilere karşı da kazanılacağıdır.

"Ortada bir savaş olduğunda, doğal olarak *biz* ve *düşman* biçiminde iki kategori çıkar ortaya. Savaşın nedenleri, Osmanlı devletinin yapısal sorunları, o yılların milliyetçi akımları gibi temel meselelerden çok düşmanın kimliği önemlidir Kurtuluş Savaşı romanlarında. Söz konusu düşman çoğunlukla Yunan ordusu ve Rum yerli halktır."[17] "Vurun Kahpeye", "Yeşil Gece", "Yaban" gibi ilk dönemin önemli Kurtuluş Savaşı romanlarında -o yılların egemen ideolojisi gereği- Yunan ordusundan çok yerli işbirlikçiler ve yobazların zulmü konu edilir ve bu olumsuz tiplerin karşısına yeni rejimin olumladığı aydın tipi çıkarılarak onlarla girişilen mücadele romanın temel izleklerini oluşturur. Bu temel izleklerin yegâne amacı ise Osmanlı'nın bu olumsuzlukların tek müsebbibi olması ve girişilen mücadelenin Osmanlı'nın ardında bıraktığı adeta bir enkazı andıran toplumsal yapıya karşı yapılıyor olduğu mesajını vermektir.

"Birinci Dünya Savaşı ve bunu takip eden "bağımsızlık mücadelesi" öyle bir dille anlatılmaktadır ki düşmanlarla iş birliği ve ihanet içinde olanların kol gezdiği bir ortamda, *yalnızca* askeri bürokrasi, tek başına toplumun namusunu koruyan ve gerçekten vatansever olan biricik kurummuş gibi tanıtılmaktadır."[18] Bu düşünce çerçevesinde yazıldığını gördüğümüz romanlarda devlet bir varlık olarak ele alınmış ve bu varlığın Osmanlı'nın bıraktığı olumsuzluklara karşı en iyi şekilde Kemalist ideoloji ile korunacağı tezi savunulmuştur. Dolayısıyla bu dönemde yazılan tarihî romanlar, devrin tarih anlayışının[19] dışına çıkamamıştır. Zaman zaman hızını alamayan bazı tarihî roman yazarları tarafından Osmanlı dönemi ve özellikle de hanedana mensup kişiler tahfif ve tahkire dayanan bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

[17] A. Ömer Türkeş**, a.g.m.,** s. 192.

[18] Aykut Kansu, **1908 Devrimi,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınevi, 1995, s. 8-9.

[19] Zeki Taştan, "Atatürk Devri Türk Tarih Tezizinin Romanlarımızdaki Yansımaları, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** Van, S. 7, s. 112-147.

1.4. YÜKSELMENİN ARDINDA TÜRKLÜK VARDIR ÇÖKÜŞÜN ARDINDA OSMANLILIK YAHUT CUMHURİYETİN İLK DÖNEMİNDE POPÜLER TARİHÎ ROMANLAR

Cumhuriyetin ilk yıllarında "Bir Türk dünyaya bedeldir" şiarını harekete geçirmek ve ulus devletin bu oluşturucu ideolojisini işlemek ise tarihî romanın "popüler" koluna düşmüştü. Hiçbir zaman "yüksek edebiyat" içinde değerlendirilmeyen, eleştirmenlerin ya da tarihçilerin ilgisini çekmeyen popüler tarihî serüven romanları, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de en çok baskı yapan ve okunan kitaplardı. Üstelik bu romanların sonraki tarihlerde sinemaya ve çizgi romana yaptığı etkiler de göz önüne alınırsa, bir kimlik oluşumunda ne kadar önemli oldukları ve bir tarih görüşünü nasıl yaygınlaştırdıkları kolaylıkla anlaşılacaktır.[20]

Sözü edilen bu romanlarda karşımıza yeni bir olgu çıkmaktadır. Bu olgu, Türk tarihinin sadece Osmanlı'dan ibaret olmadığı hatta Osmanlı'nın Türk kimliğine zarar verdiği ve asıl Türk kimliğinin Osmanlı'dan önceki dönemlerde aranması gerektiğidir. Bu niyet doğrultusunda Osmanlı'dan ziyade Orta Asya Türklüğü adeta kutsallaştırılarak ön plana çıkarılmış, Osmanlı ise okuyucunun gözünde küçük düşürülmek için özellikle gerileme dönemindeki başarısızlıkları ve bu başarısızlıkların en büyük sebebi olarak okuyuculara dikte edilmeye çalışılan saray hayatının "sefahat"a varan boyutlarıyla ele alınmıştır.

Bu alanda en önde gelen isim Abdullah Ziya Kozanoğlu'dur. İlk tarihî romanı "Kızıl Tuğ" (1925)'tan itibaren aynı roman anlayışını devam ettirmiş ve popüler tarihî roman kapsamında ele alınabilecek yirmiden fazla eser ortaya koymuştur. "Atlı Han" (1924), "Türk Korsanları" (1926), "Seyyid Battal" (1929), "Kolsuz Kahraman" (1930), "Malkoçoğlu" (1933), "Battal Gazi" (1946), "Cengiz Han'ın Hazineleri "(1962), "Bozkurt'un İntikamı" (1963) yazıldıkları dönemlerde ciddi bir okuyucu kitlesine ulaşan romanlarından önde gelenleridir. Ayrıca bu romanların senaryolaştırılarak sinemaya taşınmasının da bu hayran kitlesinin oluşumunda önemli bir payının olduğunu söylemeliyiz. Yazarın romandan başka konusunu

[20] A. Ömer Türkeş, "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Kemalizm,** Cilt II, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s. 440- 442.

tarihten alan "Kozanoğlu" (1928), "Tokat" (1936) ve "Sezar ve Kleopatra" (1948) piyesleri de bulunmaktadır.[21]

Bu alanda yazdıkları popüler tarihî romanlar ile öne çıkan diğer isimler: Nizamettin Tepedelenlioğlu, Turhan Tan, Feridun Fazıl Tülbentçi, Reşat Ekrem Koçu ve Bekir Büyükarkın gibi yazarlardır.

Bu tarihî romanlar, yazarlarının yüklendikleri misyonu, metinlere yansıyan tarih algısını ve bu algının yazıldıkları tarihteki egemen ideoloji ile ilişkilerini neredeyse dolaysız bir halde yansıtırlar.

Abdullah Ziya Kozanoğlu, Arena Kraliçesi (1964)'nde yazarlık hayatında *"kuru bir övünme yerine –diğer milletlerin de onurlarıyla oynamadan- tarihteki başarısızlıklarımızın iç yüzünü açıklamak"*[22]fikrini ilke edindiğini açıklar. Kozanoğlu'nun burada altını çizdiği *"tarihteki başarısızlıklarımızın"* nedenlerini yazması onun kendi yazarlık anlayışını ortaya koymak için söylenmesi kadar bu alanda yazılan romanların da tipik bir özelliğini açığa çıkarması bakımından önemlidir. Bu tür romanlarda "*tarihteki başarısızlıklarımız"* genellikle Osmanlı tarihinin duraklama ve gerileme diye isimlendirilen dönemlerden seçilen konular üzerinden verilir.

Osmanlı'nın olumlu bir şekilde ele alındığı tek dönem fetihler dönemidir. Fakat burada da ön plana tarihî kahramanlar değil yazarların kendi yarattıkları itibarî kahramanlar çıkarılır. Hatta bu romanların bazılarında tarihî kahraman kadrosundan romanlarda kendilerine yer verilen ve Osmanlı tarihinde daha çok başarılarıyla adlarından bahsedilen Fatih, Yavuz ve Kanuni'ye bile eleştirel bir bakış açısı takınılmakta ve onların karşısına yazarlarına göre "Türklük" unsurlarıyla örülmüş itibari kahramanlar çıkarılmaktadır. Bu kapsamda Nizamettin Tepedelenlioğlu'nun "Kara Davut"ta bir zorba olarak gördüğü Fatih Sultan Mehmed'e tokat attırması o dönemin Osmanlı tarihine bakış açısının güzel bir tezahürüdür.

[21] Kemal Erol, "Tarih- Edebiyat İlişkisi ve Tarihî Romanların Tarih Öğretimine Katkısı", **Dil ve Edebiyat Eğitim Dergisi,** C. 1, S. 2, s. 63.

[22] Abdullah Ziya Kozanoğlu, **Arena Kraliçesi,** İstanbul, Atlas Kitabevi, 1969, s. 6.

"Bu romanlar için Osmanlı'nın gücünün arkasında görünmeyen kahramanların bazen padişahlardan daha etkili olduğu, daha fazla yararlılık ve kahramanlık gösterdiklerinin alttan alta vurgulandığını söyleyebiliriz. Romanlarda Osmanlı tarihindeki bu olumlu karakterlerin güçlerini Türklükten aldığı düşüncesi görülür."[23]

Osmanlı'nın yıkılış sürecine girdiği dönemleri konu alan romanlarda da vurgulanan yine aynı olgudur: Osmanlı'nın gücünü Türklükten alması. Türklük unsurunun devlet kademelerinde etkisini yitirdiğine inandıkları bu dönemleri ele aldıkları romanlardaki Osmanlı tarihine bakış açısı Batılı tarih kitaplarında görebileceğimiz bakış açısıyla paralellik gösterir. Osmanlı bu romanlarda artık "öteki"leşmiştir.

Yıkılış sürecine giren Osmanlı'nın anlatıldığı romanlarda, bu dönemlerde devleti yönetenlerin kişisel başarısızlıkları, kadınlara şehvet derecesinde düşkünlükleri ve yöneticisi oldukları halktan kopuk bir şekilde sarayda sefahat içinde yaşamalarının karşısına tek başına kahramanlık destanı yazabilecek karakterlerin çıkarıldıklarını görmekteyiz. Osmanlı padişahları daha çok yaptıkları yanlışlar, sefahate düşmeleri ile, Osmanlı'nın yıkılışını hazırlayan kişiler olarak ele alınmışlardır. Tüm bu olumsuzluklara karşın devletin ayakta kalabilmesi yine Türklüklerini muhafaza edebilmiş halktan kahramanlar üzerinden "Türk unsuru"na bağlanarak verilmiştir.

Osmanlı'nın bu yönlü de olsa Cumhuriyet döneminde bir romana konu edinilmesi ilk olarak 1928 yılına rastlar. Fazlı Necip'in "Sarayda Mecnunlar" adlı romanı yukarıda dile getirdiğimiz hususiyetler doğrultusunda yazılmış ve Cumhuriyet döneminde Osmanlı tarihini konu edinen ilk roman olmuştur.[24] Bu tarihlerden itibaren Osmanlı'yı konu alan romanların sayısında şaşılacak bir artış olduğu dikkati çeker. İlk yıllarda Osmanlı öncesi Türk tarihini romanlarında zemin olarak seçen yazarlar bu romandan itibaren yukarıdaki hususlar bağlamında Osmanlı tarihine "eleştirel" bir bakış açısı çerçevesinde eğilmeye başlamışlardır. Osmanlı

[23] Bahriye Çeri, "Cumhuriyet Romanında Osmanlı Tarihinin Kurgulanışı", **Tarih ve Toplum,** S.198, s. 22.

[24] Bahriye Çeri, a. g. m., s. 22.

tarihini konu edinen romanların sayısında görülen bu artışı da beslenen bu niyetler bağlamında değerlendirmek gerekmektedir. Osmanlı'ya karşı takınılan eleştirel bakış açısı doğrultusunda adeta "öteki"leştirilen Osmanlı'ya karşı; bu yönlü bir bakış açısı getirilmesinin temel nedeni, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunda korunduğu iddia edilen Türk unsurunun İstanbul'un fethi sürecinden sonra ağırlığını yitirerek yerini önce Bizans, İran, Arap; daha sonraları da Avrupa kültürüne bırakmış olduğu iddiasıdır. Bu iddiaya göre *Türk unsuru*nun yitirilmesiyle Osmanlı Devleti'ni yıkılış sürecine götüren olayların "sebebi yer yer de Osmanlı hanedanına karışan yabancı kanda aranır ve Yükselme devrinin arkasında Türklük, çöküşün arkasında Osmanlılık ve dinin kötüye kullanımı vurgulanır."[25]

Bu durumun o yıllarda yazılan tarihî romanların genelinde görülüyor olması dönemlerinde tarihe ortak bir zihniyet çerçevesinde geliştirilen bir bakış açısına sahip olunduğu yorumunu yaptırabilir bize. Bu ortak zihniyet "Türk Tarih Tezi" anlayışı etrafında teşekkül etmiştir.

Bu yeni zihniyet ilk olarak Osmanlı'dan gelen birikimin -aynı zamanda dinselliğe ilişkin renkler de ihtiva eden bir dünya görüşünün- hemen tamamının reddine, ikinci olarak Aydınlanmanın ve Fransız Devrimi'nin kültürel – siyasal mirasından sakıncalı görülmeyerek iktibas olunan çeşitli düşünce ve kavramların, Türkiye özelinde, yoğun milliyetçi öğelerle tedvin edilen bir Batılılaşma hamlesi içerisinde yeniden anlamlandırılması suretiyle tatbikine dayanıyordu. Bir başka ifadeyle söz konusu dönemde "Osmanlı"lığa ve onunla çağrışım içinde olan "İslamiyet"e ilişkin çeşitli öğelerin yerlerine, hızlı bir laikleşme ve milliyetçileşme perspektifi dâhilinde, yeniden yorumlanmış/anlamlandırılmış Batılı değerlerin ikame edilmesi süreci başlamıştır. Bu ikame sürecinde kendini Müslüman olma kimliği üzerinden tanımlayan bireyin, Türk olmaya dayanan bir kimliğe yönlendirilmek istenmesi dönemin temel politikalarından biri olmuştur. [26]

Devlet eliyle işlenip biçimlendirilerek hâkim kılınmak istenen milliyetçilik olgusu ve dili bir politik hamle olarak; eğitim sisteminden kültürel hayata, kamusal

[25] Şaban Sağlık, "Tarihî Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir 'Değer' Olarak Türk Kimliği", **İlmi Araştırmalar,** S. 14, İstanbul ,2002, s. 145.

[26] Şefik Taylan Akman, a.g.m., s. 81

yaşamdan iletişimsel süreçlere baskın ideolojik unsur haline gelmiştir. Milliyetçilik olgusunun ve milliyetçi dilin bu hızlı yükselişi beraberinde tarihe ilişkin de yeni bir kabul ve ortak doğrular skalasının varlığını gereksindirmiştir. Dolayısıyla, devlet eliyle, devletin gözetim ve denetiminde ve onun istediği biçimde bir tarih yazıcılığı dönemi başlamıştır. Genel olarak "Türk Tarih Tezi" adı altında toplanabilecek bu tarih yazım projesi resmî tarihçiliğin de belirgin örneklerinden birini teşkil eder.

Bireyin bu "Türk olma" sürecine ve devletin gözetim ve denetiminde başlayan tarih yazımı projesinden kendilerine vazife çıkartarak yazdıklarıyla bu alana katkıda bulunmak isteyen popüler tarihî romancılar edebî ve sanatsal hususiyetleriyle asla "yüksek edebiyat" içinde değerlendiremeyeceğimiz, eleştirmenlerin ya da tarihçilerin ilgisini çekmeyen bu tarihsel serüven romanlarını yazmışlardır. Bu romanların tek vasfı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türkiye'de en çok baskı yapan ve okunan romanlar olmaları yönünden edebiyatımızda bir iz bırakmış olmalarıdır.

Bu dönemde sahip olduğu ideoloji ve bu ideolojisine hizmet etmesi için tesis ettiği edebiyat anlayışı ile diğer tarihî romancılardan farkını ortaya koyan isim Nihal Atsız olmuştur. Romanlarında Osmanlı tarihi yerine Orta Asya Türk tarihini zemin olarak seçmesi yönüyle kendisine bu alanda roman yazan diğer yazarlardan ayrı bir roman mecrası oluşturmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında görüldüğünü söylediğimiz Osmanlı öncesi Türk tarihini konu edinen romanlar içerisine tam anlamıyla dahil edemeyeceğimiz Nihal Atsız'ın bu romanlarını, yazarın sahip olduğu ideolojisi ve bu ideolojinin romanlarına yansıması yönüyle farklı bir konumda değerlendirmemiz gerekir. Bu farklı konumu; dönemin ideolojisinin yön verdiği Türk tarih tezi bağlamında Osmanlı'ya sırt çevirerek rejimin sesi olan ve tek gayeleri "Türk tarihi Osmanlı'dan ibaret değildir" düşüncesi olan romanlardan ayrılması ve Tek Parti döneminde rejimin politikalarının karşısında durarak; hâkim ideolojinin karşısına çıkardığı kendi bağımsız ideolojisi ile açıklayabiliriz.

Nihal Atsız'ın yazdığı altı romandan dördü (Bozkurtların Ölümü, Bozkurtlar Diriliyor, Deli Kurt, Ruh Adam) birbirini tamamlar niteliktedir. Bu romanlarda yazar, Turan ideali, Türk soyunun yüceliği, kahramanları kutsama, millet uğrunda ölme, savaşçılık ve töreye yakışır aşklar gibi temaları romanlarının merkezine

yerleştirmiştir.[27] Bu romanlar sadece yazarın yaşadığı dönemde değil sonraki dönemlerde de yazarının ideolojisinin eserlere bıraktığı izler sayesinde etkisini koruyabilmiş romanlar olmuştur. Diğer iki eserin edebi değerden ziyade siyasi perspektiften bakılarak ele alınan romanlar olduğunu söyleyebiliriz. "Dalkavuklar Gecesi" ve "Z Vitamini" isimlerini taşıyan bu iki roman için edebi ürün olarak tasarlanmaktan ziyade Tek Parti iktidarının yanlışlarını ve devletin gittikçe Türkçülük ilkesinden uzaklaşmasını tenkit için kaleme alınmış yergilerdir diyebiliriz.

1.5. TARİHE, ROMANA BÜRÜNDÜM İDEOLOJİ DİYE GÖRÜNDÜM: TEZLİ YAHUT BELGESEL ROMAN

Rus edebiyatında tarihî roman, 1920'li yıllardan itibaren önemli gelişmeler gösterir ve bu gelişmelerin izleri Türk edebiyatında da kendisini hissettirir. Rus yazarların romanlarını genellikle Tolstoy'u örnek alarak tarihsel belgeler üzerinde kurmakta gösterdikleri özen,[28] 1950 sonrasında yazarlarımız tarafından da yazdıkları tarihî romanlarda gösterilmeye başlanır. Tarihi romanın içinden doğan ve "belgesel" ya da "tezli" romanlar olarak anılan bu romanlar, "bir süre sonra tarihi romanlar için bir ölçüt oluşturmaya başladılar. Buna göre yazar ele aldığı konusunu okura sunarken hem geçerli çözümler getirmeli hem de söz gelimi iç savaş yıllarını anlatan belgesel romanlardaki gibi, kahramanlar hakkında doğru bilgileri verebilmeliydi. Bugünkü bilgi ve ideolojilerle dünün tarihi olgu ve belgelerini değerlendiren söz konusu türe ait romanlarda yazarın kendisini bugünkü durumdan soyutlaması mümkün olamayacağından, roman yazarı geçmişe ait bir olayı yazıya dökerken, şimdiki duruş noktasından geçmişe müdahalede de bulunmaktan kaçınamayacaktı. Bu da zorunlu olarak kahramanına müdahaleyi gerektirecek, ya da yazar "tarihî" olguların seçiminde taraflı davranmak zorunda kalacaktı."[29]

Bu durum edebiyata siyaset alanından yapılan müdahalelere zemin hazırlamış ve tarihî roman yazarları mensubu bulundukları dünya ve siyaset görüşünü daha

[27] Kemal Erol, a.g.m., s. 64.

[28] A. Ömer Türkeş, "Romana Yazılan Tarih", **Toplum ve Bilim Dergisi,** S. 91, s. 176.

[29] A. Ömer Türkeş, a.g.m., s. 176.

güçlü kılmak adına ele aldıkları tarihî olay ve olguları romanlarında işlemişlerdir. Bu anlayış doğrultusunda yazdıkları tezli tarihî romanlar ile Kemal Tahir, Attila İlhan ve Tarık Buğra edebiyatımızda kendilerine yer edinmiştir.

Tezli romanın edebiyat sahasında kendisine yer bulmasında yukarıda dile getirdiğimiz sebebin yanında 1950 sonrasında ülkede değişen siyasî atmosferin de etkili olduğunu vurgulamamız gerekmektedir. Demokrat Parti döneminden itibaren görülmeye başlanan çoğulcu ses, 1960 sonrası edebiyat dünyasında artık kalıcı hale gelmeyi bilmiştir. Cumhuriyetin ilk yıllarındaki ve Tek parti dönemindeki tek sesliliğe dayanan politikaların değişmesiyle edebiyatta ve dolayısıyla tarihî roman alanında da çok seslilik hâkim olmaya başlamıştır. Başlangıçta Nahid Sırrı Örik, Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar, II. Abdülhamid ve İttihat Terakki dönemlerini anlattıkları romanlarıyla yeni bir çizgi oluşturmuştur. Kendi çocukluk yıllarına denk gelen bu dönemler hakkında ne pastoral bir geçmiş hayali kurmuş ne de Kemalizm'le uyum sağlayan bir bakış açısı kurmuşlardır. Kendilerine has geliştirdikleri bu bakış açılarıyla İttihat ve Terakki tarzı bir Türkçülükle uyuşmadıkları gibi, reddi mirası dillendiren Kemalizm'in milliyetçiliğine de hoş bakmamışlardır. "Tanpınar ve Örik'in İttihatçı dönemi anlattıkları romanlar, barındırdıkları İttihatçı eleştirisine rağmen Osmanlı düşünsel ve kültürel mirasını da göz ardı etmeyerek Kemalist Kanon'dan uzak bir yerde dururlar."[30]

Geçmişe dair bakış açılarıyla farklarını ortaya koyan bu isimlerin ardından gelen Kemal Tahir, Attila İlhan ve Tarık Buğra da aynı şekilde dayatılan bakış açısı yerine kendi bakış açılarını ikame etmişlerdir. Romanla tarihi bilinçli bir şekilde buluşturan ve romanları tarih tartışmalarında geçerli etkiler yaratan bu yazarlar, kendi tarih tezlerini romanlarda işlemeleri yönüyle kendilerinden önceki yazarlardan ayrılırlar. 1960 sonrasında etkili olmaya başlayan bu roman anlayışında "kolay okunan tarihî romanlardaki mevcut üslup çözülmeye, değişmeye ve ilk örneklerinden tamamen ayrı bir hale bürünmeye başlar. (…) Tarihe bakış perspektifini genişletme, zaferlerin veya yenilgilerin sebeplerini farklı noktalardan ele alma, yorumlama hatta bazen de yargılama bu dönemden itibaren filizlenir ve yeni bir kol olarak tarihî

[30] A. Ömer Türkeş, a.g.m., s. 190.

romana eklenir.[31] Bu dönemde "tarihî roman" nitelemesinin değişerek, tarihsel roman, tarihten bahseden roman, Kurtuluş Savaşı Romanları gibi yeni isimlendirmelere gidilmesi de dikkat çeker.[32]

1960'tan sonra Türk toplumunda baş gösteren ve giderek sağ–sol çatışmasına dönüşen siyasi hayattaki değişmeler, bu dönemde tarihî roman yazarlarının eserlerinde de tezahür etmiştir. "Millî Mücadele'nin üzerinden geçen uzun yıllar, yazara daha serinkanlı düşünme ve bileşeni meydana getiren unsurların organik ve inorganik bağlarını gösterme imkânı vermiş olmalıdır."[33] Bu tarihten itibaren roman yazarları, Türk toplumunun geçmişini irdelemek açısından daha cesur davranabilmişler ve eserlerinde o güne kadar devir romanı olarak görülen yakın tarih, tarihî romana mazi olarak kabul edilebilecek bir duruma gelmiştir.[34] Ayrıca 1950'lere değin Kurtuluş Savaşı'na İstanbul aydını gözüyle bakan romancılara, Anadolu'da yetişen yazarların da eklenmesi farklılığı ortaya çıkaran diğer bir neden olmuştur.[35]

1960 sonrasında yeni bir açılımla yazılan tarihî romanlarda zaman olarak yakın tarihin işlenmesi ortak bir özelliktir. Bununla beraber her yazarın devrin hadiselerine bakışı benzerlik göstermez. Atilla İlhan'ın Kurtlar Sofrası (1963), Kemal Tahir'in Esir Şehrin Mahpusu (1962) ve Yorgun Savaşçı (1964), Tarık Buğra'nın Küçük Ağa (1963) ve Küçük Ağa Ankara'da (1966) adlı romanları bu yıllar içerisinde neşredilen bu anlayışa örnek verilebilecek romanlardır.

Attila İlhan, yakın tarihî olayları ele aldığı ve Marksist pencereden bakarak oluşturduğu, kendisinin "toplumsal roman" olarak nitelediği roman anlayışıyla bu dönemde etkin olmuştur. Attila İlhan gibi Marksist ideolojiden yola çıkarak roman anlayışı inşa eden diğer isim Kemal Tahir olmuştur. Tahir, özellikle ele aldığı yakın

---

[31] İlknur Tatar Kırılmış, "Türk Edebiyatında Tarihi Romanlar (Türk Tarihi ile İlgili,1961-1965)", Yayınlanmamış Doktora Tezi, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2007, s. 6.

[32] İlknur Tatar Kırılmış, "**Tarihî Romanlarda Değişen Bakış Açısı, Küçük Ağa ve Küçük Ağa Ankara'da",** s. 391.

[33] Mehmet Narlı, **Roman Ne Anlatır,** Ankara, Akçağ Yayınları, 2009, s. 95.

[34] İlknur Tatar Kırılmış, **a.g.m.,** s. 391.

[35] Mehmet Doğan, "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Romanları", **Türk Dili,** Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, 1976, S. 8-10, s. 1.

tarihî dönem olaylarında muhalif bir bakış açısı takınmış ve bu yönüyle kendi fikir çizgisinde olan kişilerce bile ağır eleştirilere maruz bırakılmıştır. Tahir'in Osmanlı'ya bağlı bir anlayış benimsemesi bu eleştirilerin çıkış noktasıdır. Millî Mücadele yıllarını konu edindiği romanlarında Mustafa Kemal'in liderliğinin yanında İttihatçıların da bu mücadeleye katkıda bulunduğu ana fikrini işlemesi devrinde hâkim olan görüşün temsilcilerinin büyük tepkisini çekmiştir.[36]

Kemal Tahir'in Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) merkezli yaklaşımı, farklı bir Osmanlı algısı oluşturmaya ve aktarmaya yöneliktir. "Devlet Ana" romanının çıkış noktasını oluşturan bu bakış açısı, Osmanlı'ya dair o döneme kadar görülmeyen bir anlatım ve aktarımının ekonomik temelli bir bakış açısıyla örneğini oluşturmuştur.

> *"Romanlarımı çoktan beri tasarlanmış bir geniş plan üzerinde hazırlıyorum. Bu ana planda, toplumumuzu meydana getiren çeşitli halk kümeleri, zümreler toplumdaki yerlerine, önemlerine göre sık sık yer değiştirir. Romanlar, bu açıdan bakılırsa günümüz olaylarını yakından izler, öyle ki 600 yıl önceyi anlatan Devlet Ana günümüzün olaylarını hatta bir anlamda yakın geleceğimizi aydınlatacağı düşüncesiyle yazılmıştır."*[37]

Romanlarını nasıl ve hangi bakış açısıyla kurguladığını bu şekilde dile getiren Kemal Tahir'in Karl Marx'ın "Asya Tipi Üretim Tarzı" tespitlerini merkeze yerleştirerek Osmanlı'nın devlet düzeni üzerine güncelden hareketle tarihsel bir bakış açısı geliştiren romanları, tarih tezlerinin bir tarih metni üzerinden değil de romanlar vasıtasıyla gündeme getirilmesi açısından önemlidir. "Devlet Ana" romanında Kayı boyunun aşiretten devlete geçişini ATÜT bağlamında ele alan Kemal Tahir, kendi tarih tezine uygun düşecek teorik bilgileri tıpkı Ahmet Midhat Efendi gibi roman anlatısının dışına çıkarak dönemin sosyal hayatına, ahlak kurallarına, Anadolu'daki diğer topluluklara dair bilgiler vererek tezini kabullendirmeye çalışır.

"Türk romancısının ana ödevi, İmparatorluk kurmak gücüne sahip Türk insanının geleceği kurtaracak cevherini, bu cevherin tarih boyu taşıdığı insancıl

[36] Özlem Fedai, "Mistik, Marksist ve Osmanlı: Kemal Tahir Romanında Tarih", **Türk Yurdu,** 2000, S. 153-154, s.179.

[37] Kemal Tahir, **Notlar/Sanat Edebiyat 4,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 1990, s. 40.

birikimin gelecekte işe yarar yönünü bulup çıkarmaktır."[38] sözleri ve ATÜT etrafında Osmanlı'ya bir bakış açısı geliştiren Kemal Tahir'in romanlarındaki bu özellik Türk edebiyatında da Osmanlı'ya bakış açısına farklı bir boyut kazandırması itibariyle önemlidir.

1960 sonrasında yazdığı romanlarıyla Türk edebiyatında Osmanlı'ya karşı farklı bir yorum ve dolayısıyla farklı bir bakış açısı getiren, tarihî romanı popüler edebiyatın suntasından kurtarıp ideolojik bir mana yükleyerek fikirsel planda ona ciddiyet kazandıran bir diğer isim Tarık Buğra olmuştur. Bu üç isim romanlarını modernist kurgunun getirilerinden faydalanarak ve kendi ideolojilerini romanlarının "tez"i haline getirerek tasarlar ve tarihteki konulardan ilham alarak güncele hitap ederler.

Tarık Buğra, kendisiyle birlikte aynı yıllarda tarihî roman alanında ses getiren eserler yazan ve fikrî anlamda "Marksist" olan Attila İlhan ile Kemal Tahir'den "mukaddesatçı" diyebileceğimiz çizgide yer alması bakımından ve ele aldığı olay ve olguları halkın seviyesinden anlamaya çalışarak halkın sahip olduğu bir bakış açısıyla Osmanlı'ya yaklaşmak istemesi bakımından ayrılır.

Tarık Buğra, Yakup Kadri'den itibaren "aydın" gözüyle romanlarda işlenen Millî Mücadele dönemini ve Osmanlı tarihini "halk"ın gözüyle görüp, romanlarında ön plana çıkardığı kahramanları vasıtasıyla "Anadolu irfanı" üzerine kurgulayarak işlemiştir. Özellikle Millî mücadeleyi anlattığı romanlarında resmî tarih anlayışının dışında kalarak olayları, "seçkin" kişilerin düzleminde cepheden anlatmak yerine; tarihte isimleri zikredilmemiş taşra münevverlerinin duygu ve davranışları düzleminde cephe gerisinden anlatmıştır. "Küçük Ağa" (1963) romanı bu bağlamda okunduğu zaman Türk edebiyatında önemli bir konuma kavuşmuş olur.

İstanbullu Hoca (Küçük Ağa), Çolak Salih, Reis Bey ve Ali Emmi gibi karakterler üzerinden Kuva-yı Millîye dönemindeki halkın içine düştüğü çatışma[39] ortamından Osmanlı'ya karşı duyulan vazife aşkıyla çıkılmasını ve bu "münevver –

[38] Kemal Tahir, **Notlar/Sanat Edebiyat 1,** İstanbul, Bağlam Yayınları, s. 100.

[39] Mehmet Narlı, **ag.e.,** s. 95.

halk" bütünleşmesinin getirdiği millî ve manevi atmosferin Kurtuluş Savaşı'nı kazandırdığı temi işlenir.

Bu atmosfer Tarık Buğra'nın çocukluğunu geçirdiği ve orada ağır ceza reisliği yapan babasının anıları üzerinden Akşehir'de, gündüzleri kadınların evlerde, ak sakallı erkeklerin kahvede toplanıp saatlerce susarak beklediği, yatsıyla birlikte deliksiz bir içinde uykuya dalan "Müslüman Türk Mahallesi"ne karşın; Minas'ın Yorgo'nun meyhanelerinden sokağa kahkahalar, şarkılar, gitar ve ud seslerinin taştığı "Gavur Mahallesi" üzerinden verilir.[40] Yaratılan bu atmosfer tam da yukarıda bahsettiğimiz halkın İstiklal Savaşı'nın nasıl kazanıldığına dair bakış açısının izlerine taşıyan bir atmosferdir.

"Küçük Ağa" romanından sonra, Kemal Tahir'in "Devlet Ana" romanıyla aynı olay üzerine bina ettiği "Osmancık" (1983) romanı Türk romanında Osmanlı'ya karşı yeni bir açılım kazandırmıştır. "Osmancık" romanını çok daha önceleri yazmayı tasarladığını söyleyen Buğra, Yağmur Tunalı ile "Töre" dergisinde gerçekleştirdiği röportajda; "Devlet Ana" ile haksız kıyaslanma endişesiyle bu düşüncesini uzun bir süre ertelediğini söylemiştir.[41] Bu kıyaslanma endişesi iki yazarın Osmanlı'ya bakış açısının farklılığında kaynaklanmaktadır.

Tarık Buğra, aynı röportajda "Osmancık"ta Kemal Tahir ile aynı konuyu işlemiş olmasının eleştirilmesini de yadırgamaktadır. Bu konuda şöyle der:

> *"Büyük tarihi ve sosyal olaylarla kişiler, hiçbir zaman ve hiçbir ülkede ilk yazanın patenti altına girmemiştir. (...) Sanatta önemli olan konu değil, konunun işlenişidir, ortaya çıkan eserdir."*[42]

Ele alınan konunun "aynı" olmasını değil de onun "işleniş" tarzını bu şekilde ön plana çıkaran Buğra, Osmanlı'ya karşı "Devlet Ana"da bulunan bakış açısı ile "Osmancık"ta yer alan bakış açısının farklılığının altını çizmektedir. "Osmancık"ta, Buğra, bir beylikten bir cihan devleti haline gelecek olan devletin "kurucu ruhu" üzerinde durmaktadır. Bu ruhun temeli ona göre Türk milletinin yüzlerce yıllık

---

[40] M. Fatih Andı, **Tarık Buğra,** İstanbul, Şule Yayınları, 2000, s. 156.

[41] Yağmur Tunalı, "Osmancık Üzerine Tarık Buğra ile Sohbet", **Töre,** Mart 1984, S. 154, s. 46-49.

[42] Yağmur Tunalı, **a.g.m.,** s. 46-49.

devlet tecrübesine ve müesses töresine dayanmaktadır. Bu ruhun zinde kalabilmesi ise "töre"nin "adalet" çizgisinden sapmadan uygulanmasına bağlıdır. Tarık Buğra, Osmanlı'nın himayesindeki "Müslim" – "gayr-ı Müslim" halk arasında kuruluşundan itibaren ayrım yapmadan bir yönetim tarzı geliştirdiğini işleyerek bunu göstermeye çalışır. "Töre" ve "adalet"in uygulanmasında ise Buğra, "inanç" ve "ilim" hususiyetlerini ön plana çıkartarak Osmanlı'nın kurucu ruhunun bu dört kaideye dayandığını ve bunların üzerinde yükselerek Cihan devleti haline geldiği bakış açısını işlemiş olur.

Yer yer Osman Bey'i insani zaaflardan uzak ve aşırı idealize bir biçimde işlemesi ve zaman zaman da içine düştüğü hamaset dışında Osmanlı'nın kuruluşundaki fikrî temelleri göstermede "başarılı bir roman olarak değerlendirilen 'Osmancık'"[43], yazıldığı tarihten günümüze kadarki süreçte zaman zaman bir roman olduğu unutulup tarih kitabı muamelesi de görmüştür. Buğra'nın *"Sık sık söyler ve inanırım. Romanın başarısı, büyük ölçüde yazarın konu karşısında bir bilim adamı gibi ve o kadar objektif kalabilmesine bağlıdır. Osmancık'ta Osmanlı'ya ve Osmanlı ile ilgili belgelere yan tutmadan, duygusallaşmadan bakmaya çalıştım."*[44] sözleri okuyucu üzerinde gerçeklik etkisinin artmasını sağlamış olabilir. Bu durum da bizlere tarihî romanların okuyucular üzerinde tarih metni kadar tesirli olduğunu bir kez daha göstermektedir.

1.6."BUGÜN İLE GEÇMİŞ ARASINDA BİTİMSİZ BİR DİYALOG": 1990 SONRASI TARİHÎ ROMAN ANLAYIŞI

Tarihî roman, anlayışının Tarık Buğra'nın tarif ettiği yönde *"bilim adamı gibi objektif olma ve belgelere yan tutmadan bakma"* anlayışı çerçevesindeki ilerleyişi, 1980'li yıllardan itibaren Türk edebiyatında yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır. Bu döneme kadar ele alınan tarihî romanları, tarihe olan bakış açıları ve onu ele alıştaki yaklaşımları her ne kadar farklı olsa da "klasik tarihî roman" ortak

[43] Özlem Fedai, "Özlem Fedai ile Tarık Buğra Üzerine Konuştuk", (Çevrimiçi) https://www.dunyabizim.com/soylesi/ozlem-fedai-ile-tarik-bugra-uzerine-konustuk-h23291.html 05.01.2019

[44] Yağmur Tunalı, **a.g.m.,** s. 46-49.

paydasında bir araya getirebiliriz. Çünkü bu romanlar "tarih"in bir bilim olduğu varsayımından hareketle aldıkları güç ile tarihî olayları bu bilimin "gerçeklik" anlayışı çerçevesinde "kurgu"luyordu. "Bilim" ve "kurgu" birbirlerine ters düşen iki olguymuş gibi düşünülse de bu roman anlayışındaki yazarlar, kurgularını tarihî belgelerden çıkardıkları gerçekler üzerine kurdukları zaman meseleyi kendilerince çözmüş oluyorlardı. Bu yönlü yazılan romanlardaki kurgusal tarihin geniş okuyucu kitlelerince sorgulanmaksızın tüketilmesi ve romanda anlatılanlardan hareketle tarihî meseleler üzerine ciddi yorum ve tespitler getirilerek tartışmalar yürütülmesinin önüne 1980 sonrasında bir engel çıkmıştır: Yeni Tarihselcilik anlayışı.

Yeni Tarihselcilik, "gerçeklik" olgusunun sorgulanması üzerine kurulmuş ve Türk edebiyatına yine Batı üzerinden gelerek yerleşen bir anlayış olmuştur. Bu anlayış çerçevesinde edebiyatta kendisine alan yaratan "postmodernizm" tesirleriyle gerçeğe şüpheyle bakılması, birden fazla ve şartlara göre değişebilen gerçeğin olduğu düşüncesi tarih biliminin etrafında yeniden düşünülmesine sebep olmuştur.

Çoğulcu bir tarih anlayışına işaret eden bu postmodern anlayış, tarihî roman anlayışlarında da doğal olarak etkisini göstermiştir. "Burada üzerinde durulan, önceki tarih anlayışlarının 'tarihî gerçek' diye sunduklarının bir insanın aracılığıyla ortaya konulmuş, 'yorumlanmış' metinler olduğu meselesidir. Bu durum, tarih biliminde yorumun yeri, değiştiriciliği üzerinde düşündürürken tarihin aslında kişisel bir yapı hatta kurgu olduğu konusuna dikkati çeker."[45] Bu konuda tarih duygusunun değişmesinde dönüm noktası olarak Edward Hallett Carr'ın tarih hakkındaki görüşleri gösterilir. Bu dönemden itibaren tarihin "tarafsız" olma durumunun sarsıldığını hatta belki de yıkıldığını işaret etmesi bakımından bu görüşler önemlidir:

> *"Tarihçi geçici bir olgular seçimi ve –kendisi gibi başkalarınca da yapılmış olan– o seçimin ışığında o seçimin yapıldığı geçici bir yorumla işe başlar. Tarihçi, çalıştıkça hem yorum hem de olguların seçimi ve sıraya konması, birinin ya da ötekinin etkileşimiyle, ince ve bir ölçüde bilinçsiz değişikliklere uğrar."*[46]

[45] Hülya Argunşah, "Tarihî Romanda Postmodern Arayışlar", **İlmi Araştırmalar,** İstanbul, 2002, S. 14, s.19.

[46] Edward Hallett Carr, **a. g. e. ,** s. 82.

Tarihçi, şimdinin içerisinden geçmişi anlamlandırır ve kurgular.[47] Bu sebeple Edward Hallett Carr, tarih, "tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog"[48]tur diyerek yeni bir tarih anlayışı ortaya koymuştur.

Tarihin "belgelere sadık kalarak ilerleyen bir bilim dalı" olma vasfı bu anlayış neticesinde zarar görmüştür. Tarihçi, geçmişte cereyan etmiş bir olayı ele alırken belgelerden hareket ederek onu anlamlandırma çabasına girer ve günümüze taşımış olur. Bu taşıma işi esnasında tarihçi o olayı *"yeniden yorumlar"* ve dolayısıyla da ona yeni bir *"kurgu"* kazandırır.

Tarih, yorum demekse; bu durumda romancı bu yoruma bir kurgu daha ekleyen ve kurgunun kurgusunu yazan kimse rolünü üstlenmiş demektir. Dolayısıyla tarihî gerçeklere bu anlayış doğrultusunda sadık kalmak gibi bir zorunluluk ortadan kalkmıştır ve tarih kitaplarında alışılagelen yorumların dışında yeni bir tarih kurma fikriyle roman yazma gibi fikirlere de kapı aralanmıştır.

Türk edebiyatında bu dönemden itibaren tarih-roman ilişkisini ön plana çıkartarak bu ilişkinin hangi düzlemde olması gerektiğini ortaya koymaya çalışan pek çok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların ortak kanaati, Orhan Pamuk'un 1985 yazım tarihli "Beyaz Kale" romanının bir dönüşümün başlangıç hamlesi olduğu düşüncesidir. Ancak bu roman, tarih algısının değişmesini görmemiz ve yazarın tarihî roman anlayışında değişiklik yapma düşüncesinde olduğunu göstermesi açısından önemli olsa da tek başına bu değişiklikte yeterli olmamış ve hedeflenen değişiklik 1990 sonrasında Türk edebiyatında bu anlayış çerçevesinde farklı yazarların da roman yazmaya başlamasıyla gerçekleşmeye başlamıştır.

Keith Jenkins'in *"(. . .) tarih başka birilerinin gözlerine ve seslerine dayanır; tarihi, geçmişteki olaylarla bizim onlar hakkında okumalarımız arasında yer alan bir yorumcu aracılığıyla görürüz. (...) tarihsel malzemelerin seçimine tarihçinin bakış açısı ve eğilimleri şekil verir ve bunlardan çıkarılacak anlamı da bizim kendi kişisel*

[47] Cafer Gariper, "Romanda Tarihin Kurgusu ve İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar Romanına Yeni Tarihselcilik Çerçevesinde Bir Yaklaşım", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 178.

[48] Edward Hallett Carr, **a.g.e.,** s. 82.

yapılarımız belirler"[49] düşünceleri bu roman anlayışının temelini oluşturmuş ve tarihin tarihçiler tarafından geçmişe dair anlatılarından oluşan bir yapı gibi düşünülmesiyle birlikte; tarihle edebiyat bu anlayışta olayları/olguları yeniden anlatma noktasında buluşturulmuştur.

Bu *yeniden anlatma* gerçekleştirilmek istenirken metinlerin oluştuğu bağlamın ihmal edilmeme düşüncesi de öne çıkmıştır. Çünkü Yeni Tarihselcilik, "belgelerin de onları yazan insanların düşüncelerinin yaşadıkları zamanların hâkim ideolojilerinin ürünleri olduğunu, bağlamla metni ayrı düşünmenin olanaksızlığı fikrini savunmuşlardır."[50] Bu fikir dolayısıyladır ki tarih ile hem devrin hâkim ideolojisi hem de yazarın o ideolojiye olan yakınlığı arasında sıkı bir ilişki görülmeye başlanmıştır. Bu maksatla ele alınan tarihî olay ve dönemin *"empati"* kurularak tarihî belgelerin oluşum aşamalarının ve nesnellik iddialarının bu çerçevede sorgulanmasının doğru olacağı vurgulanmıştır.[51]

Tarihsel bilginin bu şekilde sorgulanarak değerlendirilme fikri, 1990 sonrasından itibaren tarihsel bilginin altyapısını oluşturan iki unsurdan bahsetmemiz gerektiğini de ortaya koymaktadır: bilimsellik ve ideoloji.

Bu tespit aslında şu demektir: Bu dönemden itibaren tarihe yönelen ister tarihçi olsun ister edebiyatçı olsun tarihyazımına yönelen herkes, bilimsellik çerçevesinde tarihî verilerden hareketle *kendilerince* yeni bir tarih metni ortaya koymuştur. "Bu sayede bir düşünceyi değerlileştirmek ya da değersizleştirmek, olumlamak ya da olumsuzlamak için de kullanıma müsaittir. Çünkü ideolojik bilgi gerek tarihî gerekse ansiklopedik bilgiyi kendine göre değiştirip dönüştüren, yeniden yorumlayan bir bilgi biçimidir."[52] Postmodernist anlayışın bu şekilde edebiyata iyiden iyiye yerleşmesi ve Türkiye'de sosyolojik, siyasi, kültürel, teknolojik pek çok

---

[49] Ketih Jenkins, **Tarihi Yeniden Düşünmek,** Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1997, s. 24.

[50] Şamil Yeşilyurt, "Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması", **Turkish Studies,** International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /I-II Winter 2009, s. 1990.

[51] Şamil Yeşilyurt, **A. g. m.,** s.1991.

[52] Selim Somuncu, "Tarihsel Bilgi ile Edebiyat Arasında Tarihî Romanın Konumu", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 304.

değişimin bu anlayış doğrultusunda kullanılması yeni bir tarihî roman anlayışını doğurmuştur.

Bu yeni tarih anlayışıyla Osmanlı tarihine eğilen romanlarda da bu halin izlerini görmekteyiz. Bu izlerden belki de en önemlisi, Osmanlı'nın artık sadece savaşlar bağlamında zafer ya da hezimet eksenli ele alınmayışıdır. Tanzimat'tan itibaren tarihî roman ve bu romanlarda Osmanlı'nın ele alınışı söz konuşu olsa da romanlarda pek de üzerinde durulmayan Osmanlı toplumu, Osmanlı ekonomisi, Osmanlı'da kültür ve sanat ya da Osmanlı'da eğitim – öğretim gibi cephe dışında kalan sosyal hayatın parçası olan konular Yeni Tarihselcilik anlayışının etkisiyle romanların ağırlık merkezini oluşturur hale gelmiştir.

Bu dönemde yazılan tarihî romanlar, yalnızca toplumsal etki yaratmak düşüncesinin değil aynı zamanda estetik özerklik yaratmak düşüncesinin de ürünleridir. Kimi romanlarda sadece estetik özerklik ön plandadır bile diyebiliriz. İhsan Oktay Anar, Elif Şafak, Orhan Pamuk, Zülfü Livaneli gibi yazarlarda bu anlayış ön plandadır.

90'lı yıllardan itibaren postmodern akımın da etkisiyle kesin, evrensel ve tanımlanabilir bir gerçekten söz edilemeyeceği noktasına gelinmesi, roman ve tarihin yeni tanımlarının yapılması, bu anlayıştaki yazarları kendi söylediklerinin tek gerçek olduğu iddiasından vazgeçirmiştir. Bu dönem Türk edebiyatının bütünü göz önünde bulundurulduğunda çok sesliliğin en çok görüldüğü dönem olmuştur. Aynı romanda bile bu çok sesliliğin izlerine rastlamak ve tarihe pek çok bakışın bir arada bulunduğunu saptamak mümkündür.

Bu çok sesliliği roman anlayışlarında da görürüz. Çünkü önceki tarihî roman anlayışları da tamamen terk edilmemiştir. Bu dönemden önceki tarihî roman anlayışlarının izlerini taşıyan kronolojiye dayalı, gerçekçi tarihî romanlar (popüler tarih romanları ve biyografik, anı tarzında tarihî romanlar), modernist kurguyla kaleme alınan tarih romanları ile postmodern kurguyla kaleme alınan tarih romanları gibi tüm roman anlayışları edebiyat dünyasında varlıklarını devam ettirmektedir. Örneğin Mehmet Niyazi "Çanakkale Mahşeri" romanında Osmanlı Devleti'nin son yıllarında onca zorluğa rağmen Çanakkale'de kazandığı zaferi *belge*lerden hareketle

anlatma düşüncesiyle Osmanlı tarihine yaklaşırken, Buket Uzuner aynı olayı "Uzun Beyaz Bulut *Gelibolu"* romanında postmodernist bir kurguyla ele almış ve savaşın kazananının olmadığı, kaybedenin her zaman insanlık olduğu düşüncesiyle Osmanlı tarihine farklı bir yaklaşım tarzı ile bakmayı tercih etmiştir.

90 sonrası, tarihî romanlarda bu örneğin benzerlerinin çokça görüldüğü bir dönem olmuştur. Dolayısıyla bu dönemde yazılan romanlardaki tarihin aktarımı, onu aktaran kişinin ideolojisinden, tarihe olan bakış açısından ve duygularından bağımsız düşünülemez. Bu sebeple tarih, tek bir doğru, tek bir gerçek vardır yaklaşımıyla romancı tarafından kullanılmaz. Romancı, tarihe yönelirken bir seçme ve ayıklama işine gittiği için önceki roman anlayışlarında gördüğümüz bütüncül bir bakış açısının da izlerini göremeyiz. Çünkü postmodernizm tarihin geleneksel anlamda yorumlanmasına ve kurgulanmasına itiraz ederek ona daha çok sorgulayıcı bir bakış açısıyla yaklaşmak ister. Bu yaklaşım tarzı da "tarih"in nesnelliğe dayanan fıtratına aykırılık teşkil etmektedir. Postmodernizmin tarihi öznel değerlendirmeler toplamı olarak görmesinin sonucu olarak bu dönemde yazılan romanlara eğilirken; yazarın tarihe -özellikle de Osmanlı tarihine- yaklaşımını, bakış açısını da işin içerisine katmamız gerekmektedir.

90'lı yıllardan sonra yazılan romanlarda gördüğümüz biçem farklılıklarını bu noktada özellikle vurgulamalıyız. Özellikle postmodernist anlayışla kurgulanan romanlardaki zamanın çift yönlü kurgulanması ve bunlardan birinin geçmişe birinin bugüne dayanması geçmişin bugün üzerinden değerlendirilmek istenmesinin sonucudur. Bu dönemin tarihî roman yazarlarından olan Mehmet Coral'ın "Bugünkü siyasal yaşantımızda deneyimini geçirdiğimiz çalkantıların ve demokrasiyi bir türlü işletemiyor oluşumuzun kaynaklarını önce Fatih'in devlet sistematiğinde ararsak, kazancımızın yitirdiğimiz zamandan fazla olacağına inanıyorum."[53] düşünceleri bu okuma pratiğinde anlam kazanmakta ve bakış açısının Osmanlı tarihini konu edinen günümüz romanlarındaki önemini ortaya koymaktadır. Ele alınan konu toplumsal hafızadaki tazeliğini henüz yitirmediği halde yakın dönemlerde bile berrak görünmüyorken; Osmanlı'nın daha eski zamanlarına uzanıldığında yazarın

[53] Mehmet Coral, **Bizans'ta Kayıp Zaman,** İstanbul, Doğan Kitap, 2000, s. 5.

ideolojisinin yansıması olan bakış açısından kaynaklı olarak iyice bulanıklaşır ve yorumlar ideolojik bir çatışmaya dönüşür.

Postmodernist kurgudan alınan güçle kurmacayla gerçek dünyaya ait gerçekler iç içe öylesine geçirilir ki okuyucu romanda bir süre kaldıktan sonra hangisinin kurgusal gerçekliğe, hangisinin gerçek dünyaya dair bir gönderme olduğunu çözemez ve bunları birbirine karıştırarak gerçeğin tam olarak nerede bulunduğunu aramaktan vazgeçer.[54] Bu tür romanlarda tarih, romanı zenginleştiren diğer unsurlardan farklı bir ayrıcalığa sahip değildir. Dolayısıyla da onun gerçek ya da kurgu olmasının net olma durumu, tarihin değil romanın bütünlüğü içerisinde değerlendirilmelidir. Çünkü günümüz tarihî romanlarında "tarihsel olma" niteliğinden çok "roman" olma niteliğine önem verilmektedir. Bu tutum da yazara tarihin gerçekleri yerine romanın gerçeklerini gözetme özgürlüğünü kazandırmaktadır.

1.7. TARİHİN YENİDEN ÜRETİLMESİNİN OLUŞTURDUĞU GRİ RENK: GÜNÜMÜZ TÜRK ROMANINDA TARİH

XIX. asırdan itibaren tarih, roman için en verimli malzemeleri bulunduran bir depo olarak düşünülegelmiştir. Her ne kadar bizim edebiyatımızda istisnai örneklerinin olduğunu bilsek bile genel anlamda yazar, bir tarih yazımının değil; estetik değeri olan bir ürün ortaya koymanın gayesini gütmektedir. Tarihî süreç içerisinde bu "estetik" kaygı yazarın ya da dönemin tarihe bakış açısının değişmesinden kaynaklı olarak değişime uğrasa da bu durum onun roman olarak değerlendirilmesine engel teşkil etmemektedir. Ancak bu niyet çerçevesinde yazarın belli bir bakış açısıyla tarihi yeniden yorumlama gayreti görmezden gelinmemelidir. Çünkü yazarın bu tutumu, ele aldığı dönemi, olayı ya da olguyu ve kişileri romanlarında görünür kılan unsurdur. Hal böyle olunca da tarihî olma özelliği kazanan bu unsurların hiçbiri geçmişte olduğu haliyle romanda yansıtılmayacak ve bu unsurlar yeni bir yorum/kurgu içerisinde anlam kazanacaktır. Tüm bunlar yazarın

[54] Umberto Eco, **Anlatı Ormanlarında Gezinti,** Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1995, s. 142. Aktaran : A. Ömer Türkeş, "Romana Yazılan Tarih", s. 211.

yaşadığı çağın dünya algısı doğrultusunda yeniden üretilmesi ve kurgulanması anlamına gelmektedir.

Günümüz Türk romanında Osmanlı tarihine bakış açısı tespit edilmek istenirken *yeniden üretme* fikrinin yol göstericiliğinde meseleye yaklaşılmalı, yazarın Osmanlı'ya dair bir olayı/olguyu ya da kişiyi "kendi" sahip olduğu değerler, düşünceler sistemi içerisinde oluşturduğu bir bakış açısıyla yansıtarak *kurgu*layacağı hakikati göz ardı edilmemelidir. Zaman zaman tarihî bir olayı kendisine zemin olarak seçen bir roman ve onun yazarı etrafında ele alınan olayın günlerce tartışılması bunun göstergesidir. Tarihî romanın popülerleşmesi ve giderek kitle kültürüne uygun bir kimliğe büründürülerek seri olarak üretilmesi, bu tartışmaların çıkış noktasını oluşturan romanların artık kitlelerde karşılığı olan ideolojiler çerçevesinde yani yazarın bugünden tarihe bakarak onu yeniden üretmesiyle alakalıdır. Günümüzde "tarih metni az çok politik bir metindir. Yani arkasında bir zihniyet ve bu zihniyetin belirlediği bir bakış açısı yatar. Ayrıca bu metin, dar anlamda politik amaçlarca da kullanılabilen bir metindir. Meşruiyet oluşturma çabası, propaganda, haklılık arayışı, baskı kurma vs. bu amaçların çerçevesini çizen çıkışlar olarak sayılabilir."[55]

Osmanlı'yı konu edinen Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yazılmış tarihî romanlara bu gözle bakıldığında yazarların ortak bir anlayış neticesinde Osmanlı dönemi Türklerini daima kahramanlık boyutunu öne çıkarıp uygarlık boyutunu geri planda tutarak ele aldıkları görülmektedir. Bu romanlarda Türkler daima erkeksi erdemleri ile övülmüş, bu erdemler yitirilip de özellikle hanedan üyeleri kadınlarla haremde daha fazla vakit geçirmeye başladığında, sanatla uğraşıp askerî uğraşları bir kenara bıraktıklarında veya başka nedenlerle saraydan çıkmama gibi eğilimler gösterildiğinde Osmanlı zayıflamış ve neticesinde de yıkılmıştır. Bir anlamda Osmanlı Türklük unsurları dışında "öteki" olarak çizilmiştir romanlarda.

1990'lı yıllardan sonra yazılan romanlarda ise bu durum yerini çok sesli bir ortama bırakmıştır. Osmanlı böyle bir ortamda kültür, medeniyet ve askerî hayatından yansımalar eşliğinde anlatılır. Osmanlı'nın kıyasıya eleştirisi vardır bu

[55] M. Fatih Andı, **Akrebi Kuyruğundan Tutmak,** İstanbul, Ketebe Yayınları, 2018, s. 152.

romanlarda ve bu eleştiri önceki dönemlerde görülmeyen postmodern teknikler öne çıkarılarak yapılmaya başlanmıştır.

Yazarın bu "eleştiri"sini geçmişteki gerçekçi roman anlayışları çerçevesinde okuma yapmaya alışmış okurun anlayıp yargılaması da "eleştirel" olmuştur. Burada altı çizilmesi gereken nokta "gerçek" kavramına yüklenen manadadır. 1990 sonrası romanlarda "gerçek" değil "gerçeklik" amaçlanmaktadır. Bu "gerçeklik" de postmodern anlayışa uygun bir şekilde "tek" gerçeğe dayanmamaktadır. Bu romanlarda "gerçek" çok sesliliğe uygun bir ruha büründürülmüştür. Belki de bu nedenle tarihî romanlarda ele alınan mevzular doğrultusunda roman ve romanın yazarı 1990'lı yıllardan önceki eleştirilerden daha fazlasına maruz kalmıştır. Herkesin dünya görüşü doğrultusunda romana bakması yazılan her romanın bir tartışmaya gebe olduğu anlamına gelmektedir. Dolayısıyla "biz"in eleştirilmezliği sadece "öteki"nin eleştirilebileceği değişmeden durmaktadır karşımızda.

Osmanlı tarihini işleyen romancılarımız 1990'lı yıllara gelinceye kadar birkaç istisna ile bir ulusal kimlik oluşumuna hizmet etmiş ancak okurun kimlik üzerinde eleştirel düşünme potansiyelini de ortadan kaldırmışlardır. İşte 1990'lı yıllardan sonra yazılan romanlarda okur kimlik üzerinde eleştirel düşünmeye zorlanmaktadır. Öte yandan romancı artık romanının, hayal gücü ve güzellikle tanımlanan uzmanlaşmış bir yazı biçimi olarak görülmesini istemektedir. Günümüz yazarı okurun edilgen bir şekilde değil de etken bir şekilde romanda ele alınan mevzularda rol almasını ve metnin bir parçası olmasını istemektedir. Bireyleri ortak bir toplumsal deneyim içinde bir araya getirerek onları ortak kimliklerini keşfetmeye davet etmektedir. Romancılarımız tarihteki kişiye özel anları, kamusal gerçeklere bağlamamaktadırlar. Roman artık işlevsel bir farklılaşmaya uğramıştır 1990'lı yılların romancılarında. Dolayısıyla Osmanlı tarihi de artık geçmişteki gibi bir kimliğin inşası için kullanılacak malzeme yığını değildir. Ancak buna rağmen bu dönemde yazılan romanların bazılarında Osmanlı mitleştirilmiş, bazılarında ise tam tersine ölçüsüz bir şekilde yerilmiştir. Bu durum da 1990 sonrası edebiyatımızın çoksesli olması özelliğinin bir göstergesidir.

Bu dönemde yazılan pek çok roman bu özellikleri taşıyor olması dolayısıyla kamuoyunda tartışmalara sebebiyet vermiştir. Ancak romanların tartışılır olması

ortak bir anlayışın yansıması değildir. Yazılan tarihî romanların zaman zaman gündemi tartışmalar neticesinde meşgul etmesi yazarların bireysellik çerçevesinde değerlendirilmesi gereken bakış açılarından ve gerçeklik algılarından kaynaklanmaktadır.

1.8.1990-2000 YILLARI ARASINDA YAZILAN OSMANLI'YI KONU EDİNEN ROMANLARIN ELE ALDIKLARI DÖNEMLERE GÖRE TASNİFİ VE DEĞERLENDİRİLMESİ

Türk edebiyatında tarihî roman yukarıda ele aldığımız sebepler çerçevesinde her dönem için farklı saikler etrafında zaman zaman değişimlere uğrayarak 1990 yılına ulaşmıştır. Bu dönemden itibaren ise gözlemlenen değişimlerin önceki dönemlere nazaran farklı bir öz etrafında şekillendiği gözlemlenir. Söz konusu dönemde bu değişimlerin anlık bir sürecin ya da bireysel bir yaklaşımın sonucu olmadığı, belirli bir amaç doğrultusunda birbirinden farklı saiklerin aynı yöne evrilip kullanılmasına dayandığını söyleyebiliriz.

1990 sonrasında yazılan tarihî romanlarda, sayıca ve çeşit olarak bir artış dikkatleri çekmektedir. Bu değişim sürecinde yaşanan tarihî roman furyasını, sadece Batı edebiyatları ve akımlarının etkisine bağlamak ve onunla açık1amak yetersizdir. Tarihî romanların sayıca ve çeşit olarak artışının nedenleri arasında, 1980 sonrası dönemde toplumun sanat ve dünya anlayışının değişmesi, okur profilinin ve beklentisinin başkalaşması, Türkiye'nin sosyolojik, politik, teknolojik ve kültürel alt yapısının hızla kabuk değiştirmesi, global değerlerin kabulünün ve etkilenmenin artması, bilgiye hızla ulaşılması, popüler kültürün pek çok değerin önünde yer alması... gibi nedenler sayılabilir. Tüm bunlarla, yeni çağ, yeni bir insan anlayışı ortaya koymuştur diyebiliriz.[56]

1990 sonrası dönemde, tarihin de müzik, roman, şiir gibi popüler bir dal hâle geldiği görülür. Bu popülariteden yararlanmak isteyen medya, popüler kültürün de bu doğrultuda istekli davranmasıyla birlikte hem tarih kitaplarını hem de tarihî romanları destekleyerek ön plana çıkmalarını sağlamış ve onların da bir *"moda"*

[56] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e.,** s. 75.

haline gelmelerini sağlamıştır. Böyle bir kültürel atmosferde kendine has bir çizgi yaratmak isteyen tarihî roman yazarları ise, bu dönemde sürekli değişim içinde olan tarih söylemini kesinliklerin, özlerin ve sabitliklerin yıkıldığı postmodern bir tarih anlayışı çerçevesinde ele alarak tarihe dönüş yapmıştır.

Bu dönem içerisinde dikkati çeken ilk husus, tarihî romanlarda yönelinen tarihî dönemin büyük ölçüde Osmanlı'ya ait bir dönem olmasıdır. Bu yönelişin popüler tarihî romanlar göz önüne alınarak bir modanın sonucu olduğu söylenebileceği gibi Osmanlı tarihi hakkında yapılan araştırmaların ve bunlara bağlı olarak gündemi meşgul eden tartışmaların artışıyla ilgili olduğu da söylenebilir. Ayrıca edebiyatımızda bu dönemden itibaren kendisini daha ağırlıklı bir şekilde hissettirecek olan postmodernizmin de tarihi kendi amaçları için bir araç olarak görmesi tarihî romanların sayısının önceki dönemlere göre artmasını sağlamıştır. Ancak bu noktada önceki dönemlerin genel karakteristiğini oluşturan kitleleri bir hedef doğrultusunda harekete geçirme düşüncesinin bu dönemdeki söz konusu romanlarda görülmediği gerçeği de bu dönemin genel karakteristiği olmuştur. Bu romanlarda artık toplumsal etki yaratmak kadar estetik kaygıların da ön plana çıkarılması kanaatimizce 1990 sonrası yazılan tarihî romanları farklı kılan en önemli özellik olmuştur.

Bu dönemde yazılan tarihî romanların önceki dönemlerden ayrılan yönleri, önceki dönemler ile benzerlik gösteren yönlerinden daha fazladır. Bu hususların tespit edilerek gerekçelerinin ortaya konması, bu dönemdeki yazarların Osmanlı'ya yaklaşımlarını belirleme noktasında kritik bir konuma sahiptir.

Önceki dönemlerde Osmanlı'nın duraklama ya da gerileme dönemlerinden konularını seçen romanlarda Osmanlı'nın kuruluşunda ve yükselişinde gücünü aldığı Türklük anlayışından uzaklaşması, devleti parçalama sürecine sokmuştur düşüncesi hâkimdir. 1990 sonrasında aynı dönemden seçilen konular da aynı düşünce etrafında işlenmektedir. Bu noktada devreye saray hayatı özellikle de harem girmektedir.

Padişahların devlet yönetme noktasında yeterli donanıma sahip olmamaları ve geçmişte büyük başarılar kazanan ataları gibi sefere çıkmamaları iddiaları da Türklük ve fetih düşüncesinden uzaklaşılmasına bağlanarak işlenir. Tahtta çıktıktan sonra

vakitlerinin neredeyse tamamını payitahtta ve dolayısıyla sarayda geçiriyor olmaları toprak kayıplarının hızlanmasına ve buna bağlı olarak da ekonominin kötüye gitmesine yol açmıştır. Buna ek olarak saray masraflarının da israf ve gösterişe bağlı sebeplerden dolayı günden güne artması sıklıkla eleştirel bir yaklaşımla her iki dönemde de işlenmiştir.

Şehzadelerin çok küçük yaşlarda tahta çıkmalarından dolayı yönetimde söz sahibi olmaya başlayan saray kadınlarının zamanla iktidar hırsının artması ve iktidarı elde tutmak için olmadık entrikalara başvurmaları yine aynı kapsamda her iki dönemde de ele alınır.

Dağılma döneminde ise Osmanlı'dan ziyade devrin bozulmuşluğu bağlamında merkeze yerleştirilen tarihî/gerçek kişiler üzerinden durum değerlendirilmesi yapılmak istenmesi de her iki dönem için benzer noktadır. Yine tam tersi bir anlayıştan hareketle Millî Mücadele yıllarının kişiler etrafında yüceltici bir yaklaşımla ele alınıp Osmanlı'nın yerilmesi de benzerlik arz eden bir başka husustur.

1990 sonrası tarihî romanların farklılık gösteren yönleri ise bu dönemin karakteristik yapısını çözmemizi sağlayacak esas unsurları oluşturmaktadır. Bunların da başında hiç şüphesiz postmodern tarihî roman anlayışının gücünü aldığı Yeni Tarihselci kuramın önceliğini tarihin savaşlar ya da zaferler etrafında değil de sosyal ve kültürel hayat bağlamında anlatılması gerektiği düşüncesi gelmektedir. Dolayısıyla Millî bir kimlik oluşturma düşüncesinin yansıması olarak tarihte kazanılmış büyük zaferlerin önceki dönemlerin aksine bu dönemde pek de rağbet görmediğini söyleyebiliriz. Bu durumun ise en önemli gerekçesi ulusalcı düşünce yerine evrenselliğin ön plana çıkarılmak istenmesidir.

Hümanizm düşünce sisteminin insanlık kavramına yüklediği mesajlar etrafında tarihte vuku bulmuş olaylara eğilen bu dönemin pek çok yazarı, önceki dönemlerde millî bir kimlik oluşturma düşüncesiyle yüceltilmiş olayları dahi sorgulayıcılık merkezli ele almışlardır. Bu durum aynı zamanda bu dönem yazarlarının okurlarını eleştirel ve sorgulayıcı düşünmeye zorlamak istemelerinin de bir getirisi olarak yorumlanabilir.

Bu dönem romanlarının öne çıkan bir diğer farklı özelliği kendilerine gelinceye kadar belli bir anlayış etrafında kabul görmüş meseleleri yeniden tartışmaya açmak istemeleridir. Şüphesiz bu durumun postmodern dönemin ön kabulleri eleştiriye açma fikriyle yakından ilişkisi vardır. Bu noktada tartışmaya açılan düşüncenin hangi anlayıştan olduğu çok da önemli değildir. Kemalist ideolojinin İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne dair yıllar içinde kalıplaşmış yaklaşımı da bu durumdan nasibini alır, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Osmanlı'ya dair yüceltilerek ele alınan tek figür olan Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'u fethi konusu da.

Önceki dönemlerde kurucu ideolojinin yaklaşımlarından etkilenerek Osmanlı'yı yabancılaştırma amacı doğrultusunda her yönüyle olumsuz bir şekilde ele alıp eleştirel bir yaklaşımla yansıtan tarihî roman yazarları, Fatih Sultan Mehmed'i bu anlayış bağlamında kapsam dışı bırakmıştır. 1990 sonrasında ürün veren tarihî roman yazarları ise resmî kaynakların gösterdiği tarihin arkasında var olduğuna inandıkları gerçek tarihi göstermek adına geliştirdikleri tarih anlayışı çerçevesinde Fatih'i de bu anlayış doğrultusunda ele almışlar ve ortaya olumsuz bir imaja sahip bir Fatih figürü çıkarmışlardır. Bu dönemdeki Fatih figürü, son derece acımasız, fırsatçı, eşcinsel, cani hatta sadist bir kişilik olarak çizilmiştir.

Fatih dönemini de kapsayan Osmanlı'nın yükselme dönemi önceki dönemlerin aksine artık millî ve dinî duyarlılıklar kapsamında ele alınmamaya başlanmıştır. Bu dönemde ilk defa yükselme dönemi günün getirileri etrafında ele alınmış ve Osmanlı'nın olumsuzlandığı konu başlıklarına bir yenisi daha eklenmiştir.

Yazarlar, kendi çağlarının meselelerini bu doğrultuda Osmanlı tarihinden buldukları malzemeler üzerinden yansıtmak istemişlerdir. Laiklik, ekonomik sıkıntılar, eğitim sistemi, askerî mevzular bu meselelerin başında gelmektedir.

Geçmişte yazılan tarihî romanların öne çıkardığı Türk tarihinde iz bırakmış önemli tarihî figürler etrafında tarihî olayların ele alınması bu dönemde büyük ölçüde yerini ele alınan tarihî dönemde yaşamış sıradan bir kişinin hayatı etrafında ele alınmasına bırakmıştır. Bu durum kuşkusuz Yeni Tarihselci anlayışın günlük hayatın sıradan olaylarını ele alarak tarihe yönelme fikrinin bir sonucudur. Bu anlayışa ek

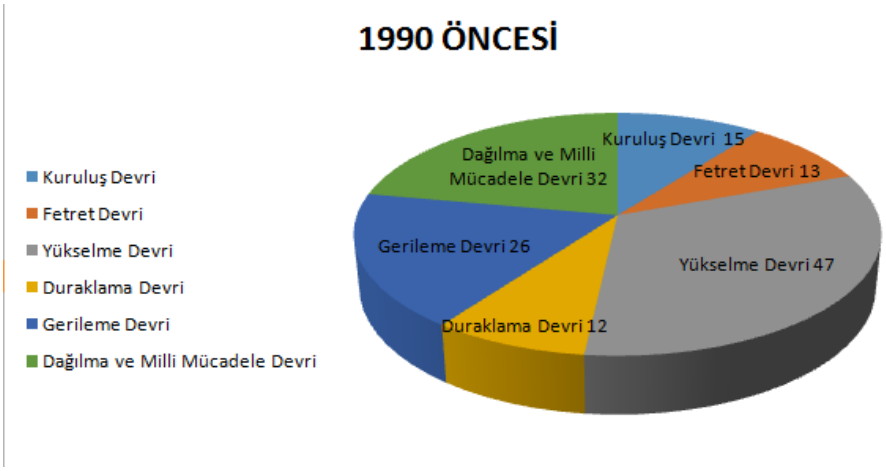
olarak pek çok yazarın postmodern anlayışın "oyun" fikri etrafında bir kurgu oluşturma düşüncesini de ön planda tuttuklarını söyleyebiliriz.

Bu benzerlikler ve farklılıklar etrafında 1990 öncesinde ve sonrasında Osmanlı'yı konu edinmiş romanların kıyaslamalı bir şekilde ağırlıklı olarak hangi dönemleri ele aldıklarına bakmamız da değişen tarihî roman anlayışının izlerini sürmemizde bizlere yardımcı olacaktır.

Burada dikkati çeken ilk nokta 1990 öncesinde Osmanlı'nın yükselme devri ile ilgili romanların sayısında şaşılacak bir fazlalık görülmesidir. Osmanlı'nın kuruluşunu anlatan roman sayısı on beş, fetret devrini anlatan on üç, yükselme devrini anlatan kırk yedi, duraklama devrini işleyen on iki, gerileme devrini işleyen yirmi altı, Osmanlı'nın yıkılışı ile Millî Mücadele ve Cumhuriyetin kuruluşunu işleyen roman sayısı ise otuz ikidir.[57]

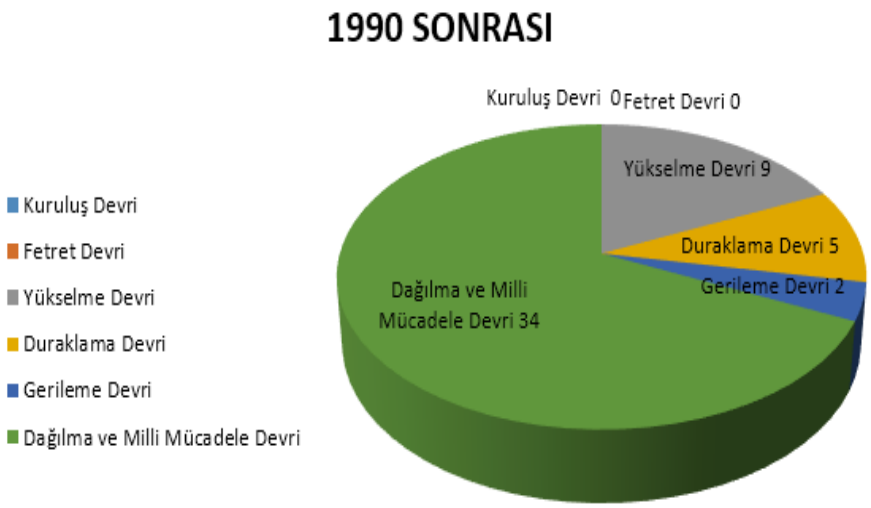
1990-2000 yılları arasında ise ilk dikkati çeken husus on yıllık bir zaman dilimine sığdırılan roman sayısındaki artıştır. Bu romanlardan otuz dördünün Osmanlı'nın yıkılışı ile Millî Mücadele ve Cumhuriyetin kuruluşunu işleyen roman olması da bir başka önemli hususdur. Bir diğer ilgi çekici nokta ise kuruluş ve fetret dönemleriyle ilgili hiç roman yazılmamış olmasıdır.

Geriye kalan romanlardan dokuzu yükselme dönemini, dördü duraklama dönemini ve üçü de gerileme dönemini işlemiştir.

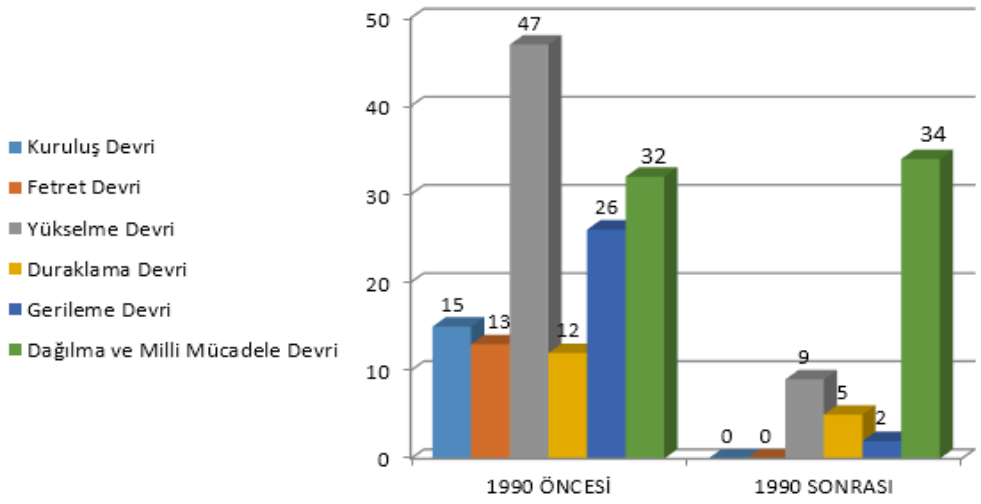


Tablo 1

[57] Bahriye Çeri, a.g.m., s.20.



Tablo 2



Tablo 3

1990 sonrası dönemde yazılan romanların konu olarak Osmanlı'nın son dönemlerine ağırlık vermeleri bu dönemin öne çıkan özelliklerindendir. Bu hususta etkili olan faktör, yazarlar tarafından 1990 sonrası dönemde yakın geçmişle hesaplaşma fikrinin ön plana çıkartılmış olmasıdır. Dönemin sosyal ve siyasal özelliklerinin bu hesaplaşma fikrinde yönlendirici konumda olduğu ve bugünden bakarak geçmişte yaşananları değerlendirmenin öne çıkarıldığı anlayışın karşısında

duran tarihî roman yazarının sayısı ise bir hayli azdır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında görülen edebiyat kanonunun bir benzerinin görüldüğü bir edebî ortamda sözü edilen hesaplaşma, daha çok tarihî kişiler merkeze yerleştirilerek yapılmaktadır. Yazarların bu kişilere duydukları şahsi kin ve öfke Osmanlı'yı romanlarında yansıtma hususunda da yönlendirici faktör durumundadır.

Bu dönem yazarlarının pek çoğunun şahsi kin ve öfkeleri neticesinde olumsuzlayıcı bir bakış açısı çerçevesinde ele alınan Osmanlı, dönemin bir diğer etken unsuru olan postmodernist edebiyat anlayışının hâkim olduğu romanlarda da yine aynı doğrultuda yansıtılmaktadır.

Bu dönemde Osmanlı'yı sahiplenici bir bakış açısı ile yansıtma niyetinde olan romanların da diğer anlayıştaki romanlarda olduğu gibi konularını Osmanlı'nın son döneminden seçmiş olmaları, dönemde sözü edilen kişiler üzerinden Osmanlı'yı yıpratma anlayışının karşısında durma isteğinden ileri gelse gerektir. Ayrıca bu anlayıştaki yazarlar, Osmanlı'nın son döneminin uzun yıllar boyunca yeni rejimin yönlendirmeleri sonucunda doğru bir şekilde yansıtılmadığı iddiasındadır ve yazdıkları romanlar ile kendilerince bu döneme ve o dönemde yaşamış yıllarca haklarında ters algı yaratılmış isimlere iade-i itibar yapma düşüncesindedirler.

Söz konusu bulgular etrafında 1990-2000 yılları arasında yazılmış kırk beş roman, çalışmamızın amaçları doğrultusunda derinlemesine analiz edilmeye çalışılmıştr. Ahmet Altan'ın 2001 yılında yayımlanan "İsyan Günlerinde Aşk" romanı da "Kılıç Yarası" romanının devamı niteliğinde olduğu için konu bütünlüğünün bozulmaması amacıyla çalışmamızda analiz edilen kırk altıncı roman olmuştur. Ayrıca bu dönemde yazıldığını tespit ettiğimiz ancak çalışmamıza dahil etmeyi uygun bulmadığımız romanlar da söz konusudur. Handan Öztürk'ün "Mor Tecavüz", Ferzan Gürel'in "İzmir'in İşgalinden Kurtuluşa", Mehmet Culum'un "Azab Ağa" ve Zerrin Koç'un "Islak Kentin İnsanları" romanlarında yazarlar, tarihî dönemi hikâyelerinin sadece yapısal unsuru olarak kullanmayı tercih etmişler ve dolayısıyla bu romanlarda çalışmamız kapsamında kullanılabilecek Osmanlı dönemine ait sosyal, siyasal, kültürel, askerî vb. alanlar ile ilgili yaptığımız tespitler sınırlı sayıda kalmıştır. Niceliksel anlamda sınırlı olan bu tespitlerin niteliksel

anlamda da sağlıklı sonuçlara ulaşmamızı sağlayamacak sınırlılıkta olduklarını düşündüğümüz için bu romanların analiz edilmesi tercih edilmemiştir.

Çalışmamızda incelediğimiz romanların konularının geçtiği zamanlar göz önünde bulundurulduğunda Osmanlı Devleti'nin tarihî dönemlerine göre tasnifi aşağıdaki gibidir:

Yükselme Dönemini Konu Edinen Romanlar

1. Yavuz Bahadıroğlu-Yürek Seferi (Kısmen Kuruluş ve Dağılma dönemi)
2. Mehmet Coral-Konstantiniye'nin Yitik Günceleri (Ağırlıklı olarak Yükselme dönemi)
3. Reha Çamuroğlu-İsmail
4. Vecdi Çıracıoğlu-Kara Büyülü Uyku
5. Murat Erman-Beyazateş Adası
6. Nedim Gürsel-Boğazkesen: Fatih'in Romanı
7. Nedim Gürsel-Resimli Dünya
8. Solmaz Kâmuran -Kirâze
9. Elif Şafak-Şehrin Aynaları

Duraklama Dönemini Konu Edinen Romanlar

1. Adalet Ağaoğlu-Romanti Bir Viyana Yazı (Ağırlıklı olarak Duraklama dönemi)
2. İhsan Oktay Anar-Puslu Kıtalar Atlası
3. Adnan Özyalçıner-IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri
4. Orhan Pamuk-Benim Adım Kırmızı
5. Zülfü Livaneli, Engereğin Gözündeki Kamaşma

Gerileme Dönemini Konu Edinen Romanlar

1. Derman Bayladı-Nağmeler Tahtım Olsaydı

2. Reha Bilge-Sır ve Sultan

Dağılma ve Millî Mücadele Dönemini Konu Edinen Romanlar

1. Ahmet Altan-Yalnızlığın Özel Tarihi
2. Ahmet Altan-Kılıç Yarası Gibi
3. Ahmet Altan-İsyan Günlerinde Aşk
4. İhsan Oktay Anar-Kitabü'l Hiyel
5. Faik Baysal-Ateşi Yakanlar
6. Nermin Bezmen-Kurt Seyt ve Shura
7. Necati Cumalı-Viran Dağlar
8. Reha Çamuroğlu-Son Yeniçeri
9. Selma Fındıklı-Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi
10. Selma Fındıklı-Saray Meydanında Son Gece
11. Celal Hafifbilek-1920 Ankara
12. Selim İleri-Kırık Deniz Kabukları
13. Selim İleri-Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver
14. Mehmet Fehmi İmre-Yüz Altmış Altı Yıl
15. Yılmaz Karakoyunlu-Üç Aliler Divanı
16. Ayla Kutlu-Emir Bey'in Kızları
17. Mehmed Niyazi-Yazılamamış Destanlar
18. Mehmed Niyazi-Çanakkale Mahşeri
19. Mim Kemal Öke-Günbatımı
20. Rahmi Özen-Çanakkale İçinde:Zulüm Dağları Aşar
21. Sezen Özol-Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez
22. Elif Şafak-Pinhan

23. Elif Şafak-Mahrem

24. Hıfzı Topuz-Meyyâle

25. Hıfzı Topuz, Paris'te Son Osmanlılar

26. Hıfzı Topuz-Taif'te Ölüm

27. Hıfzı Topuz-Hatice Sultan

28. Erol Toy-Yitik Ülkü

29. Serpil Ural-Şafakta Yanan Mumlar

30. Şemsettin Ünlü-Yüz Uzun Yıl

İKİNCİ BÖLÜM

2. ROMANLARIN YAPISAL VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ VE OSMANLI TARİHİNE BAKIŞ AÇISI

Bir vakanın hikâye edilmesi temeline dayanan roman, modern bir türdür ve kendine özgü ruh dünyası ve yapısal özellikleri yönüyle diğer edebi türlerden ayrılır. Mehmet Tekin'e göre "her şeyden evvel roman, kendi mantığı içinde bağımsız bir özellik taşır. Onun destana, masala, şiire, tiyatroya; tarihe, felsefeye, psikolojiye, sosyolojiye, hatta matematiğe borçlu olduğu doğrudur. Ancak roman, bu kaynaklardan gelen gıdayı kendine mâletmeyi başarabilmiş hayli yetenekli bir türdür."[58] Dolayısıyla zaman zaman beslendiği bu kaynakların özellikleri doğrultusunda kendisine bir görev yüklenmeye çalışılan roman, kendi dünyası içerisinde anlamlandırılmaya çalışılmalıdır. Eğer bu husus göz ardı edilirse romanın niteliğinden söz etmek mümkün olmayacaktır. "Yazarlar romanı ahlâk dersi vermek ya da okurları eğlendirmek için bir araç olarak görmemelidir" sözleriyle bu durumu hatırlatan E.M. Forster, "Roman aynı zamanda sanat olduğundan, içindeki kişiler, olaylar, olayların geçtiği yerler, konuşmalar bir bütün oluşturacak biçimde kaynaşmak zorundadır."[59] sözleriyle de romanın bir sanat olduğunu dile getirerek onun belli bir formunun da olması gerektiğinin altını çizmiştir.

Romanın bu "form"u bağlamında diyebiliriz ki canlı bir organizma olan roman, pek çok unsurun oluşturduğu yaşayan bir bütündür[60] ve bu unsurların da yapısal manada en temel olanları; vaka/olay örgüsü, şahıs kadrosu/kişiler, zaman ve yer/mekândır. Forster'in altını çizdiği "kaynaşma"nın gerçekleşmesi için ise bu unsurlardan öne çıkanı "vaka"dır. Diğer üçü vaka çerçevesinde romanda rol üstlenmektedir. "Romanın estetik değeri, vaka etrafında kıvamını bulur. Vaka en kısa

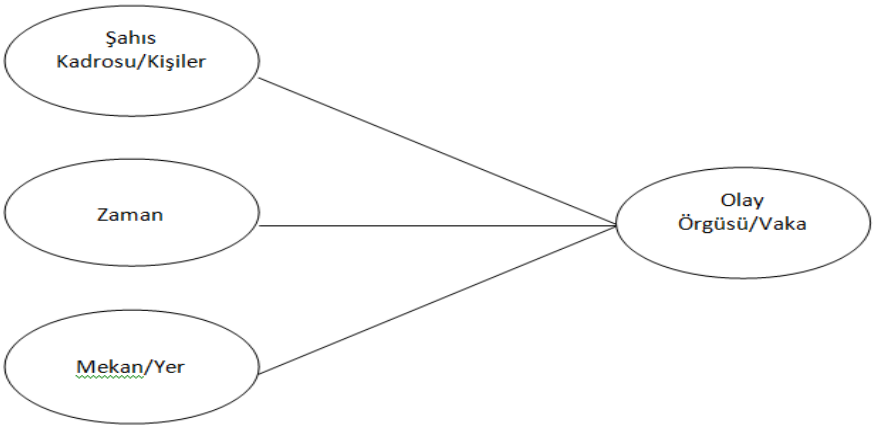
[58] Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları,** 5. Basım, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2006, s. 7.

[59] E.M. Forster, **Roman Sanatı,** Çev. Ünal Aytür, İstanbul, Adam Yayınları, 1982, s. 17

[60] Philip Stevick, **Roman Teorisi,** Çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004, s. 231.

tanımla bir oluşturma eylemidir"[61] ve bu oluşturma esnasında sözü edilen unsurlara "dil" ve "üslup" ile birbirinden farklı mahiyetteki "anlatım teknikleri"ni de eklediğimizde roman, bu unsurların gösterdikleri mahiyet çerçevesinde türlere ayrılır. Bu türlerden birisi de tarihî romandır ve de romanın tarihsel serüveni içerisinde en çok tercih edilen türlerinden birisi olmuştur.

Romanın unsurları arasındaki ilişkiler:



Tablo 4

Tarihî roman türünü diğer türlerden ayıran husus, sadece ele alınan konunun zaman olarak tarihî bir dönemde geçiyor olması ve olaydaki şahısların tarihî kimlikleri değildir. Romana ait neredeyse tüm unsurların tarihî roman türünde diğer roman türlerinden ayrışan yönleri vardır. Ayrıca sadece bu yapısal ve teknik özelliklerin istenilen şartları taşıması da yeterli değildir. "Tarihi roman yazmak için yalnız kahraman isimleri ve olayların kronolojisini bilmek ve vermek yetmez. Olayın yaşandığı zamanı, vuku bulduğu mekânın coğrafi özelliklerini, dönemin sosyal, kültürel ve sanat değerlerini çok iyi tanımak ve o dönemde topluma hâkim olan inanç, ideal ve anlayışları da iyice bilmek gerekir."[62] Yazarın bunları "bilmesi" noktası, romandaki yapısal ve teknik unsurların çalışmamızın temelini oluşturan "bakış açısı" ile olan münasebetini doğurmaktadır.

[61] Mehmet Tekin, **a.g.e.,** s. 71.

[62] Hülya Argunşah, "Türk Edebiyatında Tarihî Roman", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, **Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1990, s. 5

Tarihî bir olay etrafında biçime ait unsurları yazar ele alırken, sadece olayın tarihî sebep ve sonuçları bağlamında bunlara yaklaşmaz. Yazar, ele aldığı dönemin sosyal ve kültürel atmosferine, yaşadığı günün penceresinden bakarak bu unsurlara şekil verir. Yazarın durduğu nokta, olayın görülmesini etkilemekte dolayısıyla da "zamanın ruhu", "mekânın tasviri" ve "şahısların davranışları" durulan bu noktanın tezahürü olarak yazarın "bakış açısı"nda kendisini göstermektedir. Söz gelimi sosyal, kültürel, siyasi vb. açılardan çok farklı iki atmosfer içerisinde "yeniçeri ocağı" etrafında romanlarına bir yapı inşa eden Ahmed Midhat Efendi ve Reha Çamuroğlu, kendilerini konumlandırdıkları noktadan dolayı ilki ocağın kaldırılmasını "vaka-yı hayriye" olarak yansıtmaktayken ikincisi "vaka-yı şeriyye" olarak yansıtmaktadır.

Bu durumu izah etmeye çalışırken sadece yazarın kişisel olarak düşünce sistemini bilmemiz de yeterli olmayacaktır. Konuyu daha geniş manada ele alarak Türk edebiyatının tarihî roman alanında geçirdiği safhaları da izah etme çalışmalarımıza dahil etmek mecburiyetindeyiz. Türk edebiyatında tarihî roman türünü 1990 öncesi ve sonrası olarak ele aldığımızda 1990 sonrasında toplumda görülen sosyolojik, kültürel, siyasi ve teknolojik pek çok değişim yaşanmasının ardından tarihî romanlarda yeni bir anlatım ve yeni bir insan anlayışının ortaya çıktığını görürüz. Bu dönemden itibaren "Türk edebiyatında tarihi ele alan bütün romanların tarihî gerçekliği değil, kendi tarihsel perspektiflerini yansıttığı ve öznel olan bu tarih aktarımlarının, yazarların ideolojilerinden bağımsız düşünülemeyeceği için hakikati ve doğruyu yansıtamayacağı, postmodern tarih anlayışı ile pekişir."[63] Bu durum romanları yapısal açıdan da etkisi altına almıştır.

Bu dönemden itibaren görülmeye başlanan bazı tarihî romanlarda "idealize edilen tarihin dışında bir tarih, tarihin kaydetmediği ötekinin tarihi dikkat çekmeye başlar."[64] Ele alınan olaylarda önceki dönemlere nazaran çeşitlilik artarken; olay örgüsü ve tarihî şahsiyetlerin çoğunlukla parodiye başvurularak mizaha ve ironiye

[63] İlker Aslan, "Edebiyat ve Tarih İlişkisi: Edebî Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak", **Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi,** Aralık 2014, S. 6, s. 264.

[64] Cafer Gariper – Yasemin Küçükcoşkun, "Romanda Tarihin Kurgusu ve İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar Romanına Yeni Tarihselcilik Çerçevesinde Bir Yaklaşım", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 186.

dayalı olarak yansıtılmaya başlandığı görülür. Kurulan bu yapı üzerinden yazar, tarihin herhangi bir döneminde gerçekleşmiş olabilecek olaylara farklı bir "bakış"la yaklaşmayı önerir.

1990 sonrasında hem yeni tarihî roman anlayışında hem de varlığını bu dönemde de devam ettiren önceki dönem tarihî roman anlayışında yazılan romanların temelinde tarihi bir olay, zaman, mekân ya da kahraman yer alır. Ancak "tarih" bu romanların her birinde bir şekilde yer alsa da bu anlayışların "tarih"i ele alış biçimi farklıdır. Örneğin Mehmed Niyazi de Buket Uzuner de bu dönemde tarihî roman kaleme alan yazarlardandır. Ancak ikisinin tarihe dair bakışı çok farklıdır. Mehmed Niyazi, "Çanakkale Mahşeri"ni yazarken kronolojik bir kurgu ile "millî duygular" üzerinden tarihe yaklaşırken, aynı tarihî olay üzerine "Gelibolu" romanını bina eden Buket Uzuner, tarihi postmodernist anlayış çerçevesinde daha çok "Hümanizm" yönüyle ele alır. Her iki yazar da kendi tarih anlayışlarını, romanlarının yapısını inşa ederken göz ardı etmemiştir. Bu durum sadece bu iki isme özgü değildir. Dönemin karakteristik özelliğiinin bir yansımasıdır aynı zamanda.

1990 öncesi yazılan tarihî romanların "temel özelliklerinden biri, söz konusu edilen şahsiyetin veya olayın tamamlanmış olmasıdır. Bir diğeri ise tarihin gerçeğe bağlı kalarak roman (itibari âlem) gerçekliğiyle anlatılmasıdır."[65] Burada dikkat edilmesi gereken husus, bir edebi ürün olan romanın kurgusal bir yapı olduğunun farkında olarak tarihin "gerçek"i ile romanın "gerçekliği"nin ayrımında olmaktır.[66] 1990 sonrasında yazılan tarihî romanların pek çoğunda ele alınan olayın tarihî "gerçek" çerçevesinde ele alınma anlayışı terk edilmiş ve onun yerine romanın "gerçekliği" yerleştirilmiştir.

Tarihî "gerçek", elde bulunan ya da ele geçirilecek yeni veriler doğrultusunda sürekli değişim hâlindedir ve güncellenebilir durumdadır.[67] Bir roman da tarihsel bir niteliğe sahip olması yönüyle bu "gerçek"ten hareket ederek yazılmış olsa da

[65] Hanifi Aslan, "Renklerden Kırmızı, İsimlerden Ali, Eşyalardan Aynalı Dolap Yahut Üç Romanda Anlatılan Dünya", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Temmuz-Aralık 2010, S. 4, s. 38.

[66] Mehmet Can Doğan, "Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son Beş Yılı Tarihî Romanları", **Türk Yurdu,** Türk Romanı Özel Sayısı, Mayıs-Haziran 2000, S. 153-54, s. 142.

[67] Kadir Can Dilber, **Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı,** Ankara, Akçağ Yayınları, 2014, s. 33.

tarihsellikte olduğu gibi yeni kaynaklar ve gelişmeler ışığında güncellenebilir değildir. Çünkü tarihsellik, bulgular ve bilgiler birikiminin sonucu iken tarihî roman sanatsal bir yaratımın sonucudur. Yani onun sahip olduğu "gerçeklik" bilgi ve belge çerçevesinde yön tayin edilecek bir yapı değildir. Tarihsel romanda sanatçının yaratma gücünün de katkısıyla dün ile bugün bütünleşir. Başka bir ifadeyle geçmişe ait birikimler günümüzün bilgileriyle ve deneyimleriyle bir arada sunulabilir. Bu sayede ele alınan vakaya geçmişin ve içinde bulunulan zamanın katkısıyla, yeni bir birikim ve "gerçeklik" anlayışı çerçevesinde farklı bakış açılarıyla bakabiliriz

Tarihî roman tarihten alınan malzemenin içerisine edebî hareket ve hissiyat katılarak vücuda getirilen bir türdür.[68] Bu tür, tarihe ait malzemeyi ihya ederken bazen onu yıpratmak pahasına da olsa süsler ve zenginleştirerek daha fark edilebilir hâle getirir. Bir diğer ifadeyle tarih, roman yazarının ideolojik bakışıyla yeniden ele alınır.

Bu dönemin tarihî roman yazarlarından olan Erol Toy, "Tarihin kendisi bir tez olduğu için (…) kanıtlama, ispatlama gibi bir sorumluluğu yok"[69] sözleriyle tarihî roman yazarlarının eserlerini bireysel düşüncelerine göre şekillendirdiklerini açıkça ifade etmektedir. Bu tavır 1990 sonrası tarihî roman türünde eser kaleme alan pek çok yazarda böyledir. Herhangi bir konuda "edebî"liğin bir getirisi olarak ispatın gerekmediğine inandıkları için kendi ideolojik bakışlarına uygun bir yapı kurmada kendilerini özgür hissederler. Bu özgürlük ruhu çerçevesinde tarihî roman, yazarların takındığı bu tavırdaki çeşitliliklere ve bu tavırların yazılan romanlardaki yapısal unsurlara yansımasındaki hususiyetlere göre günümüzde farklı sınıflara ayrılarak değerlendirmeye tabi tutulmaktadır.

Bütün bu bilgilerin ve hususiyetlerin ışığında diyebiliriz ki Türk romanında 1990'dan itibaren yazılan ve tarihî roman tanımlaması içerisine giren romanların, genel yapısal özellikleri, tarihî gerçekler doğrultusunda yazılmış olmaları ya da romanlarda anlatılan tarihî gerçeklerin, genel doğruların ve resmî tarih anlayışının

[68] Cengiz Karataş, "Tarihsel Romanda Gerçeklik ve Kurgu İlişkisi", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 219.

[69] Erol Toy, "Roman Yazarı Fili Kör gibi Tarif Etmeyip Bütününü Anlatmalıdır", **Hürriyet Gösteri,** Mayıs 1997, S. 197, s. 66.

belli ideolojiler açısından bir yorumu şeklinde olması yönü dikkate alınarak bir tasnifine gidilmektedir.[70] Bu çerçevede yapılan Dilek Yalçın- Çelik'in tasnifi genel anlamda kabul görmektedir:

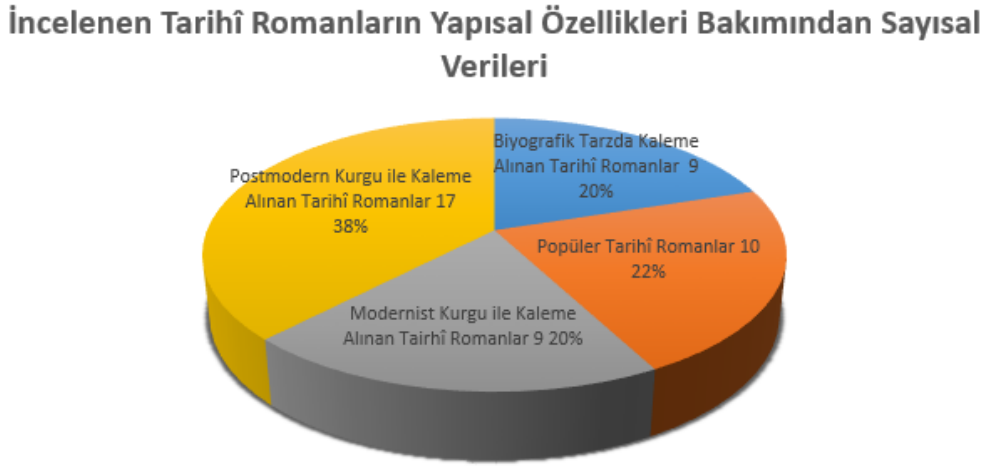
1. Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlar

   a) Popüler tarihî romanlar

   b) Biyografik tarzda kaleme alınan tarihî romanlar

2. Modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlar

3. Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlar.[71]



Tablo 5

Bu tasnifteki roman türlerinin bünyelerinde barındırdıkları özellikler, 1990 sonrası Türk romanında Osmanlı tarihine yaklaşan yazarların Osmanlı'ya bakış açısının saptanmasında önemli rol oynamaktadır. Keith Jenkins'in "Tarihsel malzemelerin seçimine yazarın bakış açısı ve eğilimleri şekil verir"[72] sözü bu bağlamda amacımızı ortaya koymaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışmamızın bu bölümünde yukarıda dile getirdiğimiz hususiyetler çerçevesinde tarihî romanın yapısal ve teknik anlamda geçirdiği değişiklikleri bu tasnife bağlı kalarak ele alıp, bu

[70] Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** 1. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s. 74.

[71] Dilek Yalçın-Çelik, **a.e.,** s. 76.

[72] Keith Jenkins, **Tarihi Yeniden Düşünmek**, s. 24.

roman türlerinin sahip olduğu özelliklerin bir sonraki bölümde belirlemeye çalışacağımız yazarların Osmanlı tarihine bakış açılarına sağladığı katkıları tespit etmeye çalışacağız.

2.1. KRONOLOJİYE DAYALI GERÇEKÇİ TARİHÎ ROMANLAR

Tarihî romanın tarihe ve edebiyata bakan iki farklı yönü vardır. Tarihe bakan yönü "gerçek"e, edebiyata bakan yönü ise "gerçeklik"e sırtını yaslar. Tarihî romanın gücünü aldığı bu nokta aslında onun bir yandan da zayıf noktasıdır. Bu zayıflığın en çok hissedildiği tarihî roman türü ise kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlardır. Tarihî bir gerçekten yola çıkarak bir gerçeklik kuramazsa eğer edebî olarak tatmin edici bir seviyede olamayacaktır. Bu tür romanlar, yazarın roman yazdığını unutup tarih yazdığını sandığı noktada tarih olamama, anlatılanların estetik bir yön taşıdığını iddia ettiği noktada ise roman olamama tehlikesine sahiptir. Tarihî bir romanın edebî yönünün sorgulandığı anlarda yadırganacak en belirgin hatalar bu noktada göstereceği kararsızlıktan doğmaktadır. Bunun da önüne geçmek için yazarın romanın fıtratında bulunan bir hayal dünyası kurarak, bu dünyaya hitap eden bir dil ve üslup çerçevesinde olay, mekân, zaman ve şahıslar kadrosunu bu dünyanın birer figürü tarzında kurmalıdır. Yani kurmaca bir dünya yaratmalıdır.

Kronolojiye dayalı gerçekçi romanlarda tarihî bir olay etrafında "gerçek"e yakın olma iddiasıyla kurulan bu dünyanın temelleri de bu yüzden zayıf kalmaktadır. Çünkü romanın hayat emarelerini sergileyeceği dünya "gerçek" değil "gerçeğimsi" olmak zorundadır. Romancı eserinin yapısında ele almak istediği vakayı dilediği şekilde değerlendirebilir ancak kendisinin doğruları tespit eden bir "vakanüvis" değil, olayları kurgusal bir dünya çerçevesinde yansıtmaya çalışan sanatçı kimliğini de bu süreçte göz ardı etmemelidir. Roman bir kurgu sanatı olduğu için hayalî ve kurgusal bir dünyayla yaşadığımız dış gerçek dünya arasında birebir gerçeklik kurmaya çalışmak doğru değildir. Kaldı ki günümüz tarih anlayışında bile artık tarihin de üç katmanlı bir yorumsal faaliyet olduğu görüşü yaygınlık kazanmıştır.[73] Tarihçi yararlanacağı belgeden hareketle ele alacağı bilgileri bir seçme-ayıklama

[73] İlhan Tekeli, **Tarihyazımı Üzerine Düşünmek,** Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 1998, s. 65.

işlemine tabi tutar. Sonra bunları bir metne dönüştürür. Üçüncü aşamada ise bunları okuyan okuyucu onu kendince yorumlar.

Roman nazarından baktığımızda tarihî roman yazma sürecinin, bu yorumlama faaliyetlerinin yeni okuma ve yorumlama çalışmalarının başlangıcı olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bir roman, kronolojiye dayalı gerçekçi romanlarda olduğu gibi gerçek bir olay örgüsü üzerine bina edilse bile yine de her okuyucu tarafından gerçekçi görünmeyebilir. Çünkü günümüzdeki tarih anlayışından hareketle söylememiz gerekirse her okuyucu bir yorumlama faaliyetinde bulunan tarihçidir ve okurların yorumları her zaman birbiriyle örtüşmez. Bu kapsamda tarihî de olsa roman yazdığının bilincinde olarak yazar, dış gerçek dünyadan aldığı malzemeyi kendi iç gerçekliği haline getirerek sunmalıdır. Roman sanatı için önemli olan romanlardaki kurmaca gerçekliğin dış dünyayla uyumu veya uyumsuzluğu değil, yazarın yarattığı kişilerin kurmaca dünya içinde tutarlı ve gerçekçi olup olmayışıdır. Zira her romanın gerçekliği kendi iç dünyasında şekillenen bir yapıdır.[74] Yazar olaya bu yolla yaklaştığında okuyucu romandaki gerçeklik seviyesini ister kendi duygu ve düşünce dünyasından isterse yazarın kurguladığı dünyanın parçası olan kişi ve olaylar açısından algılasın esas olan her daim okunanın tarih değil roman olduğu gerçeği olacaktır.

Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlarda temel sorun, tarihe ait gerçekliğin ve ayrıntıların romanlarda yer almasıdır. Gerçekliğin şu ya da bu şekilde kurgunun içerisinde yer alması, romanda anlatılanların tarihî gerçeklere uyup uymamama sorunsalını ortaya çıkarmaktadır.[75] Bununla birlikte yazar bu sorunun üstesinden gelmek için romanın bir edebî tür olduğu gerçeğine sığınır ve farklı teknikler deneyerek "gerçek" değil "gerçeklik"ten yana olduğunu hissettirir.

Kronolojiye dayalı gerçekçi romanlar bu hususlar göz önünde bulundurularak; popüler tarihî romanlar ve biyografik tarzda kaleme alınan tarihî romanlar olmak üzere iki başlık altında incelemeye tabi tutulurlar.

---

[74] Zeki Taştan, "Tarihî Gerçekler ve Kurgusal Gerçeklik Bağlamında Tarihî Roman", **TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi,** Ocak 2014, S. 10, 64.

[75] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e.,** s. 76

2.1.1. Romancının Tarihi "Bugün"den Hareketle Yorumlaması: Popüler Tarihî Romanlar

"Popüler" kavramını sadece künye olarak taşımayan onun getirilerini bünyesinde de barındıran bu tür tarihî romanlar, "muteber olanla değil, rağbette olanla sınırları çizilen popüler kültür"[76]ün edebiyattaki tezahürüdür. "Popüler roman genellikle eğlendirmek, eğitmek ve ruhsal bir boşaltım sağlayarak katarsist edebiyata hizmet etme gayesini güder (…)"[77] ve yaşanılan zamanın kültürel ve sanatsal "moda"sından oldukça kolay etkilenen yapısıyla "kullanım ve tüketim kültürü"[78]nün yazınsal ürünlerine dayanır. Popüler tarihî romanlar, popülizmin bir parçası olarak yapısal manada "tüketicide istenen tepkiyi uyandırmak üzere"[79] tasarlanmaktadır. Bu doğrultuda yüz yıla yakın bir süredir Türkiye'de büyük başarılar kazanarak "tüketilen" bir tür olmuştur.

1990 sonrasında da değişen zamana ve okuyucu beklentilerine karşın popüler roman yazarları kendilerinden önceki süreçte yazılan bu alanlardaki ürünlerde görülen ve artık klişeleşmiş diyebileceğimiz pek çok yapısal ve kurgusal özellikleri kullanmaya devam etmiştir. Mekân, zaman ve şahıslar kadrosu bu özellikler çerçevesinde günün ön plana çıkan tarihî olayı etrafında benzer dil ve üslup özelliklerini taşıyan bir anlatım ile tasarlanmaktadır.

Güncelden hareketle gündemi meşgul eden tarihî olaylar bu tür romanlarda ele alınan konuların ele alınma sıklığını belirlemektedir. Edebî olarak kendisine alan bulduğu bu tür romanlarda popülizm "hem kendi gayesini gerçekleştirir hem de sanat-estetik değeri tartışılabilecek nitelikteki edebî eserleri önemli bir 'edebiyat

---

[76] Edibe Sözen, "Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi", **Doğu-Batı Dergisi,** Mayıs, Haziran, Temmuz 2004, Popüler Kültür Özel Sayısı, S. 15, , s. 57.

[77] Dilek Çetindaş, "Tarihî Romanımızdaki "Kadınlar Saltanatı": Pop Kültür Ürünleri Olarak Saray Kadınları ve Tarihî-Biyografik Romanları", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 98.

[78] İrfan Erdoğan, Korkmaz Alemdar, **Popüler Kültür ve İletişim,** Ankara, Erk Yayınları, 2005, s. 35.

[79] Robert Bocock, **Tüketim,** Çev. İrem Kutluk, Ankara, Dost Yayınevi, 1997, s. 58.

Aktaran: Dilek Çetindaş, "Tarihî Romanımızdaki "Kadınlar Saltanatı": Pop Kültür Ürünleri Olarak Saray Kadınları ve Tarihî-Biyografik Romanları", s. 96.

olayı' olarak piyasaya sürer."[80] Kalıcılığını tartışabileceğimiz bu tür tarihî romanlar, dilindeki sadelik ve okunmasındaki kolaylık ile insanları çekim alanına dahil ederek onları yoğun iş temposundan bir müddet de olsa uzaklaştırıp günlük hayatın uzağında onlara tarihî bir dünyanın kapılarını aralar. Dolayısıyla popüler tarihî romanlar, tüketici-okurların "sorgulamadan basitçe yuttukları, metalarla piyasayı istila eden kültür endüstrisinin ürünüdür."[81]

1990 sonrasında da bolca örneği verilen bu türün 1990-2000 yılları arasında tespit ettiğimiz örnekleri şunlardır:[82]

1. Yavuz Bahadıroğlu, **Yürek Seferi** (1999),
2. Reha Bilge, **Sur ve Sultan** (2000),
3. Celal Hafifbilek, **Ankara 1920** (1998),
4. Solmaz Kâmuran, **Kiraze** ((2000),
5. Mehmed Niyazi, **Yazılamamış Destanlar** (1991),
6. Mehmed Niyazi, **Çanakkale Mahşeri** (1998),
7. Mim Kemal Öke, **Günbatımı** (1991),
8. Rahmi Özen, **Çanakkale İçinde / Zulüm Dağları Aşar** (2000),
9. Sezen Özol, **Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez** (1998),
10. Serpil Ural, **Şafakta Yanan Mumlar** (1998).

2.1.1.1. Olay Örgüsü ve Şahıs Kadrosu

Bir romanın popüler tarihî roman sınıfına dâhil edilip edilmemesi hususu o romanın tarihî vakayı nasıl ve hangi niyetle ele aldığına bağlıdır. Buna ek olarak estetik sorunlardan uzak olması, güncelden hareketle bir olayın geçmişe bağlanarak tahkiye edilmesi, mekân ve zaman unsurlarının derinlemesine işlenmeyip karakter

[80] Şaban Sağlık, "Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma", Yayımlanmamış Doktora Tezi, **On Dokuz Mayıs Üniversitesi,** 1998, s. 116.

[81] Kenan Çağan, **Popüler Kültür ve Sanat,** Ankara, Altınküre Yayınları, 2003, s. 47.

[82] Yazarlar soyadı sırasına göre sıralanmıştır.

yaratmada sığ kalmış olması bir romanın, popüler tarihî roman sınıfına alınmasında etkili olan faktörlerden bazılarıdır.

Popüler tarihî romanların bu genel yapısına "Sanatsal yönü ağır basan romanlarda 'Nasıl anlatılır?' sorusuna cevap teşkil eden bir sanat-estetik yapı mevcutken popüler tarihi romanlarda bu yapının yerini 'Ne anlatılır?' sorusu alır. Popüler tarihi romanlarla sanatsal romanlar arasındaki en önemli fark budur"[83] sözleriyle yaklaşan Şaban Sağlık bu savını da T. Eagleton'ın sözleriyle desteklemeye çalışmaktadır: *"Kitle kültürü endüstriyel toplumun kaçınılmaz bir ürünü değil üretimi kullanımdan çok kâr için örgütleyen, neyin değerli olduğu değil de neyin satabileceği sorunu ile ilgilenen belirli bir endüstri biçiminin sonucudur."*[84]

Popüler tarihî romanın "ne" anlattığı da popüler kültüre göre şekil almaktadır. Kimi zaman millî şuurun toplum üzerinde etkili olması dolayısıyla daha çok milliyetçi duygulara yönelirken kimi zaman ise toplumda geniş bir yankı uyandıran tarihî bir dizi veya sinema filminde ele alınan tarihî olay ya da şahsiyetten hareketle benzer olay ve şahıslara yönelir.

Siyah ve beyaz renklerin hâkim olduğu popüler tarihî romanın dünyasında yazara düşen görev sadece macera kurgulamaktır. Hareketin hiç eksik olmadığı maceralarda düşman taraflar sık sık karşılaşır ve güçlerini çeşitli defalar ortaya koyar. Yazar, bazı klişelere başvurarak mutlu son aracılığıyla okuyucuya iyilerin kazanmasının hazzını yaşatır.[85]

Popüler tarihî romanlar ele aldığı tarihî vakayı idealler uğruna yaşama üzerine kurmaktadır. Böyle bir atmosferde kendi ideallerinin ve özlemini çektiği dünyanın anlatıldığı hissine kapılan okuyucu sanatsal bir kaygıyla değil ideolojik bir yaklaşımla romana karşı bir bağ kurmaktadır. Bu durum da haliyle belirli ideolojiler çerçevesinde oluşan popüler tarihî romanlar gerçeğini doğurmuştur. Cumhuriyetin ilk yıllarında kendisine İslamiyet öncesi Türklük anlayışı çerçevesinde bir gelişim sahası

---

[83] Şaban Sağlık, "Tarihî Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir Değer Olarak Türk Kimliği", s. 147.

[84] Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı,** Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, 1990, İstanbul, s. 59.

[85] Veli Uğur, **1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman**, 1. Baskı, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2013, s. 293.

açan popüler tarihî roman, 1990-2000 yılları arasında daha çok Osmanlı'nın yıkılış sürecindeki çalkantılı döneminden yola çıkarak kendisine yeni bir saha açmıştır. Bu dönemde sözünü ettiğimiz doğrultuda yazılan romanların Osmanlı'yı olumsuz bir bakış açısı ile yansıttığını görmekteyiz. 2000 sonrasında ise siyasî alanda görülen milliyetçi ve muhafazakâr değişimin etkileriyle bu sefer kendisine özellikle Osmanlı Devleti'nin ideal devlet nizamına sahip olduğu bakış açısından yola çıkarak bir saha açmayı bilmiştir. İlk dönemlerin aksine Osmanlı devlet yapısı ve hanedanı sırf olumsuz bir bakış açısıyla ele alınmamaktadır. "Bu noktada popüler tarihî romanlarda resmî ideoloji söylemi örtüşür. Popüler tarihî romanlar sadece okuyucunun değil resmî devlet düşüncesinin de paralelinde hareket eder."[86]

> *"II. Mahmud da hiç öyle kolayca padişah olmamıştır. I. Abdülhamid 1789'da, Fransız Devrimi'nin olduğu yıl veremden öldü, yerine III. Selim geçti. Yeni padişah yirmi sekiz yaşındaydı. Kendisini, annesi Gürcü güzeli Mihrişah Sultan yetiştirdi. III. Sultan Selim ince ve zarif bir adamdı, şiirler yazdı, besteler yaptı, devrimci işlere girişti. Fransa ve İsveç'ten subaylar getirterek 'Nizam-ı Cedit' denilen yeni bir düzen içinde disiplinli bir ordu kurmaya yöneldi, Selimiye Kışlası'nı yaptırdı. Yeniçeriler bundan hiç hoşlanmadılar. Hünkâr yobaz takımını da kızdırdı, medreselerde ulema yani imam-hatip yetiştiren müderrisler ve kadı efendiler kendisine 'Gâvur Padişah' dediler."*[87]

90'lı yılların sonlarına doğru özellikle belli çevrelerce gündemde tutulmaya çalışılan "laiklik sorunu"nu Hıfzı Topuz'un tarihî bir dönemi ele aldığı romanında ele alması son derece ilginçtir. Bu durum popüler tarihî romanların güncelden beslenmesi özelliğiyle ilgili olsa da aslında yazarın ideolojik takıntılarına tarihî bir yön kazandırma isteğinden ileri gelmektedir.

Bu dönemde yazılan popüler tarihî romanların olay örgüsünde görülen bir başka özelliği, özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında yazılmış benzer romanlara oranla daha az kullanılsa da cinselliğin ön plana çıkarılma gayretidir. "Eski dönemde, A. Ziya Kozanoğlu, F. Fazıl Tülbentçi, Turhan Tan, Murat Sertoğlu gibi yazarların Türk akıncılarıyla Bizanslı kadınların cinsel birliktelikleri sık rastlanan sahnelerdendir."[88]

---

[86] Veli Uğur, **a.e.,** s. 296.

[87] Hıfzı Topuz, **Meyyale,** s. 10.

[88] Veli Uğur, **a.g.e.,** s. 299.

Bu dönemde toplumda bu sahnelerin artık hoş karşılanmıyor olması romanlarda daha tutucu bir aşk hayatının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ancak Osmanlı'ya karşı bakış açısının eleştirel olduğu yazarlarda Osmanlı toplum yapısının çözülmüşlüğünü göstermek ve padişahların hazza ve eğlenceye düşkün yapılarını ön plana çıkararak onların devlet yönetmekten aciz olduklarını göstermek için bazı yazarlarda bu durumun devam ettirildiğini görmekteyiz.

> *"Kolay iş değil.. Zor da olsa kimin umurunda? Bizi düşünen mi var İstanbul'da? Padişah efendimiz, atlas döşeli yatağında kimbilir hangi dilber cariye ile oynaşmaktadır bu gece?*[89]

Popüler romanlarda genel hava bu şekildedir. Halk türlü sıkıntılarla boğuşurken bu durum padişahın pek umurunda değildir. O, rahat içerisinde sarayının harreminde gününü gün ederek cariyeleriyle mesut bir hayat sürmektedir.

Popüler tarihi romanlarda gerçek tarihî kaynaklardan alıntı ve pasajlara yer verilir. Hatta romanda -tıpkı bilimsel yazılardaki gibi- dipnotlara yer verilir ve bu dipnotlarda bazen açıklamalar yer alır. Bu özelliğin en sık rastlanıldığı isimlerin başında Mehmet Niyazi gelmektedir. Tarihî gerçeklerden yola çıkarak yazdığı "Yazılamamış Destanlar" ve "Çanakkale Mahşeri" romanlarında anlattığı anekdotların ve dile getirdiği fikirlerin doğruluğunun ispatı için alıntı yaptığı kaynakları dipnot olarak vererek okuyucu nazarında inandırıcılık sorununu yaşamak istemediğini göstermektedir.

Popüler tarihî romanlarda şahıs kadrosu ise başlı başına tartışma sahası içinde olan bir yapı unsurudur. Tarihte derin iz bırakmış ve bu iz kapsamında toplumun zihin dünyasında bir konuma kavuşmuş isimlerden uzak durulmaya çalışılır. Bu isimlerin olumlu manada benimsenmiş hatta bazılarının yüceltilmiş olması romanda kendilerine yer bulmaları noktasında yazar tarafından bir risk olarak görülmektedir. Beklentileri karşılayamayacak şekilde bu kişilerin karakterize edilmesi okuyucu tarafından tepkiyle karşılanabilir. "Roman, büyük tarihsel figürlerin görülüşüne ancak ikinci derecede karakterler olarak katlanır. Büyük kişi sahneye çıktığı zaman

[89] Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi,** s. 24.

da okur onu hikâyedeki daha küçük karakterlerin gözleriyle görüyordur artık."[90] Bu yüzden de popüler tarihî roman yazarı, edebiyatımızdaki ilk örneklerinden itibaren ya tarihî bir yönü olmayan karakterler üzerinden ya da tarihte biraz daha arka planda kalmış ikinci dereceden şahıs kadrosu ile eserini kurgular. [91]

Popüler tarihî romanlarda yazar, karakterlerini ele alırken ruh tahlillerine çok fazla yer vermemektedir. Ellerinde derinlemesine tahlil yapacak döneme ve şahsa dair bilgilerin olmayışı, "halkın sevip benimsediği tarihî bir kişi üzerinde de dilediğince kalem oynatamamak"[92] yazarı bu noktada şahıs kadrosuna daha çok romanda anlatılan olay kapsamında değer kazandırma formülünü kullanmaya yöneltmiştir. Dolayısıyla bu tür romanlarda şahıs kadrosunda "tip" örneklerine sıkça rastlanmaktadır. Padişahlar, sadrazamlar, diğer vezirler, valide sultanlar, cariyeler, şehzadeler başta olmak üzere özellikle saray insanları bu tür romanlarda benzer özellikler çerçevesinde popüler romanlarda vücut bulur.

90 öncesi dönemde yazılmış popüler romanlarda sıkça görülen Türk tarihini belirli klişeler ve yüceltilmiş tipler aracılığıyla anlatma alışkanlığına bu dönemde rastlanmamaktadır. Bu dönemde yazılan popüler tarihî romanlar içerisinde bu yönlü kurgulanan başkişisiyle dikkat çeken roman, Reha Bilge'nin "Sur ve Sultan" isimli romanıdır. Diğer romanlarda hâkim atmosfer böyle bir karakterin bulunmasına müsait çizilmediği için bu özelliğin 1990-2000 yılları arasındaki romanlarda değişime uğradığını söyleyebiliriz. Hayatlarının büyük bir bölümü savaş meydanlarında kahramanlıklar yaparak geçen roman kişilerine bu dönemde rastlamak artık mümkün değildir. Bu kahramanların yerini saray etrafında entrika ve türlü iktidar oyunlarının parçası olmuş, ikbal peşinde koşan roman kahramanları almıştır.

Popüler tarihî romanlarda 90 öncesinde asıl kişi ve onun mensubu olduğu grup her zaman merkeze yerleştirilerek benimseyici bir üslup ile alınırken; 90

---

[90] Georg Lukacs, **Avrupa Gerçekçiliği,** Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1987, s. 93-94.

[91] Dilek Çetindaş, "Tarihî Romanımızdaki "Kadınlar Saltanatı": Pop Kültür Ürünleri Olarak Saray Kadınları ve Tarihî-Biyografik Romanları", s. 100.

[92] Dilek Çetindaş, **a.g.m.,** s. 100.

sonrasında çoğunlukla konu Osmanlı olduğunda tarihî vakanın, roman yazarının ideolojik bakışıyla tasarlanmaya başlandığı görülmektedir. Her tarihî romanda ideolojik bakış açısına rastlama olasılığı söz konusuyken bu durum popüler tarihî romanlarda daha açık bir şekilde görülmektedir. Yukarıda dile getirdiğimiz üzere bu romanlarda estetik kaygı romanın yapısal unsurları kurgulanırken ön planda tutulmamaktadır. Herhangi bir konuda ispatın gerekmemesi, onları kendi ideolojik bakışlarına uygun bir yapı kurmada özgür bırakır. Eserlerdeki şahıs kadrosunun iki gruba ayrılarak yazarın kendi ideolojisine yakın olanları ön plana çıkarıp diğerlerini ötekileştirmesi bunun yansımasıdır.

Bu tür romanların kimilerinde sıklıkla casus, kiralık katil ve fantastik kahramanlara yer verilirken kimilerinin ise tek gayesi saray kadınlarının ihtirasları, padişahların devlet yönetmedeki başarısızlıkları, vakitlerinin büyük bir bölümünü harem hayatına ve eğlenceye ayırmaları, diğer devlet adamlarının güce giden yolda her hususu mubah kabul etmeleri gibi olumsuzlayıcı durumları okuyucuya göstermektir. Bu bağlamda padişahlar başta olmak üzere saray ile irtibatı olan kişiler, andığımız romanların tamamında gerek ahlaki gerek dinî ve millî, gerekse de cesaret ve erdemler bakımından oldukça zayıf karakterli olarak sunulur.[93] Ele alınan padişahlar askerî manada çok başarısız ve günlerinin büyük bir bölümünü haremde geçiren tipler olarak çizilirler. Nadiren sefere çıktığını gördüklerimiz ise acımasız ve çok kolay bir şekilde cana kıyan, caniler olarak yansıtılmaktadırlar.

2.1.1.2. Zaman ve Mekân

E. H. Carr'ın "bugün ile geçmiş arasındaki bitmez bir diyalog"tur tanımı popüler tarihî romanlarda yapı unsurlarından "zaman" ele alınırken göz ardı edilmemesi gereken bir gerçekliktir. Çünkü popüler tarihî romanların bu yönü onun "ne"liği noktasında ipucu vermektedir. "Zaman" unsuru, bugün > geçmiş > yarın düzleminde okuyucuya mesaj verecek şekilde tasarlanmaktadır. Yazar "geçmiş"teki ibretamiz tarihî bir vakanın "bugün"e hitap eden yönünü anlatarak okurun "yarın"ını bu vakadan çıkaracağı "ders" bağlamında dizayn etmesini bekler.

[93] Dilek Çetindaş, **a.g.m.,** s. 103.

Popüler tarihî romanlarda zaman unsuru akışı itibariyle genellikle tek yönlü olarak yürümez. Zamanın kuşattığı birbirinden farklı olaylar birbirleriyle bağlanabilecek bir vaka tertibiyle yansıtılır. "Sur ve Sultan"da kaşıkçı elmasının çalınmasını engellemeye çalışına istihbaratçı Kaan, hırsızların peşindeyken başına aldığı darbe ile fantastik bir geçişle birden kendisini XVII. yüzyılda Topkapı Sarayı'nın bahçesinde bulmuştur. Romanın geri kalan kısmı tarihî zaman dilimine taşınarak sürdürülür.

Bir başka örnek olan "Şafakta Yanan Mumlar" romanında ise zaman unsurunun ele alınışının bir başka versiyonunu görmekteyiz. Farklı dünyalara sahip olan ancak aynı olay etrafında hayatları şekillendiği gösterilen kahramanların hayatları roman boyunca zamansal olarak eşdeğer bir şekilde ele alınmaktadır.

Zaman unsurunun fantastik bir özellik arz etmesiyle bir hayli ilginç olan bir diğer örnek ise, Yavuz Bahadıroğlu'nun "Yürek Seferi" isimli romanıdır. 28 Şubat dönemindeki başörtüsü yasağı kapsamında yapılan başörtüsü yasağını protesto mitinglerinin sürpriz bir katılımcısı vardır romanda: Fatih Sultan Mehmed. Yazar, İstanbul'daki üniversitelerde uygulanan yasakları kendi bakış açısı çerçevesinde ele alırken İstanbul'u fetheden kişiyi tarihten bugüne taşıyarak bu durumu yorumlatmaktadır.

Popüler tarihî roman olma özellikleri gösteren romanların "zaman" bağlamında öne çıkan bir diğer yönü, vakanın oldukça uzun bir süreye yayılarak kurgulanmasıdır. Olaylar ayrıntılara girilmeden, şahıslar derinlemesine tahlil edilmeden, mekânın şahıslar üzerindeki etkisine pek değinilmeden kronoloji, belli aralıklarla ve tekniklerle açıklanır. Atlama, özetleme, duyurma, geriye dönüş gibi tekniklerle aydınlatılan bu zaman diliminde, açıklayıcı olarak mektuplar, günlükler vb. özel dokümanlara da yer verilir.

Mekân, -en basit haliyle- eserde yaşanan olayın cereyan ettiği sahnedir. İnsan karakterini meydana getiren unsurlardan birisidir ve insan yaşadığı mekândan ayrı düşünülemez.[94] Dolayısıyla popüler tarihî romanlarda da belirli bir şahıs kadrosunun etrafında, sınırları çizilmiş bir zaman diliminde, anlatılan vakanın kurgulanması

[94] İsmail Çetişli, **Metin Tahlillerine Giriş 2, Hikâye-Roman-Tiyatro,** Ankara, 2004, s.77-78

kadar onun nerede yaşandığı da önemlidir. Çünkü vaka ve şahıs kadrosu, mekânın sarmalından etkilenmektedir. "(…) karakterin yerlerinin tayini, somut bir şekilde yaratılan fiziki ve sosyal çevrelerin yaratılmasıyla mümkün"[95] olmaktadır.

Popüler tarihî romanlarda "yaratılan fiziki ve sosyal mekân" unsuru dar bir çerçevede tasarlanır. Örneğin vaka savaş üzerine bina edilmişse romanda mekân olarak ağırlıklı olarak cephe vardır. Kısmen de cephe ardında asker yolu gözleyenlerin yaşadığı yer, dar bir alanda yansıtılır. Ancak mekân, dar tutulmasına rağmen tasviri yine de sığdır. Çünkü ona biçilen misyon, olayın entrik gerilimi çerçevesindedir. Bu özelliği en belirgin haliyle "Çanakkale Mahşeri"nde görmekteyiz. Çanakkale'de savaşan askerlerin ailelerinin cephe ardındaki hayatları kendilerine mektup yazıldığı bölümlerde dar bir şekilde değinilerek yansıtılmaktadır.

Mekân, dar bir çerçevede ele alınsa da popüler tarihî romanlarda da diğer anlatıya dayalı metinlerde olduğu gibi önemli bir yere sahiptir. Çünkü "mekânla eserde nakledilen vaka zinciri arasındaki münasebeti gözden uzak tutamayız. Metinde ifade edilen şartlarda belirtilen zaman zarfında, eserde anlatılan vaka zincirinin zuhuru için nasıl bir mekâna ihtiyaç vardır suali, itibari âlemin bazı hususiyetlerini anlamamıza yardım ettiği gibi, bizi eserde tatbik edilen yapma ve yaratma tarzının eşiğine kadar götürür."[96]

Bu değerlendirmeden hareketle; "yapma ve yaratma" sürecinin bir parçası olarak gösterilen mekânı, popüler tarihî romanlarda, yazarlar Osmanlı'ya karşı sahip oldukları bakış açısı çerçevesinde yaratmış olsalar bile bunun çok da derinlemesine olmadığını ve hazır gerçek mekânlardan hareketle bunu üstünkörü yaptıklarını söyleyebiliriz. Tarihî vakalara dayalı olarak teşekkül ettirdikleri şahıslar kadrosu ve onların etrafında gelişen vaka tertibinin tamamlayıcısı olarak çoğu zaman gerçek mekânlar, üzerlerinde çok büyük değişiklikler yapılmadan kullanılmaktadır.

Popüler tarihî romanlarda "mekân", genellikle "vatan / millet sevgisi" fikriyle örtüştürülerek ele alınır. Özellikle Çanakkale Savaşları'nın konu edinildiği romanlarda "Hubbü'l-vatan mine'l-iman" düsturunun tezahürüdür adeta.

---

[95] Philip Stevick **Roman Teorisi,** s. 299.

[96] Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,** Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s. 127.

Oğuz Han'dan başlayan Türk tarihi gözlerinin önündeydi. 'Tanrı'nın kırbacı' dedikleri Atilla ünlü kılıcını çekmiş, Avrupa'yı titretiyordu. Alparslan'ın Diogenes'i perişan edişini görür gibiydi. Atını denize süren cengâver Fatih'in topları Bizans'ın surlarını dövüyordu. Bir insanın pasaportla gezemeyeceği ülkeleri kısacık saltanatında ülkesine katan Yavuz, Sina Çölü'nü geçiyordu. Her bahar, 'Bize mi sefer yapacak?' korkusuyla Batılıların rüyasına giren Kanuni, Mohaç'ı geçmiş, atını mahmuzluyordu. Ele avuca sığmayan akıncıların ufuklardan ufuklara yankılanan naralarını duyuyordu... İşte bu sonsuz enerji, muhteşem tarih çuvalların içinde titreyen sıska vücutlara dönmüştü!.. Çanakkale'de direnişi ölümden 'önceki son savleti olabilirdi!..."[97]

Görülüğü üzere Niyazi, Türk tarihinde önemli dönüm noktalarından olan zaferlerin vuku bulduğu mekânlar ile Çanakkale'yi bir tuttuğunu göstererek onun tarihimiz açısından sahip olduğu özelliği de bu sayede ortaya koymak istemektedir.

Mekân tasvirinde yazar bazen ilahi anlatıcıyı kullanırken bazen karakter anlatıcıdan yararlanır. Her iki halde de anlatıcılar kendi ruh dünyalarının yansımalarını mekâna aktarır. Zira "roman kahramanı, çevreye bakar ve çevreyi değerlendirirken, aynı zamanda kendi psikolojik durumunu da ortaya koyar."[98]

Sık sık başlıklandırma veya bölümlemeler kullanılarak okuyucunun dikkati uyanık tutulmaya çalışılır. Zenginlik, ihtişam ve gücün yansıması olan alanlar, eşyalar, kıyafet ve takılar uzun uzadıya tasvir edilir. "Nağmeler Tahtım Olsaydı", "Sur ve Sultan", "Saray Meydanında Son Gece", "Yazılamamış Destanlar", "Çanakkale Mahşeri", "Kirâze" gibi popüler tarihî romanlar bu özellik çerçevesinde ön plana çıkartılabilecek eserlerdendir.

2.1.1.3. Dil ve Üslup

Popüler tarihî romanların temel özelliklerinden biri hâkim/tanrısal anlatıcının belirleyici tutumudur. Her şeyi gören/bilen bu anlatıcı okuyucuya gerçeği ama sadece gerçeği anlatıyormuş izlenimi verir. Romandaki her şeyi, anlatıcılık konumunu elden bırakmayan bu varlığın bakış açısından görürüz.

---

[97] Mehmed Niyazi, **Çanakkale Mahşeri** s. 437.

[98] Mehmet Tekin, **Roman Sanatı 1 (Romanın Unsurları),** s. 147.

"Sultan Selim işte o zaman, basiretli ve kararlı davranıp ayaklanmayı daha önce ezmediği için kendisine lanetler okudu. 'Kan dökülmesin diye asileri cezalandırmaktan çekinirken şimdi en yakın dostlarımın kanlarını dökme seçeneğiyle karşı karşıyayım! Ama tahtımı kurtarabilmem için bir üçüncü seçeneğim daha yok' dedi kendi kendine."[99]

Popüler tarihî romanların üslubu fantastik ve gevşek tutulur ve kendilerini okuyucuya hemen açmaları beklenir. Böylece okuyucunun romanı yorulmadan, hızlı, anlaşılır ve kolay biçimde bitirmesi/tüketmesi sağlanır.

Popüler tarihî romanların bir diğer önemli yanı, tarihî malumatlara eserlerinde yer vererek okuyucuyu bilgilendirme kaygısı gütmeleridir. Bu özelliğinden dolayı zaman zaman eğiticilik maksadıyla okunması teşvik edilir. Bakış açılarının ne olduğu fark etmeksizin bu dönemdeki pek çok popüler tarihî roman yazarında bu özelliği görmek mümkündür. Bunlardan bazıları romanlarının ön sözünde romanlarını hangi amaçla yazdığını bile açıklama gereği hissederek okurunu kendi istediği doğrultuda romanını okuması için bir nevi önden uyarmış olur.

"Bu yaklaşımla geçmişte yaşananları gözden geçirirken, 1915 Çanakkale Kara Savaşları ilgimi çekti. Özellikle Türklerle Anzakların çarpışmaları, bu konuda gençlere iletmek istediğim tüm duygu ve düşünceleri içeriyordu. Ben de; ölenin öldürenden farklı olmadığını vurgulamak, ölenin de öldürenin de insan olduğunu göstermek, savaşların sonunda kazanan tarafın bile çok şey kaybettiğini ve her zaferin perde arkasında yoğun acıların yaşandığını anlatmak istiyordum."[100]

Popüler tarihî romanların yapısal unsurlarının sahip olduğu bu özellikleri göz önünde bulundurduğumuzda sonuç olarak diyebiliriz ki bu tür tarihî romanların genelinde yapı unsurları, yazarın okuyucunun var olmak isteyeceğini düşündüğü ideal bir dünyayı yaratma tasavvuru çerçevesinde kurgulanır. Bu tür romanların niteliğini düşüren de bu husustur. Yazar Osmanlı'ya karşı sahip olduğu bakış açısından dolayı olumsuz bir romantizmin temsilcisi konumuna düşer. Bunun tam tersinin olduğu örnekler de mevcuttur. Osmanlı söz konusu olduğunda tüm yapı unsurları eleştirel bir bakış açısının süzgecinden geçirilerek romanda yer alır.

[99] Derman Bayladı, **Nağmeler Tahtım Olsaydı,** s. 301.

[100] Serpil Ural, **Şafakta Yanan Mumlar,** s.6.

Dolayısıyla yazar her iki durumda da "tarihin kendi düşündüğü gibi olması gerektiğinde ısrar ederek farklı yaklaşımları dışarıda bırakmak, çelişkisiz, düz, aynı kalıptaki karikatürleri tekrarlamak" zorunda kalmaktadır.[101]

Folklordan edebiyata, mimariden dile kadar Osmanlı'ya dair her alandaki unsur, bugünün nazarıyla geçmişten alınıp yazarın ait olduğu bugünün dünyasına taşınır. Zamanın bu şekilde iki yönlü kullanıldığı popüler tarihî romanlarda olay örgüsü de yazarlarının öne sürdükleri tezler ve kanıtlarla ya milli kimliğin oluşum sürecinin bir parçası haline getirilmek istenir ya da Osmanlı'nın her alandaki çözülmüş yapısı yıkılmasını hak ettiriyordu düşüncesi, okuyucunun zihin dünyasına nakşedilmek istenir. Yani romandaki yapı unsurları, romanın yazarının Osmanlı'ya karşı sahip olduğu bakış açısı kapsamında bir gelişim gösterir. Bu durum edebiyatımızdaki çoğu popüler tarihî roman yazarının diğer edebiyatlardaki benzerlerinin aksine okuyucunun romanını bir "eğlencelik" meta olarak görmesini istememesinin izlerini taşır. Ancak söz konusu bu eserler toplumun geneline hükmeden siyasi ve kültürel atmosferin yansımalarını da taşır. Yazar biraz da "eğlencelik" olarak görülmesini istemediği eserini konjonktüre göre işlevsel hale getirerek kurguladığı için okuyucudan beklediği bu "ciddiyet"i göremez.

Doksanlı yıllardan sonra, dünya konjonktüründe meydana gelen değişmeler de popüler tarihi romanları etkilemiştir. Kahramanların şahsında ve çevrelerinde gelişen olaylar münasebetiyle Türklüğü yüceltip, Türk düşmanlarını aşağı gören anlayış yerini eleştirel bakışa bırakmıştır. Yeni konjonktürde telaffuz edilen "barış" ve "kardeşlik" gibi kavramlara geleneksel tarihi roman tarzının zararlı olduğu, kendi milletini yüceltip diğer milletleri aşağılamanın barış ve kardeşliği zedelediği vs. tezler geliştirilmiş yazılan yeni tarihî romanlarda da bu yeni anlayışların izleri yansıtılmıştır.

Bütün bunlardan anlaşılıyor ki, popüler tarihi romanlar geçmişi anlatıyor görünseler de onların asıl anlattıkları şimdiki zamandır. Bir başka ifadeyle

[101] Veli Uğur, **1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman**, s. 308.

romancının tarihi şimdiyle yorumlamasıdır. Çünkü bu romanların üslup ve muhtevaları, günümüz konjonktürüne göre her an değişmektedir.[102]

2.1.2. "Sen Aslında Böyle Yaşamıştın" yahut Biyografik Tarzda Kaleme Alınan Tarihî Romanlar

Biyografik tarzda yazılan tarihî romanlarda ele alınan tarihî şahsiyetin hayatı genel hatlarıyla yazar tarafından "biyografik" bir üslup ile romanlaştırılmak istenir. Ancak bu durum göz önünde bulundurularak bu tür tarihî romanların tarafsız olması beklenmemelidir. Nitekim 1990 sonrası Türk romanında verilen örneklere baktığımızda bu beklentinin karşılanmadığı görülmektedir. Bu durumun oluşmasındaki en önemli sebep, hayatı ele alınan şahsın genellikle yazar ile olan akrabalık bağı ve fikirsel yakınlığıdır.

Bu türde yazılan romanların konusu, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde geçmektedir. Devletin zayıflığının toplumun her alanında hissedildiği bu dönemi yazar genellikle eleştirel bir bakış açısı ile ele alır. Özellikle Hıfzı Topuz sahip olduğu "Kemalist" ideolojinin getirileriyle Osmanlı'ya ait unsurları romanında ele alır ve okuyucuya da bu ideoloji bağlamında bunları romanın yapısı içerisine yerleştirerek yansıtır.

1990 sonrasında biyografik tarzda yazılan tarihî romanlarda anlatılan olayın monotonluğunu kırmak amacıyla postmodern anlatım tekniklerinin kullanıldığını söyleyebiliriz. Ancak bu kullanım sadece "postmodern edebiyatın türleri belirsizleştirme anlayışının etkisiyle yazarlarımızın ilgisini çekmiş gibi görünmektedir." Çünkü bu tarzda yazılan "roman örnekleri, postmodern edebiyatta görüldüğü gibi, roman ile gerçek ilişkisini sorunsallaştırmış sayılmazlar."[103] Onlar meseleye sadece teknik açıdan yaklaşmaktadırlar. Dolayısıyla bu tarz romanların postmodern roman olarak değerlendirilmesi çok da doğru değildir. Çünkü postmodern romanlardaki çok sesliliğin bu romanlarda görülmesi söz konusu

[102] Şaban Sağlık, "Tarihî Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir Değer Olarak Türk Kimliği", **s.**164.

[103] Mustafa Apaydın, **"Biyografik Roman Türünün Türk Edebiyatındaki Gelişimi Üzerine Bazı Dikkatler",** Hece Dergisi, Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65-66-67, s.483.

değildir. Bu romanlarda tek ses, tek gerçek vardır: Ele alınan şahsın hayat hikâyesi üzerinden verilen yazarın bakış açısının izlerini taşıyan gerçek. Yazar, bu anlayış bağlamında gerçek bir hayat hikâyesi anlattığı savına tutunup "anlattığım o devir de böyleydi" diyerek Osmanlı'yı kendi penceresinden gördükleriyle yansıtmaktadır.

Sahip olduğu değerler yönüyle popüler tarihî roman ile aynı "popülist dünya"nın ürünü olan biyografik tarihî romanlar, merkeze aldığı karakterin hayat hikâyesi üzerine bina ettiği olay örgüsü yönüyle ondan sadece kurgusal anlamda ayrılmaktadır. Anlatılan olayın "gerçek" hayattan alındığı iddiası dışında yapı unsurlarının ele alınış tarzı iki roman türünde de aynıdır. Dolayısıyla yapı unsurlarından sadece olay örgüsünün ele alınış tarzını bu bölümde incelemeye tabi tutmamız yeterli olacaktır. Diğerleri büyük oranda popüler tarihî roman ile benzerlik arz etmektedir.

Hıfzı Topuz'un romanlarıyla öne çıktığını söyleyebileceğimiz bu türün 1990-2000 yılları arasında tespit ettiğimiz örnekleri şunlardır:[104]

1. Derman Bayladı, **Nağmeler Tahtım Olsaydı** (1999),
2. Nermin Bezmen, **Kurt Seyit ve Shura** (1992),
3. Mehmet Culum, **Azap Ağa: Bir Ege Hikâyesi** (2000),
4. Necati Cumalı, **Viran Dağlar** (1995),
5. Adnan Özyalçıner, **IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri** (1997),
6. Hıfzı Topuz, **Meyyâle** (1998),
7. Hıfzı Topuz, **Paris'te Son Osmanlılar** (1999),
8. Hıfzı Topuz, **Taif'te Ölüm** (1999),
9. Hıfzı Topuz, **Hatice Sultan** (2000).

[104] Yazarlar soyadı sırasına göre sıralanmıştır.

2.1.2.1. Roman ve Hayat yahut Kurgu ve Gerçek: Biyografik Tarihî Romanın Olay Örgüsü

Türk edebiyatında bir şahsın hayatına odaklanan eserler; siyer, terceme-i hâl, tezkire, menakıbname vb. gibi edebî türler çerçevesinde geleneksel edebiyatımızda da bulunmakla beraber, bu tür tarihî romanlar gücünü bunlardan değil Batı edebiyatı çıkışlı "biyografi" türünden almaktadır.

Biyografi, sınırları Batı'da az çok çizilmiş bir tür olarak bilinmektedir. Kısaca, tanınmış bir şahsın doğumundan ölümüne kadarki hayatının, bir başkası tarafından anlatılması olarak tanımlayabileceğimiz biyografiler arasında hem edebi hem de bilimsel bir faaliyet alanı içinde ele alınabilecek örnekler bulunmaktadır.[105] Bilimsel bir biyografi, ele alınan şahsın hayatıyla ilgili tüm kaynakların taranıp elde edilen bilgilerin bilimsel bir ciddiyetle tarafsız şekilde aktarılmasına dayanırken; edebî bir biyografi kendisini, mevzu edindiği şahsın hayatını bu kadar bilimsel bir ciddiyetle aktarmak zorunda hissetmez. Çünkü bir yazarı edebî bir biyografi yazmaya iten en önemli sebep, ele alacağı hayatın sahibi olan şahsa duyduğu duygusal ya da fikirsel yakınlıktır.

Bu yakınlık duygusunun bir yansıması da biyografik tarzda yazılan tarihî romanlarda görülmektedir. "Bu eserler hem roman formunu kullandıkları için kurmaca dünyanın özelliklerini taşımaktadır hem de belgesel nitelikleriyle romanın kurmaca dünyasının dışında gibi görülmektedirler. Bu tür eserlere İngilizce bir çalışmada[106] 'non fiction fiction' yani kurmaca olmayan roman adı verilmiştir."[107]

Biyografik tarihî roman türü, Türk edebiyatında 1990'lara kadar Batıdaki kadar ilgi görmeyen ancak 1990'lardan sonra kendisine duyulan ilginin günden güne arttığı bir türdür. Özellikle Hıfzı Topuz'un romanları niceliksel manada ilginin arttığını göstermektedir. Romanları onlarca kez baskı yapan Topuz'un kendi has bir okur kitlesi de teşekkül etmiştir.

---

[105] Mustafa Apaydın, a.g.m. , s. 475.

[106] Aktaran: Mustafa Apaydın, Lars Ole Sauerberg, **Fact into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel,** Macmillan, Hong Kong 1991, s.22-27

[107] Mustafa Apaydın, a.g.m. , s. 476.

Bu dönemde 1990'lardan önce yazılan bu türdeki romanlardan farklı olan önemli bir özellik, romana konu olmuş şahıslardan pek çoğunu kamuoyunun yakından tanımamasıdır. "Yakın aile çevresi dışında hikâyesini kimsenin bilmediği aile köklerinin temelini oluşturan kişi, hayat mücadelesi ile roman konusu yapılmıştır. Özellikle aile bireylerinden birini roman konusu yapan Hıfzı Topuz ve Nermin Bezmen gibi yazarlar, bir anlamda kendi tarihlerini anlatmışlar; kendilerinin kişisel tarihlerini yazma çabasına girmişlerdir."[108]

Bu çerçevede Hıfzı Topuz, anneannesinin annesi olan "Meyyâle"nin, Nermin Bezmen dedesi Seyit Eminof'un, Necati Cumali babasının dayıoğlu olan "Zülfikâr Bey"in hayatlarını aile içerisinde dinledikleri hayat hikâyelerinden hareketle biyografik tarzda romanlaştırmışlardır.

Bu türde yazılan romanlarda yapı unsurlarının gerçek dünyaya ait figürler olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla kurmaca dünyaya ait unsurların kullanımı bu romanlardaki sorunlardan biri olarak karşımıza çıkabilmektedir. Çünkü romanda ele alınanların "gerçek" olduğu iddiasından hareketle ele alınış tarzının da bu yönlü olması, "gerçek"e özgü bir şekilde tarafsız olarak bir anlatımın olması beklenmektedir. Ancak yazar, yukarıda da dile getirdiğimiz üzere, ele alınan kişi ile olan yakınlığı münasebetiyle bunu pek de başaramamaktadır. Olayların veriliş tarzı yazarın taraf olduğu duygusunu roman boyunca hissettirmektedir. Bu romanlarda görülen bu sorunun, hem okuyucu tarafından göz ardı edilip yadırganmaması hem de gerçekle bağının ispatı için genellikle romanların sonuna bir fotoğraf albümü yerleştirilmektedir. Ancak bu durumun da romanın dünyasının arzuladığı "gerçeğimsi"liğin karşısında bir tavır olduğunu düşünerek romanın sunduğu kurgusal dünyanın özellikleriyle pek de örtüşmediğini söyleyebiliriz. Hıfzı Topuz'un bu dönemde yazdığı dört romanın ve Nermin Bezmen'in "Kurt Seyt ve Shura" adlı romanının sonuna yerleştirilen fotoğrafların altına düşülen notlar vesilesiyle her iki yazar, romanlarında anlattıkları ile fotoğraflardaki görüntüler arasında bağ kurmak istemektedir. Dolayısıyla bu fotoğrafları "okumak" da romanın bir parçasıdır.

[108] Mustafa Apaydın, **"**Biyografik Romanlar ve Türk Edebiyatında Biyografik Romanın Gelişimi Üzerine Bazı Gözlemler" **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** 2001, S. 7, s. 170.

Bu tür romanlarda yazarlar kimi zaman ise takındıkları üslupla bile isteye kurmacadan koptuklarını gösterirler. Bunun en net örneklerini Hıfzı Topuz romanlarında görmekteyiz. Yazar, olay akışını kendi görüşleriyle süsleyerek anlatmayı tercih eder. Bu görüşler ise net yargılar taşır: Yazarın baktığı açı, hep en doğrusu budur anlayışının izlerini taşımaktadır.

> *"Yobazlar sokaklara döküldüler, Padişah, Nizamı Cedid'i dağıtmak zorunda kaldı. Ama yobazlar bununla yetinmedi, onların amacı Padişah'ı tahttan indirmekti ve bunu başardılar. 29 Mayıs 1807'de Şeyhülislam, III. Selim'in halli (devrilmesi) için fetva verdi, yerine IV. Mustafa geçti, III. Selim de Topkapı Sarayı'na hapsedildi.*
>
> *Yobaz takımı muradına ermişti, ama devrimlere inanmış insanlar boş durmadılar. Alemdar Mustafa Paşa III. Selim'i yeniden tahta çıkarmak için on dört ay sonra, yirmi bin askeriyle Rusçuk'tan gelip Topkapı Sarayı'nı bastı.*
>
> *Gericiler bu kez de IV. Mustafa'ya gidip, "Aman Hünkârım," dediler, "durum çok tehlikeli, bunlar amcanızı yeniden padişah yapacaklar, iyisi mi onu öldürelim, kurtulalım. Biraderiniz Şehzâde Mahmut'u da sallandıralım, artık tahta kimse çıkamaz." IV. Mustafa da, "Tamam," dedi, "dediğiniz gibi yapalım." Yallah, yobazlar yüklendiler kapılara, III. Selim'i en sevgili kadını Refet Kadın'la birlikte bastılar, kılıç ve hançer darbeleriyle paramparça ettiler ve cesedini Arz Odası'nın yanındaki taşlığa bırakıp kaçtılar. Şehzâde Mahmut kapatıldığı odanın bacasından kaçarak canını kurtarabildi.*
>
> *Alemdar Mustafa Paşa Sultan Selim'in intikamını alıyordu. Üç ay içinde üç bin gerici idam edildi. II. Mahmut yirmi dört yaşında işte böyle kanlara bulanmış bir ortamda tahta oturdu ve orada on yedi yıl kaldı."*[109]

Bu romanlarda esere konu olan kişinin hayat hikâyesine aileden ve doğumdan başlanmadığı görülmektedir. Oysa bilimsel biyografiler, soy ağacının çıkarılması, doğum, ilk tahsil vb. gibi kronolojik sırayı izleyen bir yapı arz ederler. Bu tür romanlarda ise genellikle bir vesileyle geriye dönüş tekniği kullanılarak bugünden geçmişe dönülerek anlatıma başlanmaktadır. Bu tarz bir başlangıç, biyografinin

[109] Hıfzı Topuz, **Meyyâle,** s. 11-12.

okuyucuyu sıkabilecek kronolojik yapısını kırarak metni bir roman hâline getirme gayretinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.[110]

Hıfzı Topuz'un "Son Osmanlılar"da bir daha tekrardan romanın son bölümlerine doğru göreceğimiz Damat Ferit Paşa'nın ölümü ile romanını başlatıyor olması bu özelliğin en net gözlemlenen örneklerindendir. Aynı şekilde "Kurt Seyt ve Shura"da Kurt Seyit'in Rus ordusunda genç bir askerken yaşadığı bir aşk gecesinin tasviriyle romana başlanması ve "Viran Dağlar"da "Giriş" bölümü başlığı altında gençlik yıllarından bir kesit anlatılan Zülfikâr Bey'in bölümün sona ermesiyle beraber doğumundan itibaren anlatılmaya başlanması bu özelliğin yansımalardandır.

İlk bölümde eserin roman olduğu izlenimini bu şekilde verdiklerini düşünen yazarlar, eserlerini daha sonraki bölümlerde bundan sıyrılarak kronolojik özelliklere sahip bir anlatıya dönüştürürler.

2.2. MODERNİST KURGU İLE KALEME ALINAN TARİHÎ ROMANLAR

Modernizm, Aydınlanma hareketiyle başlayıp gittikçe yaygınlaşan ve etkileri II. Dünya Savaşı yıllarına kadar devam eden temelde bir düşünce hareketidir. Temelleri akıl, bilim ve ilerlemedir. Modernizme göre insan, aklıyla dünyayı algılayabilir, bilimi teknolojiye uygulayarak gündelik hayat ile çalışma hayatını kolaylaştıran aletler yapabilir ve bütün bunların sonunda doğayı denetimi altına alarak daha ileri, huzurlu ve güvenli bir hayata kavuşabilir. Buna göre modernizm, insanlığa ilerleme, barış, huzur ve mutluluk vadeden bir Avrupa projesi olarak karşımıza çıkmıştır.[111]

Modernizmin tarih anlayışı ise genel karakteristiğine uygun bir şekilde gelişim göstermiştir. Pozitivist felsefeye dayalı modernist tarih yazımı olarak adlandırılan bu anlayışta tarihçiler, kaynaklara ve kanıtlara dayalı olarak akıl yürüterek kaynakların ardında gizli olduğuna inandıkları tarihsel gerçeklere

[110] Mustafa Apaydın, a.g.m., s. 172.

[111] Recep Duymaz, "Gelibolu Romanına Postmodernizm Açısından Bakış", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Temmuz-Aralık 2009, S. 2, s. 10.

ulaşırlar.[112] Tarihçiler, bir prensip olarak tarih yazımında objektif olmanın tam olarak mümkün olmadığını ama makul sınırlarda objektifliğe oldukça yaklaşılabilir olduğuna inanmaktadırlar.[113]

Modernist tarihçilere göre geçmiş, geçmişin yorumlanması ve anlatımı arasında uyum vardır. Bu bağlamda tarihî gerçeklerin keşfedilebileceğine ve açıklanabileceğine dair varsayımlar ileri sürerler.

Genel hatlarıyla verilen modernizm ve onun tarih anlayışı, edebiyata ise tam anlamıyla aynı düzlemde yansımamıştır. Bunu roman alanında belirgin bir şekilde görmekteyiz. Bu anlayış çerçevesinde sınırları çizilen roman anlayışında, modernizm kimi yönleriyle yararlanılan kimi yönleriyle ise eleştiriye tabi tutulan bir yapı olmuştur. Bu doğrultuda en çok istifade edilen ve bir vasıta görevi yüklenen roman, kurgu yönüyle kronolojik gerçekçi/geleneksel romandan ayrılmıştır.

Türk romanına genel bir şekilde bakılacak olursa, 1950'lerden itibaren modernizmin yansımalarının görüldüğü tespit edilecektir. Ancak bu örnekler Batı edebiyatında görülen modernist romanların ortaya çıkmasını sağlayan sosyal ve kültürel altyapının bir sonucu değildir.[114]

Modernleşme süreci içerisinde görülen Rönesans, Reform, Aydınlanma, Sanayi Devrimi, Kentleşme gibi olgular ve özellikle Aydınlanma içinde oluşan bilimsel gelişmeler ile onların ortaya çıkardığı olumsuzluklar Türk toplumunda aynı dönem ve şekilde yaşanmamıştır. Dolayısıyla modernist roman, Türk romanına da modernleşme sürecinin bir sonucu olarak değil; ilk roman örneklerinin verildiği dönemde olduğu gibi bir etkilenime bağlı olarak oluşmuştur.[115] Bir başka deyişle modernist Türk romanı, modernist romanı oluşturan koşulların sonucunda şekillenmemiş; Batı edebiyatına yönelmenin etkisiyle ortaya çıkmış ve onun daha

---

[112] Aktaran: Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", s.201. F. R. Ankersmit, "**History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor",** Berkeley: University of California Press., 1994.

[113] Kaya Yılmaz, **"Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları",** Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Temmuz 2013, S. 34, s.201.

[114] Hasan Yürek, **"Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları",** Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2008, C. 28, S. 1, s. 198.

[115] Hasan Yürek, a.g.m., s. 200.

çok kurgu boyutunu kullanmıştır. Bu yüzden modernizmi özellikle tarihî roman alanında ele alacaksak onun daha çok kurgusal yönünün Türk edebiyatında etkili olduğunun altını çizmeliyiz.

Bu kurgu türünün en belirgin özelliği, nesnel gerçeklik algısını ortadan kaldırması ve bireyselleşmeyi ön plana almasıdır. Bu özellikler ile birlikte romanda çeşitli değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bunlardan bazıları: Zamanın parçalı şekilde insan zihnine benzer çoklu zaman olarak ele alınması, bireyin duygu ve düşüncelerinin önemsenmeye başlaması ile birden fazla anlatıcının söz sahibi olması ve modernizme ait olan birçok anlatım tekniğinin bir arada kullanılmasıdır.[116]

Bu çerçevede diyebiliriz ki tarihî romanlarda modernizmin yansıması, onun sahip olduğu felsefe kapsamında değil daha çok etkilenilen "kurgu"sal yönü ve ona bağlı olarak gelişen anlatım teknikleri ile tarihî bir zaman diliminde "birey"in ele alınması şeklinde kendisini göstermiştir. Yazar kendi yarattığı tarihî bir gerçeklik atmosferinde bu kurgu özelliklerini kullanarak okuyucuyu etkilemeye çalışır. Yapı unsurları ve anlatım teknikleri de bu bireysellik ile beslenerek Osmanlı tarihine bir bakış açısı sunulur.

Bu tür romanlarda, bilinç akışı, iç konuşma, yeni bir zaman kurgusu gibi modernist unsurlar ön plandadır. Biçimin önemli olduğu bu romanlarda anlam yoğunluğu ve derinliği önem kazanmış geleneksel doğrular aşılmıştır. Artık sanatın hayatla değil, sanat ile ilgisinin kurulması gerekliliği kabul görmeye başlamıştır.[117]

1990–2000 yılları arasında edebiyatımızda bu roman anlayışı ile kurgulanan romanların tespit ettiğimiz örnekleri şunlardır:[118]

1. Faik Baysal, **Ateşi Yakanlar** (1991),
2. Reha Çamuroğlu, **İsmail** (1999),
3. Reha Çamuroğlu **Son Yeniçeri** (2000),
4. Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi** (1997),

[116] Yasemin Ulutürk, a.g.m., s. 115.

[117] Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** s. 81

[118] Yazarlar soyadı sırasına göre sıralanmıştır.

5. Selma Fındıklı, **Saray Meydanında Son Gece** (1999),
6. Mehmet Fehmi İmre, **Yüz Altmış Altı Yıl** (1992),
7. Ayla Kutlu, **Emir Bey ve Kızları** (1998),
8. Erol Toy, **Yitik Ülkü (3 Cilt)** (1995),
9. Şemsettin Ünlü, **Yüz Uzun Yıl** (1993).

2.2.1. Olay Örgüsü ve Şahıs Kadrosu

Modernist roman "genel modernizmin iki ürününü kendisine sorunsal kılar: Yalınlığını yitirerek parçalanan gerçeklik ve bu gerçekliğin karşısında kimlik ve kişilik bunalımına girerek kendine güvenini yitiren birey. Birincisi, yeni romanın biçim (kurgu), ikincisi de içerik (figüratif) yönlerini"[119] etkiler. Bu bağlamda modernist roman din, siyaset, toplum kuralları gibi yaşamsal kanunları önemsizleştirir ve bireye dönük estetik olanı ön plana çıkarır. Zira salt sanat yapma amacında olan modernist romancılar, gerçeği olduğu gibi yansıtmaktan ziyade sezdirmeyi tercih eder. Bireyselleştirme çabası ile metinler oluştururken de seçkin olarak varsaydıkları okurlarına zevk vermeyi amaçlar hâle gelir ve okur kitlelerinin daralmasına sebep olurlar.[120] Bu durum modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlara da tevarüs etmiştir.

Olay örgüsü, modernist kurgu ile yazılan tarihî romanlarda genellikle şahıs kadrosunun içine düştüğü bir çatışma üzerinden doğar ve olaylar bu çatışma üzerinden yürütülür. "Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi" bu çatışmanın en yoğun olarak hissedildiği romanlardandır. İşgal edilme tehlikesine karşın İstanbul'a göçmeye karar veren Firuz Ağa ailesi Mustafa ile evli kızlarını da götürmek isterler. Ancak damat göç etmek yerine kalmayı tercih eder ve çocuğunu da annesinin elinden alarak annesiyle gitmesine engel olur. Selma Fındıklı, anne Şefika'nın roman boyunca çocuğuna duyduğu hasret ve yaşadığı çatışma üzerinden tarihî olayların sorgulamasını yapmayı amaçlar.

---

[119] Hakan Sazyek, **"Türk Romanında Protagonistin Serüveni",** Adam Sanat Dergisi, 2003, S. 214, s. 77.

[120] Yasemin Ulutürk, **"Modernist Kurguda Klasik Gerçekçi/Geleneksel Romanın İzleri: Yaseminler Tüter mi Hâlâ?",** Current Research in Social Sciences, Eylül 2018, C. 4, S. 3, s. 110.

Olay örgüsünün bir sona bağlanmaması bu anlayıştaki romanlarda sıkça görülen bir durumdur. Metinlerin serbestçe tamamlanması için yazar tarafından metinlerin önünde, ortasında ve sonunda boşluklar bırakılır. Bu özellik de yine en net şekilde Selma Fındıklı'nın bir diğer romanı olan "Saray Meydanında Son Gece"de kendisini gösterir. Fikret, Bağdat Cephesinden dönerken uğradığı Erzurum'da yıllardır içinde biriktirdiği aşka daha fazla karşı koyamaz ve Didâr'ı aramaya başlar. Ancak onu bulamaz. Sivas civarına gittiğini öğrenen Fikret'in Sivas'a doğru yola çıkmasıyla roman "aslında daha anlatılacaklar vardı" havasında sona erer.

Bütün olarak değerlendirildiğinde; modernist kurgu ile yazılan tarihî romanlarda yazarlar, kişilere bireysel derinlikler katarak, yapıtlarını belgelerden oluşan bir "tarih" olmaktan çıkarmaya ve romanlarının kurgusunu bunun üzerine kurup yaratıcılıklarını ortaya koymaya çalışır. Bu tür romanlarda dolayısıyla olay kadar olayı yaşayan şahıs kadrosu da önem kazanmaktadır. Bu türdeki romanların roman kişilerinin bu yönde derinlemesine bir şekilde yazarı tarafından kurgulanmaya çalışıldığı görülmektedir.

Modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda ele alınan tarihî olay, olayı yaşayan kişi üzerinden çeşitli teknikler ile sunulmaya çalışılır. Bu, genelde iç konuşma ya da bilinç akışı tekniği ile olmaktadır. Yazar bu şekilde kahramanın ruh tahlilinin okuyucu tarafından çözümlenmesini ve bunun üzerinden tarihî olayı değerlendirmesini ister. Bu noktada öne çıkan eser "Yüzaltmışaltı Yıl"dır. II. Abdülhamid döneminin yazarca olumsuz atmosferi bu teknik etrafında okura sunulmak istenmektedir.

> *"O bin yıllık çınar ölmesin diyerek, gölgesini bile göremezken kokusunu bile duyamazken o bin yıllık çınar ölmesin diyerek bu susuz, kıraç topraklarda ummadığın yerden su taşıyarak ya da kanımızla sulayarak, su yoktu, bugün de yok, su yoktu, her kulak verdiğimiz ses o çınarı tarif ederdi bize, yapraklarını ve gövdesini, her cümle başka bir dal eklerdi o hiçbir zaman görmediğimiz ya da sırtımızı yaslayarak batan güneşi seyredemediğimiz, içi mutlaka çürümüş ve bin yıldır insan kanı içerek yaşayan o saldırgan ağaç"*[121]

[121] Mehmet Fehmi İmre, **Yüzatlmışaltı Yıl,** s. 12.

Bu özelliğe bağlı olarak Modernist roman anlayışının başlıca sorunsalı olan bireyin yabancılaşması unsurunu bu anlayışla kurgulanan tarihî romanlarda görürüz. Yaşanılanlara tepki duyma ve bunun sonucunda iç dünyaya çekilme olarak tarif edilebilecek yabancılaşma, tarihî bir dönem temel alınarak yansıtılır.

2.2.2. Zaman ve Mekân

Modernist bir kurguyla kaleme alınan tarihî romanların kurgusu, geleneksel gerçekçi romanda olduğu gibi kronolojik bir şekilde akmaz; zaman dilimleri iç içedir bu tür romanlarda. Bu değişik zaman algılayışının nedeni ise tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan değişimlerdir. Einstein'ın görecelilik kuramı, Bergson'un zamanla ilgili farklı görüşleri modernist romanın zaman anlayışına zemin hazırlamıştır.[122] Bazı romanlarda olayın gerçekleştiği zamana yer verilmez, kahramanın iç konuşmalarından ya da bilinç akışının olduğu bölümlerde verilen ipuçlarından okuyucunun onu tespit etmesi beklenir.

Bu özelliğin en belirgin tezahür ettiği roman yine "Yüzyetmişaltı Yıl"dır. Roman boyunca Osmanlı'nın adını hiç anmayan ancak ondan bahsettiğini göstermek için sık sık Osmanlı'nın sembollerin biri olarak kabul edeceğimiz çınar ağacından mülhem, "o ihtiyar çınar" yakıştırmasını yapmaktadır. Ayrıca ele aldığı padişahlardan ismen hiç bahsetmez. Anekdotların içinde yerleştirdiği ipuçlarından hareket ederek okuyucuların o padişahın kim olduğunu anlamaları beklentisindedir.

> *"bir gün öleceğini hatırlamıştı herhalde, atına bindi ağır ağır ve Ok meydanına yöneldi yine ahali de beraber, uzun yürüyüşten sonra Ok meydanına vardık, atından indi padişahımız ve bana bir öküz getirin dedi, gürledi, mabeynciler, ağalar, muhafızlar ve dahi ahali el pençe divan durdukta gürlemişti padişahımız bana bir, öküz getirin, meğer öküz de bizimle beraber gelmiş, zavallı hayvan sallana sahana geldi meydanın ortasına, padişahımız geçti karşısına baktı baktı ve birden zavallı hayvanın kara alnına bir yumruk indirdi, öküz canhıraş bir böğürtüyle dizlerinin üstüne çöktü önce, sonra yana yıkıldı nalları havaya dikti, birdenbire şaşırmıştık ne olduğunu anlayamadan, zavallı hayvan öylece yatıyordu (...)"*[123]

[122] Hasan Yürek, "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları", s. 192.

[123] Mehmet Fehmi İmre, **a.g.e.,** s. 27.

Modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda zaman genel olarak iki katmanlı olarak ilerletilir. Toplumun genelini ilgilendiren "tarihîlik" bağı olan bir olay zamansal olarak arka planda bir akış çerçevesinde ele alınırken ön planda ise romanın başkişisinin şahsî hayatına odaklanılır. Bu iki katman zaman kavramı üzerinde durulması gerektiğini göstermektedir. "Geleceğe doğru çizgisel olarak akmayan zamanda an-geçmiş-gelecek birleşerek insan zihninin aynı anda farklı zaman dilimlerini birlikte yaşayabilme ve algılayabilme özelliğini gündeme getirir."[124]

Bu özelliği "Üç aliler Divanı" romanında net olarak görmekteyiz. Kel Ali, İzmir Suikastı davasına bakarken bir yandan yargılanan sanıklar ile Osmanlı zamanına dayanan geçmişteki "hukuk"larını düşünür bir yandan da "an"ın getirilerini de göz önünde bulundurmaya çalışır. Bu zamanın birinci katmanıdır. İkinci katmanda ise yıkılan Osmanlı'nın yerine kurulan ve temellerini Osmanlı'dan arta kalan "miras" üzerine kurmama derdindeki Cumhuriyet idarecilerinin "redd-i miras" ihtirası vardır. Bu iki katmanlı zaman anlayışı kurgulanırken çoğu modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda görüldüğü gibi genellikle geriye dönüş ve özetleme tekniklerinden faydalanılmaktadır.

Bu tür eserlerde kesin ve nesnel zaman ölçülerine uymanın zorunlu olmamasından kaynaklanan belirsiz ve öznel "zaman" anlayışının yaygın olmasından "mekân" unsuru da nasibini alır. Sadece somut olanlar değil, her türlü mekân, karmakarışık bir şekilde kullanılır. Gerçek dünya mekânları ile hayalî dünya mekânları iç içe geçirilir. Bu mekânlar arasında ilişki kurma beklentisi yoktur.

Mekân unsurunun insanın psikolojisi ile olan yakın ilişkisinin yanında, insanın sosyo-kültürel hayatına dair işaretler taşıyor olması bilinen bir gerçektir. Modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda bu kaçınılmaz ilişkinin yansımalarına yer verilir.

Bosna'nın Avusturya'ya bırakılmasıyla İstanbul'a göç eden ailelerden olan Firuz Ağa ve ailesi "Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi" romanında İstanbul'a

[124] Yasemin Ulutürk, "Modernist Kurguda Klasik Gerçekçi/Geleneksel Romanın İzleri: Yaseminler Tüter mi Hâlâ?", s. 110.

geldikten sonra ilk olarak kendileri gibi göç etmiş "muhacir"lerin çoğunlukta oldukları yerlere yerleşirler. Selma Fındıklı bu yeni yerin özelliklerinden faydalanarak kahramanlarının psikolojik durumlarını gözler önüne serip Osmanlı'ya duyulan öfkeyi böylece yansıtmak ister.

> *"Topkapısı derlermiş buralara.. Arkamızda surlar var.. Sultan Mehmet Han buradan girmiş İstanbul'a..*
>
> *İyi halt etmiş.. Eğilip bakmıyorum bile parmağının ucuyla gösterdiği surlara.. Topkapısıymış.. Kapılar altında kal Osmanlı e mi..*
>
> *Elimde tuttuğum ekmeği kokluyorum. Mis gibi.. Isırıyorum.. Sanki bizim oraların ekmeği.. Aynı koku, aynı tat.. Kızsam da, ah etsem de yine senin eteğinde barınacağız Osmanlı.. Senin ekmeğinle doyacağız. Ramiz'in gülen bakışları altında bir lokma daha koparıyorum.. O sırada bir kapı gıcırtısı duyuyorum.. Az sonra da sol yanımdan küçük bir kız çocuğu usul usul yaklaşıyor bize.. Dört, beş yaşlarında ancak.. Pencereden bakanların biri buydu belki . İki örükle toplanmış sapsarı saçları, pembe yanaklarıyla Şefika'nın küçüklüğünü andırıyor.. Solmuş çiçekli basmadan entarisi bileklerine kadar iniyor.. Ayakları küçücük tahta galoşların içinde çıplak.. Varlıklı bir ailenin çocuğu değil besbelli. Varlıklı olan bu toprak sokakta, bu eğri büğrü evlerde mi yaşar? Küçük kız karşıma geçiyor.. Gözlerini açmış merakla yüzüme bakıyor.. Sonra elimdeki ekmeğe.. Hemen, ısırılmamış tarafından bir parça koparıp uzatıyorum.. O anda hiç ummadığım bir öfkeyle, dahası tiksintiyle yüzünü buruşturarak bağırıyor;*
>
> *—Pis., pis..*
>
> *Neye uğradığımı bilemeden kalıveriyorum elimdeki ekmek parçaları ile.. Kız örüklerini savura savura çıktığı kapıdan içeri dalıyor.. Bacak kadar çocuğun.. Hayır, çocuk demek gelmiyor içimden.. Piçin karşısınca bir dilenci gibi aşağılanmak katlanamayacağını bir şey.. Ağaydık, beydik yurdumuzda; buralarda iğrenilen adam olmuşuz.. İstanbul'un başına yıkılsın Osmanlı.."*[125]

Bu tür romanlarda mekân unsurunun bireyin içinde bulunduğu ruhsal durumun bir parçasıymış gibi gösterilmesinin yanında; görüldüğü üzere Osmanlı'nın da halihazırda içerisine düştüğü durumun hangi şartlarda olduğunu göstermek

[125] Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi,** s. 56.

amacıyla yine mekân unsuru kurgunun önemli bir parçası haline getirilerek kullanılmaktadır.

2.2.3. Dil ve Üslup

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki modernist roman, topluma karşı olan ve gerçeği temsil etmeyen bir tarz değildir. Modernist roman, geleneksel-gerçekçi romanda olduğu gibi bir gerçekliği temsil etmektedir. Ancak bu gerçeklik geleneksel-gerçekçi romanın temsil ettiği kadar yalın, düz bir gerçeklik değildir. Modernist kurgu ile yazılan tarihî romanlarda bu gerçeklik, modernleşme sürecinin ortaya çıkardığı çok boyutlu; anlaşılması, kavranması zor olan bir nitelik taşır. Buna bağlı olarak bu romanlar bireyin iç dünyasından hareketle yaşanan çok boyutluluğu anlatarak var olan gerçekliğe ulaşmaya çalışır. Bireyden ve özellikle onun iç dünyasının karmaşıklığından hareket ederek gerçekliğe ulaşmak en önemli amaçtır.[126]

"Emir Bey'in Kızları" romanında Kafkasya'nın Rus işgaline uğramasının ardından topraklarından göç etmek zorunda kalan ailelerin trajik durumları, Cevahir'in başka bir zaman asla yapmayacağı bir yardım çağrısı etrafında verilmek isteniyor. Oğlu Emir'in haline acıyarak eline para tutuşturan Mahmut Ağa bu yardım çığlığının muhatabıdır:

> *"Koş Emir, koş oğlum. O adamı ne yap et buraya getir. O bir lütuf. Emir, o bizim Hızır Aleyhisselamımız. O adamın yüreği var. Koş oğlum, yetiş!..*
>
> *Emir fırlıyor. Cevahir yekinmeye çalışıyor. Beceremiyor, derin hışırtılı bir solukla kendini bırakıyor yine pis yere.*
>
> *Emir ne kadar çaba göstermiştir Mahmut Ağa'yı çevirmek için? O her zaman onurluydu. Mahmut Ağa'yı fetheden yanı da buydu. Öyleyse elini tutmuş, yüzüne bakmıştır.*
>
> *Cevahir'in gözlerine bulut oturmuş. Yağdı yağacak. Mahmut Ağa'ya gülümsemek istiyor, ne mümkün:*
>
> *'Bizi bağışla. Seni sürükledik. Gazi Ahmet Muhtar Paşa'yı arardık. Çoktan İstanbul'a gitmiştir dediler. Kaçmıştır*

[126] Hasan Yürek, a.g.m., s. 196.

Osmanlı'nın paşası. Halktan onlara ne… Kendim için dileğim yok. Oğlumu kurtar. Yaşasın. Yaşamayan ne zaman yurduna dönmüş, öcünü almış? Ölünün öç sevinci yaşadığı görülmemiş. Oğlum… senin… olsun!..'"[127]

Modernist kurgu ile kaleme alınan romanlarda çoğunlukla iç monolog, geriye dönüş, bilinç akışı, montaj gibi anlatım teknikleri ve imge kullanılır. Bu tekniklerin kullanılmasındaki amaç ise romanı zenginleştirmek ve daha önce yazılmış olan metinler ile kendi yazdıkları arasında bir bağlantı kurarak verilmek istenen mesajı daha anlamlı kılmaktır.

"Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi" romanının son sahnesi bu bağlamda bilinç akışı tekniğinden yararlanılarak yazılmıştır. Romanın baş kahramanı Firuz Ağa'nın ata toprakları olan Bosna'nın işgali sonrasında önce İstanbul'a ardından da Bursa'ya göç etmesi ruhunda derin bir yara açmıştır. Bu yaradan duyulan acının bilinç akışı tekniği ile son nefesinde dahi onu terk etmediği gösterilmek istenir:

"Balkan'a ateş.. Öyleyse bu davul. Dallarımız kırılacak. Bizim oralar kan deryası. Muti gider mi? Asker azalmış. Bırakmazlar. Öbürü. Nasıl gelir? Düşman yollardayken. Davul. Yaklaşıyor. Kopacak dallarımız. Dönemediğim Rumeli. Körpe fidanım gidecek. Ömer de. Gitsin. Arka avluymuş. Belasını bulsun. Korkuyorsa ayıp mı?.. Yüzü beyaz. Götürecekler Murat'ımı da.. Çabuk bitmezse.."[128]

Montaj tekniği de bu tür romanlarda istifade edilen tekniklerdendir ve "gerçekliğin çeşitli alanlarından alınma türlü parçaların doğrudan doğruya, biçimci görüşler esnasında, bir araya getirilmesidir. Amaç ya bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmak ve sarsmak, düşündürmektir.[129] Bu doğrultuda günlük, mektup vb. bireyin hayatını merkeze alan metinlerden parçalara bu romanlarda sıkça yer verilir. Örneğin; "Emir Bey'in Kızları"nda Emir Bey'den bahsedilen bölümlerde onun günlüğü ve kızlarına bıraktığı mektup kapsamında geçmişe dair bir bakış açısı sunulur.

---

[127] Ayla Kutlu, **Emir Bey'in Kızları,** s. 33.

[128] Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi,** s. 142.

[129] Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi,** İstanbul, Papirüs Yayınevi, 1999, s. 235.

Modernist kurgu ile yazılan tarihî romanlarda anlatıcı çok yönlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel/gerçekçi romanlarda görülen Tanrısal bakış açısının yanı sıra "o" anlatıcının ya da "ben" anlatıcının da varlığını görmekteyiz. Yazarın anlatıcıları kullanırken zaman zaman eleştirel yaklaşımlarda bulunarak düşüncelerini bazen direkt olarak bazen de kahramanlar yolu ile ortaya koyması yazarın Osmanlı'ya karşı takındığı yaklaşımsal bakış açısını da tespit etmemizi sağlamaktadır.

> *"Cavid Bey, kabine toplantısından çıktıktan sonra hızlı adımlarla merdivenlere koştu. Odasına girmekte olan İzzet Paşa'nın önünü kesti. Çevresindeki yâverlere kovar gibi baktı:*
>
> *'Paşam, Ahmet Rıza Bey'in ziyaretinden malûmatınız var mıydı?'*
>
> *'Şimdi işittim. Yemin ederim ki, şimdi işittim. Lütfen sakin olunuz…'*
>
> *Ahmet Rıza Bey, Rum Patrikhanesi'ni ziyaret etmiş; Vahdettin'in en kalbî sevgi ve saygılarını sunarak Rum Patriği'nin elini öpmüştü. Jöntürkler'in Ayan Reisi Ahmet Rıza Bey, o ağdalı lisanı ile bu 'buse'yi, kendi aracılığı ile Vahdettin'in Rum milletine ithaf etmiş olduğunu söylüyordu.*
>
> *Cavid Bey'in bütün hırçınlığı üzerindeydi:*
>
> *'Beş asır sonra Osmanlı Hünkârı, Rum Patriği'nin elini öpecek noktaya getirilmiştir. Hicab edeceğimiz yerde, benden nasıl sükûnet beklersiniz. Dün de Dahiliye Nazırınız Ermeni Patrikhanesi'ne arz-ı ziyarette bulnmuş…'*
>
> *'Ne yapmamı istiyorsunuz Cavid Bey?'*
>
> *'İlk işiniz şu olmalıdır: Harb Anadolu'yu tamamen boşalttı… Şark'ta yapılacak bir plebisitte, Müslümanlar azınlıkta kalacaktır. Buna fevkalade dikkat ve itina ile çare bulmalıyız. İleride başımıza büyük işler açacağından korkarım…'"*[130]

"Alıntılanan paragrafta görüldüğü gibi kişilerin kendi aralarında gerçekleştirdikleri diyaloglar yolu ile bakış açısını ortaya koyan anlatıcı aynı zamanda konuşma cümlelerine eklediği anahtar niteliğindeki kavramlar ile de bu durumu pekiştirmektedir.

[130] Yılmaz Karakoyunlu, **Üç Aliler Divanı,** s. 9-10.

"Modernizmi esas alan yazarlar, kendini genelde bir topluluk, grup, ekip içinde görmemeye, kendi bireyselliğini hâkim kılmaya çalışır."[131] Bu durum, tarihî romana yönelenlerde de böyledir. Bir sorgulama içerisinde olduklarını hissettirerek en nihayetinde ulaştıkları gerçeğin kendi gerçekleri olduğu izlenimini verme kaygısındadırlar. Örneğin; "Emir Bey'in Kızları" romanında Millî Mücadele yıllarında Osmanlı yönetimini ağır şekilde eleştiren Emir Bey, Cumhuriyet kurulduktan sonra aynı eleştirel tutumunu Cumhuriyetin yönetim kadrosu için sürdürür. Ayla Kutlu kendi doğruları etrafında şekillenen Emir Bey'in bu tepkisel tutumunun bu açıdan bakılarak yorumlanması istemektedir.

Bu özellik kapsamında diyebiliriz ki modernist romanın gerçeklikten uzak, topluma karşı olduğu nitelemesi, modernist kurgunun esas alınarak yazıldığı tarihî romanlarda doğru değildir. Bu tür romanlarda gerçeklik anlayışı değişmiştir; buna bağlı olarak bu gerçekliğin sunulması da farklılaşmıştır. Geleneksel-gerçekçi romanlar/romancılar ne kadar gerçekçiyse modernist romanlar/romancılar da o derecede gerçekçidir. Onların gerçeğinin bireysel bir anlayışın yansıması olduğunu ve Osmanlı'ya karşı takındıkları bakış açısının da bu yönlü bireysellik taşıdığını söyleyebiliriz.

2.3. POSTMODERN KURGU İLE KALEME ALINAN TARİHÎ ROMANLAR

Postmodernizmin "post"u başlangıçta "-den sonra" olarak kabul edilip postmodernizm de "modernizmden sonrası" olarak tarif edilmiştir. Son zamanlarda ise "post", "-den kaynaklanan ama ondan ayrılan" anlamında alınmakta ve postmodernizm de "modernizmden kaynaklanan ama ondan ayrılan" olarak tarif edilmektedir.[132] 1990'lı yıllardan itibaren salt bir sanat akımı olmaktan uzaklaşarak çağdaş kültürel ve toplumsal durumu belirleyici ve açıklayıcı bir terim olarak

[131] Kâmil Yeşil, "Modernizmi Esas Alan Bir Yazar: Bilge Karasu, Modernist Bir Öykü: Odalardan Biri", **Yeni Tür Edebiyatı Araştırmaları,** Haziran 2011, S. 5, s. 168.

[132] Oya Batum Menteşe, "Sanatta ve Edebiyatla Postmodernizm", **Türk Dili,** Mart 1995, S. 519, s. 278.

kullanılan postmodernizm, bu tariften de anlaşılacağı üzere anlamı ve muhtevası müphemiyet üzerine kuruludur.[133]

Postmodernizmin farklı disiplinlerde farklı tanımlarına rastlamak mümkündür. Ancak bu tanımların ifade ettiği net olan tek durum vardır; o da postmodernizmin tanımının yapıldığı hangi alan olursa olsun bir uzlaşmaya varılamamış olmasıdır.[134]

Buradan hareketle diyebiliriz ki postmodernizmin üzerinde bir uzlaşmaya varılamayan tanımlarından ziyade onu doğuran sebepler üzerinde durmak, daha yerinde tespitler yapılmasını sağlayacaktır. Kaya Yılmaz, postmodernizmin sabitlenmiş tanımının yapılamamasını üç sebebe bağlar ve aslında onu doğuran sebepleri de bu sebeplerden yola çıkarak aramamız gerektiğini göstermiş olur:

"Postmodernizm, özü ve kavramsal kökleri itibariyle böyle bir tanımın yapılmasına izin vermez çünkü postmodernizm tanımlama yapılarak sınırların çizilmesine, esasiciliğe ve temellendirmeye karşıdır.[135] Postmodernizm sabit bir temel üzerine kurulu olmayıp değişken bir yapıdadır. İkinci sebep, postmodernizmin belirli bir çerçeveye sahip sistematik bir teori veya akım olmamasıdır. Postmodernizm, modernizmin temel varsayımlarını eleştiren fenomenoloji, hermeneutik, post-yapısalcılık, semiotik, eleştirel kuram ve neo-pragatizm gibi birçok farklı akımın birleşkesinden veya sentezinden doğmuş 'entellektüel bir trendi', 'duruşu' veya 'bakış açısını' temsil eder.[136] Üçüncü sebep ise, Lyotard, Derrida, Foucault, Rorty ve Baudrillard gibi postmodern söylemin önde gelen

---

[133] Yunus Ayata, **"**Tarih, Doğu-Batı ve Postmodernizm Üçgeninde Bir Roman: Beyazkale", **Türk Yurdu,** Türk Romanı Özel Sayısı, C. 20, S. 153-154, s. 193.

[134] O. J. Daddow, "The Ideology of Apathy: Historians and Postmodernism. Rethinking History: The Journal of Theory and Practicei", 8(3), 2004, s. 419. Aktaran: Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,** Temmuz 2013/II, S. 34, s. 199.

[135] M. Leicester, "Post-postmodernism and Continuing Education", International Journal of Lifelong Education, 2000, S. 19 s. 73–81. Aktaran: Aktaran: Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,** Temmuz 2013/II, S. 34, s. 200.

[136] H. G. Bloland, "Whatever Happened to Postmodernism in Higher Education? No Requiem in the New Millennium", The Journal of Higher Education, 2005, S. 76, s. 121–150. Aktaran: Aktaran: Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,** Temmuz 2013/II, S. 34, s. 200.

temsilcilerden hiçbirisinin postodernizmi kesin hatlarıyla tanımlamamış olmasıdır.[137] Tanımı yapılamamasına rağmen postmodernizmi genel bir tutum, entelektüel bir duruş, stil, modernizme eleştirel bir yaklaşım, modernizm sonrası ortaya çıkan bir durum, farklı bir bakış açısı ve çalışma şekli olarak tasvir etmek mümkündür."[138]

Lyotard'a göre İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı medeniyetinde sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel, askerî ve daha pek çok alanda görülen radikal manadaki değişimler postmodernizmin doğmasına zemin hazırlamıştır.[139] Kapitalizmin sebep olduğu tüm bu değişimlerin karakteristik özelliği ise "belirsizlik"tir. Postmodernizmin tanımlanmasında dahi görülen bu belirsizlik, sanılanın aksine modernist değerlerin veya varsayımların önemsiz olduğu fikri üzerine değil; onlara karşı şüpheci ve sorgulayıcı bir tutum ortaya koyma fikri üzerine kuruludur.[140] Modernizmin önceliği, bilimselliğe, aklı her şeyin üstünde gören pozitivizme, gerçeğin evrensel olma iddialarına, insanlığın günden güne daha iyiye doğru gideceği varsayımına eleştirel bir tutum ve tavır sergiler. Ancak bu tavrı üzerinden postmodernizmi tamamen modernizmi reddeden bir anlayış olarak yorumlamak da doğru değildir.

Postmodernizm, Aydınlanma projesinin felsefi ve ideolojik temelleri ile birlikte modernizmin temel varsayım ve kavramlarının sorgulanması, eleştirilmesi, tartışmaya açılması ve yeniden betimlenmesini amaçlar. Postmodernistler, herhangi bir sınır tanımazlar ve modernizmin önemsediği ampirik, mantıksal ve rasyonel açıklamaları fazla önemsemezler. Postmodernizm genelleyici açıklamalara, kategorileştirmeye, kuralların konulmasına, herhangi bir ideolojinin

---

[137] N. C. Burbules, "Postmodern Doubt and Philosophy of Education", (Çevrimiçi) http://www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/95_docs/burbules.html. Aktaran: Aktaran: Kaya Yılmaz, "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,** Temmuz 2013/II, S. 34, s. 200.

[138] Kaya Yılmaz, **a.g.m.,** s. 199-200.

[139] J. F. Lyotard, "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge", **Manchester University Press,** 1984.

[140] D. Harvey, "The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change", Cambridge: Blackwell, 1990.

bayraklaştırılmasına ve kültürler arasında yüksek ve alt kültür şeklinde ayrım yapılmasına karşıdır.[141]

Postmodernizmin böylesi bir tavır takınmasının nedeni onu ortaya çıkaran olgular çerçevesinde aranmalıdır. Postmodernizm, II. Dünya Savaşı sonrası süper (post) endüstri ve ileri teknoloji imkânlarına sahip olan toplumlarda ortaya çıkan bir dünya görüşü, bir "durum"dur. Bu "durum"un ne olup ne olmadığı, kuralları, ilkelerinin nasıl belirlendiği konusu, tam olarak sınırları çizilerek belirlenmemiştir. Bu belirsizlikten hızını alan postmodernizm, bu şartlar çerçevesinde sürekli değişerek ve gelişerek oluşumunu gerçekleştirmiştir. Dilek Yalçın-Çelik'e göre bu gelişim sürecini vermek için onar yıllık bölümlemeler yaparak bu zaman aralıkları çerçevesinde yapılan çalışmaları belirlemek isabetli olacaktır.

"1960'lı yıllarda, Michel Faucault, Jacques Derrida ve Roland Barthes ilk postmodern yaklaşımı eleştiri alanında tartışmaya açarlar. 1970'li yıllarda, Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Susan Sontag, Leslie Fiedler, Stephen Greenblatt ve Ihab Hassan gibi isimler bu yaklaşımın tartışmasını devam ettirirler.

Postmodern kuramcıların görüşlerine göre, gelişmiş toplum insanlarında, II. Dünya Savaşı ve Endüstri Devrimi'nden sonra bir kaos düşüncesi ve güvensizlik ortamı oluşmuştur. Postmodern düşünceye göre, Dünya ve evreni, hiçbir zaman hiçbir kuralla anlatmak ve anlamak mümkün görünmemektedir. Çünkü, tüm kurumlar, sistem, kavram ve doğrular, insan yapısı ve dil birer kurmacadır. Gerçek denen bütün, göreceli ve tartışmaya açıktır. Bize doğal yollardan değil, geleneksel değerlerin ardından, sosyal sistemlerin ve kültürel söylemler sonucu belirli yorumların ardından gelir. Dolayısıyla dış ve iç gerçeklik, hiçbir şekilde anlatılamayacağına/yansıtılamayacağına göre kurmaca içerisinde de yeni bir arayış içerisine girilmelidir. Bunun bir sonucu olarak sanal ve kurgulanmış evreni anlama arayışı, sonsuza dek sürüp gidecektir."[142]

Bu arayış süreci tarih için de geçerli görülmüş ve postmodernizmin tarih anlayışı onun genel ruh durumuna uygun bir tekâmül seyri izlemiştir.

[141] Kaya Yılmaz, a.g.m., s. 200.

[142] Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** s. 41-42.

Postmodernizme kadar bir bilim olarak görülmesi dolayısıyla tarihten beklenen kesin sonuçlar ve yargılar ortaya koyma beklentisi, postmodernizmin ruhundaki belirsizliği, tarihe de bulaştırmak istemesiyle zarar görmüş ve postmodernizmin her alanda görmek istediği şüphe ve sorgulayıcılık tarih alanında da zamanla görülmeye başlamıştır. Modernizmin ana hatlarıyla dile getirdiği; tarih, "geçmişte yaşamış insan topluluklarının yaşadıkları süre içinde gerçekleştirdikleri eylemleri kanıtlara dayalı olarak ele alan bir bilim alanıdır"[143] şeklindeki net tanımlar, tarihin doğası, pratikte uygulanma şekli ve tarih bilgisi inşa sürecinde tarihçinin oynadığı rol ve sübjektif unsurlar ön plana çıkarılarak postmodern tarih anlayışını ortaya koyan isimler tarafından kabul görmemeye başlamıştır.

Edward H. Carr, "Tarih Nedir?" adıyla yazdığı eserinde tarihi, "tarihçi ile geçmişe ilişkin olgular arasındaki karşılıklı bir etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmek tükenmek bilmeyen bir diyalog"[144] olarak tanımlayarak yeni bir tarih anlayışının filizlenmesini sağlamıştır. Bu anlayış, postmodern edebiyatta tarih anlatımında yararlanılacak olan "Yeni Tarihselcilik" kuramına zemin hazırlamıştır. "Aslında postmodern roman tarihin nasıl yazıldığını göstermektedir. Bu yüzden postmodern roman, geleneksel tarihyazımı yöntemlerine eleştirel bir gözle bakan Yeni Tarihselci kurama paralel bir yaklaşım sergilemektedir."[145] Dolayısıyla postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanları ele alırken bu romanların pratikte faydalandığı "Yeni Tarihselcilik" kuramının tarihe dair görüşlerini de ortaya koymak gerekmektedir.

2.3.1. Tarih Aslında Bir Öyküdür yahut Yeni Tarihselcilik Anlayışı

Yeni tarihselcilik, edebî metinler üzerinden postmodern bir bakış açısı çerçevesinde tarihi incelemeye tabi tutan bir kuramdır. Terim olarak ilk defa Stephen Greenblatt tarafından 1980 yılında kullanılan "Yeni tarihselcilik", Serpil Opperman'a

[143] Mustafa Safran, Ahmet Şimşek, "Tarih Yazımında Bir Sorun: Tarih ve Zaman İlişkisi", **Tarihin Peşinde: Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi,** 2009, S. 1, s.11.

[144] Edward H. Carr, **a. g. e. ,** s. 48.

[145] Serpil Opperman, **Postmodern Tarih Kuramı- Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman,** 1. Baskı, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2006, s. 22.

göre "aynı tarihsel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin paralel okunuşuna dayanan bir eleştiri yöntemi" ve "yazınsal metinlere ayrıcalık tanınmasını reddeden bir eleştiri akımı"[146]dır. Bu akımda önemli bir yere sahip olan tarih ve edebiyatı birlikte değerlendirme fikri, Montrose tarafından ileri sürülmüş ve "tarihin metinselliği, metnin tarihselliği" formülüyle dile getirilmiştir. Bu formül çerçevesinde hem yazınsal hem de tarihsel metinlere eş değer ağırlık verilmesini ve birbirleriyle olan etkileşimlerinin, yansımalarının incelenmesi hedefi güdülür. "Geçmişin tüm metinsel izlerini, edebiyat metinlerine gösterdiğimiz aynı özen ve ilgiyle okumamız gerektiğini savunan Greenblatt ve Montrose Yeni Tarihselcilik akımına edebiyat eleştirisinde önemli bir yer açmışlardır."[147]

Yeni Tarihselci anlayışa göre tarihin de edebiyat gibi seçme ve ayıklama işleminden sonra yazılma süreci başlar. Bu da doğal olarak hem tarih ile edebiyat arasında sınırların kaldırılarak birlikte ele alınması gerektiği iddiasını hem de tarihin nesnel bir gerçeklik taşımadığı iddiasını gündeme getirmektedir.

Birinci iddialarına göre, metin, tarihsel bağlamından koparılarak zaman ve mekândan bağımsız, evrensel bir çerçevede incelemeye tabi tutulamaz. Metin incelenirken içinde üretildiği toplumun tarihî ve kültürel koşullarının da merkeze yerleştirilmesi gerekmektedir. "Tarih" ve "kültür" kavramlarının bu doğrultuda yorumları edebiyat incelemelerine yeni bir bakış açısı sunmuştur.[148]

Tarihin mutlak gerçekleri yansıtacak nesnel bir yapı olmayışı bu anlayışın ikinci iddiasıdır. Geçmiş ne kadar somut belgelere dayandırılırsa dayandırılsın gerçekliği her zaman tartışmalıdır. Çünkü tarih gerçeklerin aktarılması değildir. Birinci iddialarından yola çıkarak söylememiz gerekirse tarih onlara göre metinsel bir anlatıdan ibarettir. Anlatı olduğu için de kendisini aktaran kişi veya kişilerden yani "tarihçi"den bağımsız düşünülemez.

"Tarihyazımında geçmiş gerçekliğin yansıtılması önemli bir mitolojik sorundur. Yani tarihsel bilginin genel yaşam bağlantısı içinde doğru olarak

[146] Serpil Opperman, **a.e.,** s. 16.

[147] Serpil Opperman, **a.e.,** s. 16.

[148] Rümeysa Çavuş, "Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni Bir Dönüş", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,** 2002, C. 42, S. 1-2, s. 122.

konumlandırılması tartışılır bir durumdur. Yani tarihsel bilginin genel yaşam bağlantısı içinde doğru olarak konumlandırılması tartışılır bir durumdur. Tarihsel bilginin doğruluk ölçütü, her zaman bilen öznenin yaratımına bağlı olduğu için bilginin tarihle bağlantısının kurulması sorunsal bir durumdur. Aslında varlık düzeyinde geçmiş olaylar oldukları gibi var olmaktadır; ancak bunlara ilişkin bilgilerin doğrulukları ve yanlışlıkları metin düzeyinde kesinlikten uzaktır.

Bu durumda biz geçmişte gerçekte neler olup bittiğini ancak elimizde bulunan tarihsel metinlere bakarak bilebiliriz. Geçmişin hakikatini kesin olarak bilmemiz ve bunun nesnel olarak yansıtılması bu yüzden mümkün değildir. Sonuç olarak, nesnel bir tarih anlayışının olup olamayacağı sorusuna verilecek yanıt olumsuz olacaktır. Nesnellik yazın dilinde yakalanması hemen hemen olanaksız bir kavramdır. Zira nesne ve özne birbirinden ayrılamaz iki dilsel öge olarak dilbilimsel işlevlerin göstergeleridir. Böylece tarihsel bir metin yazan tarih yazarı kendi öznelliğini yazdığı nesneden soyutlayamaz. Yani, tarih metinleri onları yazan tarihçilerin öznelliğinden ayrı tutulamaz. lonna Kuçuradi'nin de belirttiği gibi, 'tarihsel olaylar birbirine karmaşık bir şekilde bağlı, sürekli bir akış içindedirler. Bunların değerlendirilmesi, bunları değerlendirenin bu akışta alacağı kesitlere bağlıdır.'[149] Yani tarihsel bir gerçeği belirli bir düzen içinde aktarmak isteyen tarihçi bundan kesit almak zorundadır. Böylece alınan kesitler tarihçinin 'görme gücüne ve yapmak istediğine bağlı oluyor.'[150] Dolayısıyla tarihçinin bakış açısı yazdığı geçmişi her zaman yorumsal yapmaktadır."[151]

Bu çerçeveden baktığımız zaman tarih, kendisini oluşturan öznenin bakış açısından soyutlanamaz ve hiçbir zaman nesnel bir kapsamda değerlendirilemez. Dolayısıyla da "tarihsel gerçek" kavramı kuşkuyla karşılanması gereken bir unsurdur. Çünkü tarihin yapısı içerisinde gerçeğin yeri, başlı başına tartışmalıdır. Tarihin bilimsellik iddiası tarihçinin olayları bir seçme süreci sonucunda düzen verme faaliyeti doğrultusunda anlatıya aktarmasıyla ortadan kalkmaktadır ve

[149] lonna Kuçuradi, **İnsan ve Değerleri,** Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1998, s. 47.

[150] lonna Kuçuradi, **a.e., s. 48.**

[151] Serpil Opperman, **a.g.e.,** s. 7.

"'nesnel" tarihte 'gerçek' hiçbir zaman formülleştirilemeyen bir 'gösterilen' olarak kalmaktadır"[152]

2.3.1.1. Tarih Gerçek mi Yüklenir, Gerçeklik mi?

Yeni Tarihselcilere göre biz, tarihsel bir olay hakkındaki "gerçek"leri elimizdeki tarihsel metinlere bakarak öğrenebiliriz. Bu yüzden de bu olayın ifade ettiği "hakikat"i kesin olarak bilmemiz ve bunun nesnel olarak yansıtılması asla mümkün değildir. Tarih, onlara göre politik bir güç tarafından kurgulanmış ve "gerçek" olarak sunulmuş bir çelişkiler yumağından ibarettir. Dolayısıyla tarihin yalnızca nesnel olguları sonraki kuşaklara taşıyan bir aktarıcı gibi görülmesinin yanlış olduğuna dikkat çekmişlerdir. Bu çerçevede edebî bir eser ile bir tarih metni arasında kurgulama açısından bir yakınlık olduğu gibi bir tarihçi ile bir romancı arasında da bu anlamda benzerlikler vardır.[153]

Munslow'a göre "olgular her zaman kaydedenin zihninde kırılarak yansır."[154] Dolayısıyla Yeni Tarihselciler, birinci elden tarihî belgeyi yazan kişinin, ne kadar objektif olmaya çalışsa da aynı zamanda nesnelliğe ilk zararı veren kişi durumunda olduğunu iddia eder. Ardından nesnelliğin zarar görmesine yol açacak diğer adımlar gelir.

> *"O belgeyi inceleyerek dönem hakkında hükümler yürüten tarihçiler ise kısmî kurgulamayı ikinci defa değiştirerek simursiyona (kurgunun kurgusu) uğratan kişiler olmaktadırlar. Çünkü incelenen herhangi bir dönem hakkında önlerindeki sayısız malzemeden ideoloji ve beklentileri doğrultusunda seçmeler yapar ve bunları bir yazar gibi birbirine bağlayarak bir öykü ortaya koyarlar. Böylece geleneksel tarihçilerin iddia ettiklerinin aksine tarihî belgelerin bilimselliği daha belgenin oluşum aşamasında zarar görür. İşte bu sebeple Yeni Tarihselci eleştiri 'Tarihsel gerçek ya da nesnellik diye bir şey var mıdır?' sorusu etrafında*

[152] Roland Barthes, "Historical Discourse", Structuralism: A Reader, Der. Michael Lane, London: Londaon Cape, s. 154. Aktaran: Serpil Opperman, Postmodern Tarih Kuramı- Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman, s. 6

[153] Şamil Yeşilyurt, "Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması", **Turkish Studies**, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 4 /1-II Winter, 2009, s. 1991.

[154] Alun Munslow, **Tarihin Yapısökümü,** Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları. 2000, s. 73.

gerçek anlayışını sorgulayarak belgelerdeki bilgilerin değişmezliği ilkesini de terk eder. Oysa tarihi, taşıdığı fikirler yönünden ciddiye alanlar belgeleri çoğu zaman böyle düşünmezler."[155]

Bu minval üzere Yeni Tarihselci anlayışa göre tarih, her ne kadar olayların objektif tespiti kabul edilse de gerçekte bir yorum faaliyetinden öteye gidemez. Tarihî bir olay üzerine araştırmalarda bulunan birisi aslında bir fikri ispat etme düşüncesiyle farkında olarak ya da olmayarak her halükârda resmî bir ideoloji tarafından kabul gören düşünce çerçevesinde bu uğraşı gerçekleştirmektedir. Okur ise tarihçinin ortaya koyduğu bilgileri kendi fikir yapısı içerisinde değerlendirmeye tabi tutarak yorumlar. Bu durumda da ele alınan tarihî olay, üç defa yorum süzgecinden geçirilerek nihai bir hüküm vermeye çalışılır.

"Bir tarihyazımında tarihçi üç farklı düzeyde metin ve metnin okuması sorunuyla karşılaşmaktadır. Birinci düzey, tarihçinin yararlandığı, çoğu kez bir metin olan belgeyle ilişkisidir. İkinci düzey tarihçinin kendi yazdığı metinle olan ilişkisidir. Üçüncüsü ise, tarihçinin yazdığı metni okuyan okuyucunun durumudur."[156]

E. H. Carr ise, tarihsel gerçeklik denen olgunun tek başına yeterli olmadığı görüşündedir. Gerçeklik, tarihçinin devreye girmesiyle oluşan ve değer kazanan bir "şey"dir. Bu gerçekliğin ise hangi düzen içerisinde ve ne kadar sahih bir halde sunulacağına bunu kayıt altına alan tarihçi karar verir. Çünkü tarih ona göre tarihçinin yazma faaliyeti neticesinde oluşur.[157] Yani kayıt altına alınan belgelerden bile, kayıt tutan tarihçinin izin verdiği, bilgilendirdiği ölçüde yararlanabiliriz. Buna bağlı olarak tarihçinin, tarihî roman yazarının yaptığı gibi tarihi yorumladığını söyleyebiliriz. Tarihçinin yaptığı değerlendirmeden neyin kaydedilmeye değer olduğunu öğreniriz. Böyle bir yetkisi olmamasına karşın, onun olaylardan yaptığı seçmeler ve olayları değerlendirme seviyesinde tarih bilgisi alırız.[158]

Hayden White benzer bir yorum getirerek tarihçinin tarihî bir olayı değerlendirirken aslında tarihi yeniden yazdığı düşüncesindedir. White'a göre,

---

[155] Şamil Yeşilyurt, a.g.m., s. 1992.

[156] İlhan Tekeli, **Tarihyazımı Üzerine Düşünmek,** s. 65.

[157] Edward Hallet Carr, **a. g. e. ,** s. 41.

[158] Yakup Çelik, "Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki- Tarihî Romanda Kişiler", **Bilig,** Yaz 2002, S. 22, s. 50.

geçmiş ele geçirilmiş ya da keşfedilmiş değil, sonradan yeniden yazılmış ya da hayal edilmiş bir şeydir. White geçmişin varlığını reddetmez; bizlerin belli nedenlerden dolayı geçmişe birtakım öyküler yüklediğimizi belirtir. Bu nedenler, White'a göre açıklayıcı, ideolojik ya da siyasal olabilir. Yazılı tarih, White'ın düşüncesinde edebi bir girişimdir ve bizler geçmişi, onu düzenlemek üzere kurguladığımız anlatı biçimiyle bilebiliriz. Bir başka deyişle, White'ın metodolojisinde de tarih metinseldir. Bu yeniden yazma aslında bilinçli bir olay örgüsü kurma eylemi içerisinde gerçekleşmektedir.[159]

"Bu olay örgüsü farklı biçimler alabilir. Örneğin tarihçi trajik, komik, alaycı ya da romantik bir tarih yazma yaklaşımını benimseyebilir. Bu yaklaşımların anarşizm, radikalizm, tutuculuk ve liberalizm gibi kendileriyle özdeş ideolojileri vardır. Geçmişin yeniden yazılışı ya da yaratılışı sırasında etkin olan dilsel güçlerin belirlenmesi, White'ın girişiminin özünü oluşturmaktadır."[160]

2.3.1.2. Tarih Metinseldir, Metin Tarihseldir "Bağlam"ında Romandan Tarihe Bakmak

Montrose tarafından ilk olarak dile getirilen tarihin temelde metinsel olduğu ve aynı doğrultuda metnin de tarihsel olduğu iddiası doğrultusunda metin incelemelerinde bağlamın araştırılması gerektiği, anlamın da hem bağlam hem de metinsel özelliklerin göz önüne alınarak yorumlanmasının önemi vurgulanır. İnceleme konusu olan edebiyat eserinin, yazıldığı döneme ait edebî ve edebî olmayan metinlerle etkileşim içerisinde olduğunu düşünür ve onu bunlarla birlikte yorumlar. Buna göre, örneğin, kayıt defterleri, ceza ya da mahkeme tutanakları, seyahat anlatıları ve günlükler tarihsel değeri olan belgeler arasında sayılır. Yeni Eleştiri, yapısalcılık ve postyapısalcılık gibi akımların salt biçimci anlayışlarına karşı çıkar. Tarihle edebiyatın iç içe geçmiş ilişkiler ağını araştırır.[161]

---

[159] Alun Munslow, **Deconstructing History,** Routledge, 1997, s. 140. Aktaran: Kubilay Geçikli, "Edebiyatta Yeni Tarihselcilik", **CÜ Sosyal Bilimler Dergisi,** Haziran 2016, C. 40, S. 1, s. 179.

[160] Kubilay Geçikli, "Edebiyatta Yeni Tarihselcilik", **CÜ Sosyal Bilimler Dergisi,** Haziran 2016, Cilt: 40, S. 1, s. 179.

[161] Kubilay Geçikli, a.g.m., s. 179.

Buna göre Nedim Gürsel, Orhan Pamuk, Murat Erman, İhsan Oktay Anar ve Adalet Ağaoğlu gibi Yeni Tarihselci anlayışın bu yönünü romanlarında yansıtan yazarlar, romanlarının kurgusunda ceza ya da mahkeme tutanakları, seyahat notları, mektup, günlük, gibi öznelliğin daha ön planda olduğu metin türlerinin olanaklarından yararlanmışlardır.

Serpil Opperman'a göre "hem tarih yazımı hem de roman bize geçmişi anlatan bir öykü sunmaktadır."[162] Tarihçinin ele aldığı bu öykü yukarıda da dile getirildiği üzere tarihçinin seçiminde ortaya çıkmaktadır. Bu seçim ise tarihçinin tarihe olan bakış açısını gözler önüne sermektedir. Tarihçi, tarih anlatısı içerisinden bir parçayı seçip alır ve hangi olayların kendi öyküsünde yer alacağına hangi olayların öteleneceğine karar verir. İşte bu seçme ve ayıklama süreci tarihçiyi ister istemez öznel bir biçimde konumlandırır.

> *"Yeni Tarihselcilik, postmodernizmin ve postmodern tarih kuramının uzantısı olarak edebi metinleri, özellikle de postmodern romanları tarihsel açıdan inceler. Edebiyat tarihinde, birebir 'tarih' anlatısı olan pek çok roman vardır. Bu romanlardan bazıları tarihi olduğu gibi aktarırken bazıları ise tarihin görünmeyen yönlerine temas eder. Tarihin, edebi metinler gibi kurgusal bir öykü olduğu kuramı, bu alanda çalışma yapan pek çok otorite tarafından kabul görür. Yeni Tarihselcilik, romanların bu bakış açısıyla incelenmesine olanak tanımaktadır. Postmodern tarih anlayışıyla yazılan romanlar, sadece kendi dönemlerinde yeni bir tarih anlayışı ortaya koymakla kalmaz, kendinden önce yazılan tarihi romanların gerçekliğini de sorgulamaya açar. Bu anlamda postmodernizm ile birlikte tarihin mutlak bir zemine yerleşemeyeceği fikri hâkim tarih anlayışı olarak gündeme gelir."*[163]

Türk edebiyatında bu anlayıştan sonra yazılan Osmanlı'yı konu edinen romanların yazarın kendi tarih anlayışını yansıttığını, öznel olan bu tarih aktarımının yazarının Osmanlı'ya bakış açısından bağımsız düşünülemeyeceği için hakikati ve doğruyu yansıtamayacağı fikri, postmodern tarih anlayışı ile paralellik gösterir.

---

[162] Serpil Opperman, **a.g.e.,** s. 22.

[163] İlker Aslan, "Edebiyat ve Tarih İlişkisi: Edebi Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak", **Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi,** Aralık 2014, S. 6, s. 264.

Yeni Tarihselci anlayıştan sonra klasik roman anlayışının yapısı adeta çözülmüş ve kurgusallığın hayatî bir öneme sahip olduğu tarih anlayışı onun yerine ikame edilmiştir. Böylece hem yazar tarafından hem de okur tarafından tarihî romana olan bakış açısı değişmiştir ve sistemli, bütüncül ve genel geçer tarih anlayışının yerine dağınık, parçalı ve öznel bakış açısının hâkim olduğu kurgusallığın ön planda tutulduğu tarih anlayışı yerleştirilmiştir. Bu doğrultuda tarih araştırmacısı ile romancı arasında bu alanda bir fark görülmemektedir. Çünkü her ikisi de mevcut gerçekliği kendi birikimleri, kültürleri ve ideolojileri doğrultusunda yeniden kurgulamaktadır. Bu görüş, asırlardır "gerçektir" gözüyle bakılan, millet fertlerini birbirine bağlayan önemli kültürel unsurlardan biri kabul edilen tarihin gerçekliğine zarar vermiş hatta yıkmıştır.

Bu bakış açısıyla yazılan bir romanda ele alınan tarihî bir olaya yaklaştığımızda; anlatılan tarihî olayın gerçekte olduğunu ancak anlatıldığı gibi cereyan etmediğini, yazarın yazdıklarının kendi hayal dünyasında teşekkül etmiş kurgudan ibaret olduğunu biliriz ve bu bilinç doğrultusunda romanı okuruz. Yazar da romanının bu şekilde okunmasını ister. Ona "gerçek" nazarından değil; "gerçeklik" nazarından hareketle bir yaklaşım sergilenmesini ister. Bu tür romanlarda sık sık tarihî kaynak isimleri verilerek yapılan göndermeler de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Yazar, gerçeklerin aktarıldığı iddiasını desteklemek amacıyla yapmaz bunu. Kendi kurmaya çalıştığı "gerçeklik" aleminde bir eksiklik olmaması için yapar. Bazı yazarlarda bu amacın yanı sıra geleneksel tarih yazımının parodisini yaparak geleneğin tahfif edilmesi amacı da görülebilmektedir.

"Boğazkesen"de Nedim Gürsel, Çandarlı Halil Paşa'nın öldürülmesi olayını ele aldığı bölümün başına Âşıkpaşazade'nin tarihinden bir pasajı koyarak onu kendi kurmaya çalıştığı "gerçeklik" dünyasının bir parçası haline getirmek ister.

> *"Balığın karnın filoriyilen doldurmak gerek deyü filoriyile doldurdular. Halil Paşa'ya göndürdiler. (...) Halil balığı yedi. Karnını sanduğa koydı. (...) Ve çaharşenbih günü Halil Paşa'yı oğlanlarıile ve kethüdalarıyile bile duttılar, habs etdiler. Bunların hikâyeti çokdur. Ve illa fakir ihtisar etdüm. Anun içün kim hod bunun kıssası malumdur. Halil Paşa'yı neylediler.*

Tevarihi Âli Osman, Âşıkpaşazade"[164]

Bir yazarın kendi metninde ileri sürdüklerini doğrulaması için başka bir kaynaktan aldığı metinle onu eklemleme çabası yukarıda dile getirdiğimiz birinci anlayışın tezahürüdür.

İhsan Oktay Anar romanlarında ise ikinci anlayışın etkisinin daha yoğun hissedildiğini görmekteyiz. Postmodernist roman sisteminin bir getirisi olarak değerlendirilen geleneksel anlatı sistemlerinin üslup özelliklerini kullanma yönü aslında yazarının geleneğe yaklaşımıyla yakından ilişkilidir.

> *"Râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi."*[165]

> *"Delisakal İzzet Efendi dünürü Kız Halil Çelebi'nin, Tabanıyassızade Tiryaki Beşir Bey'den naklettiğine göre…"*[166]

> *"Yine mübeyyiz Numan Bey ile Müsevvid Şaban Efendi'nin rivayet ettiğine göre…"*[167]

Yukarıdaki alıntılar, "Kitab-ül Hiyel"in alışılmış roman türünün anlatı sisteminin dışında bir sistematiğin yansıması olduğunu göstermektedir. Geleneksel tarih kaynaklarının üslubunun taklidine dayanan bu sistem aslında o geleneğin yapısından ziyade özüne dair yapılan tahfifin ön planda olduğu bir tavırdır.

Bu iki isim de tarihî kaynakları efsane olarak yansıtma arzusundadır. İhsan Oktay Anar bunu uydurma tarih kaynakları bağlamında açıkça belli ederken Nedim Gürsel ise farklı bir yol tutar. Yeni Tarihçilerde olduğu gibi tarihî belgelerin de birer kurgulayıcısı ve anlatıcısı olduğunu ve belgelerin bunların beğeni, fikir ve bakış açıları kapsamında bir seçme-ayıklama işlemine tabi tutularak şekillenebileceğine inanır. Romanlarını bu tavırla kaleme alan Nedim Gürsel, "Boğazkesen" romanında bunu açıkça dillendirir ve bu durum karşısında kendisinin de olaya müdahil olduğunu ve yorum faaliyeti olarak gördüğü olayların anlatımına müdahale ederek kendince yeniden kurgular. Bunu yaparken de yazılı tarih kaynaklarında söz edilmeyen, eksik

---

[164] Nedim Gürsel, **a.g.e.,** s. 47.

[165] İhsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyel,** s. 9.

[166] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 146.

[167] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 175.

bırakılmış kısımlar özellikle tercih edilerek anlattıklarının ne derece doğru ya da yanlış olduğunun değerlendirilmesinin önüne geçmiş olur. "Boğazkesen" romanında Fatih Sultan Mehmed'in Ayasofya'nın kubbesini geçecek bir cami yaptırma amacının olduğu vaka tertibinde görürüz. Mimar Yusuf Sinan, kendi yorumunu katarak Fatih'in bu amacının gerçekleşmesini sağlayacak kubbeyi ortaya koyamadığı için önce zindana atılır, işkenceler görür. Sonrasında da bilekleri kesilerek öldürülür. Bu olayın tarih kaynaklarında ele alınışıyla Gürsel'in olmasını hayal ettiği birbiriyle örtüşmemektedir. Hatta bir "çelişkiler yumağı" gibidir.

> *"Mimar Yusuf Sinan'ın padişahtan davacı olduğunu belirtiyordu bazı kaynaklar, daha doğrusu efsaneler. Güzel bir şey elbet! Koskoca Fatih'i, başmimarı mahkemeye veriyor, verebiliyor. Ellerini haksız yere kestirdiği için hesap soruyor ondan. Bir an düşündüm. Kadı, korku içinde padişahı mahkemeye çağırtmak zorunda kalıyor."*[168]

Bu noktaya kadar olayı tarih metinlerinde gördüğümüz şekliyle anlatan Gürsel, "bir an düşündüm" diyerek kendi kurgusunu anlatmaya başlar.

> *"Ne güzel! Ama gerçek değil, düş bile olamaz. Mimar Yusuf Sinan'ın karanlık bir zindanda işkenceyle öldürüldüğünü biliyorum. Tüm güvenilir kaynaklar da doğruluyor bunu. Fatih'in adalet sevgisini, alçakgönüllüğünü kanıtlamak için uydurulmuş bu efsaneye yer versem mimarın anısına haksızlık etmiş olurum."*[169]

*"Tüm güvenilir kaynaklar"*ın Gürsel'in anlattığı kurguyu doğrulaması genel kabul gören *"tarihî"* olan anlatıyı ise yalanlaması söz konusudur. Çünkü o, Fatih'i anlatmak için o iktidar çevresinin "uydurduğu" bir anlatıdır. Bu durum, "tarih yazımı ve tarihî belgenin oluşum aşamasını irdeleyen Yeni Tarihselci yaklaşımın, gerçeklik-objektiflik-iktidar ekseninde sorgulamalar yapmıştır."[170] düşüncesinin tezahürüdür. Gürsel, olayın kendince doğru olmayan versiyonunun kaynaklarda yer aldığını belirtse de ona göre bu şekilde olaya yer veren kaynaklar iktidarın güdümündedir ve dolayısıyla "efsane"den ibarettir.[171] Olayın doğrusu Gürsel'in romanında yer verdiği gibidir ve "tüm güvenilir kaynaklar da doğruluyor" onu. Bir yazarın kaynaklarda yer

[168] Nedim Gürsel, **a.e.** s. 129.

[169] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 130-131.

[170] Şamil Yeşilyurt, a.g.m., s. 2005.

[171] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 139.

alan bilgileri kendi romanında yer vermek istediği kurguyu göz önünde bulundurarak "efsane" ya da "güvenilir" bulması tarihe yaklaşım tarzının ürünüdür. Gürsel bu bağlamda *"Ne güzel! Ama gerçek değil, düş bile olamaz"* diyerek doğrudan meseleye yorum katmakta ve bakış açısını açık etmektedir.

Tarihî kaynakların seçme-ayıklama işlemi neticesinde oluşturulduğu ve bu işlemin de tarihçinin bakış açısını taşıdığını iddia ettikleri için onları güvenilir bulmayan ve dolayısıyla da tarihî kaynakları bu yönü dolayısıyla diğer kurgusal metinler gibi değerlendirmeyi öne süren Yeni Tarihselci anlayış çerçevesinde yazılan romanlarda "alternatif" tarihî belgeler ortaya koyma düşüncesi görülmektedir. Bu belgelerin genellikle "öznel"liğin ön planda tutulduğu metin türlerinden alınması da yine tarihin objektif olmadığı düşüncesinin yansımasıdır.

Nedim Gürsel, "Boğazkesen"de Fatih'in vakanüvislerini, tarafsız davranmayıp iktidarın etkisi altında kalarak olayları yazıya geçirmekle suçlar ve onlardan daha tarafsız olduğuna inandığı Seyir Kâtibi Nicolo'nun günlüğünden yararlanır. Montaj tekniğinin yansıması olarak değerlendirilebilecek bu yolla Nedim Gürsel, tarihi insan merkezli anlatma gayretinde olduğu izlenimini vermeye çalışmaktadır. Vakanüvislerin olay merkezli anlatımının asıl odak noktası olması beklenen insanı gözden kaçırdığı için Gürsel, insanın içsel yapısını en doğal haliyle yansıtabilme yeteneğine sahip günlük türüne başvurur. Burada önemli soru, Seyir Kâtibi Nicolo'nun kurguya dayalı bu metinlerinin Nedim Gürsel'in bakış açısının izlerini ne oranda taşıdığıdır. Bu sorunun cevabı Gürsel'in Yeni Tarihselcilik bağlamında aldığı bir teknik üzerinden Osmanlı'ya olan yaklaşımını tespit etmemizi sağlamaktadır.

Nedim Gürsel gibi Yeni Tarihselci yazarlar tarihin bilinen gerçeklerini bu anlayış çerçevesinde tartışmaya açarak kendilerince açtıkları boşluğu romanlarının "gerçeklik" dünyası bağlamında doldurmaya çalışırlar. Tarih bölünüp parçalandığı için de yorumlanmaya müsait konuma gelmekte ve bu da çok sayıda gerçeği doğurmaktadır. Bu durum Yeni Tarihselcilerin tarihin metinselliğini savunmaları ve bu sayede yoruma açık hale gelmeleriyle yakından ilişkilidir.[172]

[172] Şamil Yeşilyurt, a.g.m., s. 1989-2009, Mümtaz Sarıçiçek, "Postmodern Bir Tarih Kurgulaması: Boğazkesen", **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** Sonbahar 2008, S. 2, s. 189-201

Roman yazarları da bu iddiadan aldıkları güç neticesinde tarihî olayları, farklı amaçlar çerçevesinde ve kendi bakış açıları bağlamında dönüştürerek kullanmanın peşine düşerler.

"Tarihe verili bir malzeme olarak yaklaşan sanatçı ister tiyatro ister roman, ister opera, ister sinema yahut televizyon filmi vb. ortaya koymaya çalışsın, sonuçta ortaya koyduğu eser yeniden üretim, yeniden yapma, yeniden yaratma yahut yeniden yazma şeklinde varlık kazan"ır.[173] Tarih, bu anlayışa göre belirli bir bakış açısı çerçevesinde metinleştirilmiştir. Dolayısıyla da bu tarz okuma yapmak olanak dahilindedir. Roman yazarı, metin olarak aldığı tarihi yeniden-biçimlendirmeye tâbi tutarak kimi dönüştürmelere başvurur, başka bir sanat dalının ifade araçlarıyla yorumlar, yeniden üretir, bu yolla geçmiş dönemlerin kişi, olay ve olgularından hareketle yeni bir metin kurar.[174] Yeni Tarihselcilik kuramı, "edebiyat eleştirisinde şimdiye kadar egemen olan biçimci yaklaşıma karşı yeni ufuklar açmayı, (…) metin incelemelerinde bağlamın da araştırılması gerektiğini ve anlamların yalnızca metnin dilsel ve biçimsel boyutuna indirgenmeden genel olarak, hem bağlam hem metin özellikleri göz önüne alınarak yorumlanmasını savunmaktadır."[175]

2.3.1.3. Bağlam

Yeni Tarihselcilik anlayışının "bağlam"ı ihmal etmeden ele alınan metni değerlendirme fikri, metnin ait olduğu kültürel daireden soyutlanmadan değerlendirilmesini sağlar. Buna bağlı olarak tarih ile hem devrin hâkim ideolojisi hem de yazarın o ideolojiye olan yakınlığı arasında sıkı bir münasebet bulunmaktadır. Bu maksatla tarihî olay ve dönemle "empati" kurulması gerektiğini, tarihî belgelerin oluşum aşamalarının ve nesnellik iddialarının bu şekilde sorgulanmasının doğru olacağını ortaya koymuşlardır.[176] Delillerimiz ve onları

---

[173] Cafer Gariper, "Tarihin Edebiyat, Sinema ve Televizyonda Yeniden Üretimi", **Bizim Külliye,** Haziran-Temmuz-Ağustos 2014, S. 60, s. 35-38.

[174] Cafer Gariper, Yasemin Küçükcoşkun, "Romanda Tarihin Kurgusu ve İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar Romanına Yeni Tarihselcilik Çerçevesinde Bir Yaklaşım", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 178-188.

[175] Serpil Opperman, **a.g.e.,** s. 16.

[176] Şamil Yeşilyurt, a.g.m., s. 1990.

yorumlarken ürettiğimiz yazılı söylem zamana ve mekâna özgüdür. Keşfedilecek evrensel tarihî hakikatler olmadığı gibi gözetilecek aşkın değerler de yoktur.[177]

> *"'Şurası bir gerçektir ki (tarih) bize kendisini her zaman bir metin biçimi içerisinde gösterir.'*[178] *Bu metinler sürekli değişim içinde olan dilsel gerçekleşmelerdir. Bununla birlikte bağlamlama kavramının tarih alanında merkezî bir yeri vardır. Tarihi anlamak için gerekli temel bir ilkedir. Tarihçiler belgelere belli bağlamları içinde yaklaşırlar. Ama bir metni kendi bağlamı içinde çözümlemek, o bağlama ve metne şimdiki zaman çerçevesinden bakmayı gerektirir. Örneğin, Fransız Devrimi ile ilgili bir araştırma yapan ve o dönem üzerine yazan çağdaş bir tarihçi okuduğu metinlere, kaçınılmaz olarak, kendi çağının bağlamı ve söylemleri içinden yaklaşacaktır. Bu da yazılan tarihsel metnin yeniden bağlamlanması demektir. Diğer bir deyişle, tarihçi geçmişi kendi çağının söylemleri ve kendi kişisel konumu içinden okumaktadır. Böylece ortaya, geçmiş ve bugün arasındaki etkileşimi gösteren çoğul okumalar çıkar. Bu durumda tarihin nesnel anlatımını yazmak olanaksızdır.*[179]

Yeni Tarihselci anlayışta yazılan romanlar bu anlayış çerçevesinde ele aldıkları tarihî olaya yaklaşarak "bağlam" ve "empati" açısından bir bakış gerçekleştirerek romanlarının "gerçeklik" dünyasını kurmaktadırlar. Bu durum ayrıca Yeni Tarihselci anlayışın tarih ve edebiyatı birlikte değerlendirme fikrinin de tezahürüdür.

> *"Bilindiği üzere Klasik Tarihselcilik üzerine inşa edilen tarihyazımı, sanatla tarihi birbirinden kalın çizgilerle ayırmış, tamamen farklı alanlar olarak kurgulamıştı. Yeni Tarihselci kurama göre ise tarih de edebiyat gibi aşkın ve evrensel olduğu varsayılan değerlerin aktarımı için sorunsuz bir araç değildir. Dolayısıyla, herhangi bir anlatı türünde gerçeklikten söz edilecekse, tarih ve edebiyat arasında bu açıdan bir farkın olmadığı düşünülmüştür. Yani, Erlevent'in tespiti ile ister verili olan tarihsel kaynaklardan ister belli tarihsel dönemlerdeki gerçeklikleri yansıttığı düşünülen romanlardan yola çıkılsın, hatta nasıl bir eleştiri yöntemi temel alınırsa alınsın, metinsel düzlemde*

[177] Alun Munslow, **Tarihin Yapısökümü,** s. 55.

[178] Frank R. Ankerssmit, **"Statements, Texts and Pictures", A New Philosophy of History,** Der: Hans Kellner, Chicago, London, University of Chicago Press, s. 212-240. Aktaran: Serpil Opperman, **Postmodern Tarih Kuramı Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman,** s. 5.

[179] Serpil Opperman, **a.e.,** s. 5.

yapılacak bir araştırma sonucunda hiçbir zaman olgu'lara varılamaz."[180]

Bu kuram odağında yazılmış postmodern tarih romanları, muhatabı olan okurların yeni bir okuma yapmasını bekler. Bu beklentinin gerçekleşmesi için de yapmasını istedikleri ilk şey tarih ile edebiyat arasındaki ayrımları ortadan kaldırmalarıdır. "Yeni Tarihselcilik kuramının en önemli özelliği, edebiyat ve tarih arasındaki ayrımları ortadan kaldırmaya yönelik çalışmalardır. Bu anlayışa göre, tarih metinleri, bilimsel gerçekleri yansıtmaktan çok, geçmişi yorumlayan kurgular olarak kabul edilmektedir."[181] Dolayısıyla yazılan tarih geleneksel tarih anlayışının sınırlarının oldukça uzağındadır. Çünkü bu anlayışa göre tarih, yazarı tarafından kurgulanmış yeni bir *öykü* biçimidir. *"Peki, o zaman geçmişin anlaşılması eyleminden vazgeçmek mi gerekecektir?*

Bu sorunun dile getirilmesinin bile tarihçiler açısından oldukça sarsıcı olduğu açıktır. Çünkü geçmişin bilimsel anlamda yeniden inşası iddiasındaki tarihçinin geçmiş gerçekliğe ilişkin seçme yaparak eserlerini oluşturduğunu, anlatının gelenekselleşmiş dilsel özelliklerini kullandığından hareketle sadece kurgusal bir ürün ortaya çıkabileceğini söylemek tarihi her şeyden önce anlamsızlaştırmaktadır."[182]

2.3.1.4. Kurgu

Tarihyazımının anlatıya dayalı gerçekleştiğinin fark edilmesi yanında kurgusal bir süreçle ilişkisinin ortaya çıkması da tarihyazımı sürecinin yeniden düşünülmesini sağlamış ve onun modernizmin bir getirisi olarak edebiyatın bir alt dalı olarak görülmemesi fikrini ortadan kaldırarak tekrar onu edebiyat ile ilişkili bir tür olma haline getirmiştir. Bu durumda Chartier'ın tespitinde olduğu gibi "tarihin edebi boyutunun acı keşfi ile tarihsel söylemi sadece retoriğin mecazlarının serbest bir oyunu olarak gören ve onun da öteki kurgusal yaratılar gibi bir yaratı olduğunu

[180] Mustafa Safran, Ahmet Şimşek, "Anlatı Bağlamında Tarihyazımının Sorunları", **bilig,** Güz 2011, S. 59, s. 224. Damla Erlevent, "Halide Edib Adıvar'ın Son Dönem Romanlarında İstanbul'da Gündelik Hayat ve Müzik", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, **Bilkent Üniversitesi,** 2005, s. 62.

[181] Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** s. 83.

[182] Mustafa Safran, Ahmet Şimşek, "Anlatı Bağlamında Tarihyazımının Sorunları, **Bilig,** Güz 2011, S. 59, s. 224.

söyleyenler belirmiştir."[183] İşte bu noktada anlatı ve *kurgu*lama ilişkisini tespit etmek ve anlamak için derinlemesine bir tahlile tabi tutmak önem kazanmıştır.

Bu tahlil çalışması yapılırken yazarın ele aldığı olguyu daha dikkat çekici kılmak adına seçtiği kelimelerin tespitinden metninde kullandığı tekniklere, metnin bir parçası olarak ortaya çıktığı kültürel atmosferin motiflerinin tespitinden yazarın kendisini bu atmosferde nerede konumlandırarak bu konum neticesinde hangi bakış açısı ile gerçeklik alemi yarattığına kadar kurgusal bir metinde olması beklenen her unsur önem kazanmaktadır.

"Yeni Tarihselciler bu düşünceyi geliştirirken geleneksel tarihçilerin savundukları tarihin bütünselliğine ve birleştiriciliğine ciddi zarar vermişlerdir. Kültürel olarak insanları birbirine bağlayan, millet olma duygusunu ortaya çıkaran ve kuvvetlendiren tarih, vatan, din, gelenek ve görenekler her şeye şüpheyle yaklaşmanın sonucunda silinmekte ya da zedelenmektedir. Bunun sonunda okur, kurgusal hakikatin gölgesinde ve onun oluşturduğu şüpheyle tarihî hakikati değerlendirmeye başlayacak, tarihe ve kültüre karşı şüpheyle yaklaşabilecek ya da tarihî hakikatler karşısında duyduğu şüphe genişleyerek bütün değerler dünyasını derinden etkileyen olumsuz bir konum ortaya koyabilecektir."[184]

Bu çerçevede anlatıcı, Osmanlı Devleti'nin tarihî dönem ve kişileriyle empati kurmaya çalışarak olayın cereyan ettiği kültürel ortam bağlamında bir kurgu teşekkül ettirmeye çalışsa da kendi bakış açısının tezahürü olarak izlenim ve beğenilerini bu anlatıma bir şekilde katar ve tarihi yeniden yazma faaliyeti içerisini girmiş olur.

Örneğin Nedim Gürsel, "Boğazkesen"de Fatih'in büyük bir padişah olma vasfından çok gaddar, acımasız, cinsel istek ve sapmalarını ön plana çıkarır. Neticede bu da bir eleştiri, seçme ve klasik söylemlerden farklı yönlere dikkat çekme anlayışının bir sonucudur. Ancak aslında burada yapılan şey, Yeni Tarihselci anlayışın bu vasfından yararlanılarak "Fatih" kimliği üzerinden "Osmanlı" kimliğine dair içinde biriktirdiği duygu ve düşüncelerin dışa vurulmasıdır.

---

[183] Roger Chartier, **Yeniden Geçmiş,** Çev. Lale Arslan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1997, s. 17.

[184] Şamil Yeşilyurt, a.g.m., s. 1992.

Bu noktadan baktığımızda tarih, yazarın kurguladığı ve okurun bu kurguyu yorumladığı bir bütünden ibaret olacaktır. Çünkü tarih, tarihçinin bakış açısından soyutlanamamakta ve nesnel bir zemine oturtularak bilimsel bir yapıya dönüştürülememektedir. Serpil Ural, "Şafakta Yanan Mumlar" isimli romanında Yeni Zelandalı ve Türk iki çocuğun penceresinden Çanakkale Savaşları'na bakarak "hümanist" bir dünya kurgularken; Mehmed Niyazi "Çanakkale Mahşeri"nde tarihî vesikalarda isimleri geçen kahramanları roman kişisi yapmakta ve onların penceresinden Çanakkale Savaşları'na bakarak "millî" bir dünya kurgulamaktadır. Bu durum bize ayrıca göstermektedir ki tarih anlatımı yaşanılan dönemin de izlerini taşımaktadır. Tarihî metinlerin kaleme alındığı dönemin özellikleri tarihin ele alınışını yani kurgusunu etkilemektedir.

"Bu yüzden de tarihin, salt bir gerçekler bütünü olup olmadığı tartışma konusudur. Postmodern tarih anlayışı, bu anlamda, tarihin gerçeği tam olarak yansıtamayacağını düşünür. Çünkü tarih, dil ile birebir etkileşim içerisinde doğar ve o şekilde gelişerek çağlar boyu ilerler. Yazınsal dil, tarihi metinler içerisinde kaçınılmaz olarak önemli bir yer kaplar. Bu da tarihin metinsel bir anlatı olduğunu gösterir."[185]

Serpil Oppermann ise bunlara ilave olarak tarih ve dil arasındaki ilişkiyi de dahil ederek meseleye açıklık getirmeye çalışır:

"(…) hakikat, doğru, gerçek, dış dünya, vs. gibi kavramlar, dilin işlevinden soyutlanamaz. Bunları anlamak ve yorumlamak için geri plana itilmiş ikincil kavramlara bakmak ve marjinal olarak kalanla, merkezci olmuş terim ve kavramları dil göstergelerinin içinde yorumlamak gerekmektedir. (…) anlam, geçmiş ve bugün arasında gidip gelir ve ne sabitlenebilir ne de merkezileştirilebilir. Bu açıdan geçmişin saydam bir biçimde dilsel olarak günümüze nakli olanaksızdır. Nesnel bir tarih anlatısı da dil felsefesinde kanıtlanamamaktadır. Tarihçi geçmiş belgeleri okurken gerçeği kendi zaman birimi içinde geçerli olan dil kullanımıyla yeniden kurmaya çalışacaktır. Böylece tarihyazımı düzeyinde tarihin düz anlamlarla değil yan anlamlarla ve dilsel çağrışımların içeriğinde yazıldığı ve bu anlamların da sürekli bir

[185] İlker Aslan, "Beyaz Kale'nin Ardındaki Gerçekler: Anlatılan Tarihe Yeniden Bakmak", **Mavi Yeşil Dergisi,** Mart-Nisan 2015, S. 92

değişim içinde olacağı anlaşılacaktır. Bu nedenle tarih söyleminin özerkliği ve bu söylemin dış gerçeklikle olan ilişkisi ontolojik açıdan oldukça sorunsal bir durumdur."[186]

Yeni Tarihselcilik ve roman ilişkisine bakıldığında bu kuramın tarihe olan bağlılığı zayıflattığı ve kendi anlayışı çerçevesinde bir (b)ağ kurduğu görülmektedir. Tarihin ve edebî metinlerin arasındaki sınırın kaldırılması uğraşıyla geçmiş olayların romanlarda faklı bir gerçeklik anlayışı ile ele alınması bu noktada göz ardı edilmemesi gereken bir durumdur. Burada öne çıkan yazarın niyeti ve bakış açısıdır. Yeni Tarihselci anlayışın roman alanında kendisini en yoğun hissettirdiği husus burasıdır. Tarihi yeniden kurgulamak yazar için yeni bir tarih üretmek anlamına gelmektedir ve dolayısıyla yazara göre bu şekilde tarihe yeni açılımlar getirerek ona katkı sağlamaktadır.

2.3.2. Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Postmodern Tarih Aktarımının Romanda Yansıması

Geleneksel tarih anlayışı, tarih biliminin tarihsel belgelerin nesnel bir tarzda araştırılması ve bunlardan elde edilen bilgilerin anlatılmasından ibaret olduğunda ısrar eder. Tarih yazımında bir anlamda ampirist bir yaklaşımın mümkün olduğunu düşünür. Buna göre, tarihçinin tutumu laboratuvarda gözlem yapan bilim adamınınkine yakındır. Tarihçi de bilimsel ve nesneldir.

Tarihsel olarak düşünmek dil ile düşünmek demektir. Tarihçi söz sanatlarına, dilsel protokollere başvurur. Bunlar tarihsel metne yapısını kazandırırlar. Tarihsel anlamı yaratan da tarihçinin kullandığı dilsel biçimdir. Tarihçi tarihsel malzemeyi ayıklar, seçtiği tarihsel olayları dil aracılığıyla anlatı olarak düzenler. Yeni Tarihselci kurama göre bu seçme ve dilin imkânlarından yararlanılarak yapılan düzenleme, tarihi edebiyat ile yakınlaştırır ve sonuçta onlara göre edebî bir metin ortaya çıkar. Şu hâlde White'ın önemli yazılarından denemelerinden birinin başlığıyla söylendiğinde, tarihsel metin, "yazınsal sanat eseri'"dir (literary artifact).

[186] Serpil Opperman**, a.g.e.,** s. 8.

Yeni Tarihselci kuramın tarihçinin geçmişi kurguladığı iddiasından hareketle denilebilir ki belgelere dayansa da tarih yazımında tarihçinin imgelemi etkili olmaktadır ve tarih bu anlamda gerçekçi değildir. Tarihçinin anlatısal söylemi (narrative discourse), sözcüğün yerleşik anlamında bilimsel değildir, edebi esere daha yakındır.[187]

Tarihî roman ise tarihten alınan malzemenin içerisine edebî hareket ve hissiyat katılarak vücuda getirilen bir türdür.[188] Bu tür, tarihe ait malzemeyi ihya ederken bazen onu yıpratmak pahasına da olsa süsler ve zenginleştirerek daha fark edilebilir hâle getirir. Bir diğer ifadeyle tarih, roman yazarının ideolojik bakışıyla yeniden ele alınır. Dolayısıyla E. H. Carr, bu bağlamda tarihçinin bakış açısını anlamadan tarihi ve tarihçiliği anlamanın mümkün olmadığına dikkat çekmektedir.[189]

Bu bağlamda tarihî anlatılar her ne kadar belli kültürel kodların sonraki nesillere aktarımı için önemli bir rol oynasa da bu anlatıların gerçekliği postmodernizm ile birlikte sorgulanmaya açılır. Tarih nedir, nasıl yazılır, tarihin edebiyata olan etkisinde objektif tavır sergilenebilir mi gibi sorular, postmodernist gelenekle birlikte sıkça sorulan sorular olur. Postmodernizmin tarihi sorgulayan yeni bir anlayışla var olması, Yeni Tarihselcilik kuramının temelini oluşturur. Yeni Tarihselcilik kuramıyla birlikte, postmodern dünyadaki pek çok farklı kavram gibi tarihe karşı olan bakış açısı da yukarıda izah etmeye çalıştığımız özellikler bağlamında değişir; bir fon olarak "tarih" kavramı yerinden oynatılarak ona yeni bir anlam yüklenir. Bu anlam, geleneksel tarih anlatısını yıkar ve objektif bir tarih anlatısının var olamayacağı çıkış noktasından hareket ederek tarihin, onu yazan kişinin etkisinde ortaya çıktığını savunur. Bu, bir bakıma kutsalı yıkmak anlamına gelir. Kutsallaştırılan ve yüceltilen tarih anlayışı yerine, tarihin öznel bir yorumlama olduğu fikrini ortaya koyan Yeni Tarihselci anlayış, hangi ideolojiye hizmet ederse etsin, tarihî romanların gerçeği yansıtmadığını öne sürer. Postmodern edebiyatta da tarih anlatımı, Yeni Tarihselcilik kuramı odağında geliştiği için bu anlayışın

[187] Halil Turhanlı, "Tarih Objektif ve Bilimsel Değil Sübjektif ve Edebîdir!", (Çevrimiçi) http://www.stargazete.com/acikgorus/tarih-objektif-ve-bilimsel-degil-subjektif-ve-edebidir 138917.htm 22.02.2019

[188] Cengiz Karataş, a.g.m., s. 219.

[189] Edward Hallet Carr, **a. g. e. ,** s. 48.

çerçevesinde ilerler. Postmodern kurama göre edebiyat da tarih de birer anlatıdır. Tek bir tarih anlatısı olamayacağı gibi, romanlara malzeme olan tarihsel arka planın da doğruluğu bilinemez. [190]

"Postmodernizm, geleneksel romancılığı da tarih anlatısını da yıkar ve ikisini birleştirerek ortaya bambaşka bir biçim/tür çıkarır. Tarih, Yeni Tarihselcilik'te hakkında spekülasyon yapılabilecek bir olgudur ve bir yönüyle komplo tarihidir."[191] Postmodernistlerin tarih, tıpkı bir şiir, nesir ve söylem gibi içinde yorumlar barındıran metinlerden ibarettir görüşünü de bu bağlamda ele alıp değerlendirmeliyiz. Munslow'a göre "tarih, tarihçilerin metinsel ürünleridir, bir edebiyat biçimidir, kültürel bir pratiktir.[192] Postmodernist tarih söyleminin güçlü sesi Keith Jenkins de bu bağlamda "tarih, inşa edici ve anlatıcı olarak tarihçinin geçmişe yönelik bakış açısının yansımasından başka bir şey değildir." görüşünü dile getirmektedir. Başka bir deyişle ona göre "tarih, tarihçiler tarafından inşa edilen ve sürekli değişen bir söylemdir."[193]

Tarih, kurmaca metinler gibi, yazıcısının kaleminde hayat bulan metinler bütünüdür ve bir kurgudan ibarettir. Bu yüzden de tarihin, kültürel kod aktarımına olan hizmeti sorgulanmaya ve yeniden yapılandırılmaya açıktır.

Sonuç yerine geçmesi adına Postmodernist tarih söyleminin güçlü sesi Keith Jenkins'in sözlerini kullanabiliriz. Ona göre tarih, inşa edici ve anlatıcı olarak tarihçinin geçmişe yönelik bakış açısının yansımasından başka bir şey değildir. Bir diğer ifadeyle, "tarih, tarihçiler tarafından inşa edilen ve sürekli değişen bir söylemdir"[194] 1990 sonrasında yazılan özellikle postmodern anlayıştaki romanları da bu anlayış çerçevesinde değerlendirmeye tabi tutarak Osmanlı'ya dair hangi bakış açısını benimsedikten sonra bu "inşa" faaliyetine başladıklarını tespit etmemiz gerekmektedir.

---

[190] İlker Aslan, a.g.m., s. 260.

[191] Kubilay Geçikli, a.g.m., s. 180

[192] Alun Munslow, **Tarihin Yapısökümü,** Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları. 2000, s. 15.

[193] Keith Jenkins, **Tarihi Yeniden Düşünmek**, s. 13.

[194] Keith Jenkins, **a. e.** , s. 13.

Yukarıda izah etmeye çalıştığımız gibi kavram olarak tanımı bir hayli sübjektif, muğlak ve karmaşık olan postmodernizmin henüz tam anlamıyla kuramsallaşmamış olduğunu görürüz.[195] Bu durum, yapısı gereği postmodernizmin istediği sonuç da olabilir. Hal böyleyken postmodern anlayış çerçevesinde yazılan romanları yapı olarak incelemeye geçmeden önce bu yapının oluşmasında önemli bir yere sahip olan Yeni Tarihselcilik anlayışını vermeye çalıştık. Yeni Tarihselci anlayışın tarihe yüklediği anlam ve onu ele alış biçiminin edebiyat sahasında postmodern romanlar üzerinden gerçekleştiğini unutmadan bu dönemde yazılan tarihî romanları değerlendirmeliyiz.

2.3.3. 1990 Sonrası Tarihî Romanlarda Postmodern Anlayışın Yansımaları

1990 sonrası Türk romanında tarih alanında yazılan romanlar arasında en çok tartışmaya sebebiyet veren romanlar, genellikle postmodern anlayış ile kaleme alınan romanlar olmuştur. Bu durumun birinci boyutu, gerçekçi tarzda roman okumaya alışmış okuyucuların bu tür romanlarda da sözü geçen tarihî olay ve kişiliklerin resmî tarih anlayışına uygunluk beklentisiyle ilgilidir. İkinci boyutu ise birinci boyutun da sebebi olan ve resmî tarih anlayışından ziyade kendi tarih anlayışını ön plana çıkararak tarihî olay ve kişilikleri yansıtma gayretine gidip çok sesli bir tarih anlayışı ortaya koyma isteğinden kaynaklanmaktadır. Bu istek postmodern tarih anlayışının yazarlar üzerindeki etkisinin de göstergesidir.

Resmî tarih anlayışının karşısına alternatif bir tarih anlayışı yerleştirme fikrini, "seçkin" sanat anlayışının karşısında duran ve onun ortadan kaldırılmasını amaçlayan postmodernizmin bu amacıyla bağdaştırarak yorumlamak mümkündür.

"Çoğul bakış açılarına inanan postmodernistlere göre artık üst kültürün belli başlı değerli eserleri diye bir ayırım olamaz. Bu farklılığı belirleyen, yani ötekilerden üstün sayan, eleştiri kurumu da postmodernizme göre yadsınmalıdır. Çünkü sanat veya edebiyat eleştirisi, sanat eserini sistemleştirip kalıplara sokan kurumsal bir yaklaşımdır. Ayrıca, sanat kurmacadır, gerçeğin aynası değildir. Önemli olan sanatın

[195] İsmail Çetişli, **Batı Edebiyatında Akımlar,** Birinci Basım, Isparta, Fakülte Kitabevi, 1997, s.156.

kurmaca yapısının sergilenmesidir. Sanatçının elindeki, her şeyden önce malzemedir."[196]

Postmodern anlayıştaki yazarlar tarihi de kullanılacak bir "malzeme" olarak görüp onu kendi yarattığı gerçeklik dünyasının bir parçası haline getirmesi, beraberinde tarihe değer atfederek onu millî hayatın tesisi için vazgeçilmez bir unsur olarak kabul edenlerin itirazlarını getirmiştir. Postmodern yazar ise bu itirazlar karşısında Yeni Tarihselci anlayışın ortaya attığı tarihin aslında nesnelliği yansıtamayacak kurgusal bir yapı olduğu iddiasına sığınır. Yeni Tarihselci anlayışın tarih ve edebiyat arasındaki sınırları kaldırarak bu iki alanı birlikte değerlendirme fikrini de bu çerçevede devreye sokarak romana ait "gerçeklik" ile tarihe ait "gerçek", tamamen birbirine geçmiş bir şekilde yazar tarafından ele alınır.

Postmodern yazar, bu niyetini gerçekleştirmek için çeşitli tekniklere başvurur ancak niyetinin gerçekleşmesi için ön planda dil ile oyun oynamayı ve gelenekleşmişin karşısına yeni şeyler koyarak okuyucuyu yabancılaştırma çalışmasını tutar. Dolayısıyla bu niyet çerçevesinde sanat eseri olarak roman, organik bir bütün değildir. Tam tersine bütünlüğü bozmaya yönelik tüm yöntemlerin "özgürce" kullanıldığı bir vasıtadır.

Bu vasıta kullanılırken yinelemek gerekirse tarih, kayıt altına alınan belgelerde bile "yorum" işi olarak görülür. Tarih araştırmacıları ise onlara göre tarih incelemelerini, kendi birikimlerine, yaratıcılık güçlerine, ideolojik ve kültürel değerlerine, toplumsal yapıya bağlı olarak sadece dil ortamında kurgulayan/yorumlayan kişilerdir.[197] Dolayısıyla kendi romanlarının da yargılanacaksa bu çerçevede değerlendirilip yargılanması gerektiğine inanırlar.

Postmodern yazarlara göre geçmiş, hiçbir surette bütünüyle günümüze kadar taşınabilecek bir şekilde kayıt altına alınmamıştır. Dolayısıyla onun büyük bir bölümünün unutulması ya da kayıt altına alan tarihçinin seçme-ayıklama yapması neticesinde seçilmeye layık görmediklerinin kaybolması doğaldır. Onların yaptıkları tarihin unutulan ya da kaybolan parçalarının romanlarında "gerçeklik" çerçevesinde

[196] Yunus Ayata, a.g.m., s. 195.

[197] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e.,** s. 24.

ele alınmasıdır. Bunu yaparken de ait oldukları toplumun kültürel ve sosyal hayatının yansımalarını görmezden gelmemeye çalışmaktadırlar.

Bu anlayış çerçevesinde tarihe yönelen ve onu bir *"imge dükkânı", "malzeme deposu"* olarak gören postmodernizm 1990 sonrası Türk edebiyatında yazılan tarihî romanlarda son derece etkili olmuş bir anlayıştır. Ancak bu etkilenmeyi her yazarda aynı oranda görmek söz konusu değildir. Söz gelimi İhsan Oktay Anar ile Selim İleri'nin ya da Ahmet Altan'ın romanlarında postmodernizmin yansımaları çok başka şekillerdedir. Anar, masalsı bir dünya kurarak romanını her yönüyle postmodernizmin dünyasına yaslarken; İleri ve Altan'ın romanlarında bu dünyanın sadece anlatım özelliği olan üstkurmaca ön plana çıkmaktadır.

Romanlarında postmodernizmi öyle ya da böyle yansıtan bu yazarların yapısal manadaki tercihleri, Osmanlı tarihinden bir dönemi romanlarına zemin olarak yerleştirirken o dönemi romanlarında yansıtma noktasında son derece etkili bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Carr'ın tarihçinin bakış açısını anlamadan tarihi ve tarihçiliği anlamanın mümkün olmadığı düşüncesi bağlamında bu yazarların da romanlarının tam olarak anlamlandırılmasında Osmanlı'ya bakış açılarının tam olarak anlaşılması gerekmektedir diyebiliriz.

Postmodernizmin öne çıkardığı anlatısal bilgi ve bilimsel bilgi arasındaki sınırları sorgulayarak epistemolojik bir kuşku yaratma düşüncesinden hareketle yazarlar romanlarını tarih içinde sabit, değişmez bilgilerin varlığını reddetmek üzerine kurgulamışlardır. Resmî tarihin dayatıları olarak gördükleri tarihî olayları yoruma göre çoğalan çeşitlilikleri olan "gerçeklik" çerçevesinde ele almışlardır. Dolayısıyla bu dönemdeki romanlarda gerçek, parçalara ayrılmış (fragmented) ve çeşitliliğe dayanan çoğulcu bir olgudur. O hâlde, "gerçek hakkında ileri sürülen bir bilginin doğru olup olmadığını nasıl bilebiliriz?"[198]

> *"Bu sorunun yanıtı sürekli değişim gösteren ve anlamların yeniden kurulduğu toplumsal ve kuramsal söylemler çerçevesinde kültürel oluşumların ve tarihsel bakış açılarının içinde aranmalıdır. Sonuç olarak ileri sürülen bilgilerin doğruluğu her zaman göreceli olacaktır. Postmodern tarih görüşünde kültürel ve*

[198] Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite,** Ankara, Vadi Yayınları, 2000, s. 220.

> *öznel görünümler içinde ortaya çıkan gerçek, sürekli olarak bozulan ve yeniden kurulan bir kavramdır. Tarihyazımında olguların eldeki kanıtsal belgelerinin niteliği her zaman sorunsaldır. Zira eldeki belgesel kaynakların nasıl kullanıldığına dikkat çekilir. Anlatı içinde nesnellikleri sorgulanır çünkü yorum kaçınılmaz olarak anlatıyı biçimlendirmektedir."*[199]

Yeni Tarihselci anlayışın fikirlerini tarihten seçtiği malzemeleri kullanma noktasında uygulamaya döken postmodernist yazarların Osmanlı'ya yaklaşımlarının da bu doğrultuda olduğunu ve onun dünyasından seçtiği *imge* ve *malzeme*leri kendi bakış açısı kapsamında yorumlayarak işlemenin derdinde olduğunu söyleyebiliriz. Postmodernizmin önceliediği *çok katmanlılık* görüşü çerçevesinde de bu bakış açılarının farklılık arz ettiğini söyleyebiliriz. Bu bakış açılarını tespit etmeye çalışırken de *"postmodern roman, sürekli değişim içinde olan tarih söylemini kesinliklerin, özlerin ve sabitliklerin yıkıldığı postmodern bir tarih anlayışı çerçevesinde ele alarak tarihe dönüş yapar."*[200] görüşünü göz ardı etmemeliyiz.

Edebiyatımız açısından, postmodern bir kurgu ile yazılan tarihî romanlara baktığımızda Yeni Tarihselcilik Kuramı doğrultusunda, "tarihin yorumlanması", "tarihin bir kurgu olması" gibi iddiaların hala tartışılıyor olması, bu tartışmalarda bireysel kabullerin ön plânda tutulması, tarih felsefesi bilincinin eksik olması, tarih ve edebiyat kültürünün net olarak tanımlanamaması yukarıda ismini saydığımız romanlarda hem yapısal ve teknik unsurların tasarımında yazarın Osmanlı'ya karşı sahip olduğu bakış açısının daha da ön planda olmasını hem de kullanılan bazı yapısal ve teknik unsurların yazarın Osmanlı'ya karşı hangi bakış açısına sahip olduğunu tespit etmemizi sağlamaktadır.

1990 ila 2000 yılları arasında bu anlayış ile kaleme alınan ve tespit ettiğimiz romanlar ile yazarları şunlardır:[201]

1. Adalet Ağaoğlu, **Romantik/Bir Viyana Yazı** (1993),
2. Ahmet Altan, **Yalnızlığın Özel Tarihi** (1991),
3. Ahmet Altan, **Kılıç Yarası Gibi** (1998),

[199] Serpil Opperman, **a.e.,** s. 41.

[200] Serpil Opperman, **a.e.,** s. 20.

[201] Yazarlar soyadı sırasına göre sıralanmıştır.

4. İhsan Oktay Anar, **Kitabü'l Hiyel** (1996),
5. İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası** (1995),
6. Mehmet Coral, **Konstantiniye'nin Yitik Günceleri** (1999),
7. Vecdi Çıracıoğlu, **Kara Büyülü Uyku** (1999),
8. Murat Erman, **Beyaz Ateş Adası** (1998),
9. Nedim Gürsel, **Boğazkesen / Fatih'in Romanı** (1995),
10. Nedim Gürsel, **Resimli Dünya,** (2000),
11. Selim İleri, **Kırık Deniz Kabukları** (1993),
12. Selim İleri, **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver** (1997),
13. Ömer Zülfü Livaneli, **Engereğin Gözündeki Kamaşma** (1996),
14. Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı** (1998),
15. Elif Şafak, **Pinhan** (1997),
16. Elif Şafak, **Şehrin Aynaları** (1999)
17. Elif Şafak, **Mahrem** (2000).

2.3.4. Konu Seçimi

Postmodernizmin etkisiyle kaleme alınan tarihî romanlarda kendilerine kadar gelen süreçte sürekli idealize edilmiş olan tarih anlayışının karşısında, bu tarihin kaydetmediğini iddia ettikleri "öteki"nin merkeze yerleştirildiği bir tarih anlayışı konumlandırılır. Yüceltilen ve öyle olduğuna inandırmak için dayatılan tarih anlayışına karşı farklı bir gözle bakmayı teklif eden bu yeni tarih anlayışındaki yazarlar, idealize edilmiş tarih anlayışında Osmanlı toplumunda yer alan çok katmanlı sosyal hayata yer verilmediği için oluştuğuna inandıkları boşlukları bir nevi doldurmaya çalışırlar.

Tarih, postmodern yazarlar tarafından bu amaçlarının yerine getirilmesi için bir "imge deposu" işlevindedir. Onlar, klasik gerçekçi romancıların aksine tarihi kullanarak okuyucuları da işin içine dahil etme arzusuyla kendi ideallerindeki tarihin

altın sayfalarındaki serüvenleri tekrar yaşatıp ideal bir devlet ve toplum nizamı yaratma gayreti göstermezler. Romanlarını postmodern bir tarih anlayışı çerçevesinde kurgulayan bu yazarlar, bugünün gözüyle tarihi yorumlamanın peşindedir. "Böylece tarih bilincinin öngördüğü, 'her devri kendi tarihî şartları içinde değerlendirme' kuralının dışına çıkarlar. Tarih, gerçeğin kendisi değildir; o da diğer metinler gibi, bir 'metin'dir; bir yazıcısı vardır ve tarih bu yazıcının gerçeğidir, tezini ileri sürerler. Bu tez, postmodernist romancıya, tarihe 'keyfî' tasarruf imkânı da vermektedir."[202]

İnsanların tarihe daima ilgi duyduğu gerçeğinin bilincinde olan postmodern roman yazarı, romanın tarihe en yakın tür olduğu düşüncesinden hareket ederek eserlerinde nostaljik bir atmosfer yaratıp resmî tarih anlayışının yanında bu şekliyle "bireysel" bir tarih anlayışının da olabileceğini göstermek ister. Bu istek çerçevesinde de yaratılmak istenen atmosfere en uygun düşen "malzemeler", Osmanlı toplumunun sosyal ve kültürel hayatının içerisinde aranır. Bu durum, bu anlayış doğrultusunda kurgulanan ilk Türk romanı olarak kabul edilen Orhan Pamuk'un "Beyaz Kale" (1985) romanından itibaren bu şekilde olmuştur. Bu romandan itibaren aynı anlayış çerçevesinde yazılan romanlarda alışılagelmiş tarihî romanlardaki gibi Osmanlı'nın kahramanlıkları, savaşları ya da yıkılışına yol açan sebepler ele alınmamış; onların yerine Osmanlı'nın eğitim anlayışı, sanat ve kültürel hayatı, düşünce sistemi gibi olgular romanın merkezine konumlandırılmıştır. Bu yapılırken de yine önceki tarihî romanlarda görülmeye alışkın olunan tek yönlü bir bakış açısı yerine postmodernizmin karakterinde olan çok yönlü ve eleştirel bir bakış açısı tercih edilmiştir.

> *"90'lı yıllardan önce yazılan romanların çoğunda fark edilen ulusal amaçların roman çerçevesinde değerlendirilmesi, yerini sorgulayıcı, eleştirel, yaratıcı kurgulara bırakmıştır. Osmanlı tarihi sadece resmî kaynaklardaki bilgilerle değil ya da gerçek kavramların sorgulanması eşliğinde konu olmaktadır romanlara. Yazarlar resmî tarih tezlerinin, söylemlerinin aktarımını yapmamaktadır kısaca.*
>
> *Örneğin. Abdülhamit'in, V. Murat'ın tek taraflı yargılanmaması, tarihte bilinmeyen pek çok yön olabileceği Selim*

[202] Mümtaz Sarıçiçek, a.g.m., s. 191.

İleri'nin 1997 yılında yayımlanan Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver romanında değinilen bir konudur. Selim İleri bu romanında V. Murat'ın özgürlükten yana olduğunu, vatan şairi Namık Kemal'le dostluk ettiğini sonra da çıldırdığını yazan tarih kitaplarına bir eleştiri yöneltir roman kahramanı Cemil Şevket Bey aracılığıyla. Cemil Şevket Bey'e göre tarihî kahramanlar nasıl görünmek istenirse öyle görülür."[203]

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda konunun işlenişi genel itibariyle *"Nasıl görünmek istenirse öyle görülür"* anlayışının tezahürüdür. Tarih kitaplarında V. Murad'a dair yazılanları, Selim İleri'nin eleştirel bir gözle "gördüğü" gibi, Nedim Gürsel de yüceltilerek insan kimliğinin dışında bir konuma büründürülmüş şekilde tarih kaynaklarında işlendiğini düşündüğü Fatih Sultan Mehmed'i; istenirse farklı bir şekilde "görmek" mümkündür anlayışıyla hiç alışılmadık bir gözle "görmüş"tür. Bu "görme biçimleri"nin örneklerinin sayısını artırmamız mümkündür. Örneklerdeki bu artış doğru orantılı bir şekilde toplumda bu yönlü yazılan tarihî romanlara karşı eleştirel yaklaşma sonucunu doğurmuştur. Bu eleştirel yaklaşım karşısında kendilerine söz hakkı verildiğinde bu yazarlar, romanlarının tarihî bir kaynakmış gibi okunmasının bu sonuçları doğurduğunu dillendirmişlerdir. "Romanda anlatılanlar tarihî gerçeklere ne kadar uyuyor?" yaklaşımının meselenin başlangıcını teşkil ettiğini düşünen Orhan Pamuk, meselenin olumsuzluğundan doğan bir de olumlu getirisi olduğuna inanır:

"Romanda anlatılanlar tarihî gerçeklere ne kadar uyuyor?" tartışması hiç bitmez. Bunda bir göreceklik vardır hep. Konstantinopolis'in Bizans'ın başkenti olduğundan -en azından bir dönem için- kuşkumuz yok. Bunu yanlış yazan bir romancıdan kuşkuya düşmekte haklıyızdır. Ama ya bir roman, sorununu bu tür ayrıntıları doğru vermeye dayandırtmıyor gücünü bu ayrıntıların doğru olmasından almıyorsa. Bu noktada işte yazarın hayal gücünün özerkliği sorunu ortaya çıkar. Yazarın gerçeklerden sapabilme gücü, otoritesi ve yetkisinin sınırları neresidir? Kim koyar bu sınırları? Roman sanatı popüler bir sanat olduğu için, şimdi tarif etmeye çalıştığım sorunların tartışması genel okuyucunun önünde yapılır. Bu tatlı bir bulanıklık ve kargaşa şeklinde yaşanır. Çünkü çoğu zaman popüler okur tarihin ayrıntılarına 'gerçekçi' bir şekilde uyulup uyulmadığı asabi bir şekilde sorar: 'Bu gerçekten olmuş mu?' sorusunu. Yazarın gerçek-hayal karışımının hangi düzeye oturduğunu belirlemek

[203] Bahriye Çeri, a.g.m., s. 24.

zordur hep. Böylece yazarın hayal gücünün sınırları ile tarihin belgeye dayanan verileri arasında bir çeşit bitip tükenmez kavga başlar. Yazarın hayal gücünü savunanlarla tarihe saygıyı savunanlar dövüşür. Bu kavga tarihî romanı hep popüler olarak besler. Yani romanları aslında bu kavgalara ilgi duyduğumuz için okuruz."[204]

Orhan Pamuk, bu konuda olumlu düşünmek istese de tarihî romanlarda tarihin kendisini arayacak okur kitlesinin varlığından çekincelerini de dile getirerek asıl tehlike olarak gördüğü noktaya dikkat çekmektedir.

"Öte yandan tarihî romanda tarihin kendisini arayan yaygın okur ilgisi tehlikelidir. Çünkü hakiki bir dünya, birinci elden çıkarak yaratılmış bir dünya değildir o. Tarih değil, tarihî romandır. Tarihî romanın tehlikeli noktası işte tam orasıdır: Roman okurken tarih olamama, tarih okurken roman olamama yeri."[205]

Orhan Pamuk'a göre yazar, romanın "gerçeklik" dünyası ile tarihin "gerçek" dünyası arasındaki çatışmadan kaynaklanan bu "tehlike" ile başa çıkmayı başarabilirse kendisini kanıtlamayı başarmış demektir. Başlangıcında "kavga" olan bu süreci, kendi istediği mecrada yürüten yazar aslında hem postmodernizmin istediği atmosferi yaratma adına başarı göstermiş hem de kendi yazarlık yeteneğini kanıtlamış demektir.

"O zaman tarih mi hayal mi, roman mı tarih mi, hem roman hem tarih mi kavgaları başlar gene. Unutmayalım ama: bu kavgalar çoğunlukla eğlenceli ve tartışmalar gibi bir yanlış anlamaya dayanır hep. Tarihi ve romanı yanlış anlama. Aslında yaratıcı yazarın özgünlüğü bu yanlış anlamaların sıklığı ve çokluğu ile de kanıtlanmış olur."[206]

Orhan Pamuk, bu anlayışla tarih ve roman tartışmasına bakarken kendi romancılığı doğrultusunda tarihi kullanmaktadır. Onun romanlarında tarihin bulunuyor olması bir nevi kendi çıkarlarına hizmet etmesi içindir. Yani onun için tarih, kendisinden önceki anlayışlarda olduğu gibi "ulvî" bir amaç değil, "maddi" bir çıkardır.

---

[204] Orhan Pamuk, "Temel Sorun Gerçekçi Ayrıntıya Saygının Sınırları", **Hürriyet Gösteri,** S. 197-198, s. 72.

[205] Orhan Pamuk, a.g.m., s. 72.

[206] Orhan Pamuk, a.g.m., s. 72.

"Benim için tarih, günümüz gibi anlamlandırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Hazineden işime yarayacak ne çekip kullanabilirim diye düşünürüm."[207]

Bu tutumunun sanatçının yaratıcılık yönü ile çeliştiğini düşünenlere de katılmadığını söyleyebiliriz. Orhan Pamuk, bu yolla pek çok kimseden çok şey aldığını bu durumdan da rahatsızlık değil memnuniyet duyduğunu söyler: "Bir sanat eseri yaratıyorum. (...) Nereden ne almışım önemli değil."[208]

Orhan Pamuk'un postmodernizmin karakterine uygun bir şekilde tarihi romanlarında kullanmasını kendisiyle aynı anlayıştaki yazarlarda da görmemiz mümkündür. Bunu yaparken yukarıda da altını çizdiğimiz üzere tarih, bir üst kültür disiplini olmasının yanında popüler kültür alanlarını da kapsayan bir alandır ve postmodern tarih kurgusu ile kaleme alınan romanlarda tarih ikinci anlayış çerçevesinde ele alınmaktadır.

"Dönemin evlenme, doğum, ölüm, cinsellik, hastalık, eğlence ve gündelik hayatın daha başka eylemlerinin anlatımı da tarihin kapsamı alanına girer. Üstelik bunları anlatan tarihçi, yazdıklarının doğruluğunu müze, arşiv ve kütüphanelerde saklanan belge ve kaynaklara dayanarak ispatlamak gereğini de artık duymaz; çünkü tarihçiler arasında bile kaynaklardan çoğunun şu veya bu şekilde yanlış, eksik, önyargı veya çıkar kaygısıyla ortaya konulduğuna dair görüşler vardır."[209]

Sonuç olarak postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda Yeni Tarihselci anlayışın söylem ve sorunsalları edebiyat sahasında analitik bir tavırla işlenir. Geçmişin el değmemiş alanlarında postmodern roman için zengin kaynaklar mevcuttur. Romanı için tarihe yönelen ve "imge dükkânı" olarak gördüğü tarihten malzemelerini "seçerek" alan yazar, Yeni Tarihselci bir çözümleme çalışması içerisine girerek tarihin birden çok yorum ve bakış açısı ile yansıtılabileceğini göstermek ister. Bunu yaparken tarihsel olguların kurgusallaştırma sürecini göz önüne sermek ve tarihin geçmişi "gerçek" olarak aktardığı iddialarını yazınsal süreci ön planda tutarak çürütme amacı güder. Dolayısıyla da romanını tarih ve roman

---

[207] Orhan Pamuk, **Öteki Renkler,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1999, s. 112-113.

[208] Yıldız Ecevit, "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Birleşenler", **Varlık,** S. 1063, Nisan 1996, s. 46-55.

[209] Recep Duymaz, "Gelibolu Romanına Postmodernizm Açısından Bakış", s. 11.

arasında kültürel bir ürün haline dönüştürme gayretiyle kurgular. Bu yüzden de postmodern tarih romanlarında ele alınan mevzular genellikle Osmanlı toplumunun sosyal ve kültürel hayatından seçilerek işlenir. Bu "seçme" ve "işleme" bu anlayış ile kaleme alınan tarihî romanlarda, postmodernizmin karakteri ve yazarın kendi dünya görüşünü bu karakter doğrultusunda kullanmasından dolayı genellikle Osmanlı tarihine "eleştirel" bir bakış açısı çerçevesinde tahakkuk eder.

2.3.5. Olay Örgüsü

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanların "tarihsel" niteliğinden çok "roman" olma niteliğine önem verdiği gözlemlenmektedir.[210] Bu durum yazarın tarihin gerçeklerinden ziyade romanın gerçeklerine göre metnini kurgulamasından kaynaklanmaktadır. Bu kurgu esnasında da roman unsurlarının tamamı ona hizmet edecek bir şekilde yansıtılır. Bu amacına ulaşmak için yazar ilk olarak geleneksel manada "tarih" deyince ilk akla gelen "savaşlar, yıkımlar, zaferler, saldırılar, fetihler" gibi olaylardan uzak durup romanını anlatmak için seçtiği dönemde yaşayan insanların yaşam biçimlerine eğilmiş ve tarihi algılama biçimlerine farklı bir boyut kazandırma uğraşına girmişlerdir.[211]

Postmodern tarihî romanlar tarihin izini taşıyan unsurları arka plana yerleştirirler. Bunu yaparak yeni bir öykü ortaya çıkarmanın düşüncesindedirler. Dolayısıyla geleneksel tarih anlatısında önemli bir yere sahip olan "süreç", onlar için önemli değildir. Onun yerine anlatılarında kurguyu ön plana çıkartarak "gerçeklik" bağlamında olayları "yorum"lama yerleştirilir. Bunu yaparken de Yeni Tarihselcilik kuramının önemli özelliklerinden biri olan tarihin görünmeyen yanını ele alma özelliğinden istifade ederler. Bu görünmeyen yan, tarihe yön vermiş insanların ve onların yaşadığı büyük savaş ve mücadelelerin dışında kalan olaylar üzerine kuruludur.

Olay örgüsünü Yeni Tarihselcilik anlayışının özellikleri doğrultusunda teşekkül ettiren postmodern tarih romanı yazarlarında bunu yaparken "şüpheci" bir bakış açısı ile olaylara bakmak esastır. Yeni Tarihselci anlayışın "tarihin olayları

[210] Konur Ertop, "Romancılığımızda Tarihe Yaklaşım", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197-198, s. 60-61.

[211] Kubilay Geçikli, "Edebiyatta Yeni Tarihselcilik", s. 187.

gerçek dairesinde anlatması mümkün değildir" görüşü üzerine oturttukları olay örgüsünde tam olarak bir netlik söz konusu değildir. Gerçeklik olayların sorgulanarak çıkarılması bağlamında dizayn edilir. Bu gerçeklik anlayışı çerçevesinde her şey bozulmuş, yıkılmış, değiştirilmiş ya da yenilenmiş olabilir. Olaylar mantık süzgecinden geçirilmeden aktarılabilir. Hatta roman kendi kurgusu çerçevesinde "saçma" bile denilebilecek bir olgu etrafında ilerleyebilir.[212]

Bu tip romanlarda tarih, daha küçük tarihlere bölünür ve olaylar o şekilde anlatılır. Daha önceki tarihî roman türlerinin aksine yoğunlaştıkları olay kısa bir zaman aralığı çerçevesinde kurgulanır. Örneğin "Engereğin Gözündeki Kamaşma" romanında Zülfü Livaneli, Sultan İbrahim'in tahttan indirilmesinin ardından öldürülmesine kadarki geçen kısa sayılabilecek süreci romanlaştırmıştır.

Modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda olay örgüsünün esası okuyucuya "makul" gelmesidir demiştik. Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda ise bu durum tam tersi bir özellik arz etmektedir. Bu romanlarda olay örgüsünde bir "çözülme" ve "gevşeme" varmış hissi yaratılarak bazen ona olağanüstülükler, tesadüfler, mucize ve abartılar katılarak okuyucuya sunulur. Olaylar dağınık ve karmaşık bir durumda tertip edilir.[213] Modernist ve gerçekçi tarihî romanlarda olay örgüsünde mantık çerçevesinde bir düzenleme esas iken postmodernist romanlarda tesadüflere ve olağanüstülüklere yer verilerek gerçekleştirilen bir düzenleme esastır. Zaman zaman bazı romanlarda olağanüstülüklerin bu romanlara masalsı bir boyut kazandırdığı dahi söylenebilir.

Bu konuda en dikkat çeken romanlar Elif Şafak'ın romanlarıdır. "Büyülü Gerçeklik" anlayışının izlerinin hissedildiği romanlar olağanüstülükler ve abartıların ön planda tutulduğu masalsı kurgularıyla dikkat çekmektedirler.

Modernist romanlarda ve gerçekçi romanlarda yazar, anlattığı olayın gerçek olduğu izlenimini okuyucuya ne kadar çok yansıtma isteği duyuyorsa; postmodernist romanlarda da yazar anlattığı olayın kurgu olduğunu aynı oranda okuyucuya

[212] İlker Aslan, "Edebiyat ve Tarih İlişkisi: Edebi Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak", s. 264.

[213] Recep Duymaz, a.g.m., s. 16.

yansıtmak ister. Hatta bazı romanlarda yazar bunu daha romanın başındayken kendisi açıklar.

Yeni Tarihselcilik anlayışının tarihin ve edebiyatın nesnellik çerçevesinde bir olayı yansıtmasının mümkün olmayacağı görüşünden hareketle postmodern romanlarda ele alınan tarihî bir olay, "gerçek" olmadığı izlenimi verilerek bilinenden farklı bir bakış açısıyla ele alınır.

> *"Ve Swann, Bellini'nin yaptığı portreden tanıdığı 2. Mehmed'i kendine çok yakın hissediyordu. İstanbul fatihi, Venedikli biyografinin anlattıklarına, bakılırsa, tutkuyla sevdiği bir cariyesinin saplantısından kurtulabilmek için onu kendi elleriyle hançerlemiş, böylece kafa esenliğine kavuşabilmişti."*[214]

Alıntılanan bu bölümde Fatih'in tutkuyla sevdiği bir cariyesini saplantısından kurtulmak için öldürdüğünü görüyoruz. Bu olayı hiçbir tarih kaynağında göremeyiz. Bunun Nedim Gürsel de farkındadır ama zaten o, bunu gerçek olgusundan hareketle değil romanının gerçeklik olgusundan hareketle bu şekilde kullandığını ifade eder:

> *Proust, tarihsel gerçeklere uymayan bir şey söylüyor. Fâtih'i böylesine etkilemiş bir kadın yok çünkü. Ama 18. yüzyılda Fransa'da Lanoue adlı bir yazar bu olayı temel alan bir trajedi yazmış: 'İren'in Trajedisi'. Bizanslı bir kadının Fâtih'in haremindeki acıklı sonunu anlatıyor. Voltaire, bir mektubunda söz ediyor İren'den.*
>
> *Proust, büyük bir olasılıkla bu uydurma efsaneyi Voltaire'den öğrenmiş olmalı. Efsanenin tarihi gerçekle örtüşmemiş olması o kadar önemli değil bence, önemli olan, Proust'un da altını çizdiği gibi 'kafa esenliği'".*[215]

Böylece anlattığının gerçek olmadığını kendisi de kabullenmiş oluyor ve romanının aslında gerçek bağlamında değerlendirilmemesi gerektiğinin de mesajını veriyor.

> *"Buradaki örneğe dikkat edilirse tarihî bilgi metinler aracılığıyla resmî söylem ve gerçeklerden uzaklaşmıştır. Geriye dönüp bakıldığında, artık ilk kaynak aranamayacağı gibi, gerçek ve doğrular da araştırılmamaktadır. Yazar da okur da metin*

[214] Nedim Gürsel, **Boğazkesen: Fatih'in Romanı,** Giriş

[215] Nedim Gürsel, "Tarihsel Roman Tarihi Yorumlayan Romandır", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197-198, s. 75.

içerisinden bir gerçeklik yakalamış ve onu kendi bilgisi, kültürü doğrultusunda yorumlamıştır.

Böylece tarih ve edebiyatın kesinlikle insan ürünü nesnel bir gerçeklik olarak kavranamayacağı görüşü postmodern romanın ana konusu haline gelmiştir."[216]

Orhan Pamuk ise böyle bir gerçeklik anlayışını değişik bir açıdan dile getirmektedir. Yukarıda dile getirdiğimiz üzere tarihi bir "imge deposu" olarak gördüğünü ifade eden Pamuk, onun günümüz gibi anlamlandırılmaması gerektiğini ifade eder ve kendisinin bunun dışında bir tavra sahip olması durumunda bu gerçeklerin altında ezilme tehlikesine düşebileceğini belirtir:

"(…) Tolstoy ya da Stendhal gibi tarihte olup bitenlerin anlamı nedir, diye düşünmem. Bu yüzden de tarihsel gerçeklerin altında ezilme tehlikesine düşmem. Öte yandan tarihsel imgelerin raflarından dikkatle indirilip, paketlerinden titizlikle çıkarılıp 'gerekli' yere yerleştirilmeleri gerektiğini düşünürüm."[217] Pamuk'a göre tarihten söz eden bir romanın "gerçek" nazarından yazılmasının ve okunmasının romanın dünyasına bir getirisi yoktur. Onun için tarih, anlatacağı "hikâye"de yararlanabilecek bir araçtır sadece. Ancak bu "araç", kendisinden önceki tarihî roman anlayışlarında olduğu gibi okuyuculara "millî birlik ve bütünlük havası" aktarmak ya da "tarihin şanlı sayfaları"ndan bahsetmek için kullanılmaz. Onun kullanılma gayesi Pamuk'un bireysel sanat anlayışına yapacağı hizmet doğrultusundadır. Pamuk'un "(…) evet bu kitap tarihten söz ediyor, ama bir tarihsel dönemi anlatmak için değil, bir hikâyeyi anlatmak için. (…)"[218] sözleri de bunu teyit etmektedir. Tarih, Pamuk gibi yazarların romanlarında bir meta olarak karşımızda çıkmaktadır.

2.3.6. Şahıs Kadrosu

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda şahıslar, Yeni Tarihselci anlayışın temel özelliklerinden biri olan "çoklu bakış açısı"nın bir sonucu olarak nasıl görülmek istenirse öyle görülür ve gösterilmek istenir. Yazar, ele aldığı

[216] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e.,** s. 35.

[217] Orhan Pamuk, **Öteki Renkler,** s. 112-113.

[218] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 133.

olay etrafında şahıslar kadrosunu yerleştirirken onlara kendi hayal ve düşünce dünyasının yol göstericiliğinde bir rol biçer. İster tarihî bir karakter olsun isterse de hayalî-kurmaca bir karakter olsun bu durum değişmemektedir. Bunun en net örneğini "Boğazkesen" romanında görmekteyiz.

Adı geçen romanda Fatih Sultan Mehmet, aktif eşcinsel olarak gösterilmiştir. Bu duruma, "yazar böyle 'görmek' istediği için Fatih'i o şekilde gösterme gayretine girmiştir" varsayımından başka bir izah getirmek mümkün değildir. Çünkü kendisinden önce yazılmış bu iddiayı doğrulayacak hiçbir vesika yoktur. Dolayısıyla bu durum postmodern gerçeklik anlayışının yansımasıdır.

Bu tür romanlarda yapı unsurları tasarlanırken tarihin "yazar" tarafından tasarlanmış bir yapı olduğu anlayışı çerçevesinde ilerleyen süreç ile aynı doğrultuda bir yol izlenir. "Bu süreç içinde tam olarak doğrunun ne olduğunu iletmek önemli değildir. Zira postmodernizmin asıl amacı doğruların çokluğunu ve farklılıklarını sergilemektir. Bu yüzden kurmaca içinde tarihi yeniden yaratmak, onu sonlu olmaktan çıkarıp tartışmaya açmaktır."[219] Şahıslar kadrosu da bu anlayışın izlerinin görüldüğü bir alandır. Bu tartışmaya açma gayreti etrafında Fatih'in gösteriliş biçimini değerlendirmeye tabi tutmalıyız.

"Boğazkesen"de çizilen bu Fatih portresi dolayısıyla çıkan tartışmalar, romanın önüne geçmiştir. Gürsel'e göre bu durum, Osmanlı tarihinin yüceltilmesinin bir sonucudur ve kendisinin Fatih'in insan olma yönünü dile getirmesi onun bu eleştirilere uğramasının başlıca sebebidir:

> *"Osmanlı tarihi, resmî söylem tarafından efsaneleştirilen, yüceltilen, içi boşaltılan bir konumda bugün. Örneğin 2. Mehmed hâlâ bir tabu. Onu insan yönleriyle, zayıf taraflarıyla da anlatan romanım bazı çevrelerin tepkisini çekti. Fâtih'e toz kondurmak istemeyen çevreler beni suçladılar."*[220]

Gürsel'in kendisinin neden suçlandığı konusunu sorgularken ilk sorması gereken soru, Fatih'in eşcinsel olarak gösterilmiş olmasının anlattığı hikâyeye herhangi bir katkısının olup olmadığıdır. Bunun bir katkısının olmadığı hikâyenin

[219] Serpil Opperman, a.g.e., s. 65.

[220] Nedim Gürsel, a.g.m., s. 74-75.

bütünü göz önünde bulundurulduğunda aşikârdır. Gürsel, kendince Fatih'in de bir "insan" olduğu ve "zaaf"larının olduğunu anlatmak istemiştir. Ancak bu durum çok farklı bir "zaaf" ile gösterilebilirdi. Çünkü Türk toplumunun temel ahlaki yapısının bunu kaldırmayacağını da hesaba katmalıydı Nedim Gürsel. Bu konuya dair kaynak gösterebileceği herhangi bir vesikanın olmadığını bile bile bunu yapması; Gürsel'in "Osmanlı" kimliğini nasıl algıladığını ve onu nasıl göstermek istediğini ortaya koyar. Yani Osmanlı'ya bakış açısı bu durumun yegâne açıklayıcısıdır.

Bu durum romanın "gerçeklik" dünyası bağlamında ele alındığında doğru bulunulmayabilir. Çünkü tarihteki gerçek bir kişi yorumlanarak roman kahramanı haline getirilebilir. Ancak bunu yaparken "romandaki bu insan ile gerçek yaşamdaki aynı şahsiyet midir?" sorusu da göz önünde bulundurulmalıdır. Eğer romanda anlatılan kişi tümüyle tarihî bir kişiliğe benziyorsa o roman anısal özellik göstermektedir. Dolayısıyla tarihin alanına geçmiş oluruz ve artık anlatılanları doğrulamak için kanılar değil kanıtlar gereklidir. Nedim Gürsel'in romanında yapmaya çalıştığı şey "kanılar" üzerinden değerlendirilerek makul görülebilir. Ancak kendisinin Fatih'i insan olma yönü ve zaaflarıyla ele aldığını iddia etmesi artık "kanılar"ın devreden çıkıp "kanıtlar" üzerinden bu durumun değerlendirilmesinin önünü açmaktadır. Bu da Gürsel'i haksız çıkarmaktadır. Çünkü ele aldığı olgunun "kanıt"lanabilir bir yanı bulunmamaktadır.

"Boğazkesen"de çizilen bu Fatih imajı üzerinden diyebiliriz ki "gerçek kişileri, romanda anlatılan kimlikleri ile gerçekmiş gibi sunmanın ya da kabullenmenin etik sorunlar taşıdığını, ayrıca, yazarların, okuyuculardaki o kişilere ilişkin merak duygularını -en hafifinden- kullanmak eğiliminde olduklarını söylemek mümkün. Bu eğilimin kökeninde, toplumdaki medya dili egemenliğinin yattığını ileri sürmek yanlış değildir. İnsanlar, olaylar ve düşünceler üzerine yoğunlaşmaktan çok, anlatılan öykülerin çekiciliğini öne çıkaran magazinleşmiş bir anlayış- yönlendiriyor edebiyat dünyasını."[221] Dolayısıyla Gürsel de "magazinleşmiş" bir anlayış doğrultusunda Fatih'i araçsallaştırarak edebiyat dünyasında gündem yaratmanın hesabını yapmıştır diyebiliriz.

[221] A. Ömer Türkeş, "Romana Yazılan Tarih", **Toplum ve Bilim Dergisi,** Kış 2002, S. 91, s. 183. (Çevrimiçi) https://oggito.com/icerikler/romana-yazilan-tarih-a-omer-turkes/849 12.02.2019

Postmodern tarihî romanlarda tarihin izini taşıyan olaylar genellikle arka plana yerleştirilerek yeni bir "öykü" yaratmanın peşine düşülür. Bunu yaparken yazar, tarihteki devletleri, büyük tarihî isimleri, mekânları yeni anlamlar yükleyerek kullanabilir. Postmodern tarihi anlatıda merkeze getirilen, yapısı değiştirilmiş önemli tarihî figürler olabileceği gibi tamamen kurmaca yeni figürler de olabilir. Tamamen kurmaca figürlerin merkeze alındığı tarihi romanlarda, gerçek tarihi figürler arka planda, öyküyü besleyen başka unsurlar olarak yerini alabilir.[222] Buradan hareketle denilebilir ki "Yeni Tarihselci kuramda, tarihî olaylar ve kişilikler birer varsayıma dönüşmekte ve romanını kurgusal düzlemine taşımaktadır."[223]

Postmodern tarihî romanlarda şahıslar, işaret edildiği üzere bir kurgusal düzleme yerleştirilirken kendisinden önceki tarihî roman anlayışlarının aksine seçkin bir tavır sergilemez. Bu romanlarda görülen kahramanlar, Yeni Tarihselci anlayışın tarihin görünmeyen yanını ele alma düşüncesi etrafında şekillenir ve öteki olarak nitelenen çingene, katil, gemici, dilenci, müzisyen vb. sıradan insanlardan ağırlıklı olarak oluşur ve romanın merkezine yerleştirilirler. Bu durum, romanlarda büyük başarıların, fetihlerin, savaşların yerini gündelik hayatın ve sıradanlığın almış olmasıyla doğrudan ilgilidir. Bu anlayış çerçevesinde yazar yukarıda da belirttiğimiz üzere tarihi kurmaca dünyası için malzemeye ihtiyaç duyduğu için kullanmaktadır. Ele aldığı şahıslar kadrosunun bu tarz üyeleri de bu doğrultuda yazarın yarattığı kurmaca dünyaya malzeme teşkil ettiği için bu haliyle vardır. Bu dönemde bu anlayış çerçevesinde yazılan romanların "Fatih" haricinde tarihî yönü olan bir başkişisi yoktur. Genel olarak romanların başkişileri halkın içinden çıkmış, sıradan yönlü kişilerdir.

Postmodern tarihî romanlarda tarihî kişiliklerin kurmaca kişiliklerle kaynaştırılarak kullanılması bu tarz romanlarda sıklıkla görülen bir durumdur. Böylece Yeni tarihselci anlayışın önemli görüşlerinden biri de bu şekilde gerçekleşerek kurmaca kişiler tarihselleşir, tarihsel kişiler de metinselleşir. Bu sayede hem edebiyat hem de tarih Yeni Tarihselci kuramın hedeflediği şekilde insan ürünü

[222] İlker Aslan, "Edebiyat ve Tarih İlişkisi: Edebî Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak", s. 262.

[223] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e.,** s. 32.

nesnel bir gerçeklik olarak kavranamayacağı görüşü ile romanlarda kendisini göstermiş olur.

Sonuç olarak postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanların temel sorunlarından birisi diğer anlayışlarda olduğu gibi karakter yaratmadır. Çünkü bu durum, olayın trajik veya dramatik olarak sergilenmesini hazırlar. Tarihî romanda "gerçeklik", karakter yaratmadaki başarı ile ölçülmektedir. Ölçmenin, içine karakterin yaşadığı zamanın ve mekânın tasarlanmasındaki yeteneği aldığı da göz ardı edilmemelidir. Burada tarihî belgelerin kullanımı, gözlemek mümkünse tarihî mekânların gözlenen özellikleri, olayların anlatıldığı zamanın ruhu, dönemi yönlendiren yönetim biçimi, yazarın birikimi olarak anlatımı belirler. Bu birikimin içine romanın teknik özellikleri, kurgudaki tercihler de girer.[224] Tabii bunların hepsi Yeni Tarihselci bir pencereden bakılarak gerçekleştirilmeye çalışılır. Geçişli'ye göre bir bilim dalı olarak antropolojiden oldukça etkilenen bu kuram, edebiyat eserlerinin, yazıldıkları dönemde yaşayan insanların inanış ve ideolojilerini biçimlendirmesinde rol oynadığını savunur. Postmodern tarihî romanlarda da kuramın bu anlayışı görülür:

> *"İdeoloji Yeni Tarihselcilik'te bir anlamda iktidarın diğer adıdır. Odak noktasını tarihteki büyük savaşlardan, hükümdarlık zincirlerinden ve onurlu kahraman ve liderlerden uzaklaştırıp, örneğin tarihteki evliliklere, dinsel inanışlara, eğlence eksenli tören ve geleneklere, annelik olgusuna, köle ticaretinin gerçekleşme biçimlerine ve bununla ilgili anlatılara, insanların günlük yaşantılarına, özellikle de tarihsel anlatılarda kendilerinden pek de söz edilmeyen, bir anlamda marjinalleştirilmiş ya da ötekileştirilmiş insanların öykülerine yönlendirir. Bu nedenle, kadınlar, deliler, suçlular, temel haklardan yoksun bırakılanlar, eşcinseller, köleler ve bunlar gibi toplumun görmezden geldiği ya da açıkça görmek istemediği kişiler Yeni Tarihselciliğin öykülerini, daha doğrusu tarihlerini anlatmayı seçtiği kişiler arasındadır. Yeni Tarihselcilere göre marjinal ya da tuhaf olan, asıl ya da merkezi olanın anlaşılması bakımından önemlidir."*[225]

[224] Mehmet Can Doğan, a.g.m., s. 149.

[225] Kubilay Geçikli, a.g.m., s. 180

1990 sonrasında Osmanlı tarihinin herhangi bir dönemini postmodern bir kurgu ile kaleme alan tarihî romanlarda bu hususiyetler çerçevesinde bir şahıslar kadrosu görmemiz mümkündür. Bir iki örnek dışında romanların ekseriyeti merkeze tarihî "kişi/kişiler" yerine kurmaca "kişi/kişiler"i alarak olay örgüsünü onlar etrafında kurgulamışlardır. Bu kurgulama da Yeni Tarihselci anlayışın ve yazarın Osmanlı tarihine olan yaklaşımı odağında gerçekleşmektedir.

2.3.7. Zaman ve Mekân

Mehmet Kaplan, tarihî romanı kendine ait bir dünyası ve düzeni olan bir tasarım olarak ele alırken "tarih"e de bu uğraş için malzeme sunan bir yapı nazarıyla bakar: "(...) Her şey gibi tarih de romancı için bir malzemeden ibarettir. Tarihî bir romanı sanat eseri olarak değerli kılan, tarihî kaynak ve gerçeklere uygun olmaktan ziyade kendi içinde bir dünya teşkil etmesidir."[226] Görüldüğü üzere "gerçek"ten ziyade "gerçeklik" yönünü vurguladığı bu dünyanın "mekân"la çevrelendiğini belirten Kaplan, karakterleri yapan unsurun da mekân ve ondan ayrı düşünülemeyen "zaman" olması gerektiğinin altını çizer.

Postmodern kurgu ile kaleme alınan konusunu Osmanlı tarihinden alan tarihî romanlarda "mekân" unsuru diğer yapı unsurlarında da görüldüğü üzere postmodern edebiyatın genel karakteristik özelliğinden olsa gerek ortak bir payda altında bir araya getirilecek özellikler arz etmez ve çok yönlülük etrafında teşekkül ederek "genel anlamda" diyerek sıralayabileceğimiz özellikler arz eder.

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda görülen bu tür özelliklerden ilki yazarların *"mekânsız"*lık üzerine romanlarını kurgulamış olmayı tercih etmeleridir. Bunun temel amacı Doğan'a göre *"gizemli"* bir hava yaratarak *"masalsı"* bir atmosfer yaratma arzusudur. "Küresel romanlardır bunlar ve romancı, değil tarihî romanda diğerlerinde bile bu denli rahat yorumlara, geniş manevra alanına sahip olmamıştır. Bir taraftan romandaki gizemli dünya tarihe atfedilirken

[226] Mehmet Kaplan, "Tarihî Romanda Şahıslar Nasıl Konuşturulmalı", **Türk Edebiyatı,** Temmuz 1977, S. 45, s.7.

diğer taraftan tarihîlik veya tarihsellik gözetilerek romana getirilen eleştirilerin savunması, rahatça yapılabilmektedir: 'Bu bir tarihî roman değil.'"[227]

Romana katılmak istenen gizemli havanın unsurlarının neredeyse tamamına yakını tarihten alınırken getirilecek eleştirilere karşı da romanlarının "tarihîlik" yönünü reddetmeleri sergilenen postmodern tutum ile doğru orantılı bir şekilde değerlendirilebilecek bir tutum(suzluk)dur.

A. Ömer Türkeş bu tür romanların "tarihsel fantezi"ler olduğu tespitini yaptıktan sonra Elif Şafak'ın "Pinhan" romanı üzerinden son dönemlerde sıkça görülmeye başlanan bu yeni tarih/roman ilişkisi üzerine kurulu anlayış hakkında şunları söyler: "Elif Şafak'ın Pinhan romanı, tarih ile fantezinin karıştığı bir metin olarak sunuluyor kapakta, ama kullandığı dil, eski Türk anlatılarını andıran öyküsü ve olay örgüsünün gevşekliği ile daha çok bir masal, uzun bir Dede Korkut öyküsü."[228] Türkeş, bu durumun yerinde kullanılmasının romana güç katacağı görüşündedir ancak Şafak, cinler ve insanları yan yana, aynı tarihî zaman dilimi içerisine koyarak kurduğu anlatım tarzı ile *"fantastik"* bir dünya izlenimi vermenin dışında bir mesajının olmamasından kaynaklı olarak tarihi ve masal dilini bir metalaştırma düşüncesi etrafında ele aldığı için bunu başaramamıştır:

"Elbette çağdaş bir yazarın gerek tarihsel dekorları gerek geleneksel anları tarzını kullanmasına karşı değilim. İtirazım, bu yöntemin tarihin kavranılmasına ve geleneksel anlatının sınırlarının aşılmasına bir katkı yapmadan, yalnızca değişik bir şey yapmış olmak için kullanılışı, tarihin ve masal dilinin metalaşması."[229]

Burada altı çizilmesi gereken nokta Opperman'ın postmodern romanlar bağlamında söylediği *"geleneklerin içinden yazılıyormuş gibi görünüp onları kendi içlerinden yıkıp değiştirirler."*[230] yargısı olmalıdır. Elif Şafak benzeri postmodern yazarlar öykülerini geleneğin yaşam alanı olan tarihin içine yerleştirerek ona biçilen "değer"in yerine "belirsizlikler"e dayanan yeni bir bakış açısı ile bakmayı teklif eder.

---

[227] Mehmet Can Doğan, a.g.m., s. 153.

[228] A. Ömer Türkeş, "Tarihî Roman Roman Gibi Tarih", **Virgül,** Haziran 1998, S. 9, s. 17-18.

[229] A. Ömer Türkeş, a.g.m., s. 18.

[230] Serpil Opperman, "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve Gerçeklik", **Littera,** S. 3, s. 251.

Bu tarz bir amaç üzerine kurdukları öykülerini tarihe yeni bir bakış açısı getirmek için hem zaman hem de mekân unsurlarını bir belirsizlik etrafında ele alarak "millî" olma özelliğinin yerine "evrensel" olma özelliğini yerleştirmeye çalışırlar. Dolayısıyla Şafak ve benzeri yazarların romanlarında mekân olarak gördüğümüz bize ait şehir isimleri çıkarılıp yerine bizim kültürümüzün izlerinin görülemeyeceği şehir isimleri de konulduğunda romanın bağlamında çok da bir değişiklik olmaz. Bu özellik "masalsı" bir dünya yaratma fikrinin bir tezahürü olsa gerektir.

Postmodernizmi bu yönlü olarak değil de sadece onun kurgusal ve anlatım özelliklerinden yararlanarak kullanmak isteyen yazarlarda ise mekân unsurunun daha gerçekçi bir şekilde tasarlandığı görülmektedir. Ahmet Altan, Selim İleri, Adalet Ağaoğlu, Nermin Bezmen gibi yazarlar bu anlayışı sergileyen yazarlara örnek olarak gösterilebilir.

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda "zaman" unsuru ise tasarlanırken ön planda olan düşünce, geçmişin şimdiki zamanı yarattığı kadar şimdiki zamanın da geçmişi etkilemiş olduğu düşüncesidir. Bu anlayış ile kurgulanan bu tarz romanlarda zamanın çift eksenli bir şekilde yaratıldığını ve bir paralellik çerçevesinde ilerletildiğini görüyoruz. Yazar bu şekilde geçmişte yaşanmış olaylar ile günümüzdekileri bağdaştırmaktadır. Bunu yaparken de en büyük amacının bu bağdaştırmalar üzerinden günümüze bir mesaj verme kaygısı olduğunu söyleyebiliriz.

Zamanın bu yönüyle kullanılması net çizgilerle "Boğazkesen"de karşımıza çıkmaktadır. Romanın alt başlığı olan *Fâtih'in Romanı* adının bu durum gözetilerek konulduğu bizzat yazar tarafından dile getirilmektedir:

> *"İlk romanım 'Boğazkesen'e bir alt başlık koymadan önce çok düşündüm. Fâtih Sultan Mehmed'in Rumelihisarı'na verdiği bu ad, romanın içeriği yönünden yeterince anlam zenginliği taşıyordu. Hem Pontus'dan gelebilecek yardımı önlemek için Boğaz kesilmiş oluyor (askerî ve stratejik anlamda), hem de romanın sonunda bir cinayet işleniyordu. Üstelik on beşinci yüzyıl, cinayetin günlük yaşamda olağan bir kader gibi yaşandığı, boğazkesenlerle kesilen boğazların birbirine karıştığı ve eylemlerin hesabının sorulmadığı bir dönemdi. Fâtih, devletin esenliği için de olsa, evlat katlini yasallaştırmış, devşirme sisteminin gelişmesiyle birlikte sarayda kul statüsündeki hizmetkârların sayısı çoğalmıştı. Padişah bu*

insanlar hakkında yargısız ölüm cezası verme yetkisine sahipti. Yine de 'boğazkesen' sıfatıyla yetinmeyerek romana 'Fâtih'in Romanı' alt başlığını kovdum. Koydum çünkü iki eksende yürüyen anlatı, tarihsel bir kişilik olan Fâtih Sultan Mehmed'in olduğu kadar Anadolu Hisarı'nda bir yalıda Fâtih'in Romanı'nı yazan Fâtih Haznedar'ın da öyküsüydü. Ama on beşinci yüzyılda geçse de bu barok yapının 1980 Eylülüyle Fâtih dönemi arasında gidip gelen bir hayal gücünden kaynaklandığı, bir yazarın sözcük ve imgelerden oluşan dünyasının yansıttığı unutulmamalı."[231]

Bu yönüyle benzerlerinden öne çıkan bir diğer roman Murat Erman'ın "Beyazateş Adası" adlı eseridir. XX. yüzyılda yaşayan İtalyan bir mimar ile XV. yüzyılda Fatih döneminde yaşamış ve Fatih Camii'nin mimarı olan Mimar Yusuf Sinan, iki farklı zaman ekseninde ilerleyen romanın farklı eksenlerde gördüğümüz ana karakterleridir. Romanın sonunda bu eksen bire inmekte ve iki karakter XX. yüzyılda buluşmaktadır.

Zülfü Livaneli'nin "Engereğin Gözündeki Kamaşma" adlı romanında ise zaman unsuru bu şekilde iki eksenli olarak ele alınmamıştır ama zaman, bu çağa ait mesaj verme kaygısı taşıması yönüyle tasarlandığı için yukarıdaki romanlar ile benzerlik göstermektedir. Livaneli bu durumu açıkça dile getirmektedir:

"Engereğin Gözündeki Kamaşma"yı tarihsel olarak kurguladım. Romanın konusu ve kişileri yıllardır kafamdaydı ve bana neredeyse yaşayan kişiler gibi gelmekteydiler. Tarih romanı olmadığını iyice vurgulamak için ne padişah isimlerine yer verdim ne de olayların tarihini belirttim. "Zaman ve mekândan münezzeh" bir anlatı hedefliyordum. Okuyucu, siyasi iktidarın çevresinde cezbeye tutulmuş gibi dönenip duran kişilikleri algılasın, romanın baş kişisi hadım zencinin gelgitlerine tanık olsun istemiştim."[232]

Burada Livaneli'nin dillendirdiği *"zaman ve mekândan münezzeh"* bir roman yazma yönü, aslında postmodern kurgulu tarih romanlarının geneline uyarlanarak değerlendirilebilecek bir sözdür. Zaman ve mekânın kuşatıcı olma özelliğinden yola çıkarak postmodern yazarlar olayın geçtiği zaman dilimine ve mekâna çok da takılmadan okuyucuya vermek istedikleri mesajı verme kaygısındadırlar.

---

[231] Nedim Gürsel, "Tarihsel Roman Tarihi Yorumlayan Romandır", s. 74.

[231] Nedim Gürsel, "Tarihsel Roman Üzerine", **Tarih ve Toplum,** Haziran 2000, S. 198, s. 16.

[232] Zülfü Livaneli, "Bir Roman Var Romanda Romandan İçeri Tek Değer Ölçüsü de Bu", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197-198, s. 73.

Livaneli'nin *"Engereğin Gözündeki Kamaşma"yı alıp isimleri ve saray ritüelini değiştirirseniz, birkaç ayrıntı dışında Roma İmparatorluğu'na da uyarlanabilir gibi geliyor."*[233] sözleri bu iddianın postmodern kurgulu tarihî roman yazarı olan biri tarafından teyit edilmesi gibidir. Ancak Livaneli'nin bu konuya bağlı kalınarak romanlara değer biçilmesine de itirazı söz konusudur.

> *"Bir roman, zaman, mekân ve konu referansıyla değil, edebî kapsamıyla ele alınmalı. Böyle bir ölçüyü kabul ettiğimiz zaman bütün kategorik değerlendirmeler yıkılır ve geriye sadece iyi roman ve kötü roman ayrımı kalır. Tabii, buraya kadar yazdıklarım 'edebiyat' tanımlamasına girecek yapıtlar için. (...)"*[234]

Livaneli bu iddiası bağlamında kendi romanının aslında tarihî roman kapsamında değerlendirilmemesi gerektiğini de söyler. Ona göre her ne kadar roman zaman olarak Osmanlı tarihinin bir döneminde geçse bile bu onun tarihî roman kategorisinde değerlendirilmesi için yeterli bir kriter değildir. Çünkü ona göre romandaki "temel eksen, iktidarın çevresinde ışık görmüş pervaneler gibi dönen insanlar üzerine kurulu. İktidar insanı değiştiriyor (…) Roman, iktidar ateşiyle kıvranan insanları konu ediniyor." "Engereğin Gözündeki Kamaşma" Livaneli'ye göre "bu yüzden de tarihsel değil, tarihi dekor olarak seçmiş roman türü"dür.[235]

Livaneli'nin bu iddiası çok geçerli bir iddia sayılamaz. Çünkü "romanın bağlamını XVII. yüzyıl Osmanlı sarayı oluşturduğu ve kurgusunu da bu bağlam belirlediği için yazarın isteği haklı bir istek olarak kabul edilemez."[236] Ancak Livaneli'nin bu sözlerinden hareketle onun "zaman"dan ve "mekân"dan güç alarak eserlerinde "imge"sel bir kurguya gittiği çıkarımını yapabiliriz. Aslında bu durumu postmodern kurgu ile kaleme alınan diğer romanlar için de genelleyebiliriz. Ele alınan tarihî dönem, bu tarz romanlarda "romanın dünyası" bağlamında yer alır. Bu haliyle okuyucuya tarihî bir zaman diliminin içerisinde olduğunu hissetme imkânı sunarak; onu anlatılan öykünün Osmanlı döneminde yaşanmış olabilirliğine ikna

[233] Zülfü Livaneli, a.g.m., s. 73.

[234] Zülfü Livaneli, a.g.m., s. 73.

[235] Zülfü Livaneli, a.g.m., s. 73.

[236] Mehmet Can Doğan, a.g.m., s. 151.

eder. Diğer taraftan okuyucu, postmodernizmin kurgusal olma yönünde ele alacağımız *"oyun"* fikrinden kaynaklanan bir durum ile karşı karşıya bırakılır. Bu özellikten kaynaklı olarak da okuyucunun zaman zaman olayın Osmanlı döneminde geçmiş olduğunu unutarak olayları "zamandan ve mekândan münezzeh" bir şekilde analiz etmesi beklenir. Yazarın bu amaç doğrultusunda tarihi belirsizleştirme niyeti sezilir. Halihazırda mensubu bulunduğu dünyanın kendisini sıkan "katı" gerçekliğinden sıyrılarak okuyucuya kendisine yaratılan bu yeni dünya içerisinde rahatça hareket etme imkânı sağlama amacını güder. Bu durumun izlerini "Benim Adım Kırmızı" romanında sürdüğümüzde de aynı manzara ile karşı karşıya kalırız.

Romanın temel izleği geleneksel sanat olarak minyatür, kısmen de tezhiptir ve bunların geleneksel hayat ile Osmanlı döneminin göstergeleri olarak romanın yapı unsuru olan zaman noktasında kullanılması ve okuyucuyu yönlendirmesi söz konusudur. Osmanlı toplumunun sosyal hayatı bu çerçevede bir cinayet etrafında sergilenir. Okuyucu bu cinayetin sırlarını çözmeye çalışırken o dönemin sosyal hayatının gerçekleri ile karşı karşıya bırakılır ve yaşadığı dönem ile olayın geçtiği dönemi kıyaslama yoluna gider. Pamuk, "Benim Adım Kırmızı"da "Para"nın anlatıcı olduğu bölümde bunun bir örneğini sergilemektedir:

> *"Sokak sokak, semt semt, İstanbul'un her bir köşesini gördüm, Yahudilerden Abazalara, Araplardan Mingeryalılara herkesin elini tanıdım. Manisa'ya giden Edirneli bir hocanın kesesinin içinde bir kere çıktım İstanbul dışına. Yolumuz kesilip de haramiler, ya canın ya malın, diye seslenince, zavallı hoca telaşla bizi arka deliğine sokup gizledi. Burası sarımsak seven adamın ağzından da pis kokuyordu ve çok da rahatsızdı. Ama hemen sonra daha da kötü oldu her şey, çünkü haramiler "Ya malın ya canın!" demediler de "Ya ırzın, ya canın!" dediler hocaya ve sıraya girdiler. O küçük delikte neler çektiğimizi hiç anlatmayayım size. İstanbul dışına çıkmaktan da bu yüzden hiç hoşlanmam!"*[237]

Bu alıntıdan da yola çıkarak ve yine diğer postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanları da bir genellemeye tabi tutarak diyebiliriz ki bu tür romanlarda yukarıda da dile getirdiğimiz üzere ele alınan "zaman", yani Osmanlı'nın herhangi bir dönemi, idealize ettiklerini düşündükleri resmî tarihin dışında bir tarihtir. O dönemin de halihazırda yaşanılan dönemden bu manada hiçbir farkı

[237] Orhan Pamuk, a.g.e., s. 123.

yoktur. Dolayısıyla o dönemi idealize edilmiş bir "zaman" olarak sergileyen "tarih"in karşısına, bu romanlar "zaman"ı "öteki"nin tarihini anlatmak için tasarlayarak konumlandırmıştır. "Mekân" olarak Osmanlı'ya ait bir yerin seçilmesi de bu niyet çerçevesinde okunmalıdır. Yani bu romanlarda zaman ve mekân unsurlarına Osmanlı'ya yüklenen "değer"i yazarların okuyucunun gözünde *"tahfif etme"* gibi niyetlerinin olup olmadığı çerçevesinde yaklaşabiliriz.

Bu bağlamda iki yazarın farklı duruş sergilediğini söyleyebiliriz: Ahmet Altan ve Selim İleri. Bu ili isim, verili tarihin bilgileri doğrultusunda ele aldıkları zamana yaklaşmamış, meseleye günümüzden farklı bir bakış açısı sunmaya çalışmışlardır. Ahmet Altan, "Yalnızlığın Özel Tarihi", "Kılıç Yarası Gibi" ve "İsyan Günlerinde Aşk" romanlarında; Selim İleri ise "Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver" adlı romanında ortak nokta olarak II. Abdülhamid dönemine Cumhuriyet rejiminin sunduğu tarihî gerçekler çerçevesinin dışında bir bakış mümkündür mesajını verme kaygısını gütmüşlerdir.

Sonuç olarak diyebiliriz ki 1990'lı yıllardan sonra zamanın içine girerken tarihten kaçan ve o zamanın anlatıldığı mekânı belirsizleştirmek isteyen bir amaç doğrultusunda yazılan, postmodern bir roman anlayışı çerçevesinde gelişen bir tarihî roman anlayışı edebiyatımızda baskın bir ses olarak görülmeye başlanmıştır. Bu durum edebiyatımızın dışa bağlı olarak sergilemeye başladığı bir hususiyettir. Aynı yıllarda Batı'da da bu tavrın izlerini görmek ve bu tavrın bizim edebiyatımızdaki izdüşümünü onunla paralel bir okumaya tabi tutarak değerlendirmek mümkündür. Opperman, bunu Raymond Federman'ın "Whom It May Concern" (İlgili Şahıslara) adlı eserinden göstermektedir:

> *"Yazar, gerçeği bir bütünsellik içinde anlatamayacağını, zira aktarmaya çalıştığı tarihsel bilgilerin çoğunlukla, hafızasındaki boşluklar nedeniyle, belirsizlikler ve kopukluklarla dolu olduğunu söyler. 'Yazıya tarih koyma, tarihe bir sabitlik ve süreklilik görüntüsü verir. Oysa bu öyküde sabitlik ve süreklilik olamaz'[238] der. Bu durumda yapılacak tek şey tarihsel bağlamı yeniden yaratmaktır.*

[238] Raymond Federman, **To Whom It May Concern,** Boulder, Brooklyn: Fiction Collective Two, 1990, s. 40. Aktaran: Serpil Opperman, **Postmodern Tarih Kuramı- Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman,** s. 67.

Roman okura doğrudan bir seslenişle açılır. (...) Yazarın amacı geçmişin sabit bir anlatısının yazılamayacağını okura göstermektir. Okura seslenerek şöyle der:

"Dinle beni, tarihsel gerçekler önemli değildir, bunu zaten biliyorsun. Üstelik onlar hep yavan olur. Önemli olan olayların anlatılışıdır yoksa olayların gerçekliği değil. Evet ben yine öykü anlatmanın yolları üzerine spekülasyonda bulunan bir öykü anlatmayı düşünüyorum."[239]

Yazar romanda anlattığı 'olayların ne zaman ve nerede gerçekleştiğinin ne önemi var' diye devam eder; 'çünkü bunların hiçbiri kanıtlanamaz. Biz burada inandırıcılıkla ilgilenmiyoruz, biz doğruyla ilgileniyoruz.'"[240]

Buradan hareketle Opperman, Federman'ın *"Savaş savaştır, nerede ve ne zaman olduğu önemli değil. Acı çekmenin zamanı yoktur"*[241] sözleri doğrultusunda bazı doğruların söylenmesi için belirli bir yer ve zaman gösterilmesi gerekmez sözleriyle konuyu bağlar.[242]

1990 sonrası Türk romanında da postmodern tarihî roman yazarlarında "olayların ne zaman ve nerede gerçekleştiğinin ne önemi var, tarihsel gerçekler önemli değildir, önemli olan olayların anlatılışıdır" görüşünün çerçevesinde bir roman yazma amacı olduğunu söyleyebiliriz. Bu amaç da postmodernizmin diğer alanlarında olduğu gibi çoğulcu bir bakış açısına sahiptir ve farklı yazarlarda farklı şekillerde karşımıza yazarlarının Osmanlı'ya bakış açılarının izlerini taşır bir şekilde çıkmaktadır.

2.3.8. Dil ve Üslup

Romanı niteliksel anlamda inşa edilmiş kurmaca bir yapıya benzeten Mehmet Tekin'e göre bu yapı, birtakım parçaların bileşkesidir ve o yapıyı da işlevsel hale getiren araç dildir:

"İnsan, mekân, vaka, zaman... gibi dış dünyadan alınan elemanlarla kurulan (kompoze edilen) bu yapıyı işlevsel kılan araç,

[239] Raymond Federman, **a.e.,** s. 38.

[240] Raymond Federman, **a.e.,** s. 39.

[241] Raymond Federman, **a.e.,** 39.

[242] Serpil Opperman, **a.g.e.,** s. 67.

dildir kuşkusuz. Romancı, günlük hayatla basit bir anlatım aracı olan dili; sanatın sağladığı imkânlarla, günlük konuşmanın ötesine taşır ve dile, yeni bir boyut kazandırır. Bu yönüyle dil, bilgi ve gerçeği değiştirme, iletme yeteneğine kavuşur."[243]

Postmodern tarih anlayışında ise bu anlamda, tarihî bir gerçeğin aktarılmasında önemli bir yere sahip olan "dil"in aktarıcılığını üstlendiği tarihî dönemin özelliklerinden bağımsız düşünülemeyeceği savunulur. Çünkü "tarih, dil ile birebir etkileşim içerisinde doğar ve o şekilde gelişerek çağlar boyu ilerler. Yazınsal dil, tarihî metinler içerisinde kaçınılmaz olarak önemli bir yer kaplar. Bu da tarihin metinsel bir anlatı olduğunu gösterir."[244] Serpil Oppermann, tarih ve dil arasındaki ilişkiye dair olarak şunları söyler:

"(...) hakikat, doğru, gerçek, dış dünya, vs. gibi kavramlar, dilin işlevinden soyutlanamaz. Bunları anlamak ve yorumlamak için geri plana itilmiş ikincil kavramlara bakmak ve marjinal olarak kalanla, merkezci olmuş terim ve kavramları dil göstergelerinin içinde yorumlamak gerekmektedir. (...) anlam, geçmiş ve bugün arasında gidip gelir ve ne sabitlenebilir ne de merkezileştirilebilir. Bu açıdan geçmişin saydam bir biçimde dilsel olarak günümüze nakli olanaksızdır."[245]

Postmodern kurgu ile romanlarını kaleme alan yazarlar da kendilerinden önceki tarihin dil ile nesnel bir şekilde günümüze aktarılabileceğini savunun tarih yazarlarına karşın bu anlayış doğrultusunda dil ile adeta oyun oynar. Bu yazarlar daima bilinene, gelenekleşmişe karşı bir oyun kurarak okuyucuyu metne yabancılaştırma gayretine girer.

"Dil, roman sanatı söz konusu olduğunda bir amaç değil araçtır. Amaç ise, ele alıp sunacağımız olaya uygun bir biçim yaratmaktır. Biçim, bir zarftır ve dış dünyada gözlediğimiz olayları (gerçekleri), bu zarfla sunarız. Kurgu, kompozisyon, hikâye yapısı, genel yapı gibi kavramlarla hedeflenen, konuya uygun bir biçim elde etmektir. Biçim olmadan dili disipline etmek, ona, beklenen düzeyde bir anlatı boyutu kazandırmak güçtür."[246] Bu konuda postmodern tutuma sahip bir yazar dilin

[243] Mehmet Tekin, **a.g.e.,** s. 156.

[244] İlker Aslan, "Beyaz Kale'nin Ardındaki Gerçekler: Anlatılan Tarihe Yeniden Bakmak", S. 92

[245] Serpil Opperman, **a.g.e.,** s. 8.

[246] Mehmet Tekin, **a.e.,** s. 164.

tüm olanaklarını kullanarak okuyucuyu zorlamak ister. Birçok romanda dil, şifresel bir yapı bağlamında okuyucunun karşısına çıkarılır ve o şifreyi çözmeden romanı anlamlandıramayacağını bir oyun oynama kurgusu içerisinde hissettirir.

> *"Aşağıdan bir kova su getirip, iktidar taşının üzerine döker dökmez buhar çıktı. Bununla yetinmeyip üfleye üfleye soğuttu. Nihayet eline alıp şu yazıyı okudu okuyabildi:*
>
> *ALEKSANDROS ANEPİSTEMOS*
>
> *EPSATO TOUTOU PETROU*
>
> *Daha bir çok yazıdan biri de şuydu:*
>
> *CAHİL YÂFES BU TAŞA DOKUNDU."*[247]

"Postmodern anlayışın görüldüğü romanlarda, Derrida'nın etkisiyle yeni bir metin kavramı ve yeni bir dil anlayışı görülmektedir. Dilin yaşamımızda, bir iletişim aracı olarak artık güven duyamayacağımız bir rolü vardır. Çünkü dildeki her sözcük, bizi başka bir sözcüğün kavram dünyasına götürmektedir. Bu düşünce Yeni Tarihselci eleştirmenler tarafından benimsenerek uygulamaya konulmuştur."[248]

Yeni Tarihselcilik anlayışına göre hiçbir edebiyat metni tarihî belgelerden bağımsız değildir ve bu durum metinlerarası terimi kapsamında ele alınarak izah edilemeye çalışılmaktadır. Tarih ve edebiyat dilin, dolayısı ile insanın ürünü olduğu için bizi saf gerçeğe götürmeyecektir. Modern bilimin bize gerçeğin çok boyutlu ve çok katmanlı olduğunu göstermesi, bilhassa kuantum fiziğinin gerçeğin göreceli ve değişken olduğunu ispatlaması üzerine roman bize gerçeği sunacağı savından vazgeçer ve kendi içinde çok katmanlı ve kurgu oyunları ile bezenmiş bir yapıya bürünür. Bir edebiyat metni, kendi içinde kapalı durağan bir yapı değildir, aksine dış dünyaya ve diğer metinlere dil aracılığı ile gönderimler yapan ve böylece kendini tekrar var edebilen, tekrar yorumlanabilen ucu açık bir yapıttır.[249]

> *"Yeni Tarihselciler metinleri sürekli bir devinim içinde gördükleri kültürel oluşumlar olarak yorumlarlar. Tarihsel*

---

[247] İhsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyel,** s. 141-142.

[248] Dilek Yalçın-Çelik, **a.e.,** s. 178.

[249] Harun Doğruyol, "1990 sonrası Türk Edebiyatında Türk-Yunan Mübadelesi", **Yeni Türkiye Dergisi,** 2015, Rumeli Balkanlar Özel Sayısı IV, Sayı 69

belgeleri metinsel özelliklerini dikkate alarak, edebiyat metinlerini de tarihsel özellikleri doğrultusunda incelerler. Burada dil, hem kültürü oluşturan hem de kültür tarafından sürekli olarak yeniden biçimlenen bir kavram olarak ele alınmaktadır."[250]

Bu bakış açısından yola çıkarak postmodern tarihî romanları ele aldığımızda özellikle kimi sözcüklerin kurgu içerisine yerleştirilirken kelime oyunlarına başvurularak yerleştirildiğini görürüz. İsim sembolizasyonu ve metinlerarasılık bağlamında bakmamız gereken bu mesele hem oyun fikri açısından hem de eserin kurgusunun daha iyi anlaşılması açısından önemli bir yer tutar. Bu dönem yazarlarından özellikle İhsan Oktay Anar ve Elif Şafak'ın romanlarında gördüğümüz roman kişilerinin isimleri, bu yönlü özellikler gösterdiği göz önünde bulundurularak okuma serüveninin bir parçasıymış gibi düşünülüp değerlendirilmelidir.

Tarihî romanlarda görülen dil sorunu bu tarzda kurgulanan romanlarda da kendisini göstermektedir. Romancı, roman kişilerini yaşadıkları dönenim diliyle mi konuşturacaktır yoksa günümüzün diliyle mi? Lukacs'ın bu konudaki sözlerinin bu anlayıştaki yazarların üzerinde etkili olduğunu söyleyebiliriz. Lukacs, eski dilin ne kadar ustaca kullanılırsa kullanılsın, aslında geçmişi kafamızda canlandırmaktan uzak olduğunu söyler.[251] Postmodern anlayıştaki pek çok yazarda Lukacs'ın ifade ettiği doğrultuda düşünüyor olsa gerek ki ele aldığı dönemi bugünün dil hususiyetleri ile yansıtmaya çalışmaktadırlar. Ele alınan dönemin söz ve anlatım biçimlerini vererek bir sahicilik yakalanamayacağı bilincindedirler. Ancak yine bu meselede de ortak bir tavır söz konusu değildir. Bu anlayışın dışında iki faklı anlayışın daha izdüşümü vardır romanlarda.

Nedim Gürsel, "Boğazkesen"de Osmanlı Türkçesinden alınmış ağdalı kelimeleri kullanmayı tercih etmez ama o dönemin metinlerinde geçen cümle yapısına riayet etmeye çalışarak romanını yazmayı tercih etmiştir. Bahriye Çeri'ye

---

[250] Serpil Opperman, **a.g.e.,** s. 20.

[251] Bahriye Çeri, "Tarihçiler Tartışıyor: Tarih ve Roman İlişkisi Üzerine" (Açık Oturum), **Tarih ve Toplum,** Haziran 2000, Cilt 33, S. 198, s. 12.

[251] George Steiner, "György Lukacs ve Şeytan'la Anlaşması", **Türk Dili Dergisi,** Mart 1971, Eleştiri Özel Sayısı II, S.234, s. 662-674.

göre; "yazarın iki ayrı dönemde geçen romanında, nesir dilinin değişmesini, cümle yapısının değişmesini kavradığını çok açık bir biçimde fark edersiniz."[252]

> *"Halil korkuyla Ayasofya'ya doğru kaçan kalabalığın arasından önce bir fısıltı, kulağa yavaşça söylenen bir rivayet, sonra bir çığlık, kıyamet gününü bildiren bir sur sesi gibi yükselen bu haykırışı duyduğunda otağında yalnızdı. (...) Çandarlı ailesi Osmanlı'nın düşünen aklı, yürüyen yasası, dönen arkı olmuştu yüz elli yıldır. Canını kurtarmak için de olsa, kazanılan bu büyük zafer onun için yenilgiler en kötüsü, düş kırıklıklarının arasında en kötüsü de olsa, her şeyi yüzüstü bırakıp bir hırsız gibi savuşamazdı."*[253]

Romanın genelinde yukarıdaki alıntılanan bölümde görüldüğü üzere seçilen kelimeler günümüz Türkçesine ait olsa da cümle yapısı Fatih döneminde yazılmış bir eserin cümle yapısı dikkate alınarak yazılmış gibidir.

İhsan Oktay Anar ise bu konuda dikkat çeken üçüncü anlayışın öncüsüdür. Anar, Osmanlı Türkçesinden hem yapı noktasında hem de kelime noktasında faydalanma yoluna gitmektedir.

> *"Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Konstantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı. Ceneviz taifesinin buraya ilk gelen gemilerine karanlıkta uçan bir ak martının yol gösterdiği, ancak salimen karaya vasıl olduktan sonra dümencileri olacak Pundus nam kâfirin bu martıyı Mesih addederek yuvasını arayıp bulduğu itikatlarınca İsa'nın etine sünnet olduğundan kuşu kızartıp yediği rivayet olurdu. Eskiler, bu martının yuvasının bulunduğu yere Ceneviz kavmının yüksek bir kule diktiğini rivayet etmişlerdir ki, sonraları Galata Kulesi diye nam salmış bu heybetli yapının tepesinde, yalı adamlarının dürbünle, yiğitlerin ise çıplak gözle, Bursa kentinin ulu dağını seçtikleri söylenegelmiştir."*[254]

Anar'ın bu yolla dönemin sosyal ve kültürel atmosferinin daha canlı olarak eserinde yansımasını sağlamak istediği söylenebilir belki ama ondan daha etkili olan amaç bizce geleneği tahfif etme noktasındadır. Anar, geleneksel anlatılarda

---

[252] Bahriye Çeri, **"**Tarihçiler Tartışıyor", s. 12.

[253] Nedim Gürsel, **Boğazkesen: Fatih'in Romanı,** s. 49.

[254] İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası,** s. 13.

kullanılan dil ve üslubu günümüze taşırken *"parodi"* yoluna başvurmakta ve aslında değer veriyormuş gibi gözükse de verilen değeri alaya alarak *"kullanmaktadır"*. Bu durumda İhsan Oktay Anar'ın Osmanlı'ya karşı olan *"alaycı"* bakış açısıyla doğrudan ilişkilidir.

Fethi Naci, Anar'ın bu niyetinden habersiz olarak onu dili bu şekilde kullanması dolayısıyla eleştirerek meseleye *"Shakespeare, 2. Richard'ı Chauser dönemi İngilizcesi ile konuştursaydı bir şey kazanır mıydı?"* örneği açısından bakarak "Kitab-ül Hiyel" romanını bitiremeyip yarıda kestiğini itiraf eder:

> *"Romancı, konuşmaları, söz konusu dönemin saydığı söz ve anlatım biçimleriyle vererek dile getirdiği geçmişe sahicilik kazandırmaya çalışmaktadır. Tıkız bir yoldur bu. Shakespeare, 2. Richard'ı Chauser dönemi İngilizcesi ile konuştursaydı bir şey kazanır mıydı?"*
>
> *Attila İlhan, Dersaadet'te Sabah Ezanları'nda, (...) söz konusu dönemin saydığı söz ve anlatım biçimleriyle dile getirdiği geçmişe sahicilik kazandırmaya çalışmıştı. Genç romancı İhsan Oktay Anar da Puslu Kıtalar Atlası adlı romanında Osmanlıcadan yararlanmaya çalışıyor. (Kitab-ül Hiyel'i yarısında bıraktığımı itiraf etmeliyim.)"*[255]

Dil konusuyla yakından alakalı olan üslup ise anlatımın kazandığı biçimdir. Bir metin; dil, imlâ, noktalama, cümle konu, zaman, vaka, mekân … vs. gibi bir dizi birimden oluşur. Bunlar, bir bakıma metnin ham malzemeleridir. Bu malzemelerin, ele alınıp işlenmesi, nihayet işlevsel bir mahiyet kazanması üslupla mümkün olabilir. Bu bağlamda üslubu, içeriğin (muhtevanın) kazandığı "form" olarak görebiliriz.[256] Genelde sanatın, özelde romanın, hikâyenin, hatta şiirin "nihai" hedefi olan bu "form", sanatkârın kişisel tasarrufunun beceri ve ustalığının ürünüdür. Dolayısıyla üslup, sanatkârın, edebiyat vadisinde kendine özgü, kendisini temsil eden imzasıdır. En azından bir vakte kadar, üslup dendiğinde, çıkarılan anlam bu olmuştur.[257]

---

[255] Fethi Naci, "Romancının İşi Tarih Değil Roman Yazmaktır", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197-198, s.58-59.

[256] Şerif Aktaş, **Edebiyatta Üslup ve Problemleri,** Akçağ Yayınlar, 1986, s. 58.

[257] Mehmet Tekin, **a.e.,** s. 166.

Bu çıkarımlardan hareketle "nedir üslup?" sorusuna "Üslup dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya -özellikle- yazıya dökmek, dile hayatiyet (canlılık) kazandırmak demektir." şeklinde cevap veren Tekin, üslubun nasıl kişisel bir mahiyet kazandığını da şu şekilde dile getirir: "Temelde anonim bir karakter taşıyan dil, sanatkârın mizacından, düşünce ve felsefesinden gelen destekle özelleşir, üslup boyutu kazanır. Bu dönüşümde sanatkârın -veya yazarın- mizaç ve felsefesi asıl rolü oynar. Üslubun estetik bir değer olarak kabul görmeye başladığı vakitlerde, genellikle söz konusu ölçüler göz önünde tutulmuş, üslup konusu, kişisel yeteneğe bağlanarak açıklanmaya çalışılmıştır.[258]

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlara bu hususları göz önünde bulundurup dil ve üslup noktasından yaklaşarak bakıldığında; bu alanda öne çıkan tüm özelliklerin *"gerçeklik"* ve *"kurgu"* bağlamında öne çıktığı görülmektedir. "Gerçekçi yazar anlattığı şeylerin kurmaca bir dünyada geçtiğini unutturmak ister okura. İster ki okur kendini gerçek dünyada hissetsin ve bu amacını yerine getirmek için kullandığı teknik ve konvansiyonları gizlemeye çalışır, gizleyebildiği kadar. Postmodernist yazar ise romanın gerçek dünyayı yansıtmayan bir sözcükler dünyası olduğunu açıkça belli eder okura."[259] Yukarıda da dile getirdiğimiz üzere postmodern yazar, masalsı bir dünya kurmayı amaçlar. Çünkü postmodernist tarih anlayışına göre "gerçek" en doğru şekliyle asla bilinemeyecek bir yapıdır. Geçmişten günümüze aktarılarak gelen metinler iddia edildiğinin aksine nesnel bir yapı değil tamamen öznel ve kurmaca bir anlatıma dayanmaktadır.

Olaylar, *"çerçeve"* bir zaman dilimi içerisinde; alışılmış roman kurgusunun dışına çıkılarak metinlerin oluştuğu bağlam da ihmal edilmeden kurgulanır. Postmodern tarih anlayışında Yeni Tarihselcilik kuramının etkisiyle metni yazan kişinin yaşadığı zamanın ideolojisini metnine yansıtmamasının mümkün olmadığı düşüncesi hâkimdir. Dolayısıyla bağlamla metni ayrı düşünmek onlara göre olanaksızdır. "O sebepledir ki tarih ile hem devrin hâkim ideolojisi hem de yazarın o

[258] Mehmet Tekin, **a.e.,** s. 168.

[259] Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994, s. 56.

ideolojiye olan yakınlığı arasında sıkı bir münasebet bulunmaktadır. Bu maksatla tarihî olay ve dönemle 'empati' kurulması gerektiğini, tarihî belgelerin oluşum aşamalarının ve nesnellik iddialarının bu şekilde sorgulanmasının doğru olacağını ortaya koymuşlardır."[260] Dolayısıyla herkes tarafından bilinen bir olayın bu genel kabullerin dışına çıkılarak ele alınması postmodern tarihî romanlarda sıklıkla görülen bir durumdur. Bilinenin dışına çıkmak için yeni "yorum"lar gerekmektedir. Lucaks da buradan hareketle tarihsel romanın tarihi yorumlayarak ele alan roman olduğu çıkarımını yapmaktadır.[261]

Günümüz postmodern tarihî romanlarında bu anlayıştan hareketle genel kabuller karşısında şüphe uyandırmayı, var olan değerleri alt üst etmeyi hedefleyen yazarlar, bilinen tarihin dışında ve arkasında yer alan bilinmeyen tarihin peşine düşerek dikkatleri başka tarafa çekmek ve yeni bir tarih-roman bağı kurmak amacındadırlar. Klasik tarihî roman anlayışından farklı olarak masal ve efsane gibi tarihin gerçek anlayışı yanında son derece yapay görünen malzemeleri eserlerine yerleştirirler. Bu sebeple zaten kurgu olan romanın dünyası kendi içinde de *"uydurma"* ile karışarak okuyucunun tarih ile masalsı/efsanevi gerçeklik karşısında bırakılması amaçlanır.[262] Bunu yapmalarındaki amaç ise gerçeğimsi bir dünya kurma fikrinden ileri gelmektedir. Çünkü gerçeğimsi bir dünya için "gerçek" değil "gerçeklik" temel eksene yerleştirilmelidir. Dolayısıyla Osmanlı tarihini ele alan bu tür tarihî romanlarda her tarihî romancının kurmaya çalıştığı *"gerçeğimsi"* bir Osmanlı dünyası vardır. Bu gerçeğimsi dünyanın unsurları da yukarıda dile getirilen faktörler doğrultusunda tasarlanır. Bu tasarıda da yazarın Osmanlı'yı ele alırken en önde tuttuğu faktör şüphesiz Osmanlı'ya bakış açısıdır.

Bu romanlarda gerçeğimsi bir dünya kurma çabası neticesinde tarihî romanlarda olaylara yaklaşımlar değişmektedir. Yazarlar kendi dünyalarının gerçeklerini kurmak istedikleri bu gerçeğimsi dünyaya taşıdığı için Osmanlı'ya karşı da "bakış açısı" farklılıkları doğal olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden de bu romanlardaki "bakış açısı" farklılıklarının ele alınan olayların yansıtılmasını

[260] Şamil Yeşilyurt, "Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması", s. 1990.

[261] Lukacs, Gyorgy. **Tarihsel Roman,** Çev. İsmail Doğan, Ankara, Epos Yayınları, 2008.

[262] Hülya Argunşah, "Tarihî Romanda Postmodern Arayışlar", s. 26.

etkilediği söylenebilir. Okuyucular o güne kadar kendilerine sunulan "gerçek" olduğunu düşündükleri bu olayların alışılmışın dışında yansıtıldığını görünce bu durumu yadırgar. Eğer olaya "gerçeklik" nazarından bakmayı denemezse de bu tür romanlara her daim olumsuz bir eleştirel tavırla yaklaşacaktır.

Postmodern tavra sahip yazarlar bu durum karşısında okuyucusundan "kuşkulu" bir tavır takınmasını istemektedir. Postmodern tarih anlayışının önde gelen isimlerinden Keith Jenkins'in *"kuşkuculuk, neden günümüzün 'sağduyusu' haline geldi?"* sorusu, postmodern tarih romanlarını da içine almaktadır. Madem tarihin nesnel bir şekilde aktarılmasından kaynaklı olarak ona karşı bir kuşku besliyoruz; tarihî malzeme, fon, dekor, depo, dükkân olarak kullanılan romanlardan da aynı oranda kuşku duymalıyız. Bu noktada bazı yazarlar okuyucusuna yardımcı da olmaktadır.

Mesela İhsan Oktay Anar'ın romanlarında olayın aktarılışı sırasında yazar tarafından kaynak olarak gösterilen eserlerin neredeyse tamamı *"uydurma"* eserlerdir. Yazar, tarih biliminin parodisini yaparak okuyucusuna açık bir şekilde anlatılan tarihî olaylar karşısında kuşkulu olmaları gerektiği mesajını vermektedir.

Postmodern tarih romanı yazarının yaratmak istediği masalsı dünyanın içerisine tarihî yönü olan gerçek kişileri koyması da bu kuşkuculuk çerçevesinde ele alınmalıdır. Bu tür romanlarda okuyucu sürekli olarak metnin içine çekilmeye ve dolayısıyla kendi yorumunu ve sonucunu kurmaya zorlanır. Bunun için de okuyucuyu rahatsız edici, alışılmışın dışında kurgular kullanılır. Bu sayede okuyucuya bu kişilerin de öznel değerler çerçevesinde yorumlanabilecek özelliklerinin olduğu ve onların bir nevi efsaneleştirilen "tarihî"likten ziyade insanî özelliklerinin olduğu mesajı verilir. Nedim Gürsel'in Fatih'i ele alırken onu aktif bir eşcinsel göstermesinin nedeni bu çerçevede değerlendirilmelidir.

Selim ileri ise "Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver" romanında genel kabullerin dışında bir V. Murat algısı yaratarak onun yıllardır anlatıldığı üzere özgürlükçü biri olmadığı iddiasıyla okuyucusunu şaşırtarak kuşku içerisinde bırakmak istemektedir.

"O zamanlar Cemil Şevket Bey, bizim okul kitaplarımızda yazılana, anlatılana hiç benzemez bir 'V. Murat' portresi çizerdi. Portreyi çizmekten, betimlemekten, portreye her defasında yeni yeni fırça darbeleri, yeni yeni renkler, alacalar, gölgeler kondurmaktan hoşlanırdı.

(...) İlkokul beşinci sınıf tarih kitabımızda, V Murat'ın özgürlükten yana olduğu, vatan şairi Namık Kemal'le dostluk ettiği, sonradan çıldırdığı yazılıydı.

Cemil Şevket Bey, bunları işitir işitmez gülüyor, 'Hem öyle hem değil. Nasıl görülmek istenirse öyle görülür. Hem hürriyetperver, hem ispirto düşkünü...' diyordu."[263]

Postmodernist kurgu ile yazılan romanlarda herkes tarafından az çok bilinen bir olayın yeniden kurgulanması da bu bağlamda okumaya tabi tutulabilir. Bazı romanlarda ele alınan olay tarihin bilinen bir döneminde geçtiği izlenimi verilerek kurgulanır. Fakat bu olay romanda yeniden kurgulanırken okuyucuya tamamen yabancılaştırılır. Sadece çerçeve aynı kalmış muhteva yeniden şekillendirilmiştir.[264]

Bazı romanlarda tarih açıkça ifade edilmiş olmasına rağmen "acaba o dönemde gerçekten bu tarz olaylar olmuş mudur?" kuşkusu içerisinde kalan okuyucu buna cevap bulamaz. Çünkü bu çok da önemli değildir. Önemli olan okuyucunun anlatılanları romanın gerçeklik dünyası çerçevesinde bir değerlendirmeye tabi tutmasıdır. Bunun temelinde de Yeni Tarihselci anlayışın merkezini oluşturan tek ve kesin bir tarihin olamayacağı olsa da aktarılmasının mümkün olamayacağı düşüncesi çerçevesinde okuyucunun romana eğilmesini istemeleri yatmaktadır.

Kurgu özelliği ile postmodern tarihî roman; sistemli, bütüncül ve genel geçer tarih anlayışını yok etmeyi hedefleyerek bunların yerine dağınık, parçalı ve öznel tarih anlayışını ikame etmek istemektedir. "Bu yüzden 19. yüzyılın ortalarından bu yana bir şekilde romanın malzemesi olan tarihin gerçek bir tarih ol(a)mayacağı fikri, yaygın anlayış olarak edebiyat ve edebiyat tarihindeki yerini sağlamlaştırır. Artık, yalnızca postmodern tarih romanlarına değil, postmodernizm öncesi kaleme alınan

[263] Selim İleri, **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver,** s. 37.

[264] Yunus Ayata, a.g.m., s. 195.

tarihi romanlara da belli bir şüphe ve eleştirel gözle yaklaşılmalı, romanlar bu şekilde yorumlanmalıdır."[265]

Bu tür romanlarda kurgunun *"öznellik"* üzerine kurulması kadar onun *"parçalılık"* hususiyeti göstermesi de son derece önemlidir. Postmodernist bir kurgu üzerine kurulan metinde "doğasından kaynaklanan yapısı nedeniyle kronolojik bir düzenlemeye indirgenemeyecek, anlamlı konu bütünlerinin anlatımı mümkün olamayacaktır, çünkü tanımı ve tasarımı değişime ve süreksizliğe dayanmaktadır.

Örnekleyecek olursak, postmodern tavır ile yazılmış bir romanda, bütünlük fikrinin bulunmadığını görebiliriz. Bölümler arası bağlantılar kopuk kopuk olabilir. Olaylar mantıksal bir düzen içerisinde gelişmeyebilir. Romanın hiçbir öğesi bilinen hiçbir kurala uymayabilir ve kendi garip/saçma/absürt olgusu içerisinde ilerleyebilir."[266]

"Konstantiniyye'nin Yitik Günceleri" romanında görüldüğü üzere tarihin farklı zaman dilimlerinde meydana gelmiş birbirinden bağımsız olaylar, İstanbul'da meydana gelmiş olmaları ortak yönüyle aynı romanda ele alınmaktadır. Dolayısıyla postmodern romanlarda süreklilik olmadığı gibi kopuk kopuk anlatım söz konusudur. Metinlerde yer alan anlamdaki bu kopukluk, zaman zaman bir edebiyat yönteminin kullanılmasıyla daha da belirgin hale gelmektedir.

Anlatıda yer alan anlam boşlukları, zıtlıklar, hatta başıbozuk anlatımdaki kararsızlıklar gibi tüm bu öğeler düzen fikrini tamamen ortadan kaldırıldığının açık bir kanıtıdır. Metafiction (üst-kurmaca), flash-back (geri dönüşler), fragmantation (bölümlere ayırma), kolaj (değişik parçaları bir araya getirme), intertextûaîity (metinlerarasılık/farklı metinleri kullanma), aynı şeyi yeniden yazma, metnin içine eleştirel, politik, sosyal vb. yorumlar yerleştirme, kendi sürecini romanın asıl teması olarak gösterme, roman kahramanlarının birer hayâl ürünü ve dilin bir parçası olduğunu açıklama, mitolojik, efsanevî ve tarihî unsurları gerçek gibi görünen gerçek ötesi bir ortamda sunma, ironi ve parodi kullanma, yazarın ortadan kaybolması ya da tersine yazarın ısrarla romanın gidişatına müdahale etmesi, alternatif dünyalar

[265] İlker Aslan, "Edebiyat ve Tarih İlişkisi: Edebî Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak", s. 264.

[266] Dilek Yalçın-Çelik, **a.e.,** s. 40.

yaratma gibi anlatım biçim ve teknikleri, yaratıcılığın ortadan kalktığı postmodern roman kurgusunda var olan unsurlardır. Türk romanında, tam bir bütünlük hâlinde bulunmasa da yazarlarımız eserlerinde bu unsurlardan birkaçını kullanmaktadır.[267]

> *"Yukarıda saydığımız anlatım biçimlerinin hemen hepsinin, ilk olarak postmodern kurgu ile ortaya çıkmış anlatım biçimlerinin olmadığını, ama postmodern yazarların bu anlatım biçimlerine diğer yazarlara göre ağırlık verdiklerini burada hatırlatmalıyız. Bununla birlikte, postmodern tarzda yazılmış romanlarda sıklıkla karşımıza çıkan ve bizim yazarlarımızın romanlarında kullandıkları anlatım biçimleri önem sıralarına göre kısaca şöyle sıralanabilir:*
>
> 1. *Üstkurmaca*
> 2. *Metinlerarasılık*
> 3. *Çoğulculuk ya da Çok Katmanlılık*
> 4. *Parodi*
> 5. *Hiper-metinsel Tasarım"*[268]

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda çalışmamızın bir sonraki bölümünde Osmanlı'ya bakış açısını saptarken; bu kavramların burada kısaca ele alınıp bakış açısındaki konumlarını izah etmemiz çalışmamız adına faydalı olacaktır.

2.3.8.1. Üstkurmaca

Üstkurmaca postmodern romanın öne çıkan anlatım biçimlerinden biri olmakla beraber postmodern romanla eşzamanlı olarak edebiyat sahasında görülmeye başlanan bir anlatım biçimi değildir. 1960'lı yılların sonlarında bir edebiyat terimi olarak karşımıza çıkarılan ve kurmaca ile eleştiri alanında bir yere yerleştirilmiş "sınır söylem" olarak tarif edilen[269] "üstkurmaca", klasik gerçekçi roman öncesi çağın anlatılarında da karşımıza çıkan bir kurmaca biçimidir ve Binbir

---

[267] Serpil Opperman, **a.e.,** s.247.

[267] Dilek Yalçın-Çelik, **a.e.,** s. 44.

[268] Dilek Yalçın-Çelik, **a.e.,** s. 45.

[269] Yavuz Demir, **Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât,** İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002, s. 17.

Gece Masalları'ndan Decameron Hikâyeleri'ne kadar birçok metinde kullanılmıştır.[270]

Yazarın, "yazma eylemi"ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, "nasıl yazdığını anlatması" ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle, roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme, edebiyat biliminde üstkurmaca olarak adlandırılmaktadır.[271] Postmodern romanın yapı taşlarından biri olan üstkurmaca; metnin yazılış sürecini, hangi süreçlerden geçtiğini, nasıl yazıldığını, bu süreçte karşılaşılan sorunları ve üretilen çözümleri kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmektedir.[272] Bir yazar postmodern bir kurguyla yazdığı romanında onu nasıl kurguladığını açıkça ya da örtük bir şekilde romanında dile getirebilmektedir. Bu durumda "metin kurgulama" ya da "roman yazma" edilgen bir konumdan uzaklaşarak özne konumuna yükselmektedir.

Okur, metin (roman) okuma süreci içerisinde, neredeyse, yazılmakta olan metnin yazılma sürecine ortak olmakta, yazma eylemine katılmakta, kurmaca kişilerle birliktelikler kurmaktadır.

Postmodern edebiyatta "üstkurmaca", geleneksel metinlerde görülen halinden farklı olarak kullanılmaktadır. Çerçeve hikâyenin kahramanının yazar ya da yazıcı olması ve bu yazıcının yazma eylemini bir problematiğe dönüştürerek gerçekleştirmesi bu farkı oluşturur. Örneğin; "Boğazkesen"de bu problematik metnin eksenine oturtulmuştur. Fethin tarihi ile romanın yazım serüveni üstkurmaca anlayışı doğrultusunda birleştirilmiştir. Bu, aynı zamanda Fatih'in serüveni ile yazıcı Fatih Haznedar'ın serüveninin birleştirilmesidir. Yazıcısıyla özdeşleşmiş olan Nedim Gürsel, romanında zamanı çift yönlü tasarlayarak Fatih Sultan Mehmed ile de kendi arasında bağ kurulmasını sağlayacak bir kurgu ortaya çıkarmış olur.

"(...) Postmodernistler, roman metni ile hayat, birey ile toplum arasındaki bağı koparır, okurun dikkatini metnin yazılış surecine çekerler. Roman türünün

[270] Mümtaz Sarıçiçek, "Postmodern Bir Tarih Kurgulaması: Boğazkesen", s. 197.

[271] Necmiddin Çokluk, "İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne, **Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2009,.s. 15.

[272] Aslı Yüksel, "Amat Romanında Yeni Tarihselcilik", **Söylem Filoloji Dergisi,** 2016, C.1, S.1, s. 89.

yerleşik geleneklerini bilinçli olarak sorgular, eleştirirler. Böylece kurmaca metnin nasıl kurulduğu sorusu, yani kuramsal bir sorun romanın önemli bir konusu haline gelir."[273] Dolayısıyla bu romanlarda neyin anlatıldığı değil nasıl anlatıldığı ön plana çıkarılmaya çalışılır.

Yazarın romanını "nasıl yazdığını anlatması" ve yazma sürecinde karşısına çıkan sorunları dile getirerek bu konuda fikirlerini okuyucuyla paylaşması üstkurmacanın getirileridir. Yazarlar, üstkurmacanın kendilerine vermiş olduğu imkânla romanlarını yazma serüvenlerini açık ya da gizli bir şekilde anlatarak bu durumu, romanın kurgusunun bir parçası haline getirirler. Yine, "Boğazkesen"de Nedim Gürsel yazar Fatih Haznedar'ı, o da Nicolo Selim ve diğerlerini kullanır. Böylece birbirinden farklı "anlatıcı"ların kullanıldığı çok renkli bir roman dünyasına ulaşılır. Bu sebeple okuyucu bu roman türünde birden fazla metni takip eder. Bunlardan biri romanın tarihidir, diğeri ise tarihin romanı.[274]

Asıl dikkat, iç metne ya da iç hikâyeye yöneltilirken yazarın dış metin olan romanın hikayesinde okuyucunun kafasına yerleştirdiği soru işaretleri, şüpheler, meraklar iki metin arasındaki bağın sürekli olarak zinde tutulmasına sebep olur. Okuyucu kitabı sadece romanı okumak için tamamlamaz, aynı zamanda soru işaretlerini cevaplamak isteyen ve romanın nasıl yazıldığını bilmek isteyen bir dedektif merakını da tatmin eder.[275]

Üstkurmaca ile okuyucuyu yazma sürecinin bir parçası haline getiren postmodern tarih romanı yazarı, bu şekilde Yeni Tarihselci kuramın tarihin yazım sürecinden kaynaklı olarak nesnel olamayacağı görüşünü de göstermeye çalışır. Modernist roman anlayışında bir kusur olarak görülen bu tekniğin bu anlayıştaki romanlarda ön plana çıkarılarak kullanılması, modernist romanlardaki gibi metnin hayatı ve nesnel gerçekliği merkeze yerleştirmek istemesini değil; bizzat metnin kendisinin her açıdan merkeze yerleşmesini istemesinden ileri gelir.

---

[273] Nazan Aksoy, "Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler", **Çağdaş Türk Yazını,** Haz. Zehra İpşiroğlu, İstanbul, Adam Yayınları, 2001, s. 19-41.

[274] Hülya Argunşah, a.g.m.,s. 24.

[275] Hülya Argunşah, a.g.m., s. 24.

Postmodernist kurgu ile kaleme alınan romanlarda bu bağlamda "tanrısal anlatıcı" tutumunun da tamamen ortadan kalktığını söyleyebiliriz. Postmodernist roman, modernist romanın "tanrısal" bir konuma yerleştirdiği anlatıcıyı, "insanlık" konumuna yerleştirmiştir. Bu konumdaki insan, romancıdır ve yazdıklarının da roman olduğunu üstkurmaca tekniği kapsamında okuyucuya söylemekten imtina etmez. Onun asıl problemi toplumsal hayatı "yol boyunca gezdirilen bir ayna"dan yansıtmak değil, kendi yazma serüvenidir. Bu serüvenini anlatırken de okuyucuyla sohbet etmekten, ona hitap etmekten, modernist romancıların iddia ettiği onunla arasında olduğu varsayılan mesafeyi ortadan kaldırmaktan çekinmemektedir.[276]

Bu haliyle üstkurmacayı romanlarında ön plana çıkararak kullanan isimlerin başında İhsan Oktay Anar gelir. "Uzun İhsan" izdüşümünü okuyucunun yazar "İhsan" ile bağdaşım kurarak okuması kapsamında metnin içine yerleştirir. Uzun İhsan tam da üstkurmacanın istediği hususiyetler ile donatılmıştır. Gerçek ile kurgunun sınırları arasında konumlandırılmıştır. İhsan Oktay'ın romanları onun düşünün ürünüdür. "Puslu Kıtalar Atlası"nın girişinde okuyucusuna şöyle tanıtır onu Anar:

> *"Uzun boyundan ötürü ona Uzun İhsan Efendi derlerdi. (...) Arap İhsan yeğenine uzun uzun baktı: Yumuşacık kuştüyü döşeklerde yatan bu adam sözüm ona Frenk kâşiflerine özenip bir mapamundi, Kaftan Kafa bir dünya haritası yapma sevdasına kapılmıştı. Ne var ki bu miskin yeğen, değil dünyanın haritasını yapmak, dünyanın onda birini dolaşacak tıynette olamazdı. (...) Arap İhsan bir yandan horlayıp bir yandan da salyalarını akıtan yeğenine şunları söylüyordu: 'Ey kör! Aç gözünü de düşlerden uyan. (...) Gülleri bülbülleri göremeyip gün boyu evde oturan bu adam dünyanın kendisini hiç görebilir mi?' Uyanıklar âlemindeki dayısı ona bunları söylerken Uzun İhsan Efendi ise düşünde muhteşem bir korsanı görüyordu ... Bu muhteşem korsan, dayısı Arap İhsan'dı."*[277]

Arap İhsan'ın yanıldığını aşama aşama görmeye başlarız. Gerçekten de uyku halinde olan biri vardır. Hatta bu kişi bir anlamda yazarı temsil eden Uzun İhsan'ın ta kendisidir. Ancak o, yaşadığımız dünyayla roman dünya arasında bir yerde uyur

[276] Mümtaz Sarıçiçek, a.g.m., s. 194.

[277] İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası,** s. 21-22.

haldedir. Onun düşleri Arap İhsan'ın yaşadığı (ve Uzun İhsan'ın kendisinin de aynı anda içinde bulunduğu) dünyanın uyanıklık halidir. Düşe yatarak bir "mapamundi" yapma sevdası boş değildir. Hatta yapmak değil, var etmek ya da yaratmak demeliyiz. Arap İhsan ve diğer kahramanların var olmasının koşulu onun düş görmesidir. Düş-gerçek ve varlık düzlemleri arasındaki bu gidiş gelişin sınırlarını belirlemek kolay değildir. Bunun nedenlerinden biri romanın, gerçekçi romanların aksine modernizmin ilkelerini takip etmeyişidir. Postmodernist romnların doğası gereği sorunsallaştırma bir sonuca bağlanmaz. Diğer bir nedense, yukarıda da dile getirdiğimiz gibi bu tip romanların yazarlarının metin ve okurla oynamayı sevmesidir.[278]

Anar, romanın sonunda üstkurmacanın içinden yazar/kahraman olarak seslenirken kendi benliği hakkında bile ikileme düştüğünü okuyucuya göstermek ister:

> *"Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hâlâ çözebilmiş değilim. Rendekâr düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bu günden tam üç yüz sekiz yıl sonra sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş, hangimiz gerçek? Düşünüyorum o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun kendisinin düşündüğünü bildiğini düşlüyorum. "Bu adam düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Varolduğunu böylece haklı olarak öne süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşünüyor. O gerçek ben ise bir düş oluyorum."*[279]

Ahmet Altan'ın "Kılıç Yarası Gibi" ve "İsyan Günlerinde Aşk" romanlarında ise üstkurmaca tekniğini *"gözlemci figür"* diyebileceğimiz Osman üzerinden gerçekleştirildiğini görürüz.

---

[278] Akın Tek, "İhsan Oktay Anar`ın Romanlarında Üstkurmaca", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2003.

[278] Akın Tek, **"Üstkurmaca Bir Roman Olarak Puslu Kıtalar Atlası"** (Çevrimiçi) https://oggito.com/icerikler/ustkurmaca-bir-roman-olarak-puslu-kitalar-atlasi/27376 18.02.2019

[279] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 237.

Bu romanlarda açıkça görülmektedir ki olayların yaşanma zamanı ile anlatılma zamanı birbirinden farklıdır. Olayların dışında kalan ve dedesinden kalma köşkte tek başına yaşayan Osman, bu olaylar yaşandıktan yıllar sonra, artık ölmüş olan roman kahramanlarıyla konuşmakta ve geçmişte yaşananlar onun aracılığıyla bu şekilde okuyucuya aktarılmaktadır.

Mehmet Tekin'in de ifade ettiği gibi romanın yapı unsurları içerisinde yer alan gözlemci figür "anlatı sisteminde ağırlıklı bir şahsiyetle yer almaz; en azından almamalıdır. O genelde olayların akışını etkilemek için değil, olanları gözlemlemek için vardır."[280] "1. Tekil kişinin bakış açısından sunulan romanlarda, bu bakış açısının yapısından kaynaklanan mahzurları gidermek isteyen romancılar, gözlemci figürü devreye sokarlar ve onun etki ve katkılarıyla anlatımı tek kişinin tekelinden, az da olsa kurtarmış olurlar."[281]

Yeni tarihselci kuramın ideal bir tarih anlatısı oluşturmak isteyen geleneksel tarih anlayışının bu hedefi doğrultusunda takındığı ciddiyetin yıkılmasında üstkurmacayı da etkin olarak kullandığı görülmektedir. 90 sonrası Türk romanında Osmanlı'yı tarihî zemin olarak seçen postmodern anlayışla yazılan romanlarda da üstkurmacanın bu yönüyle kullanılmasından söz edebiliriz. Üstkurmacayı kurgunun önemli bir parçası haline getiren bu yazarlar, postmodernizmin oyun fikrini de kendi bakış açılarıyla beraber devreye sokarak Osmanlı'yı alışılmışın dışında gayr-ı ciddi bir bakış açısıyla yansıtmaktadırlar.

2.3.8.2. Metinlerarasılık

İlk defa Julia Kristeva tarafından kullanılan "metinlerarasılık" terimi, hiçbir edebiyat metninin bir diğer metinden bağımsız olamayacağı düşüncesine dayanmaktadır. Postmodern edebiyatın temel taşlarından biri olarak kabul edilen ve "orijinal metin yoktur" ilkesinden hareket eden bu yöntem, önceden oluşturulmuş/oluşturulduğu varsayılan metinlerden yararlanma esasına dayanmaktadır.[282]

---

[280] Mehmet Tekin, **a.e.** s. 52.

[281] Mehmet Tekin, **a.e.,** s. 52.

[282] Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi,** İstanbul, Papirüs Yayınevi, 1999, s. 135.

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda metinlerarasılık, çoğulcu bir senteze ulaşmanın yolu olarak karşımıza çıkmaktadır ve Yıldız Ecevit'e göre "metinlerarasılık, üstkurmacanın bir türevidir."

> *"Yazma eyleminin odak noktaya yerleştiği üstkurmaca metinlerde, roman kişileri, sürekli metinler üretmektedir. Yazar, içbükey aynalarda olduğu gibi iç içe geçmiş metinleri sürekli kurgulamaktadır. Bu metinler, yazarın özgün çalışmaları olabildiği gibi başka yazarlar tarafından üretilmiş metinler de olabilmektedir."*[283]

Metni, kendi içinde başka metinlerin izlerini taşıyan bir göstergeler ağı olarak düşünen yapısalcılar ve sonrası için, her metin birbirinin devamıdır, kendi içinde başka metinlerin izlerini taşır.[284] Metnin anlaşılabilmesi için hem metinselleşen tarihin hem de bağlamın açığa kavuşturulması ilkesini hareket noktası alan Yeni Tarihselcilik, metinlerarasılık ile edebî eserler bir bütün hâline gelir ve gerçeklik duygusu kazandırılır.

Bir metnin çağdaşı ya da kendinden önceki metinlerle olan alışverişi; var olan bir geleneğe bağlılığı ya da farklı geleneklerin kesişim noktasını ifade edebilir. Bu alışverişi bir gelenek içerisinde değerlendirecek olursak, bunun metne katkı sağlayacağı, geleneğin kendini hem yinelerken hem de yenileyeceği gerçeğini gözden kaçırmamak gerekir. Bir geleneğe bağlı olarak yazma ya da bir ideolojiye bağlı olarak yazma ister istemez metinlerin birbirine benzerliğini getirir. Yazılagelmiş metinleri özümseyerek kendi özgün yazı sistemini oluşturan metin yazarları doğal olarak kendi metinlerinde, geçmiş metinleri hissettirirler. Bu hissettirme de "kolaj ve alıntı, gönderge, anıştırma, öykünme/ pastiş vb." gibi yöntemlerle yapılmaktadır.

Bu yöntemlerden en sık kullanılanı "alıntı"dır. Alıntı açık bir metinlerarası şekli olup bilinçli ve istemli bir şekilde yazarın başka bir metinden aldığı kesiti kendi metni içerisine yerleştirerek kullanmasıdır. "Alıntı öğeleri, bir metnin kendinden önce üretilmiş bir başka metnin parçaları üzerinde herhangi bir işlem yapmadan

---

[283] Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s. 110.

[284] Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler,** İstanbul, Öteki Yayınevi, 2007, s. 15.

okura sunulmaktadır. Bir metnin başka metinlere gönderme yapması ya da oradaki bir kurguyu, karakteri ya da çatışmayı yeniden üreterek model alması, metne teknik olarak bir zenginleştirme etkisi getirir."[285]

Postmodern kurgu ile yazılan tarihî romanların pek çoğu romanlarına başka yazarlardan yaptıkları alıntılar ile başlamaktadır. "Prolog" adı verilen bu teknik ile yazarlar romanlarında ele alacakları konu hakkında okurlarına en başından itibaren bir mesaj vermek isterler.

Alıntı gibi açık bir metinlerarasılık yöntemi olan "gönderge" ise, "metin içerisinde yapıtın başlığını ya da yazarın adını anarak yapılan metinlerarası bir durumdur."[286] Yazar, bir alıntı yapmak yerine okuyucuyu doğrudan işaret ettiği alıntının bulunduğu metne gönderir. Gönderge yapılan kitap ya da sanatçı çoğu zaman esas metnin bağlam örgüsü içinde belli bir anlam ya da işlev üstlenir.

Metinlerarası ilişki biçimlerinden bir diğeri ise "anıştırma"dır ve bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça yazılmadan anılmasıdır. Kapalı bir metinlerarası teknik olarak "anıştırma, anıştırılan metin ile anıştırma yapan metin arasında bir söyleşimi gerektirir. Varlığını dışarıdan bildirecek, belirtecek bir dış bildiri dizgesi olmayan anıştırmada söylenmesi gereken şey, açıkça belirtilmeden ima edilir."[287]

Pastiş ise göndergesel metnin üslup özelliklerinin gözetilerek taklit edilmesi esasına dayanmaktadır. Postmodern tarih romanlarında bağlama göre dil bazen, halk ve meddah öykülerinde, o dönemde yazılmış tarihî, dinî ve felsefî yapıtlarda görülen dil ve anlatım özellikleri gözetilerek postmodern yazar tarafından taklit yoluyla kullanılır. Bu kullanım bir olumlama değil, tersine postmodern edebiyatın oyun oynama özelliğini de devreye sokarak bir alaya alma durumu olarak değerlendirilebilir.

---

[285] Hülya Akyıldız, "Tanpınar'ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler", **Turkish Studies,** International Periodical For the Languages, Literatureand History of Turkish or Turkic, 2010, S. 5/3, 716.

[286] Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler,** s. 101.

[287] Kubilay Aktulum, **a.e.,** s. 108.

Metinlerarasılık, yazar tarafından uygulanırken zikredilen bu yöntemlerin dışında da görebileceğimiz yöntemleri mevcuttur. Çalışmamızın bir sonraki bölümünde postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanları, Osmanlı'ya dair bakış açıları bağlamında ele alırken; hem buradaki tekniklerin örneklerini hem de dışarıda bıraktığımız yöntemlerin kullanıldığının tespit edilmesi durumunda yazarın Osmanlı'ya dair var olan bakış açısına herhangi bir etkisinin olup olmama durumuna göre bu yöntemleri ele almaya çalışacağız.

2.3.8.3. Çoğulculuk ya da Çok Katmanlılık

Postmodern roman anlayışının öne çıkan özelliklerinden biri olan "çoğulculuk" anlayışı, bu roman anlayışının temelini oluşturan olmazsa olmaz özelliklerinden birisidir.

"Çoğulculuk", postmodernist roman sisteminin metinsel anlamda, metnin kurgusuna etki eden bir özellik göstermesinin yanı sıra, postmodernist metinlerin temel belirleyici özelliklerinden olan metinlerarasılık ve üstkurmacanın da çıkış noktasını oluşturmaktadır. Çoğulculuktaki temel amaç, Modernizmin temel özelliklerinden olan tekçilik anlayışı, her şeyin tek bir amaca hizmet ettiği ve her şeyin tek bir doğrusu olduğu anlayışına karşıt olarak; farklılıkları çoğaltmak ve farklılıklara imkân tanıma düşüncesidir.

> *"Çoğulcu bakış açısının metindeki karşılıkları çok faklı boyutlarda olabilmektedir. Birden fazla türden metnin, ana metin kurgusuna dahil edilmesi; yapı ve türleri itibariyle edebiyat dışı birtakım olguların metne katılması; olanakları ve olaylara hâkim yetkinlikleri birden fazla olan anlatıcının metin örgüsünü bizlere aktarması, dilsel bağlamdaki faklılıklar vs. gibi bir takım etmenler anılan çoğulcu yapıyı etkin kılmaktadır.*
>
> *Ayrıca, çoğulcu anlayışın getirmiş olduğu ironik bir tutumdan daha bahsetmek gerekir. Özellikle yansıtmacı roman anlayışının mesaj verme amacı taşıyan, tek bir düzlemde akıp sonuç kısmının tek bir mesaja, gerçekten de bir mesaja bağlandığı romanlar yerine postmodernist metinler, bu anlamda yansıtmacı roman anlayışına karşıt olarak gülmece unsurunun daha yoğun olduğu metinler olarak karşımıza çıkmaktadır. "Ciddi duruşu" bozulan metin, çoğulcu estetik ile çeşitli hayal ürünlerini barındıran, biraz daha havada kalan ve fantastik öğeleri bünyesine*

kattıktan sonra eğlencelik (trivial) özellikli bir metin konumuna gelir."[288]

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda geleneksel Türk edebiyatı içerisinde sözlü kültürdeki kimi ürünlerin aktarımına/anlatımına benzeyen pasajlara çok sık rastlanılır. Bu pasajlarla başlayan bazı bölümlerde; bir hikâye, masal, efsane anlatımına benzer bir biçem içerisinde, oldukça eski dönemlerden bir şey anlatılıyormuşçasına dilin arkaik düzlemde yoğunlukla kullanılması, anlatımda biçimlerindeki söz konusu çoğulculuğu pekiştirmektedir.

Bu romanlardaki anlatım, bilinen roman anlatısının yanı sıra zaman zaman rivayete dayalı ve menkıbevi bir nitelik de taşımaktadır.

Tatavla delilerinden Divane Salim Efendi, padişahla hemen o gün ya da ertesi gün görüşebileceğini umud eden Yâfes Çelebi'nin bu anlaşılmaz sözler karşısında yeise kapıldığını ve o gece İbrikdar Selamî Efendi'yle birlikte Fener'deki meyhanelerden birine gidip uzun uzun gözyaşı döktüğünü nakleder.[289]

"Delisakal İzzet Efendi dünürü Kız Halil Çelebi'nin, Tabanıyassızade Tiryaki Beşir Bey'den naklettiğine göre…"[290]

"Yine mübeyyiz Numan Bey ile Müsevvid Şaban Efendi'nin rivayet ettiğine göre…"[291]

Yukarıdaki alıntılar, Kitab-ül Hiyel'in anlatı bağlamında, alışılagelen roman anlatısının dışında tahkiyeli yapının; nakile, rivayete ve hikâyâta dayandığını göstermektedir. Bu durum, postmodernist roman anlayışının dayandığı bir başka öğe olan metinlerarasılık yönteminin de varlığını ortaya koymakta veya tersinden bir ifade ile metinlerarasılık tekniğinin anlatım düzleminde de romana ayrı bir yapı kazandırdığı görüşü ortaya çıkmaktadır.[292]

"Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır" başlıklı bölümde de görüldüğü gibi geleneksel edebiyat

[288] Emir Ali Çevirme, "Kitab-ül Hiyel'de 'Çok Katmanlılık' ya da 'Çoğulculuk'", **Dergâh Dergisi,** Ekim 2011, C. 22, S. 260, s. 20.

[289] İhsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyel,** s. 38.

[290] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 46.

[291] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 75.

[292] Emir Ali Çevirme, **a.g.m.,** s. 22.

metinlerinde görmeye alışkın olduğumuz metinlerin girizgâh kısımlarından yola çıkılarak pastiş yapılmış da diyebiliriz. Bu tür seçimleri yazarın bakış açısını doğrudan ortaya koymaktadır. Osmanlı dönemine ait bir olayın bu şekilde bir üslupla anlatılması yazarın meseleye ilk elden *"alaycılık"* esasıyla yaklaştığını göstermektedir. Bu hususlara tezimizin tarihî romanların "bakış açısı"nı ele alacağımız bölümünde yoğunlaşacağımız için burada bu kadar açıklamayla iktiza ediyoruz.

2.3.8.4. Parodi

Gönderge metinle ilişkinin söz konusu olduğu parodide, gönderge metin konu yönünden taklit edilir. Parodi, Kubilay Aktulum için "bir şarkıyı başka bir tonda söylemek"tir.[293] Amacı eğlendirme olan parodinin metne anlamca en yakın olması oldukça önemlidir. Kutsal metinler söz konusu olduğunda bu eğlendirme unsuru, doğrudan değil de dolaylı yollardan sağlanmaktadır. Bu durumda üslup değişeceği için İhsan Oktay Anar gibi parodiyi sıkça romanlarında kullanan yazarlar onu hem eğlendirmek hem de okuyucuyu düşündürerek kurguya bütünlük katmak amacıyla kullanmıştır.[294]

Parodi temelde içerikle ilgili bir taklit olarak görülür. Pastiş ise "bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir."[295] Aslında her iki teknik de taklide dayansa da pastiş tekniğini postmodern yazarın, "parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş"[296] şeklinde kullandığı iddia edilmektedir. Yani iki teknik arasında fark birisinde içeriğin, mizahi olabilecek bir şekilde; diğerinde ise üslubun, çoğunlukla ciddi bir şekilde taklit edilmesidir. Bu durum da yine postmodernizmin arzuladığı çok katmanlılık için zeminin hazırlanması doğrultusunda kullanılır.

---

[293] Kubilay Aktulum, **a.g.e.,** s. 117.

[294] Aslı Yüksel, a.g.m., s. 87.

[295] Kubilay Aktulum, **a.g.e.,** s. 133.

[296] Fredric Jameson, "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı," Çev. Deniz Erksan, **Postmodernizm,** F. Jameson, J–F. Lyotard, J. Habernas, Yayına Hazırlayan Necmi Zekâ, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1994, s. 78.

"'Tıpkı senin Tebriz'deki hattatlar ve nakkaşlarla yaptığın gibi ben de bir kitap hazırlatıyorum.' dedim. 'Benim siparişçim Âlemin Temeli Padişahımız Hazretleri'dir. Kitap gizli olduğundan Padişahımız benim için Hazinedarbaşı'ndan gizli bir para çıkarttı. Padişahımız nakkaşhanesinin en usta nakkaşlarıyla tek tek anlaştım. Onların biri bir köpeği, kimine bir ağacı, kimine kenar süsleriyle ufuktaki bulutları, kimine atları resimletiyordum. (...) Para'yı resmettirdiysem küçümsemek içindir, Şeytan'ı ve Ölüm'ü korkuyoruz diye koydum.' (...)"[297]

Roman okunmaya devam edildikçe Enişte'nin bahsettiği kitapta var olduğu söylenen *"köpek, ağaç, at, para, şeytan ve ölüm"*ün, aynı zamanda okurun okumakta olduğu romanda, yani "Benim Adım Kırmızı"da da var olduğu görülür. Oluşturulan bu paradoksla, okurda "Enişte'nin resimlettirdiği hikâye aslında okumakta olduğumuz romandır." yanılsaması yaratılmak istenmektedir. Bu da geleneksel bir sanat olan minyatürü, yaşama alanının şartlarından yola çıkarak Pamuk'un parodi çerçevesinde ele alması demektir. Enişte'nin sözünü ettiği bu minyatürler geleneksel bir metin yerine modern bir tür olan romana taşınmıştır. Romanın sonunda Şeküre, anlatılan hikâyeyi oğlu Orhan'a belki yazar düşüncesiyle anlattığını söylemektedir. Romandaki Orhan, bütün bu hikâyeyi roman şeklinde anlatamayacağına göre bir mesnevi yazmış olmalıdır. Benim Adım Kırmızı o mesnevinin günümüzdeki halidir. Yani Orhan Pamuk o mesneviyi günümüz anlayışıyla bir roman olarak kaleme alarak parodi yapmıştır.[298]

2.3.8.5. Hiper-metinsel Tasarım

Postmodern edebiyatın gerçekliği modernizmin aksine yalın gerçeklik yerine hiper-gerçeklik üzerine kuruludur. Üstgerçeklik olarak da ifade edilen hiper-gerçeklik, imge ile gerçek birbirine karışmış bir şekilde tasarlanan gerçeklik kurgusudur. Özellikle teknolojik bakımdan ileri düzeyi yakalamış bugünün postmodern toplumlarında, kurgu ile gerçek arasındaki sınırların olabildiğince azaldığı yeni bir gerçeklik anlayışıdır bu.

---

[297] Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı,** s. 34.

[298] Tahsin Yaprak, Özcan Bayrak, "Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı", **Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi,** Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 2017, s. 155-156.

Baudrillard'a göre "günümüz iletişim araçları gerçek olmayan bir gerçek, bir hiper-gerçek yaratarak, insanların çevreyle ilişkilerini engellemekte, onların doğal ve sosyal etkileşim ağından kopmalarına ve yabancılaşmalarına neden olmaktadır."[299] Bu yeni dünya görüşü, kendi gerçeklik algısını yarattığı gibi, kendi sanatını da ortaya koyacaktır.

Bu yeni dünya görüşü ve buna bağlı olarak ortaya çıkan sanat anlayışı "simulakr" kavramı üzerinde yükselmiştir. Tarihî roman bağlamında da gerçeklik ve kurgu ilişkisi ele alınırken konunun daha iyi anlaşılabilmesi hiper-gerçeklik ve simulakr kavramlarının bilinmesinde fayda vardır. İlk defa Jean Baudrillard tarafından ortaya atılan simulakr kavramı, postmodern kültürde gerçeklik orijinallik arasındaki değişken ilişkiyi tartışmaya açmıştır.

> *"Jean Baudrillard, tarihsel süreç içerisinde gerçekliğin üç boyutunu tespit eder: Taklit (counterfeit), üretim (production), benzetme (simulation). Taklidi gerçeğin resmedilmesi (imitation) olarak düşünür ve Rönesans Dönemi'ne ait olarak nitelendirir. Üretimi ise Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olarak görür ve üretimin hızlanmasıyla birlikte gerçek ile gerçeğin taklidinin ayırt edilmesinin zorlaşmaya başladığını belirtir. 20. Yüzyılın sonlarına doğru postmodern dönemin de gereği olarak Baudrillard'ın simulakr kavramıyla anlatmaya çalıştığı gerçeklik ile gerçekliğin temsili arasında büyük bir kırılma yaşanır. Bu dönemde işaretler ve semboller gerçeğin ve gerçeğin taklidinin yerini almaya başlar. Sonuç olarak gerçeğin kendisi ortadan kaybolur ve onun yerini gönderge (referent) ve asıl (origin) olmaksızın sadece gerçeğin kopyası alır. İşte bu gerçeğin yok oluşu veya gerçeğin yeniden üretilmesi sonucu ortaya çıkan sanal gerçekliğin yaşanan gerçekliğe dönüşmesi sürecine kısaca simulakr adını verir. Tarihsel romanlarda da gerçeklik gittikçe silikleşmiş hatta postmodernizmin sonucu olarak kaybolmuş ve yaşanan silik bir gerçeklik olarak yeniden diriltilmiştir. Bu da Baudrillard'ın ortaya koyduğu tezi doğrular niteliktedir."*[300]

Jean Baudrillard eserinde tüketim toplumlarını ve medya kültürünü eleştirir. Ona göre, gerçeğin yeniden üretimi veya gerçeğin benzeri gerçeğin kendisinden daha

---

[299] Dilek Doltaş, **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar Uygulamalar,** İstanbul, İnkılap Yayıncılık, 2003, s.25.

[300] J. A. Cuddon, **A dictionary of Literary Terms and Literary Theory,** Blackwell Publishing Ltd. , Fifth Edition, Sussex (UK) 2013, p.657-658. Aktaran: Cengiz Karataş, "Tarihsel Romanda Gerçeklik ve Kurgu İlişkisi", s. 218.

gerçek hâle gelmişse artık ortaya bağımsız yeni bir değer çıkmıştır. Ortaya çıkan bu değerin gerçeğin kendisiyle ilgisini kurmanın anlamı yoktur. Ortaya çıkan bu yeni durumda bir aşkınlık söz konusudur ki buna "simulakr" devinimi (the precission of simulacra) denir. Gerçeklik ile gerçeğin temsili arasında ilişkinin veya ayırımın olduğu önceki dönemlerin aksine postmodern dönemde elimizde gerçeğin kendisi olmaksızın sadece yeniden üretilmiş olan vardır. Baudrillard, adını kendisinin vermiş olduğu hiper gerçeklik ve simulakr kavramlarına en iyi örnek olarak da Disneyland'i verir.[301]

> *"Çünkü Disneyland'de küçük bir Amerika gizlidir; fakat Amerika'nın kendisi yoktur. Yani gerçeğin kopyası veya aşkın şekli vardır; fakat gerçeklik yoktur. İşte tarihsel romanda da gerçeklik artık aşkın bir hâldedir. Tarihsel romanda gerçekliğin kendisini aramak hayalden öte bir şey değildir."*[302]

[301] J. A. Cuddon, **a.g.e. ,** s. 346-347. Aktaran: Cengiz Karataş, "Tarihsel Romanda Gerçeklik ve Kurgu İlişkisi", s. 218.

[302] Cengiz Karataş, "Tarihsel Romanda Gerçeklik ve Kurgu İlişkisi", s. 218.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. OSMANLI TARİHİNE BAKIŞ AÇILARI BAKIMINDAN ROMANLARIN TASNİFİ

Tarihsel bir olayı kendisine konu olarak seçen tarih yazarının en temel amacı o olay karşısındaki tutumu çerçevesinde bir aktarmanın gerçekleşmesini sağlamaktır. Ancak olayın neticesi bakımından bir değerlendirme yapacak yazarın her şeyden önce bir seçme yaparak işe başlaması gerekmektedir. Bu seçme ve ardından da yapılacak değerlendirme işlemini yaparken objektifliğini muhafaza etmesi pek de mümkün görünmemektedir. "Çünkü her insan ait olduğu toplumun ürünüdür ve bu bağlamda tarihçinin görüş açısı, yaptığı işe mutlaka yansıyacaktır."[303] Edward Hallet Carr, Collingwood'un bu konu hakkındaki görüşlerini dile getirirken konuya şu şekilde açıklık getirmeye çalışmaktadır.

> *"'Tarihçinin üstünde çalıştığı geçmiş, ölü bir geçmiş değildir, belli bir anlamda bugün hâlâ yaşayan bir geçmiştir.' Fakat geçmiş bir eylem, tarihçi onun ardında yatan düşünceyi anlamadıkça ölüdür, yani tarihçi için anlamsızdır. Bu nedenle, 'Bütün tarih düşüncenin tarihidir' ve 'tarih, tarihi üstünde çalıştığı düşüncenin, tarihçinin zihninde yeniden oluşmasıdır.' Tarihçinin zihninde geçmişin yeniden kurulması deneysel kanıtlara dayanır. Fakat bu, kendi içinde deneysel bir süreç değildir ve yalnızca olguların art arda dizilmesinden ibaret olamaz. Tersine, olguların seçilmesini ve yorumlanmasını, yeniden kurulma süreci yönetir: Zaten, onları tarihî olgular yapan da budur."*[304]

Bu durum tarih alanında bile böyle iken edebiyat sahasında kendisini daha yoğun hissettirmesi kaçınılmazdır ve bu bağlamda tarihî bir dünyadan aldıklarını kullanarak kendisine has kurmaca bir dünya kurarak onu "gerçek" yerine ikame etmeye çalıştığı "gerçeklik" çerçevesinde yansıtan edebî türlerin başında da hiç şüphesiz roman gelmektedir. Ele aldığı tarihî dönemdeki bir olayın kendince boşluklarını doldurması ya da vuku bulmuş bir olayı eserine taşırken onun arka

[303] Nermin Öztürk, a. g. t. , s. 5.

[304] Edward Hallet Carr, **a. g. e. ,** s. 25-26.

planında neler yaşandığını gözler önüne sermek istemesindeki niyeti, tamamen kendisinin sahip olduğu bakış açısı ile ilgilidir.

Türk edebiyatında başlangıcından günümüze kadar tarihî roman türünde görülen ve çalışmamızın ilk bölümünde ele aldığımız değişiklikleri bu gözle değerlendirmeye tabi tuttuğumuzda daha sarih neticeler alacağımız kanaatindeyiz.

Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ulus-devlet olma iddiasıyla kurulmasının ardından bu fikre dayalı yeni bir tarih yazımı ve tarih inşası görülmeye başlanır. Bu amaç doğrultusunda faaliyetlerde bulunması amacıyla kurulan Türk Tarih ve Türk Dil Kurumu gibi kuruluşlardan bu "ulus-devlet"in bir yansıması olacak yeni bir tarih ve kimlik inşa etmesi beklenmiştir. Bu kuruluşların faaliyetleri, kurultayları ve bunlara eşlik eden çeşitli yayınlar ve kitaplar yeni bir tarih tezini inşa etmenin araçları olmuştur.[305] Bu araçlardan birisi de hiç şüphesiz tarihî romanlardır. Dönemin iktidarının himayesi ve teşvikleriyle yeni bir tarih yazımı projesinin bir parçası kapsamında ele alabileceğimiz bu dönem romanları dile getirdiğimiz üzere yazarın bakış açısının ilk elden tezahürleridir. İktidarın edebiyat alanında adeta sözcülüğüne soyunan bu dönem tarihî roman yazarları, bu tez kapsamında bir taraftan "Batı dünyasının Türklere yönelik dışlama ve küçümsemesine karşılık, aslında Türklerin tarih boyunca "uygarlıklar yaratan" bir millet olduğunu iddia ederek cevap oluşturmaya çalışmış; diğer taraftan bu tezi hem öğrencilerin hem halkın eğitiminde kullanmak suretiyle 'Türk'ün kendi kimliğinden ve geçmişinden gurur duymasını sağlamak istemiştir."[306]

Erken Cumhuriyet Dönemi'nin bu resmî tarih yazıcılığına ve ilgili metinlerin içeriğine bakıldığında ilk göze çarpan husus, Türklerin Asyatik geçmişinin kutsallaştırılmış ve efsaneleştirilmiş bir biçimde yeniden yazılmış olduğudur. Bu tarih yazıcılığının etkisinin görüldüğü romanlarda da yazarlar kullandıkları yarı mitsel dil ile yurttaşların yeni ulus-devlete ancak etnik bir milliyetçilik ekseni üzerinde anlamını bulabilen mutlak bağımlılığını sağlamayı hedeflemiştir. Ayrıca

[305] İsmail Karaca, **Türk Tarih Tezi ve Tarihî Roman,** İstanbul, Sahaflar Kitap Sarayı, 2014.

[306] Murat Kacıroğlu, "Cumhuriyet Sonrası Popüler Tarihî-Macera Romanlarda Kemalist Tarih Tezinin Etkisi Üzerine", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 117.

milliyetçi bir çerçeveden hareketle doğrudan Türklük ile bağlantı kurmak amacıyla Osmanlı'dan ve İslamiyet'ten uzak durulmaya çalışılmış, onlardan boşaltılan alanlara da Asyatik Türk unsurları -simgeler, mitler, ritüeller yığını- ikame edilmeye çalışılmıştır.[307] Söz konusu eserler, yazarların tahayyülüne uygun bir ulusun yaratılmasının araçları olmuş ve böylece işlevsel hale getirilmiştir.

Bu dönemde yazılan tarihî romanlarda Osmanlı bir "öteki"[308] olarak yansıtılmış ve bu noktadan hareketle Osmanlı yönetiminin emperyal güçlerle iş birliği yaptığı şeklinde bir söylem geliştirilip bu söylem üzerinden Osmanlı ve ona dair unsurlar tahfif edilerek uluslaşma sürecinde karşıt bir güç olarak kanonik metinlerde yer almıştır. Bu kapsamda Osmanlı Devleti'nin bir Türk devleti olmadığı ve İslamiyet'in fazlaca etkisi altında kalmalarının onların sahip oldukları Türklük unsurunu yok ettiği düşüncesi, Cumhuriyet'in ilk döneminden itibaren resmî ideolojinin uzun zaman dolaylı biçimde savunduğu bir tez olarak kalmıştır.[309]

> *"Türklerin bu dine girmeden önce de büyük ve zengin medeniyetler kurmuş bir millet olduğu fikri, roman kurgusu içinde verilir. Bunun yanında, özellikle Osmanlı tarihinden seçilen olayları anlatan romanlarda, Türk ve Osmanlı'nın birbirinden farklı olduğu; Osmanlı padişahlarının ve diğer devlet adamlarının Türk olmadıkları; Osmanlılara mâl edilen zaferlerin sahiplerinin aslında Türkler olduğu; Osmanlı olarak bilinen insanların zevk ve eğlence düşkünü, zalim insanlar oldukları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, Türk ve Osmanlılar imgeleri, 'Biz ve Öteki' zıtlığı içinde ele alınmış ve Osmanlıların Öteki oldukları vurgulanmıştır."*[310]

1950'li yıllardan sonra Kemal Tahir, Attila İlhan, Tarık Buğra gibi yazarların romanlarında farklı yönleriyle Osmanlı'yı yansıtma gayretleri neticesinde Osmanlı'ya dair ilk dönemki bakış açısının değiştiğini ve hangi anlayışlar çerçevesinde romanlarda görülmeye başlandığını çalışmamızın ilk bölümünde ortaya koymaya çalışmıştık. Tarihî romanın edebiyatımızda görülmeye başlandığı ilk günlerden itibaren yazarlarının sahip oldukları belirli bir bakış açısı doğrultusunda

[307] Murat Kacıroğlu, a.g.m., s. 117.

[308] Orhan Tekelioğlu, "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", **Doğu-Batı,** Yıl:6, Sayı:22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 73

[309] Murat Kacıroğlu, a.g.m., s. 119.

[310] Murat Kacıroğlu, a.g.m., s. 125.

Osmanlı'yı yansıtma gayretinde olduklarını bu çerçevede rahatlıkla ifade edebiliriz. Cumhuriyetin ilk döneminde vurgulamaya çalıştığımız siyasi sebeplerden ötürü tekil bir bakış açısı kapsamında gördüğümüz bu bakış açısı, sonraki dönemde değişen siyasi atmosferin de etkisiyle çok katmanlı bir şekilde var olmuştur. *"Çok katmanlılık"* ya da *"çok seslilik"* olarak ifade edilen bakış açılarının farklılığının zenginlik kazanarak en yoğun haliyle görülmesi ise 1990 sonrasına rastlar.

Bu dönemden itibaren yazılan romanlarda daha önceki dönemlerin aksine Osmanlı'nın kültürel ve sanatsal yaşantısının yansımalarına yer verilmiştir. Önceki dönemlerin roman anlayışlarının da ayrıca hüküm sürdüğü 1990 sonrasında sözü edilen yeni anlayış ile yazılan romanlarda tek bir bakış açısı yerine farklı ve daha önemlisi çoğunlukla eleştirel bir bakış açısı hemen fark edilmektedir. 1990 öncesinde ulusal amaçların romanın bir araç olarak kullanılarak gündeme getirilmek istenmesi, bu dönemden itibaren yerini eleştirel, sorgulayıcı, alaycı ya da tam tersi sahiplenici yaklaşımların etkili olduğu çok yönlü kurgulara bırakmıştır. Osmanlı tarihi bu dönemde çoğunlukla resmî kaynaklar vasıtasıyla haberdar olunan olaylar çerçevesinde değil bu olayların arka planda bıraktığına inanılan sosyal ve kültürel yaşantı bağlamında yine yazarın sahip olduğu bakış açısı doğrultusunda romanlara konu olmaya başlamıştır.

Yeni Tarihselcilik Kuramı doğrultusunda yazılmış postmodernizm anlayışının genel anlamda izlerinin görüldüğü bu yeni roman anlayışında gerçekçi roman okumaya alışmış, bu yönde beklentileri oluşmuş okuyucudan başka türlü bir okuma faaliyeti beklenmektedir.

1990 sonrasında geçmişteki anlayışın aksine, tarihin, bir kurmaca ve kuramsal bir alan olarak algılanması gerekliliği konusunda, yeni eğilimler oluşmaya başlamış ve eğilimlerin izdüşümleri tarihî romanlarda da kendisini göstermiştir. Bu yeni tarih anlayışı neticesinde tarih araştırmalarını, geçmişteki olayları, özel yorumlara yer vermeden, gelecek ve talih kavramlarını bir yana bırakarak, sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde, kronolojik bir sıra izleyen, belge ve bilgilere dayanan, neden sonuç ilişkilerine göre düzenlenen, bilinen öğretileri olan, nesnel kurallara sahip bir bilim dalı olarak kabul eden anlayış günümüzde geçerliliğini kaybetmiştir.

Oysa yakın geçmişe kadar, tarih hakkındaki genel yargı, bu çerçevenin içerisinde yerini almıştı.[311]

Tarihî roman yazarlarından beklentiler de bu yöndeydi. Romanlarında yerleşik tarihî bilgilerin aksi yönünde bir unsura yer verdiklerinde bunun tarihî romanın doğasına aykırı bir durum olması iddiasıyla ağır şekilde eleştirilmekteydiler. Bu doğrultuda Sadık K. Tural'ın "tarihî romanın kuruluşu ve ifade tarzı sırasında, konu edilen devrin duyma, düşünme ve sistemine tarihî belge, hatta menkıbeden gelen bilgi ile uymayan malzemeye yer verilmez. Tarihî olay ve kişileri tahrif etmek, bir art niyet olmasa da affedilmez hatadır"[312] görüşü kapsamında Kemal Tahir'in "Devlet Ana" romanında çizdiği "Yunus Emre" figürü değerlendirildiğinde bu tutum affedilmez bir hata olarak yorumlanmaktadır. Oysa günümüzde bu durumun çok daha ileri düzeyde örnekleri görülmekte ve Tural'ın altını çizdiği "art niyet" bağlamında tarihî olaylar ve kişilikler tahrif ve tahfif edilmektedir. Bu durum karşısında geliştirilen savunma mekanizmasına göre ise bu tür romanlarda "gerçek" değil "gerçeklik" aranmalı ve bu doğrultuda bir eleştirel tutum takınılmalıdır. Aksi taktirde sağlıklı bir eleştirel yaklaşımda bulunulamayacaktır.

> *"Fethi Naci, romana Lukacs'ın roman tanımı ile yaklaşır ve eserde gerçeklik arar. Bu tutumla İhsan Oktay Anar'ın, Puslu Kıtalar Atlası'nı okur. Kitab-ül Hiyel'i okumayı yarıda bırakır. Neden olarak da şunu gösterir 'Son zamanlarda tarihten söz açan romanlarda sayıca bir artış var. Ben yalnızca Puslu Kıtalar Atlası'nı okudum. İhsan Oktay Anar'ın 'masal'ı çocuklar için 'ağır', büyükler için 'hafif' geldi bana.'[313] Oysa, tarihî romanda, Devlet Ana, ile başlayan modernist ve ardından gelen postmodernist tavırda, eleştirmenlerin tutumu, gerçekçi roman eleştirisinden farklı olmalıdır."[314]*

Geleneksel tarih anlayışında tarih bir üst-kültür ürünü olarak kabul edildiği için ele alınan olaylar da üst kimlik olarak kabul edebileceğimiz devlet yöneticileri ve askerler gibi kahramanların başından geçen olaylar olmaktaydı. Bu olaylar tarihî gerçeklik çerçevesinde ele alınarak arşivler, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme

[311] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e.,** s. 22.

[312] Sadık K. Tural, **Zamanın Elinden Tutmak,** Ötüken Neşriyat, 1982, s. 226.

[313] Fethi Naci, **Kıskanmak,** İstanbul, Oğlak Yayınları, 1998, s. 22.

[314] Dilek Yalçın-Çelik, **a.e.,** s. 74.

sicilleri, resmî defterler, elyazmaları gibi veri kaynakları ile desteklenerek okuyucuya "gerçek" olduğu duygusu verilmesi amacı söz konusuydu.

Oysa yeni tarih anlayışında, hemen her konu -örnekleyecek olursak, ölümler, hastalıklar, denizler, dağlar göller..., iklim, cinsellik, bireysel yaşam parçaları vd.- tarihin kapsamı içerisine dahil edilebilmektedir. Bu konuların tarihî bilgi içerisinde kabul edilebilmesi için mutlaka kanıtlar olması gerekliliği de ortadan kalkmıştır. Yukarıda delil olarak sunulan belgelerin yerini kurmaca mektuplar, günlükler hatta uydurulmuş tarih kitapları almıştır. Çünkü çağ anlayışına göre, postmodern durum ve popüler kültür, bu konuları, geçerli, uygun, kabul görür hâle getirebilmiştir.[315]

Öyleyse açıkça yinelemek gerekirse, tarih, kayıt altına alınan belgelerde bile bir "yorum" işidir.[316] Tarih araştırmacıları ise, tarih incelemelerini, kendi birikimlerine, yaratıcılık güçlerine, ideolojik ve kültürel değerlerine, toplumsal yapıya bağlı olarak sadece dil ortamında kurgulayan/yorumlayan kişilerdir.[317]

Yalçın-Çelik'in toplumsal yapıya bağlı olarak değişkenlik göstereceğini ifade ederek sıraladığı *yazarların birikimleri, yaratıcılık güçleri, ideolojik ve kültürel değerleri* gibi sahip oldukları unsurlar, onların bakış açılarını oluşturmaktadır ve 90 sonrasında konusunu Osmanlı tarihinden alan her romanda yazarın bu bağlamda bakış açısını saptamayı mümkün hale getirmektedir.

Roman sanatı alanında daha çok bir teknik olarak bilinen ve yazarın tahkiyesinin anlatım dilinin ne olduğuyla alakalı olan yani yazarın olayı kimin ağzından anlatacağının kast edildiği bakış açısı ile bizim dile getirdiğimiz "bakış açısı" bir değildir. "Bakış açısı" yazarın içinde yaşadığı topluma ve o toplumun değerlerine karşı kendi *kabul, tercih ve tepkileri*ni dile getirmek için takındığı tavra verilen addır.

"Eser, kendisini meydana getiren sanatçının kişiliğinden ayrı düşünülemez. Sanatçı, muhayyilesinin yarattığı roman dünyasında hayatın bir görünüşünü

[315] Dilek Yalçın-Çelik, **a.e.,** s. 24.

[316] Tuğba Çelik, "Alev Alatlı'nın Romanlarında Modernizm ve Postmodernizmin Yansımaları", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, **Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2002, s. 50.

[317] Dilek Yalçın-Çelik, **a.e.,** s. 24.

aksettirirken, aslında kendi hayata bakışını dile getirmektedir. Çünkü yazarın eseri için seçtiği konu, onun topluma duyurmak istediklerini dile getirmek için seçilmiştir."[318] Bu açıdan baktığımızda Osmanlı tarihine ait bir döneme hatta aynı olaya romanlarında yer verdikleri halde ortaya çıkan eserlerin birbirinden tamamen farklı olduklarını görüyoruz. Bu da her yazarın yukarıda dile getirdiğimiz üzere, ele aldığı konu, kişi ya da olayı sahip olduğu bakış açısı neticesinde topluma duyurmak istemesinin doğal bir sonucudur. "Bakış açısı"nı *bir idrak neticesinde seçme ve ayıklama yaptıktan sonra yorumlayarak nakletme* olarak ifade eden Sadık K. Tural bu kavramın öne çıkan yönlerini şu şekilde dile getirir:

> *"Bakış açısı kavramı ile bir yazarın içinde yaşadığı dünyanın öncelikle hâldeki, sonra da geçmişteki mücerret ve müşahhas unsurlara yaklaşımını kast ediyoruz. Çağı şekillendiren, toplumu yoğuran müşahhas ve mücerret unsurlar, bir dünya görüşünün, bir mizacın perspektifinden idrâk edilir. Bu özel idrâk, mevcutların içinden seçmeler, ayıklamalar yapar, yorumlayarak nakleder.*
>
> *Bakış açısı, anlatıcının anlatılan unsurlara -karakter, olaylar zinciri, his, düşünce, hayal unsurları- karşı duyduğu ilginin, niyetini tercihin derecesini gösterir. Genel olarak insanın, özel olarak sanatkârın hayattaki (Allah, ahlâk, din, dil, hürriyet, devlet, fazilet, aşk, kadın, evlilik, çocuk, eğitim, öğretim, sanat, edebiyat, tarih, kıta, vatan, şehir, köy köylü, savaş, barış; kahramanlık, cahillik, âriflik, dindarlık, yobazlık, aptallık, şehvetperstlik, cimrilik, kıskançlık, suçluluk, vahşilik, güzellik, çirkinlik, efendilik, hanımlık vb.) bazıları mücerret, bazıları müşahhaslaşan kavramlar ve davranışlar karşısında aldığı tavırlara gösterdiği tercih ve tepkilere 'bakış açısı' veya 'yaklaşım mesâfesi' denilebilir."*[319]

Yazarın ele aldığı olayları, fert ve toplumdaki değerler ile olaylar karşısındaki tavrına göre tasarlamasına dayanan "bakış açısı"nı "anlatım tutumu" adını vererek ele alan Gürsel Aytaç'a göre ise bakış açısı *"anlatılanın görüldüğü ve yansıtıldığı nokta"dır*. Ayrıca Gürsel'e göre "*anlatıcının, anlattıklarına karşı hangi tutumda*

[318] Nermin Öztürk, "Tarihî Romanlar ve 19. Yüzyılda Yazılmış Üç Tarihî Romanın Değerlendirmesi", s. 89.

[319] Sadık K. Tural, "Edebiyat Metodolojisi", Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Master Programı Ders Notlar, Ankara, 1988 Aktaran: Nermin Öztürk, "Tarihî Romanlar ve 19. Yüzyılda Yazılmış Üç Tarihî Romanın Değerlendirmesi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, **Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1992.

olduğunun belirlenmesi" ve "*yazarın romanda işlediği konuya karşı takındığı tavır"*[320] son derece önemlidir.

Bir romanda bakış açısı yazarın ele aldığı konunun anlatmak istediği yönlerine göre farklılık arz edebilmektedir. "Bir tek romanda bile yazar çok çeşitli anlatım tutumları gösterebilir. Anlatım tutumu, yazarın romanda söz konusu ettiği olay, figür vb. her konu birimi için değişebilir. Bu nedenle bir romandaki, anlatım tutumu deyince, ağır basan, egemen olan tutum, kast edilmiş olur."[321]

1990 sonrasında yazılan ve konusunu Osmanlı tarihinden alan tarihî romanları bu bağlamda "bakış açıları"nı dikkate alarak değerlendirirken Aytaç'ın altını çizdiği şekilde ağır basan, egemen olan "bakış açısı"nı ön plana çıkararak değerlendireceğiz.

Romanda ele alınan *mevzuya takınılan tavır, yaklaşım, yaklaşım tarzı, yaklaşım mesafesi, anlatım tutumu* gibi isimlerle de karşımıza çıkabilecek *bakış açısı*nın incelediğimiz romanlarda karşımıza çıkan başlıcalarını şu şekilde bir tasnife tabi tutarak romanlarda yazarın Osmanlı'ya bakış açısını bu tasnif çerçevesinde tespit etmeye çalışabiliriz:

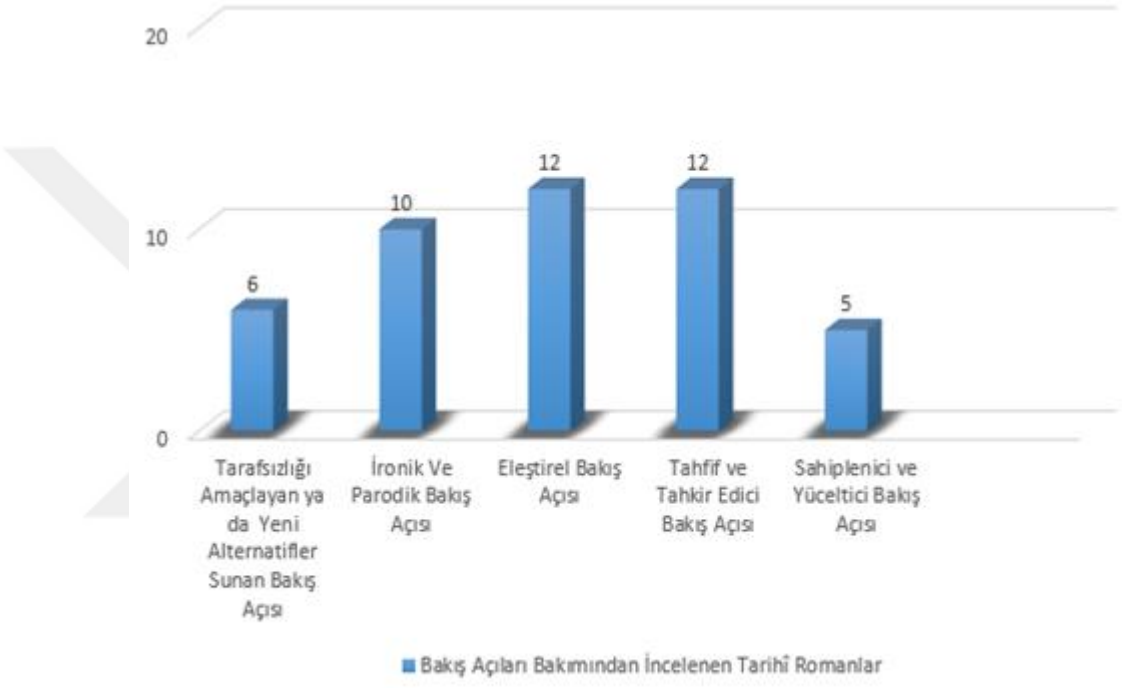
1. Tarafsızlığı amaçlayan ya da yeni alternatifler sunan bakış açısı
2. İronik ve parodik bakış açısı
3. Eleştirel bakış açısı
4. Tahfif ve tahkir edici bakış açısı
5. Sahiplenici ve yüceltici bakış açısı

Bu sınıflandırmaya farklı başlıklar ile de katkıda bulunulabilir ancak ele aldığımız romanlarda yazarın içinde yaşadığı topluma ve o toplumun değerlerine karşı kendi kabul, tercih ve tepkilerini dile getirmek için başvurduğu tavırlardan hareketle ve romanında kurmaya çalıştığı dünyayı oturtmak istediği bu tavırlara

[320] Gürsel Aytaç, **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler,** Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990, s. 26, s. 52.

[321] Gürsel Aytaç, **a.e.,** s. 52.

dayanan zeminlerden hareketle ortak başlıklar çıkarmak istediğimizde kanaatimize göre karşımıza bu şekilde bir tasnif çıkmaktadır. Bu maddelerde bir araya getirilen farklı gibi gözüken bazı bakış açılarının esasında aynı temel çizgide buluştuklarını düşündüğümüz için onları aynı başlık altında ele almayı uygun gördük ve bu haliyle 1990-2000 yılları arasında yazılan tarihî romanlarda Osmanlı'ya karşı beş ana bakış açısı ya da bir diğer deyişle yaklaşım tarzı ortaya çıkmış oldu.



Tablo 6

3.1. TARAFSIZLIĞI AMAÇLAYAN YA DA YENİ ALTERNATİFLER SUNAN BAKIŞ AÇISI

Bu bakış açısını, ele aldığımız romanlarda iki şekilde görebilmekteyiz. Romancı ya Osmanlı tarihine karşı kendisince objektif bir açıdan yaklaşarak onu romanına taşımanın derdindedir ya da yıllardır süregelen ve artık genel bir kabule dönen bir olguya "bir de bu açıdan bakabilir miyiz?" sorusu çerçevesinde sorgulayıcı bir şekilde yaklaşarak onu farklı yönleriyle romanında yansıtmak istemektedir.

Bu bakış açısının izdüşümlerini tespit ettiğimiz yazarların romanları aşağıdaki gibidir. Yazarlarının soyadları dikkate alınarak oluşturulan bir sıralama çerçevesinde

verilen romanların yanında parantez içerisinde verdiğimiz tarihler, romanların birinci baskılarına aittir. Dipnot olarak verdiklerimiz ise çalışmamızda istifade ettiğimiz baskılara aittir. Bu bölümde ve izleyen bölümlerde bu sıra gözetilerek yazarların romanlarında Osmanlı'ya karşı takındıkları tavırlar gözler önüne serilmeye çalışılacaktır.

1. Ahmet Altan, **Yalnızlığın Özel Tarihi**[322] (1991),
2. Ahmet Altan, **Kılıç Yarası Gibi**[323] (1998),
3. Selim İleri, **Kırık Deniz Kabukları**[324] (1993),
4. Selim İleri, **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver**[325] (1997),
5. Yılmaz Karakoyunlu, **Üç Aliler Divanı**[326] (1991),
6. Serpil Ural, **Şafakta Yanan Mumlar**[327] (1998).

3.1.1. "Yalnızlığın Özel Tarihi"nde Bir Kılıç Yarası" Almak

Ahmet Altan'ın 1990-2000 yılları arasında konusunu Osmanlı tarihinden alan iki romanı bulunmaktadır: "Yalnızlığın Özel Tarihi" ve "Kılıç Yarası Gibi". Bazı kaynaklarda "İsyan Günlerinde Aşk" romanının basım tarihi 2000 yılı olarak verilse de[328] kitabın künyesinde birinci baskı tarihinin 2001 yılı olarak gösterilmesinden dolayı bu roman çalışmamızın sınırları dışında kalmaktadır. Ancak söz konusu roman çalışmamızın ana izleklerinin arandığı kaynaklardan biri olan "Kılıç Yarası Gibi"nin devamı niteliğinde olduğu için konu bütünlüğünün sağlanması adına çalışmanın sınırlarına dahil edilmesi uygun görülmüştür.

---

[322] Ahmet Altan, **Yalnızlığın Özel Tarihi,** 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 1991.

[323] Ahmet Altan, **Kılıç Yarası Gibi,** 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 1998.

[324] Selim İleri, **Kırık Deniz Kabukları,** 2. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2002.

[325] Selim İleri, **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver,** 5. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, 2011.

[326] Yılmaz Karakoyunlu, **Üç Aliler Divanı,** 1. Baskı, İstanbul, Simavi Yayınları, 1991

[327] Serpil Ural, **Şafakta Yanan Mumlar,** 2. Baskı, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2003.

[328] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e.,** s. 82.

Ahmet Altan'ın mevzu bahis edilen üç romanından ilki olan "Yalnızlığın Özel Tarihi"nde zaman çift katmanlı olarak ilerlemektedir. Romanın asıl yoğunlaştığı zaman dilimi Osmanlı tarihine dayanan zaman dilimi değildir. Geri dönüş tekniğiyle İttihat Terakki Cemiyetinin eski tetikçisi olan Hüsrev Bey'in Osmanlı'nın son zamanlarında İttihat Terakki Cemiyeti adına işlediği cinayetler kapsamında Osmanlı'ya dair izler görmekteyiz. Bu izler de diğer iki romandakilerin aksine çok da belirgin değildir. Çünkü roman, "birey"e ağırlık vermektedir. Oysa diğer iki romanda bireyin hayatı ve toplumun hayatı paralel bir şekilde birbirine üstünlük kurmayacak bir ağırlıkta yer almaktadır.

"Yalnızlığın Özel Tarihi"nde Altan'ın tarihî bir vakayı anlatmak ya da onu farklı yönleriyle ele almak gibi bir önceliği yahut da isteği görülmemektedir. İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni Hüsrev Bey özelinde görmekteyiz. Ancak bu "görme" Hüsrev Bey'i bir "birey" olarak daha iyi görüp tanımamızı sağlayacak türden bir görmedir.

Romanda Teşkilat içerisindeki sivil-asker uyumsuzluğundan/çatışmasından bahsedilir ama bu durum derinlemesine ele alınmaz. Hüsrev Bey'in içerisinde bulunduğu kadarı ele alınmakla iktifa edilir.

Bu durum, Altan'ın tarihi sadece romanına bir zemin olarak seçmesinden ileri gelmektedir. Ele aldığı "yalnızlık" temasını anlatabilmek için tarihten yararlanmaktadır. Bu romanda Altan'ın Osmanlı'ya yaklaşımını bu bağlamda değerlendirebiliriz. Osmanlı romanda seçilen tema etrafında yararlanılan bir zemin sunmaktadır sadece.

Hüsrev Bey'in iyice derin bir yalnızlığın içerisine hapsolmasını sağlayan peşine düştüğü kadına âşık olması ve daha sonra onu öldürmesi olayı, İttihat ve Terakki Teşkilatı'nın politikaları etrafında ele alınır. Hüsrev Bey, Bağdat'ta İttihat ve Terakki Teşkilatı'nın tetikçisi olarak çalışmaktadır. Yeni bir görevi vardır: Bağdat'ta bulunan ve son derece tehlikeli olan İngiliz kadın bir ajanı ortadan kaldırmak. İttihat ve Terakki Teşkilatı bölge sorumlusu Haşim İsmet Bey ve Teşkilatın müfettişlerinden Ahmet İhsan Bey ile bu konu hakkında Hüsrev Bey'in

gerçekleştirdiği konuşma, döneme dair Altan'ın bakış açısının da izlerini tespit etmemizi sağlamaktadır.

> *"Ahmet İhsan Bey, öfkeyle yakınıyordu:*
>
> *— Yahu birader, gene İstanbul'dan gönderilen bulgur çuvallarının içinden yarı yarıya taş çıktı. Her seferinde aynı şey oluyor. Bu asker erzağı ya eksik ya bozuk geliyor. Binlerce defa haber gönderdim, kendim gittim konuştum, tamam, hallederiz diyorlar, bir şey hallolmuyor. Hani dalgınlıktan desem, dalgınlık. değil. Vallahi, insan kondurmak istemiyor bizimkilere ama aklıma tuhaf tuhaf şeyler geliyor. Bu eksik erzaktan vurulan paralar ne oluyor, nereye gidiyor. Askeriyeye toptan mal satanların, Boğaziçi yalılarında düzenlediği âlemlerin gürültüsü artık Yemen'den duyuluyor.*
>
> *Haşim İsmet Bey, kalın bıyıklarım sıvazladı, öne arkaya bir iki sallandıktan sonra, nargilesinden derin bir nefes çekip salıverdi.*
>
> *- Tuhaf konuşuyorsun bey birader, tuhaf konuşuyorsun. Bizimkiler ne yapsın zahire tüccarı çiğ süt emdiyse. Biz bu ticaret işlerini bilmeyiz ki…Bir yandan düveli muazzama karşımızda, imparatorluğu kemirip yok etmeye çalışıyorlar, İstanbul'dakiler onunla uğraşıyor, erzak çuvalının içinde olup biteni bu arada ne bilsinler. Enver Paşa ambarlarda çuval bakacak değil ya…*
>
> *- Öyle deme İsmet Bey, ambardaki çuvallara bakan var herhal, o bakanları bulmalı. Birkaç deyyusu sallandır Beyazıt Meydanında, bak bir daha, bulgur yerine taş gönderiliyor mu askere. Hem düveli muazzama karşımızda diyorsun, düşmanı niye dışarda arıyorsun, bu kurtlu taşlı bulgurlarla biz zaten kendi askerimizi kendimiz çölde açlıktan öldüreceğiz.*
>
> *Düveli muazzamaya ne hacet, biz kendi kendimize düşman olmuşuz... Bak, ben sana söylüyorum. Bal tutan parmağını yalıyor, ben bundan adım gibi eminim, anlaşılan Teşkilat'a da sızdı bu it uğursuz tayfası, memleket umurlarında değil, keselerini doldurmaya bakıyorlar."*[329]

Görüldüğü üzere Altan, İttihat ve Terakki Teşkilatı içerisindeki yolsuzluk iddialarını teşkiatın önde gelen iki ismine yorumlatarak okuyucuyu o dönemin atmosferinin içine çekmek istemektedir. Konuşulanlardan Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı dolayısıyla zor durumda olduğu anlaşılmaktadır. Cephede

[329] Ahmet Altan, **Yalnızlığın Özel Tarihi,** s. 118.

bulunan askerin gıda ihtiyacının karşılanması için gönderilen erzaklarda yolsuzluk yapıldığı gösterilir. Haşim İsmet Bey, savaşın kötü gidişatından sorumlu tutulan Enver Paşa'nın bu durumdan da sorumlu tutulmaması için onu savunması dikkat çekmektedir. Bu durum, Enver Paşa'ya duyulan güvenin Teşkilat içerisinde de yavaş yavaş sarsıldığını ve en ufak aksaklıklarda dahi onun sorumlu tutulmaya başlandığını göstermesi açısından önemlidir.

Osmanlı Devleti'nin savaş şartları altında geçirdiği bu zor günler de yukarıda dile getirdiğimiz üzere aslında ana gündem maddesi olarak romanda yer almamaktadır. Hüsrev Bey'in karakteristik yapısının ve geçmişinin okuyucu tarafından daha iyi anlaşılmasına yardımcı olması için devletin içinde bulunduğu olağanüstü durum Altan tarafından kullanılmaktadır. Hüsrev Bey'in çok büyük bir sorun olarak görülen bu meseleye yaklaşımı ve çözüm önerisi bu bağlamda önem kazanmaktadır.

> *"Hüsrev Bey, her zamanki soğukkanlılığıyla bir sigara sardıktan sonra, sakin bir sesle söze karıştı:*
>
> *—Birkaçını vuralım, pislik temizlensin.*
>
> *İki adam önce birbirlerine baktılar, sonra Hüsrev Beye döndüler. Ahmet İhsan Bey, sinirlendi.*
>
> *—Başka bir şey bilmiyoruz zaten, vuralım, pislik temizlensin. Bugüne kadar kaç tane adam vurduk, ne oldu, pislik temizlendi mi, temizlenmedi, pislik bizim askerin bulguruna kadar girdi. Git vur, ne olacak, yenileri çıkacak, ambarların haracını başkaları yiyecek. Artık adam vurmakla bu iş olmaz... Bunları mahkemeye verip asmalı, böyle daha hukuki ve daha etkili olur. Mahkemeden korkarlar. Hem idam etmek daha korkutucudur, sokak arasında adam vurmakla olmuyor bu işler.*
>
> *Haşim Bey, yeniden bıyıklarını sıvazladı. Yahu biraderler, bırakın vurmayı asmayı, amma uzattınız, bu işi. Bulguru siz mi yiyorsunuz ki bu kadar celalleniyorsunuz, bulguru nefer yiyor sesi de çıkmıyor, Allahına şükrediyor... İmparatorluğun önemli meseleleri dururken, böyle iki çuval buğdaya taktırmayın aklınızı... İngiliz, gelmiş burnumuzun dibine, burada Arabı azdırıyor, binbir komplo düzenliyor, biz ona bakalım, bulgura başkası baksın... İstanbul'daki arkadaşlar o işi düzeltirler... Şimdi bulguru bırakalım da, Hüsrev Bey, sen şu İngiliz kadından haber ver. Neler*

oluyor? Peşine adam takmışlar, İngilizlerin tuttuğu bir Arap takip ediyor seni."[330]

Haşim Bey'in sözünü ettiği İngiliz kadın Arapları Osmanlı Devleti'ne karşı kışkırtmak için Bağdat'ta görevlendirilmiş bir ajandır ve onun bu faaliyetlerinin önüne geçmek için öldürülmesi görevi de Hürev Bey'e verilmiştir.

"Hüsrev Bey, getirilen kahveden edeplice bir yudum aldı.

—Daha baştan biliyordum zaten. Kadın biliyor benim kim olduğumu, bunu anladım, bir şey söylemedi ama anlaşılıyor. Ben de onu tanıyorum, kim olduğunu biliyorum. Ne zaman emrederseniz, bu işi bitiririz.

Haşim Bey, biraz düşündü, Kameriyede sessizlik oldu, böceklerin cayırtısı duyuluyordu yalnızca.

—Aldığımız raporlara göre, kadın sık sık Şeyh Hunusi ile görüşüyormuş. Şeyhin de kadına meyli var diyorlar. Bu kadın Lawrence'den de beter. Bu Arapları kışkırtacak. Hem de şeyhi en zayıf yerinden vurup, ortaya salıyor. Biraz daha oyalanırsak iş işten geçmiş olacak. Bence fazla vakit kalmadı. Hüsrev Bey, bu işi çok uzatmamak lazım. Oyalanmadan usturubuyla hallet bu işi. İşin tadı kaçıyor. Araplar çok kıpırdanıyorlar.

Hüsrev Bey, kahvesini bitirip önüne baktı.

— Bir haftaya kalmaz bu işi tamamlarım.

Ahmet İhsan Bey, Hüsrev Beyin kolunu tuttu.

—Ondan sonra da seni hemen İstanbul'a atarız, yoksa hem Araplar, hem İngilizler seni burada sağ komazlar. Herkes biliyor işi. Ha bir de, dikkat eti kadın da senin kim olduğunu biliyormuş, öyle dedin, demek onların da var bir hesabı, ava giderken avlanmayalım, kıyamete kadar yanarım vallahi, bir kefere karının oyununa gelir de seni kaybedersek...

(...)

İsmet Bey, bir an boş bulunup, "Sakın âşık falan olmayasın" diyecekti ama birden kendini toparladı. Hüsrev Beyin Teşkilat'ta nam salmış ani öfkeleri ve tabancaya davranmaktaki aceleciliği aklına geldi.

(...)

[330] Ahmet Altan, **a.e. ,** s. 119.

Hüsrev Bey, ağır adımlarla yürüyüp çıktı bahçeden.

Hüsrev Bey çıktıktan sonra iki adam bir süre sustular. Haşim İsmet Bey, biraz önce Hüsrev Bey'den ürktüğünü düşünüyordu. Sanki korktuğunu herkes anlamış gibi tedirgin olmuş, Hüsrev Beye öfkelenmişti.

Kalın bıyıklarını sıvazladı.

— Bu Hüsrev Bey, yararlı bir genç... Ama şimdilik... Bir zaman sonra, bunun gözükaralığı bizim Teşkilât'a zarar verir gibi geliyor bana. Baksana, hiç gözünü kırpmadan Teşkilât'taki arkadaşları vurmayı teklif etti Bir Yakup Cemil yeter, bir tane daha asla çıkmamalı, Teşkilât'ın da, memleketin de menfaat-i âlisi, böyle tehlikeli adamların fazla güçlenmemesini icap ettiriyor bence."[331]

Bu diyalog esnasında Haşim Bey'in kullandığı "memleketin menfaat-i âlisi" ifadesi dönemin atmosferini göstermesi açısından önemlidir. Yapılan her işin haklı olduğunu göstermek adına kullanılan bir kılıf gibidir adeta. Altan da bu durumun farkındadır ve Teşkilatın vicdanı konumunda gördüğümüz Ahmet İhsan Bey vasıtasıyla devleti yönetenlerin içinde bulunduğu bu hali yorumlar:

"Ahmet İhsan Bey, bir süre konuşmadan nargilesini fokurdattı, sonra kendi kendine mırıldanır gibi yavaş bir sesle, önüne bakarak konuştu:

—Memleketin menfaat-i âlisi... Haklısın, pek haklısın... Memleketin menfaat-i âlisi bulguru temizlemeye yetmiyor ama Allahın izniyle Hüsrevi temizlemeye yeter... Memleketin menfaat-i âlisi anlaşılıyor ki yakında Hüsrev'i alıp götürecek... Bazen kendi kendime düşünüyorum da, bu menfaat-i âlisi lafı bir mezarlık adı gibi geliyor bana."[332]

Görüldüğü üzere Osmanlı Devleti dış politikada yoğun bir mücadeledeyken bir de içeride bu durumun yarattığı boşluğu fırsata çevirerek ekonomik kâr elde etmek isteyenlerle mücadele etmektedir imajı oluşturulmaktadır. Teşkilat içerisindekilerin bir kısmının tek çözüm yolu olarak bu tarz sorun çıkartanların öldürülmesi yöntemini benimsemiş olmalarını, Ahmet İhsan Bey'e mahkemede yargılanarak idam kararı neticesinde suçluların cezalandırılması fikrini dile getirterek

[331] Ahmet Altan, **a.e.** s. 119-120.

[332] Ahmet Altan, **a.e. ,** s. 121.

eleştiriye tabi tutturmakta ve bu uygulamanın yanlış olduğunu düşünenlerin de o dönemde var olduğunu göstermek istemektedir. Teşkilat içerisinde bir nevi iç muhasebe yönteminin de yapılabildiğini ve haktan adaletten yana tavır sergileyen isimlerin de o dönemde var olduğunu okuyucuya düşündürterek İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin hepten olumsuzlanamayacağı yaklaşımını ortaya koymaktadır.

"Kılıç Yarası Gibi" ve "İsyan Günlerinde Aşk" yukarıda da dile getirdiğimiz gibi birbirlerine tamamlayıcı romanlardır. Ancak her iki roman kendi içinde bir bütünlük de göstermektedir. 31 Mart Vakası gibi tarihimizde derin bir iz bırakan ve günümüzde de etkisini sürdüren tartışmalı bir olayın farklı bir bakış açısıyla irdelenmesidir ve bu bakış açısı romanların piyasaya sürüldüğü tarihten beri pek çok tartışmaya konu olmuştur.[333] Altan'dan önce de 31 Mart Vakası, İttihat Terakki Cemiyeti, Meşrutiyet sistemi özellikle II. Abdülhamid dönemi merkeze alınarak pek çok kişi tarafından romanlaştırılmıştı.

Bekir Fahri'nin "Jönler" (1910) ve Ahmet Midhat Efendi'nin "Jön Türk"ü ile başlayan II. Abdülhamid ve II. Meşrutiyet dönemi anlatıları, Cumhuriyet'in ilk yıllarından bugüne kadar yinelendi. Özellikle Cumhuriyet döneminde yazılan romanlarda "yeni"den yana tavır koyanların "eski"yi mahkûm etmek için sıkça yararlandıkları tarihî bir olgu haline gelmiştir.[334] Ele aldığımız 1990-2000 yılları arasında yazılan tarihî romanlar arasında, çalışmamızın birinci bölümünde de gösterdiğimiz üzere, bu dönemi konu edinmiş romanların sayısı bir hayli fazladır ve pek çoğu İttihat Terakki Cemiyeti'nin iktidarı ele geçirmesinden sonra yolsuzluk, suiistimal, baskı ve rüşvetin yaygınlaşması, ayak takımının başa geçmesi ve yönetimin yabancı ülkelerin kuklası durumuna düşmesi doğrultusunda eleştirel bir bakış açısı ile kaleme alınmıştır. Ahmet Altan'ın romanlarını farklı kılan hususlar bu noktalarda kendisini göstermektedir. Ahmet Altan, yakın tarihin problemli ve temel ilgi alanlarından biri hâline getirerek romanında işlediği 31 Mart Vakası'nı Karaca'ya göre Kemal Tahir ile benzer bir tutum çerçevesinde ele almakta ve alışılmışın dışında tarihsel yorumlar yapmaktadır.[335] Bu iki romanda yazarın

[333] Alâattin Karaca, "İsyan Günlerinde Aşk", **İlmî Araştırmalar,** 2002, S. 14, s. 84.

[334] A. Ömer Türkeş, "Romana Yazılan Tarih", s. 191.

[335] Alâattin Karaca, a.g.m., s. 84.

alışılmışın dışındaki yorumları, İkinci Meşrutiyet döneminin en önemli olaylarından birine, farklı bir açıdan bakması bile dikkatlerin bu yapıt üzerine yönelmesine neden olmuştur. Bu durum da Karaca'nın dile getirdiği üzere tıpkı Kemal Tahir romanlarında olduğu üzere bu romanların da yazınsal yönünden çok, dile getirdiği tarihsel ve siyasal tezler açısından tartışılmasına yol açmış ve Ahmet Altan'ın romancılığından çok 31 Mart Vakasıyla ilgili tarihsel yorumları konuşulmuş, övgüler ya da eleştiriler genellikle yapıtın dayandığı tarihsel tezlerle sınırlı kalmıştır.

İttihat ve Terakki üyesi asker, bürokrat, aydın ve gençler üzerinden Osmanlı'nın eleştirilmesine neden olan ve bir yozlaşma tablosu olarak gösterilen bu dönem, Cumhuriyet'in ilk yıllarında iki dönem arasındaki farkı belirginleştirmek ve Cumhuriyet ideolojisini kutsamak için iyi bir araçtı. Karaca'nın "alışılmışın dışında" diye tarif ettiği Altan'ın bu dönem kapsamındaki görüşleri, Cumhuriyet ideolojisini ön plana çıkarmak için yukarıda bahsedilen doğrultuda bu dönemi ele alan romanlardan tamamen farklı yöndedir.

Konusu itibarıyla adı geçen romanlarla benzerlik gösteren romanları Türkeş şu şekilde dile getirmektedir:

> *"1926 tarihli 'Hüküm Gecesi', Yakup Kadri'nin gerçek kişi ve olaylardan yola çıkarak kurguladığı, sadece İttihat ve Terakki'yi değil muhalefeti de eleştirdiği ve aydınlardan devlet adamlarına kadar Osmanlı'nın her bir köşesinin Batı emperyalizminin etkisinde olduğunu anlatan bir roman… Yakup Kadri, gazeteci Ahmet Kerim'in ağzından yaptığı değerlendirmelerle hem o kuşağın dramını, hem de İttihatçı'ların devleti yönetmekteki yetersizliklerini sergiler. Dönemin tarihi ile sıkı bir bağ kurmasına rağmen, Yakup Kadri, geçmişe Cumhuriyet'in ideolojisini yansıtmıştır.*
>
> *İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne edebiyat cephesinden yönelen eleştiriler arasında en keskinlerindendir Mithat Cemal Kuntay'ın 'Üç İstanbul'u (1938). Yazar, II. Meşrutiyet öncesi ve sonrasını kişisel gözlemlerine dayanarak anlatırken, yine Cumhuriyet'in ideolojik merceğini kullanmıştır. Böylelikle 1908'den 1920'lere kadar geçen bir sürede, gerçek toplumsal, siyasal ve ekonomik meselelerden çok klişeleşmiş yozlaşma tablolarını izler okuyucu. Sınıf atlamak hırsıyla yanıp tutuşan Adnan ve servetini karanlık ilişkilerden elde eden Moiz, cemiyet üyelerinin temsilleridir. Bu romanda, neredeyse bütün ahlaki değerlerin ayaklar altına alındığı bir toplumsal tablo çizilmiştir.*

Taner Timur'a göre romanında Beyoğlu'nu 'beşinci kol'[336] olarak gören Kuntay, birçok Kemalist yazarda rastlandığı gibi İttihatçı şovenizmin Kemalizme bulaşmış etkilerinin izlerini taşımaktadır."[337]

Bu romanların dışında o dönemi konu alan, Nahid Sırrı Örik'in "Abdülhamid Düşerken" (1947) ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Sahnenin Dışındakiler" (1950) romanlarını da sayabiliriz. Ancak bu iki roman çizgisel anlamda diğer adı geçen romanlardan tamamen farklı bir yol izlemektedir. Türkeş, bu isimlerin ne pastoral bir geçmiş hayalleri kurarak ne de Kemalizm'le uyum sağlayarak eleştirel bir dille Osmanlı'nın o dönemine eğildiğini söyler ve Ahmet Altan'la aralarındaki farkı da vurgulayarak şunları dile getirir:

"İttihat ve Terakki tarzı bir Türkçülükle uyuşmadıkları gibi, reddi mirası dillendiren Kemalizm'in milliyetçiliğine de hoş bakmadılar. Tanpınar ve Örik'in İttihatçı dönemi anlattıkları romanlar, barındırdıkları İttihatçı eleştirisine rağmen Osmanlı düşünsel ve kültürel mirasını da göz ardı etmeyerek Kemalist Kanon'dan uzak bir yerde dururular. Ahmet Altan'ın 'İsyan Günlerinde Aşk' romanındaki İttihat ve Terakki eleştirisi ise Kemalizm'le hesaplaşmanın bir aracına dönüşmüştür."[338]

Ahmet Altan, "Kılıç Yarası Gibi" ve "İsyan Günlerinde Aşk" romanlarında postmodern bir kurgu tekniği olan üstkurmacayı kullanarak romanını şekillendirmiştir. Romanda Osman adındaki karakter, dedesi Reşit Paşa'dan kalma köşkte dedesinin hatıralarında yer edinmiş kişilerin ölüleriyle konuşarak bir nevi onlara ömürlerinin bir muhasebesini yaptırmaktadır.

Romanın ilk sahnesinde Osman'ın yeni taşındığı evde ölülerle konuşmaya başladığını görürüz. Böylece "Osman da ölümle hayatın, akılla deliliğin iç içe geçtiği ve küre iyice parçalanıp yok oluncaya kadar sürecek olan netameli yolculuğa"[339] ve ölülerin Osman'a anlatacağı olaylara dayalı hikâye de başlamış olur.

"Ona anlatıyorlardı; şehirlerden, saraylardan, köşklerden, yalılardan, tekkelerden, savaşlardan, çatışmalardan,

---

[336] Taner Timur, **Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum, Kimlik,** Afa Yayınları, 1991, s. 298.

[337] A. Ömer Türkeş, a. g. m. , s. 191.

[338] A. Ömer Türkeş, "Romana Yazılan Tarih", s. 191.

[339] Ahmet Altan, **Kılıç Yarası Gibi,** s. 8.

cinayetlerden, aşklardan, kıskançlıklardan, öfkelerden, ihanetlerden, dostluklardan, insanlık hallerinden bahsediyorlardı ve hikâyeleri Şeyh Efendinin düğününün yapıldığı o tuhaf günden başlıyordu."[340]

Geriye dönüş tekniğinin "ölülerle konuşma" biçiminde uygulandığı bu girişten sonra olaylar, 19. yüzyılın sonlarında Ermeni komitacıların Osmanlı bankasını soymaları dolayısıyla çıkan çatışmaların sürdüğü günlerden birinde Altan'ın "tuhaf gün" dediği Şeyh Yusuf Efendi ile Mehpare Hanım'ın nikah törenlerinin yapıldığı gün ile roman başlamaktadır ve roman boyunca 20. yüzyıl başındaki Osmanlı döneminin tarihini, tarihî kişilerini, siyasi ve askerî gelişmelerini fon alarak, bir yandan Şeyh Efendi'nin, öte yandan da saray erkânından sultan II. Abdülhamid Han'ın özel doktoru Reşit Paşa'nın ailesinin alabildiğine renkli ve gizemli bir biçimde birbirine bağlı yaşamlarını izlemekteyiz.

Osmanlı'ya dair izleri ve bakış açılarını serinin ilk romanı olan "Kılıç Yarası Gibi"de genelde sultanın özel doktoru olan Reşit Paşa'nın ve sarayda çalışmaya başlattığı oğlu Hüseyin Hikmet Bey'in anıları kapsamında tespit etmekteyiz. Bu anılarda ilk anda göze çarpan, II. Abdülhamid'in politik zekâsı yüksek bir kişi olarak romanda Altan tarafından kurgulanmış olmasıdır. Bu dönemi konu alan diğer pek çok romanda gösterilmeye çalışılan kendi hırsı doğrultusunda makamını koruma içgüdüsü dolayısıyla uyguladığı sert politikaların aksine bu romanda Altan, Sultan Abdülhamid'in devletin çıkarları doğrultusunda bu politikaları uyguladığını göstermektedir. Bunların başında da "jurnal" gelmektedir. Zaman zaman abartıya kaçtığını düşünebileceğimiz bir anlatım tarzıyla bu durumu ele alan Altan, sultanın devletin tüm kademelerine hâkim olmak ve devlet ricalinin attığı her adımdan haberdar olarak olası bir yolsuzluğun ve çıkar çatışmalarını önlemek için bu yola başvurduğu izlenimini okuyucu üzerinde bırakmak istemektedir.

Reşit Paşa'nın oğlu Hüseyin Hikmet Bey, Paris'ten döndükten sonra sarayda çalışmaya başlamıştır. Uzun yıllar Paris'te yaşayan ve oraya özlem duyan Hikmet Bey, bu özlemini dindirmek için Paris'e girmek istese de bu niyetine "jurnalcilik" mâni olmaktadır.

[340] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 8.

"Arada bir Paris'e gitmeyi ya da Fransa'daki arkadaşlarını davet etmeyi düşünüyordu, ama bunların hepsi de sarayda kuşku uyandırabilecek davranışlardı; onun için hemen vazgeçiyordu. Rütbesi sık sık artıyor, mevkii yükseliyordu, ama bunları da babasına borçlu olduğunu biliyordu. Bugüne dek hiçbir konuda Padişaha jurnal yazmamış olması da dikkatleri çekmeye başlamıştı, çünkü o günlerde kural çok açıktı: Jurnal yazmıyorsan sen kendin jurnal edilmesi gereken bir iş yapıyorsun demekti."[341]

Jurnal olayının dönemin toplumsal hayatında insanların hal ve hareketlerini yönlendirici önemli bir olgu olduğunu Hikmet Bey ile Şeyh Efendi'nin eski karısı Mehpare Hanım'ın evlenme merasimlerinde de görüyoruz.

"Misafirlerin arasına karışmış hafiyeler, saraya verecekleri jurnaller için her şeyi inceden inceye tetkik ediyorlar, hangi vezir hangi vezirin yanına oturdu, kim kime ne söyledi, İtalyan piyanist çalarken kimler ilgiyle dinledi, Fransız kadına kim baktı, gençlerden hangileri geceyi birlikte geçirmek için o kadına kur yaptı, yalıya kimler kayıkla, kimler arabayla geldi, bunları kaydediyorlardı. Hatta aralarından bazıları ertesi sabah bile beklemeden jurnallerini o geceden saraya teslim etmişlerdi. Aralarından, ormana sılan fenerlerle Çırağan Sayına 'kapatılan" veliahta işaret verildiğini, düğünün bahane olduğunu aslında veliahtın sarayına denizden kayıkla çıkıp veliahtı kaçırarak tahtta geçirmek istediklerini yazan biri bile çıkmıştı."[342]

Jurnalciliğin o dönemde neden bu kadar yaygınlaştığını II. Abdülhamid'in en yakınındaki isim olan Reşit Paşa Osman'a yıllar sonra şu şekilde değerlendirmektedir:

"Epeyce bir zaman sonra, Doktor Reşit Paşa, Osman'ın evine, ölüm ânında üstünde olan gecelik entarisi ve başındaki yatak takkesiyle geldiğinde, kendisinden hiç beklenmeyen şeytani bir gülümsemeyle, 'Biliyor musun," demişti, 'Padişahın o büyük hafiye teşkilatını düşmanlarını takip ettirmek için mi, yoksa etraftaki dedikoduları öğrenmek içim mi kurdurduğunu bir türlü anlayamadım. Rahmetli Padişahımız efendimiz, mekânı cennet olsun, dedikoduya pek meraklıydı; bütün dedikoduları öğrenir, etrafındaki insanların hususi hayatıyla alakalı malumatla pek yakından alakadar olurdu, sanırım insanların hususi hayatlarını bilmekten zevk alıyordu, başmabeyincisi de ona malumat diye ciddi ciddi bu dedikoduları anlatırdı. Bunları pek zevklenerek

[341] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 16.

[342] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 24.

dinlediğine birkaç defa ben bizzat şahit olmuştum, gerçi o zamanlar bütün paşalar da dedikoduya meraklıydı ya, biraz dedikodu öğrenmek için her biri kendi hafiye teşkilatına tonla altın öderdi. Bana sorarsan, bizim imparatorluk dedikoduyla idare edilirdi, çok adamın hayatı da dedikodu yüzünden söndü gitti ya, o da ayrı mesele.' Başından takkesini çıkararak devam etmişti: 'Ama her şeye rağmen gene de o zamanki yöneticiler arasında en zeki olanı Padişahın kendisiydi; biraz sarraf ruhu vardı onda, çok iyi bir Yahudi banker olabilirdi mesela, bayılırdı hisse senetleriyle oynamaya, dedikoduyu sevdiği gibi severdi parayı, memleketi de severdi doğrusunu istersen. Atalarından kendisine kalan bir çiftliği seven köy ağasının sevgisi gibiydi sevgisi ama belki de bu yüzden iktidarında toprak kaybetmedi, çiftliğinin bir karışını bile kaybetmek istemezdi çünkü, her ağa gibi de bütün yanaşmalardan şüphelenirdi.'

Ölümün geniş ve karanlık kanatları altında bütün ölüler gibi özgürce konuşan Reşit Paşa, ömrü hayatında bu özgürlüğü hiç bulamamış, hep düşüncelerini saklamış ve çok ketum davranmıştı; bütün mevkiini, servetini, itibarını da bu ketumiyetine borçluydu zaten; saraydan çıkar çıkmaz gittiği oğlunun köşkünde de Padişahla yaptığı konuşmalardan hiç söz etmedi."[343]

Altan'ın Sultan Abdülhamid'in memleketi atalarından miras kalan bir çiftlik misali sahiplendiğini ve orada çalışanların hiçbirisine topraklarının selameti için güvenmediğini Reşit Paşa'ya söylettirmesi, aslında ona göre jurnalciliğin ve hafiye teşkilatının da bu uğurda kurulduğunun göstergesidir. Sultan Abdülhamid'in iktidarında hiç toprak kaybetmemesinin arkasındaki başarı da belki de bundan kaynaklanmaktadır. Böylece işini iyi yapmayan kim varsa toprakların muhafazası için attığı her adımın kontrol altında tutulması elzemdir mesajı verilmektedir. Bu durumu bir başka yerde şöyle yansıtmaktadır:

"Hikmet Bey hafifçe öksürdü.

—Şehriyari hazretleri selamlarını gönderdi paşa hazretleri; dün akşam Fransız sefirinin konağında, Fransız, İngiliz, Rus ve Alman sefirleri bir araya gelmişler, ne konuştuklarını merak ediyorlar.

Nazır Paşa, şöyle bir iç geçirdikten sonra kendini tutamayıp söylendi.

[343] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 56-57.

—Ben nereden bileyim Hikmet Bey, sefirleri çağırıp dün akşam ne konuştunuz diye soracak halim yok ya...

Sonra sakalını sıvazlayıp kendi kendisiyle alay eder gibi gülümsedi; gülümseyişinde, Hikmet Beyin içini sızlatan bir çaresizlik vardı.

Aslında Padişah Hazretleri de benim bundan haberim olmayacağını bilir ya, mahsus yapıyor; yarın sizi gene gönderip şunu şunu konuştular diye bana bildirecek, yani bizim bir işi beceremediğimizi yüzümüze vuracak.

Hikmet Bey buna gerçekten şaştı.

— Padişah Hazretleri nereden bilsin nazır hazretleri?

— Rus elçisinin tercümanına her ay bin altın ben ödesem, ben bilirdim Hikmet Bey, Padişah Hazretleri ödediği için olup biteni o biliyor, biz ondan öğreniyoruz.

Hikmet Bey buna daha da şaştı.

Rus elçisinin tercümanı, Padişahın casusluğunu mu yapıyor?

Nazır Paşa, bu sefer de Hikmet Beyin saflığına güldü.

Ne sandınız Hikmet Bey oğlum, sadece Rus elçisinin tercümanı mı; bizzat Avusturya sefiri de her ay maaşını saraydan alır, Padişaha malumat verir. Hikmet-i hükümet, devlet işlerine akıl sır ermez, bunca yıldan sonra ben bile bazen olup bitenlere şaşıyorum; siz gençsiniz, benden de çok şaşarsınız, daha neler görecek, neler duyacaksınız, bin yıldan beri bu şehir herkesi şaşırtır; insanlar değişir, bu şehirde olup biten tuhaflıklar değişmez.

Hikmet Bey, Nazır Paşanın ikram ettiği kahveyi alelacele içip konaktan ayrılarak saraya döndü, İzzet Paşanın huzuruna çıkıp, 'Nazır Paşanın sefirlerin ne konuştuğunu bilmediğini ama araştıracağını söylediğini bildirdi. İzzet Paşa, omuzların silkip, "Hıh!" dedi.

— Ne araştıracak... Yarın ne olup bittiğini gene Padişah Hazretlerinden öğrenecek; bazen Padişahımız efendimiz için ne kadar da üzülüyorum, bu kertede akıllı bir insan ne kadar da kabiliyetsiz insanlarla çevrilmiş, Padişahımız olmasa bir günde dağılır bu imparatorluk.

Hikmet Bey, İzzet Paşanın konuşma tarzından hariciye nazırının haklı olduğunu anladı, kendisini nazır paşaya bir şey

öğrenmesi için göndermemişlerdi, nazırlarına kendisinin hepsinden daha akıllı olduğunu sık sık kanıtlamaktan hoşlanan Padişah, hariciye nazırıyla alay etmek, onu küçümsemek, aslında bir işe yaramadığını yüzüne vurmak için göndermişti kendisini.

İzzet Paşanın yanından çıktıktan sonra, mabeynin eskilerinden olan Ali Nail Beyin yanma gitti, olup biteni anlattı.

—Ali Nail Bey siz benden çok daha tecrübelisiniz, niye nazırlarını aşağılıyor Padişah Hazretleri.

—Hikmet Bey, Padişah Hazretleri, naçizane kanaatim bütün nazırlarından daha zekidir, her zeki insan gibi zekâsının haracını ister; bir de kanaatim, Padişah Hazretleri cennetmekân ataları gibi imparatorluğu tek başına yönetmek ister, daha doğrusu padişahların ülkeyi tek başına yönetmesi gerektiğini düşünür. Amcalarının bir darbeyle devrilip meşrutiyetin kurulmuş olmasını da hazmedemez; bugün gerçi o günkü şartlar çok değişti ama bence gene bütün devlet memurlarından gizli gizli öç almaktan hoşlanır Padişah Efendimiz, hepsini müstakbel bir darbeci gibi görür, onun için hepsini baskı altında tutar; bazen bir nişanla, bazen bir bağışla bazen de böyle hakaretle ezer onları.

Tuhaf şey... Böyle bir hariciye nazırı Memalik-i Osmani'nin menfaatlerini yabancı sefirlere karşı nasıl müdafaa eder?"[344]

Bu sorunun cevabı, Sultan Abdülhamid'in neden her adımı kendi başına attığını devlet ricaline göstermek istemesiyle alakalıdır. Bu durum Sultan Abdülhamid'in aslında daha önce yazılan romanlarda çizilen kişiliğinin dışında nispeten olumlu bir kişilik ile Altan tarafından yansıtıldığının da göstergesidir.

Ali Nail Bey güldü.

—Hariciye nazırı neyi müdafaa edecek a Hikmet Beyim, sefirlerle Padişah Hazretleri bizzat halleder meseleleri… dış politikayı, paşaların ve valilerin tayinlerini bizzat kendisi yapar, bu üç şeyi başka hiç kimseye bırakmaz. Hem unutmayınız ki, Padişah Efendinizin devr-i iktidarında tek karış toprak kaybetmediği, memleketi savaşlarda perişan etmediği de bir gerçektir, bana sorarsanız kendisine meşrutiyetten miras kalan Balkan Savaşı belasını da pek mahirane savuşturmuştur. Memleketin gücünü en iyi Padişah Efendimiz bilirler ve o gücü de en iyi şekilde ustaca pazarlıklarla pek iyi kullanmışlardır."[345]

[344] Ahmet Altan, **a. e. ,** s. 107-108.

[345] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 107-109.

Yöntemleri eleştirilse de memleketi tek karış toprak kaybetmediği için başarılı bir şekilde yönettiği yaklaşımı romanda farklı karakterler vasıtasıyla pek çok defa vurgulanır. Altan'ın Abdülhamid'e karşı olumlu kabul edilebilecek bu bakış açısının yanında; bir de onun takıntılı kişiliği üzerinden oluşturulan eleştirel bakış açısı mevcuttur.

Müşfika Kadınefendi'nin rahatsızlanması üzerine doktoru Reşit Paşa'ya durumu araştırmasını emreder. Reşit Paşa, Kadınefendi'nin "sağ küreğinin altında" çıkan yaranın bir mikrop neticesinde çıkmış olabileceğini padişaha arz eder.

> *"Padişah doktora gözlerini dikip, düşmanca ve ürkütücü bir sesle sordu.*
>
> *—Mikrobu nereden kapmış?*
>
> *Doktor şaşırdı, böyle bir soruyu hiç beklemiyordu.*
>
> *—Bilmiyorum Padişahım?*
>
> *—Hep üstünde esvapları var, sırtı ne zaman çıplak kalmış ki mikrop kapmış.*
>
> *Doktor kekeledi.*
>
> *—Belki sivrisinek ısırmıştır haşmetlum, hanım sultan kaşımıştır, yara olmuştur.*
>
> *Padişahın kaşları daha da çatıldı.*
>
> *—Sinek onca esvabın üstünden nasıl ısırıyor doktor efendi?*
>
> *Doktor, Padişahın öfkelendiğini, hatta daha beteri şüphelendiği her sefer olduğu gibi bütün ölçüleri kaybedip, o anda karşısında duran doktoru bu şüpheli durumdan mesul tuttuğunu anladı. Bunu hiçbir mantıklı yanı yoktu ama kimse bu olaydan mesul olmadığına dair mantıklı bir açıklama da istemiyordu doktordan. Söz konusu olan 'Padişah öfkesiydi' ve bu öfkenin zaman zaman deli bir kasırga gibi esmesi için Padişahın aklı başında bir nedene hiç bulunmuyordu; zaten doktorun daha sonra Osman'a söylediği gibi, 'Padişahlık, sebep göstermeden kızma hürriyetine' sahip olmaktı ve Padişah kızmıştı.*
>
> *... çaresizliği ve korkuyu hissetti Reşit Paşa, hayatı, istikbali, mevkii vereceği cevaba ve Padişahın ikna olmasına bağlıydı.*
>
> *—Hamamdan kapmış olabilir haşmetlum.*

Padişah bir gözünü kısıp, elindeki tespihi çevirerek uzun uzun doktorun yüzüne baktı.

—Evet, dedi sonunda, hamamda olabilir.

Tespihi yanına bıraktı.

—Şimdi doktor, harem ağalarıyla gidip o hamama bakacaksın, bak bakalım sinek var mı hamamda?

Doktor belayı şimdilik atlattığını düşünürken bu tuhaf emirle karşılaşınca gene şaşırdı.

—Şimdi mi Padişahım?

—Şimdi doktor efendi, şimdi, derhal, hemen... Artık bir seferde yerine getirilmiyor mu emirlerimiz, üç kere, beş kere mi söylemeliyim, kaç kere söylemeliyim ki sözümü dinlemelisiniz, daha mı söyleyim doktor efendi, şimdi diyorum, hemen diyorum, derhal diyorum.

Reşit Paşa sapsarı kesildi.

—Estağfurullah sultanım, kulunuzun şaşkınlığını af buyurun, bir an anlayamadım devletlum, ne demek iki kere emretmek, ölün deyin ölelim, bu canı size borçluyuz efendimiz, emredin verelim.

—Canını istemiyorum doktor efendi, gidip hamama bakmanı istiyorum, git bak orada sinek var mı?

—Emredersiniz sultanım.

Doktor dört haremağasıyla sarayın bahçesine çıktı, ellerinde meşaleleriyle dört de baltacı katıldı onlara, hep birlikte hamama gittiler; hamamın altındaki külhan söndürüldüğünden hamamın içi o karlı kış gecesinde buz gibi ve karanlıktı, adım sesleri karanlık boşluğun içinde çın çın çınlıyordu. Doktor ne yapacağını bilemiyordu, meşaleli baltacılar ve harem ağalarıyla hamamın içinde dolaşıp duvarlara baktılar, baltacılar ayaklarının ucuna kalkarak meşalelerini kubbeye doğru uzattılar, doktor yukarılara da başını kaldırıp baktı, bir zaman o ürkütücü hamamda oyalandı, sonra yeniden Padişahın yanına döndü.

—Ne oldu doktor?

—Sinek yok Padişahım, belki karanlıkta göremedik, belki de daha önce uçup gitti. Padişah başını salladı.

—Söyleyin yarın sabah o hamamı yıksınlar.''[346]

Bu şekilde bir despotluk örneğini ve diğer pek çok romanda geçen Sultan Abdülhamid döneminin "istibdat dönemi" olarak kabul edilmesinin sebebi Ahmet Altan'a göre padişahın sürekli bir "devrilme" endişesi taşıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Sultan, iktidarını muhafaza edebilmek için emrindekilere para ve paye dağıtarak, halka da baskı uygulayarak bir politika geliştirme formülü bulmuştur. Altan, bu durumu da yine Reşit Paşa vasıtasıyla romanda dillendirmektedir:

> *''İmparatorluk, geniş sınırları içinde yaşayan insanları gibi, dışarıdan bakıldığında sessiz, sakin, suskun ve hareketsizdi. Gücünü tanrıdan aldığını söyleyen, şeyhülislam fetvaları ve Padişahın halifelik sıfatıyla neredeyse ilahi bir görüntü almış olan istibdat, sonsuz bir baskıyla imparatorluğu dilsiz ve kıpırtısız bırakmıştı, ama çeşit çeşit milletten, ırktan, dinden, mezhepten müteşekkil bu cemiyet aynen insanları gibi ruhunda derin bir huzursuzluk, serazat bir hayata duyulan bir susamışlık ve yakın zamanda patlayacak isyan tohumları taşıyordu. Bu gerçeği daha o zamandan gördüğünü iddia eden ama bu iddiasına hiçbir zaman Osman'ı inandıramayan Reşit Paşa, 'Padişah daima bir devrilme endişesini taşıyordu; bu endişeyi izale etmenin yolunu ordunun komutanlarına, paşalarına, beylerine paye ve para dağıtmakta bulmuştu. Bu politikası istediği sonuçları doğurdu, paşalar hiç isyan etmediler lâkin Padişah ordunun alt tabakalarına hiç ehemmiyet atfetmiyordu; kendisini küçük rütbeli subayların devirebileceğim hiç düşünmüyordu; ama onu paşalar değil yüzbaşılar, küçümsediği o alelade subaylar devirecekti,' demişti.''*[347]

Padişahın yazara göre küçümsediği "alelade" subayların başını çektiği grubun İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni kurması böyle bir yönetim tarzının kaçınılmaz sonuydu.

> *''İmparatorluğun değişik bölgelerinde küçük rütbeli subayların kurduğu teşkilatlar bir kurutma kâğıdının çeşitli yerlerine damlatılan mürekkep damlaları gibi genişleyerek birbirleriyle bütünleşip kaynaşmaya, bir büyük teşkilat haline dönmeye başlamıştı, İttihat ve Terakki Cemiyeti etlenip kemikleniyordu; bu büyük teşkilatlanmanın İstanbul bacağını*

[346] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 161-162.

[347] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 208.

oluşturan Cevat Beyle arkadaşları, o yaz artık seslerini ahaliye duyurmaya karar verdiler."[348]

Sultan II. Abdülhamid, toplumda baş gösteren muhalif doğrultulu siyasi kıpırdanmaları ve asayişi bozucu olayları kendi usullerince müsamaha göstermeden zaman zaman aşırıya da kaçan bir yönetim tarzıyla kontrol altında tutmaktadır. Altan bu durumu, "Bedirhani aşireti"nin İstanbul şehremini Ali Şamil Paşa ile girdiği mücadele neticesinde Sultan tarafından haksız bulunduğu ve sorgusuz sualsiz verilen bir hükmün uygulamaya konulmasıyla hayatlarının nasıl alt üst olduğunu gösteren örnek ile yansıtmaya çalışmaktadır:

"Kabasakal Mehmet Paşaya döndü.

—Derhal bütün Bedirhanileri toplayacaksınız; Ali Şamil'i bizzat sen tevkif edeceksin. Yanına Tahir Paşayla tüfekçileri de al, müsademeye girişmeye kalkarsa, gözünü bile kırpmayacaksın, canı da malı da sana helaldir.

Fehim Paşayla Yedi Sekiz Hasan Paşaya döndü.

—Derhal bütün Bedirhan aşiretinin adamlarını, kadınlarını, beşikteki bebeğine kadar toplayacaksınız; yarın akşama kadar payitahtta bir tek Bedirhani kalmayacak; bir tek bile, hepsini dağıtın, en ücra köşelerine atacaksınız imparatorluğun, bir daha ne seslerini ne isimlerini duyacağım. Şehreminini vuran o üç şakiyi de Beyazıt Meydanında ibreti âlem için sallandıracaksınız, leşleri bir hafta asılı kalacak orada.

Padişah, doktoru Reşit Paşaya döndü.

—İşte bu affedilmez doktor, dedi; isyana teşebbüs ederlerse onları da topraklarını da yakar, yeryüzünde bir tek Kürt kalmayıncaya kadar kırarım hepsini. Payitahtımda şehreminine dokundurtmam, şehreminini vuran yarın Padişaha doğrultur silahını, buna göz yumulmaz.

Ünlü Kürt Beyi Mir Bedirhan'ın soyundan gelen tam iki bin kişi, cinayet alakaları olup olmadığına bakılmaksızın evlerinden toplatıldı, gemilere dolduruldu ve sürgüne gönderildi.

Çoğu perişan oldu, aileler dağıldı, karı kocasından evlat babasından ayrı düştü, birçoğu bir daha kavuşamadı birbirine; hasret içerisinde çöllerde bedevî çadırlarında, kaçmayı başarabilenler Avrupa'da güneşsiz pansiyon odalarında

[348] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 208.

kendilerine bir yudum su verecek bir dosttan, helalleşecek bir yakından, bir dünyadan ötekine geçerken yaşanan son ânın dehşetini elini tutarak azaltacak bir sevgiliden yoksun göçüp gittiler."[349]

II. Abdülhamid'i bu yönleriyle hem olumlu hem de olumsuz varsayılabilecek bir bakış açısı ile sunan Altan, onun davranışlarındaki bu farklılıkları dönemin sosyal, siyasi, ahlaki vb. her açıdan bozulmuşluğuna bağladığını, Reşit Paşa'nın Osman'a padişahı değerlendirdiği bir başka bölümde görmekteyiz:

"Reşit Paşanın içi sıkılıyordu; arada bir paşa ahbaplarının dostluk hatırına muayene etmeye gittiği yaşlıca validelerinden ya da yüksek tavanlı konakların salonlarında huzursuz huzursuz gezinip, vara yoğa söylenen genç yaşta dul kalmış hemşirelerinden 'içim sıkılıyor' lafını çok duymuştu ama bu duygunun nasıl bir şey olduğunu ilk hissediyor, içten içe alay ettiği o kadınları düşünüp utanıyor, sebebi belirsiz bir sıkıntı kadar bunaltıcı, usanç verici bir duygu olmadığını anlıyordu. Mesleki bir alışkanlıkla hastalarını sorguya çeker gibi kendini sorguluyor, sorular soruyor, bu sıkıntıyı yaratan sebebi ortaya çıkarmak uğraşıyordu ama bir sebep bulamıyordu.

'Yaşlanıyorum herhalde' diye düşünüyordu, 'bu sebepsiz endişeler ihtiyarlık alametleri,' ama ellisini geçeli henüz birkaç yıl olmuştu; sadrazamlık koltuğunu kapabilmek için bitmez tükenmez bir hırsla bin bir entrika çeviren aksakallı paşalarla kıyaslandığında 'daha dünkü çocuktu.'

Çok sevdiği, dürüstlüğünü, açık sözlülüğünü her zaman takdir ettiği Fuat Paşanın sürgünde öldüğünü o günlerde duymak, gözünün önünde yaşanmış bir haksızlığın acıklı akıbetinden haberdar olmak sıkıntısını daha da artırmış, her yanda kötü bir geleceğin işaretlerini görmeye başlamıştı; 'Vesveseli bir adam olmuştum,' demişti Osman'a, 'Padişahtan huy mu kaptım, nedir?'

Sıkıntıdan hiç yapmadığı şeyler yapmaya başlamış, Sabah gazetesinin Mihran'ın Suadiye'deki yalısında verdiği davetlere birkaç kez gitmiş yalının inşa edilmiş hamamda düzenlenen âlemlere katılmış, bu âlemlere katılan, yarı çıplak dilberlerle oynaşıp daha sonra Mihran'ın devlet katındaki bazı işlerini kovalayıp ona çıkar sağlayan paşaları görünce onlardan da kendisinden de iğrenmişti.

'Zaten utanma duygusu neredeyse bütünüyle ortadan kalkmıştı,' diye anlatmıştı o günleri, "paşalar eskiden utandıkları

[349] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 220-221.

işleri artık açıkça yapacak bir hayasızlık ve pervasızlık sahibi olmuşlardı.'

Arap izzet Paşa, Osmanlı ordusuna zırhlı kuleler satmak, isteyen bir Fransız şirketinin mümessilinden doktorun yanında açıkça rüşvet istemiş, bunu saklamaya bile gerek duymamıştı, bu 'komisyonu', Padişaha bağlılığının doğal bir karşılığı olarak görüyordu; Reşit Paşa bu olayı Padişaha haber vermeyi aklından geçirmiş ama daha sonra Padişahın bu işlerden haberdar olmasına rağmen ses çıkarmadığını düşünerek vazgeçmişti. Padişah bu paşaların hem efendisi hem tutsağı durumundaydı, aldıkları rüşvetlere, yaptıkları yolsuzluklara karşı çıkacak hali yoktu; hemen hemen bütün devlet ricali birkaçı hariç bu kirli ilişkilere bulaşmışlardı. Bunları devletten ayıklamaya artık Padişahın da gücü yetmezdi; bu ahlaksızlara bizzat Padişah, paşaların her yaptıklarına göz yumarak kendisi yol açmış ve sonunda kendisi de bir rezillikler bataklığının ortasında kalmıştı, bu çamurdan çıkması mümkün gözükmüyordu.

Reşit Paşa, paşaların hırsızlıklarına arsızlıklarına sinirleniyor. Padişaha ise nedense acıyordu; etraflarındaki rezillikler arttıkça Padişah gözüne daha zavallı gözüküyordu. Halife-i ruy-i zemin hazretleri, İslamın kılıcı, Allahın yervüzündeki gölgesi, Devlet-i Aliyye'nin şevketlu Padişahı; Yüzsüzlerin, arsızların, hırsızların arasında, onlara güvenerek ve onların yaptıklarını durduramayarak geçiriyordu hayatını. Kendi ahlaklarına sadık kalmayanların Padişaha hiç sadık kalmayacaklarını öğrendiğinde vakit çok geç olacaktı.''[350]

"Kılıç Yarası Gibi" romanını bu dönemi ele alan diğer romanlardan farklı kılan, Sultan Abdülhamid'in her icraatını kusurlu görüp onun bu kusurlu yönleriyle bir "Kızıl Sultan" nazarıyla yansıtılmayışı ya da tam tersi bir şekilde her icraatını hatasız, kusursuz kabul edip olumlu göstererek "Ulu Hakan" nazarıyla yansıtan bir bakış açısının ürünü olmayışıdır. Altan'ın çizdiği Abdülhamid profilinde iki yönlü bir sultan görülmektedir. Romanda anlatılan olayların devamını aynı kahramanlar çerçevesinde gördüğümüz "İsyan günlerinde Aşk"ta da aynı bakış açısı hâkimdir. "Kılıç Yarası Gibi"de meşrutiyet öncesi dönemden ilan edilen sürece kadarki döneme odaklanan Altan, "İsyan Günlerinde Aşk"ta ise İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonraki sürece odaklanmaktadır. Bu iki romanı bir roman olarak düşünüp ele aldığımızda; İttihat ve Terakki'nin teşkilatlanmasının ardından Sultan II.

[350] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 230-231.

Abdülhamit ile arasındaki "iktidar kavgasını, o tarihî dönemdeki toplumsal-siyasal karmaşayı; ordu içindeki bozulma ve bölünmeyi, bir ayaklanmayı, siyasal baskı ve cinayetleri, odak noktasına 31 Mart Vakası'nı alarak konu edinen ve bu olaya yaklaşırken karşı tezleri de dile getiren; tarihi, hatta günümüzü sorgulayan bir roman."[351]dır diyebiliriz. Şimdiye kadar hakkında yazılan yazılardan anlaşıldığına göre bu iki romanı gündemde tutan da bu sorgulayıcı ve şimdiye kadar bakılmadığına inandığı yeni bir pencereden bakmayı teklif eden bir bakış açısıdır.

Örnek vermek gerekirse benzeri diğer romanlarda işlenen Sultan Abdülhamid'in 31 Mart Ayaklanması'na önayak olması fikrine karşı bu romanda bu ayaklanmaları çıkaranların ve özellikle müdahale etmeyenlerin İttihatçılar olduğunu görmekteyiz. Romanda bu durumu Sultan Abdülhamid vasıtasıyla dile getiren Altan, İstanbul'un efendisi olabilmek için Selânik'teki Üçüncü Ordu'nun İstanbul'a gelmesinin gerektiği ve İstanbul'daki olayların ise ordunun payitahta gelmesi için iyi bir bahane olduğu temasını işler.[352] Ancak Altan, böyle bir atmosfer içerisinde Abdülhamid'in tarafında da olmadığını gösterir. Çünkü ona göre padişah "kendi iktidarı için her şeyi yapabilecek", "kardeşin kardeşi kırmasını umursamayacak"[353] bir adamdır. Kısacası her iki tarafta masum değildir. Bunu şu şekilde resmeder Altan:

> *"Şeyh Efendi, aniden hissedilen bahar ılıklığının çiçek kokularını artırdığı o sabah vakti, solgun gül rengi kadife bir örtü gibi uzanan Haliç'in kenarında duran İstanbul'un dört bir yanından, kat kat bulutlarla kabarmış sümbüli gökyüzüne doğru yükselen kül kokulu kalın kara dumanlara bakıyordu.*
>
> *Birkaç yıl boyunca, hiçbir padişaha nasip olmamış bir otorite ile imparatorluğu ve İstanbul'u tam bir diktatör olarak yönetecek olan Mahmut Şevket Paşa'nın ilk emri, İstanbul'un çeşitli binalarında biriktirilmiş 'jurnallerin' yakılması olmuş, milyonlarca kâğıt, tınazlar halinde yığılarak ateşe verilmişti. Otuz üç yıldır birikmiş bu korkunç ihbar mektupları yakmakla bitecek gibi değildi; binlerce insanın hayatını karartmış, vesveseli bir padişahın yersiz korkularını besleyip büyütmüş bu kâğıt parçaları, bütün toplumun damarlarında toplanmış bir irinin boşalması gibi*

[351] Alâattin Karaca, "İsyan Günlerinde Aşk", s. 84.

[352] Ahmet Altan, **İsyan Günlerinde Aşk,** s. 329.

[353] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 326.

herkese kendi suçunu ve suç ortaklığını hatırlatarak payitahtın üstüne kül ve duman olarak yayılıyordu.

Jurnallerin yakılmasına kimse, ses çıkarmamıştı, çünkü Hareket Ordusu'yla Padişah'ı devirmeye gelmiş subayların bile bir zamanlar yazdığı jurnaller bulunuyordu o kâğıtların arasında. Mahmut Şevket Paşa da, neredeyse herkesin istibdat ateşine ihbarlarıyla katıldığını gösteren bu kâğıtları yaktırarak geçmişi temizlediğini, insanları geçmişin korkularından kurtarmayı amaçladığını söylüyordu."[354]

Ahmet Altan, İttihat ve Terakki yönetimine yönelik eleştirilere de önemli bir yer ayırmıştır. Bu eleştirilerin çoğu iktidarı ele geçirmelerinden sonra uyguladıkları baskı ve işledikleri cinayetlerle ilgilidir. Bu eleştiriler, Selanik'te iken İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önde gelen isimlerinden biri olan Hüseyin Hikmet Bey'in intihar girişiminden sonra sosyal hayattan bir süre uzak kalmasından sonra karşılaştığı arkadaşı Selim'in ağzından dile getirilir:

"—Senin İttihatçıları görüyor musun hiç?

—Kimseyle görüşmüyorum.

Ama neler yaptıklarından haberdarsın herhalde, bir müstebiti başımızdan attık diye sevinirken, şimdi yüz müstebit birden var başımızda, en küçük hır muhalefete bile tahammülleri yok, derhal tehdit, şantaj."[355]

Altan'ın "şimdi yüz müstebit birden var" dediği İttihatçı müstebitlerin başında "birkaç yıl boyunca, hiçbir padişaha nasip olmamış bir otorite ile imparatorluğu ve İstanbul'u tam bir diktatör olarak yönetecek olan"[356] Mahmut Şevket Paşa gelmektedir.

Bu baskıcı yönetimin sonuçlarından biri olan gazeteci Ahmet Samim'in öldürülmesine ise yine bir İttihatçı subay olan Ragıp Bey şiddetle karşı çıkar. Teşkilatın romanda önde gelen isimlerinden olan Cevat Bey ile subay olan kardeşi Ragıp Bey'in ordu-siyaset ilişkisi üzerine gerçekleştirdikleri konuşma, Altan'ın o dönemin yaşananlarının arka planına ışık tutma gayretinin izlerini taşımaktadır.

---

[354] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 340.

[355] Ahmet Altan, **a.e,** s. 129.

[356] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 340.

"Yaz başında bir bildiri yayınlayan Mahmut Şevket Paşa'nın 'askerin siyasete karışmaması' gerektiğini söylemesi, iki kardeşin arasındaki tartışmayı daha da alevlendirmişti.

Kahvelerini içerken, Cevat Bey kardeşine döndü.

—Paşa'nın yayınladığı bildiriyi okudun mu?

—Evet.

—Bütün bunlar Enver Bey'i kenara itmek için yapılıyor aslında, koskoca Paşa bu oyuna nasıl düştü anlamıyorum, yahu, askeri siyasetin dışına atarsan, bu ülkede ki onca yobaza, mülteciye, medeniyet düşmanına kim dur diyecek? Daha bir ayaklanmadan yeni çıktık, asker olmasa buraların hali ne olurdu Ragıp bir düşünsene, Asker siyasetten çıksın demek de bir siyaset değil mi, üstelik bunu söyleyen kim, o da bir asker.

—Ağabey, ben askerin siyasette kalmasını tasvip etmiyorum doğrusu, daha önce de size söyledim ya, Balkanlar kaynıyor, bir Balkan savaşının kaçınılmaz olduğunu sokaktaki çocuk bile görüyor, siz kışlaların halini bilmiyorsunuz pek, bu halde savaşa girersek, bu en büyük facialarından birine yol açar, Osmanlı ezilir gider bu savaşta.

Cevat Bey, yüzünü buruşturdu, Balkan savaşına hazırlanalım, tamam etrafımız düşman dolu, bu da tamam ama ya içimizdeki düşmanlar, eski Padişah'ın adamları hazır bekliyor, biz olmasak çoktan yeniden ayaklanıp yeşil bayraklarını açarlardı, bunu görmüyor musun hakikaten, ta Balkanlar'daki düşmanın kokusunu alıyorsun da burnunun dibindeki düşmanı görmüyor musun, anlamıyorum bu kadar kör olabilir misin?"[357]

Ragıp Bey'in bu uyarılarına karşın Cevat Bey'in Balkanlardaki dış tehditlerle aynı oranda tehdit gördüğü "içimizdeki düşman" padişahın eski adamları, ulema takımı ve onların etkisine girmeye meyilli olan halktır. Cevat Bey'in bu iddiası özellikle Cumhuriyet döneminde o dönemin değerlendirilmesinde sıkça karşılaşılan bir jargondur. Altan, Ragıp Bey vasıtasıyla meseleye genişlik kazandırarak bir de bu açıdan bakmayı okuyucuya sunmaktadır. Ragıp Bey'in özellikle ulema sınıfı hakkındaki söyledikleri 31 Mart Ayaklanması'nı irticai bir ayaklanma olarak gösteren ve o dönemin ulema sınıfının tamamını bu doğrultuda değerlendiren verili ideolojik fikirler karşısında bir sorgulayıcı yaklaşımın yansımasıdır:

[357] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 397-398.

—Ben size Şeyh Efendi'nin bana söylediklerini naklettim, ulema takımı ayaklanmadan yana değil, ayaklanmada onların rolü de olmadı zaten, bir-iki baldırı çıplak mürteci yüzünden ilelebet siyasette kalamayız ki, ordu siyasetle bu kadar uğraşırsa, askerlikle kim uğraşacak?.. Askerin hali perişan, hepsi maneviyatsız, yorgun, silahlar eski, paşaların aklı siyasette olduğundan ciddi bir hazırlık yapılmıyor.

—Ragıp sen de tutturdun Şeyh Efendi, Şeyh Efendi bu mollalara bu kadar güvenme, sonu hüsran olur, onların derdi askeri bir kıyıya itip yeniden ipleri ellerine geçirmek... Halkı sağıyor onlar, tekkelerin paraları nerelerden geliyor, zavallı Müslümanların kesesinden.

Ragıp Bey iskemlesinde rahatsızca kıpırdadı.

—Şeyh Efendi bize çok yardım etti, kaç arkadaşımız onun sayesinde kellesini kurtardı, kaç yaralımız onun tekkesinde sağaldı... Niye böyle haşin davranıyorsunuz?

—Tamam, bize yardımı oldu ama bir şeyh bize yardım etti diye bütün siyasetimizi değiştirecek değiliz, öyle değil mi... Bu halk cahildir Ragıp, sen de biliyorsun, bunlara biri, din elden gidiyor, dedi miydi bunlar sokağa dökülür."[358]

Cevat Bey'in dile getirdiği *"bu halk cahildir"* görüşü İttihat ve Terakki iktidarından sonra uzun yıllar boyunca Türk toplumuna karşı yönetici kesimin bakışının tezahürüdür. 31 Mart Ayaklanması noktasında resmî tarihin uzun yıllar dile getirdiği gerici molla takımının halkın dinî duygularını istismar ederek kalkıştığı bir kıyam hareketidir görüşü de bu anlayışın bir başka tezahürüdür. Altan, bu ön kabul noktasında da aynı dönem hakkında yazan ve Cevat Bey'in görüşleriyle paralel bir bakış açısı sunan diğer romancılardan ayrılmaktadır. Ragıp Bey, Cevat Bey'in bu görüşüne karşı çıkarak olaya yine farklı bir bakış açısı getirmekte ve olayların sorgulayıcılık kapsamında yeniden değerlendirilmesi gerektiğini okuyucuya hissettirmektedir:

"—Halk ayaklanmaya katılmadı ağabey. Katılsa biz bu işin üstesinden gelemezdik. Hem, Balkanlar'daki devletler bütün Avrupa'nın da desteğini alıp bize karşı hazırlanırken aklımızı içerdeki iki mollaya takmak sizce uygun düşer mi?.. Bu gidiş iyi değil ağabey, asker askerliğini unuttu. Bırakın siyaseti siyasetçiler yapsın, biz işimizi yapalım…

[358] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 398.

Cevat Bey, ayağa kalktı, idare lambalarının kaygan ışıkları içinde gölgesi koca bir ağaç gölgesi gibi büyümüştü.

—Bizim işimiz bu vatanı her düşmana karşı korumak, icabında dışarıdaki düşmana karşı, icabında içerideki düşmana karşı... Askerden başka burayı koruyabilecek kim var, siyasetçiler diyorsun, onlar, iktidar için analarını bile satarlar. Mürtecilerle el ele bunlar iktidara gelirse, savaşlarda başarı mı kazanacağız sanıyorsun, daha beter oluruz... Sen hiç tarihte, içerden çürümüş bir ülkenin savaş kazandığını gördün mü Ragıp, inan bana Osmanlı'nın istikbalini belirleyen günler yaşıyoruz, ordu siyasetten çekilirse göçer bu vatan mürtecilerin elinde.

—Ağabey, ben askerim, bu mesleğe severek girdim, severek yapıyorum, benim dediğim, bırakın mesleğimi yapayım ama bu mümkün olmuyor, askeri mahfillerde siyasetten başka bir şey konuşulmuyor, herkesin aklı siyasette... Vatanı kurtaracağız derken ordu çöküyor, bunu nasıl görmüyorsunuz?.. Siyasetçiler iktidar için her kötülüğü yapar diyorsunuz, siyasete bulaşmış bir ordunun o siyasetçilerden ne farkı kalır peki, bunu, hiç düşünmüyor musunuz... Mahmut Şevket Paşa'ya baksanıza, iyi bir kumandandı, şimdi bir nevi Padişah oldu, Enver Bey, cesur bir zabitti, şimdi siyasetçiden daha fazla siyasetçi."[359]

Bu örneklerden hareketle diyebiliriz ki Ahmet Altan'a göre II. Abdülhamid dönemin şartlarına göre olumsuzlukları fazla da olsa bu onu tek başına "Kızıl Sultan" yapmaz. "Hürriyet, müsavat, adalet" iddiasıyla meşrutiyeti getiren ve iş başına geçen İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin lider kadrosunun ondan daha fazla "müstebit" bir yönetim tarzı belirlemesi bunun göstergesidir. İktidar hırsı ve kendi makamını kaybedecek olma endişesi bu olumsuzlukların yegâne müsebbibidir.

II. Abdülhamid döneminde yargısız bir şekilde sürgünlerin, cinayetlerin olduğu iddiasından yola çıkarak devlet yönetiminin hürriyetler çerçevesinde yeniden teşekkül edeceği sloganlarıyla iş başına gelen İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kendisi, kısa bir süre sonra bu türlü işlere imza atmıştır. Bütün bu eleştirilere, İttihatçıları savunan Cevat Bey -kendileri açısından- verdiği yanıtlar yukarıda dile getirdiğimiz iddiamızı destekler niteliktedir. Gazeteci Ahmet Samim'in İttihat ve Terakki Cemiyeti tetikçileri tarafından öldürülmesini eleştiren Ragıp Bey'e karşı yaptığı savunma bunun örneklerindendir:

[359] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 399.

"Hürriyet için, bu imparatorluğun bekası için adam öldürülmesine karşı çıkmadım, bizzat kendim insanları öldürdüm, bir tek gün yaptığımın doğruluğundan şüphe etmedim, ama bizim sokaklarda vurduğumuz adamlar komitacılara silah ve para buluyorlardı, imparatorluğun düşmanıydılar. Bu adamı niye vurdurdunuz? Bu Abdülkadir itini kendi insanlarımızın peşine niye takıyorsunuz? Bu adam Bulgar'a silah mı sattı, Yunan'a para mı verdi? Kendi insanlarımızı öldüreceksek, biz niye hürriyet için mücadele ettik? Gün gelecek, bu ülkenin bütün insanları bize düşman olacak, bunu göremiyor musunuz? Askerlik değil bu, kendi payitahtımızda komitacılık yapmak, kime karşı, kendi insanlarımıza karşı.

Cevat Bey, kardeşinin sözlerini sabırla dinliyordu.

—Ragıp, dedi, lüzumsuz yere sinirleniyorsun. Sen o adamın yazılarını okumadın, neler yazdığını bilmiyorsun, teşkilat için demediğini komadı, öyle şeyler yazdı ki hakkımızda, köpeğin önüne atsan yemez. İttihatçıları tenkit etmek ne manaya geliyor bir düşünsene. Bu adam şeriatçıların ekmeğine yağ sürüyordu, o bize saldırdıkça mürteciler zil çalıp oynayacaktı. Eğer herkes cemiyeti böyle tenkit etmeye başlarsa bunun sonu ne olur, irtica canlanır, yeniden eski günlere mi dönelim, yeniden istibdat mı gelsin, mürteciler bu güzelim ülkeyi cehenneme mi çevirsin?

—Ben o adamın eski padişah için yazmış olduğu yazıları gördüm, onun irticayla alakası yoktu. Bizim de yazarlarımız var, bıraksaydınız onlar cevap verseydi. Ben bunun için asker olmadım, ben kendi payitahtımda kendi insanımı öldürmek için asker olmadım, bizi cephelerde, vatan uğruna savaşmak için yetiştirdiler, şimdi herkes bize eli kanlı katil diye bakıyor… Evet, ben de bir katilim, ben de adam vurdum ama ben yazı yazdı diye öldürmedim kimseyi, öldürmem de, silahla işi olmayana silah çekmem ben, silahsız adamları öldürmeye başladın mı askerliği de öldürürsün, siz askerliğin şerefini hiç düşünmüyorsunuz.

Cevat Bey bütün sabrına rağmen sinirlenmeye başladı:

—Ragıp, önünü ardını düşünmeden konuşuyorsun. Aklının ermediği işler hakkında fikir yürütüyorsun, sen bir memleketi idare etmeyi kolay mı belledin, düşman sadece cephede mi, nice sinsi düşmanın aramıza sızdığını, bizi yok etmenin hesabını yaptığını görmüyor musun? İttihatçılar bugün sahneden çekilse ne olur, söylesene bana, eski halifenin yeniden İstanbul'a dönmesini, o korkunç günlerin geri gelmesini bizden başka kim engelleyebilir?"[360]

[360] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 442-443.

Ele aldığımız örneklerde de görüldüğü üzere İkinci Meşrutiyet öncesi ve sonrası dönemdeki siyasal çekişmeleri, cinayetleri, çatışmaları, ordu içindeki huzursuzluğu ve bölünmeleri, ordu-siyaset, ordu-din ilişkilerini 31 Mart Olayı çevresinde yansıtan bu yorumlar, romanın toplumsal ve tarihsel tematik dokusunu ve yaslandığı tezi oluşturur. Kuşkusuz bu yorumlar, -çoğu kez- bu olayla ilgili yaygın görüşlere uygun değildir. Dolayısıyla da çok tartışılmıştır. Türkeş'e göre Ahmet Altan, İttihat ve Terakki eleştirisini Kemalizm'le hesaplaşmanın bir aracına dönüştürmüştür ve bunu yaparken de belgelerle değil kanaatlerle kurmuştur geçmişi.[361] Ancak Karaca'ya göre ise durum tam tersidir. Romandaki olay halkaları, düzenli bir olgu kuruluşuna sahiptir ve kimi kaynaklara göre tarihsel gerçeklere uygundur. Bu nedenle Ahmet Altan'ın romanını yazarken dönemle ilgili tarihsel araştırmalar yaptığı ve çeşitli kaynaklardan yararlandığı anlaşılmaktadır.[362] Söz konusu olayların çoğu şu yapıtlarda benzer biçimde anlatılır: "İkinci Meşrutiyet'in İlânı ve Otuzbir Mart Hadisesi, Ali Beyin Fezlekesi"[363], Hüseyin Cahit Yalçın, "Siyasal Anılar"[364], Ahmet İhsan Tokgöz, "Matbuat Hatıralarım"[365], "Sultan Abdulhamid'in Hatıra Defteri"[366], Ziya Şakir, "Sultan Hamid'in Son Günleri"[367].

Ahmet Altan, Karaca'ya göre özellikle Ziya Şakir'in eserinden bazı bölümleri hiçbir değişiklik yapmadan ve kaynak göstermeden olduğu gibi kendi romanında kullanmıştır.[368] Alıntı yaptığına ilişkin hiçbir işaret veya not koymadan kendi cümleleriymiş gibi kullanması -romanın yazınsal değerinden bir şey eksiltmese de- yazarlık etiğiyle bağdaşmaz. Bir yazarın, metinlerarasılık kuramı çerçevesinde değişik yapıtlardan yararlanması, alıntılar yapması doğal hakkıdır; ancak bu alıntıları

---

[361] A. Ömer Türkeş, "Romana Yazılan Tarih", s. 191.

[362] Alâattin Karaca, "İsyan Günlerinde Aşk", s. 89.

[363] **İkinci Meşrutiyetin İlanı ve Otuzbir Mart Hadisesi: II. Abdülhamid'in son Mabeyn Başkatibi Ali Cevat Bey'in Fezleke'si,** Haz. Faik Reşit Unat, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1985.

[364] Hüseyin Cahit Yalçın, **Siyasal Anılar,** İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2000.

[365] Ahmet İhsan Tokgöz, **Matbuat Hatıralarım**, Haz. Alpay Kabacalı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993.

[366] **Sultan Abdüllhamid'in Hatıra Defteri,** Haz. İsmet Bozdağ, İstanbul, Pınar Yayınları, 1992.

[367] Ziya Şakir, **Sultan Hamid'in Son Günleri,** İstanbul, Anadolu Türk Kitap Deposu, 1943.

[368] Alâattin Karaca, "İsyan Günlerinde Aşk'ın Kimi Sayfalarını Ziya Şakir mi Ahmet Altan mı Yazdı?", **Hürriyet Gösteri**, Haziran 2006, S. 281, s. 25-27.

kendi cümleleriymiş gibi göstermesini kimse haklı bulamaz. Ahmet Altan'ın kaleminin gücünün buna yettiğini düşünen Karaca'ya göre -romanda kimi kez yaptığı gibi- tarihsel olay ya da diyalogları, alıntı yapmaksızın kendi üslubuyla vermesi eserini niteliksel yönde zayıflatmayacak bir durumdur.[369]

İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne getirdiği eleştirilerin yanında II. Abdülhamid de bu yönlü bir yansıtmaya tabi tutulur. "Kılıç Yarası Gibi"nin pek çok yerinde padişahın devrinde bir karış dahi toprak kaybetmediğini ve bu yönüyle başarılı olduğunu dillendirse de çizdiği padişah figürüyle olumsuz bir karakter olarak karşımıza çıkarılmıştır. Aldığı kararların pek çoğunun keyfiliği vurgulanır, yanındaki devlet adamlarından neredeyse hiçbirine güvenmez, bu güvensizliği dolayısıyla kurdurduğu hafiye teşkilatı herkesi göz hapsinde tutar ve saraya sürekli jurnaller gelir. Bu jurnaller paşaların kendi aralarında birbirlerine düşman olmalarını sağlar ve boşluktan yararlanarak devleti tek başına yönetme özgürlüğüne kavuşur. Makedonya civarlarında isyan eden İttihatçıları bastırmak üzere gönderdiği Şemsi Paşa'nın İttihatçılar tarafından öldürülmesi üzerine "korkusu" ağır basar ve meşrutiyeti ilan etmek zorunda kalır.

"İsyan Günlerinde Aşk"ta ise daha önceki eserlerde görülmeye alışılmış II. Abdülhamid'in dışında bir padişah vardır. Siyasal kimliğiyle Abdülhamit, İttihat ve Terakki ve 31 Mart Olayıyla ilgili çeşitli düşünceleriyle öne çıkar. İsyan hareketleri başladığında bunu hiç de onaylamadığını "Şu hale bak doktor, ömrü hayatımızda başımıza gelmeyen rezillik, dünyayı terke hazırlandığımız şu ihtiyarlık günlerinde başımıza geliyor, payitahtımızda askerlerimiz zabitlerimizi öldürüyor, iki kısım asker karşı karşıya geliyor"[370] diyerek belirtmekte ve bu isyanın kendisini tahttan indirmek için düzenlendiğini bilmektedir:

> *"— ... Öyle bir kumpasın içine düşürdüler ki beni içinden çıkmanın mümkünü yok.*
>
> *—Neden böyle söylüyorsunuz Sultanım, askerleriniz adınızı haykırıyor.*

[369] Alâattin Karaca, a.g.m., s. 90.

[370] Ahmet Altan, **İsyan Günlerinde Aşk,** s. 227.

—Ah doktor ah, görmüyor musun, adımı bağıranlar, bu savaşı kaybedecek olanlar, kaybedenlerin adını bağırdığı adama ne olur biliyor musun?

Reşit Paşa, 'ne olur' diye sormaya cesaret edemedi, Padişah da zaten ondan bir şey söylemesini beklemiyordu, kendisi devam etti:

—Tahtı kaybetmek, hatta, Allah muhafaza kelleyi kaybetmek var bu işte, öldüğüme yanmam lakin çoluğumuz çocuğumuz ayaklar altında ezilir, bundan endişelenirim."[371]

Ahmet Altan, romanın bu noktasında herkesin bu konuda yaşadığı kafa karışıklığını Reşit Paşa üzerinden kurguya tabi tutarak bir nevi Sultan II. Abdülhamid'in kendisini savunmasına fırsat vererek onun ağzından 31 Mart Olayındaki ayaklanmayı İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin lider kadrosunun bilerek bastırmadığını dillendiriyor:

"Daha ilk andan itibaren bu ayaklanmada Padişah'ın parmağı olduğunu düşünen Reşit Paşa, yaşlı adamın kimseye güvenmeyen tabiatı nedeniyle kendisine de doğruları söylemediğini düşündü, gözlerinde beliren kuşkuyu Padişah'ın görmesinden çekinerek başını önüne eğdi. Hayatı boyunca bütün gücünü karşısındaki insanların düşüncelerini anlamaya harcayan; hem sürekli başka insanların peşinden koşup onları yakalamaya çalışan bir avcı, hem de başkalarının kendisini öldürmelerinden korkan bir av gibi yaşadığından, avcının da avın da sezgilerini kendinde birleştiren, çevresinde dolaşan duygu bulutlarını paratoner gibi toplayacak melekelerini keskinleştirmiş olan Sultan, doktorun ne düşündüğünü de hemen tahmin etti.

—Bana inanmıyorsun değil mi Paşa?

—Estağfurulllah Sultanım, bir kulun haddine mi inanmamak…

Padişah birden gülüverdi, karşısındakini zor durumda yakalamaktan neşelenmişti.

—Elbette kimse bir padişaha, sana inanmıyorum, demez Doktor, diyemez, ama inanmadıkları zaman bunu saklamak için hepsi ayrı bir hareket yapar, ben, bana inanmadıklarını, fikirlerini saklamak için yaptıklarından hissederim, sen başını önüne eğersin mesela, gözlerin, saklarsın, biraz önce yaptığın gibi…

[371] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 228.

—Ben sana hep söylerim cinai romanlar oku diye, hayatın ve iktidarın sırrı o kitaplarda… O zaman vakaları tahlil kabiliyetin artar… Şu yaşadığımız hadiselerdeki garabeti görmüyor musun Doktor, dikkatli bakmaya alışkın olsan görürdün… İttihatçıların getirdiği avcı taburları ayaklanmış, bunları kime karşı getirmişlerdi, bana karşı getirmişlerdi, şimdi bunlar kendilerini getirenlere başkaldırıyor… Birinci Ordu Kumandanı Ordu Kumandam Muhtar Paşa'nın emriyle Birinci Ordu şöyle bir kıpırdansa bunları ezer, zaten avcı taburlarının başında zabitleri yok, ya askerler öldürmüş, ya zabitler canlarını kurtarmak için kaçmış... Ama Birinci Ordu kıpırdamıyor... Niye, Doktor? Niye Birinci Ordu harekete geçmedi? İşte bu beni düşündürüyor.

—Bir sigara yaktı yeniden.

Sabahtan beri jurnaller geliyor, elbette her yanda olanlardan haberim var, ama emir vereceğim kimse yok… Birinci Ordu kımıldamıyor, Sadrazam kımıldamıyor, görünürde isyancılar İttihatçılara karşı ama İttihatçılar da kıpırdamıyor... İttihatçılar, Sadrazam'a biraz tazyik etseler, Muhtar Paşa'ya, 'Yürü, biz arkandayız,' deseler, isyanı bastırırlar. Demiyorlar.. Kendisine birisi saldırması için emir vermedikçe Muhtar Paşa'nın kımıldamayacağını, kendi başından korkacağım biliyorlar... Söyle bana Doktor, İttihatçılar niye bir gayret göstermiyor, ne oldu meşrutiyetin kahramanlarına, niye sustular... Benim düşmanım, onların sessizlikleri işte Doktor.

Reşit Paşa'nın bu sefer gerçekten aklı karıştı.

—Peki kim yaptırıyor bu isyanı Sultanım?[372]

Altan, Reşit Paşa'nın yaşadığı akıl karışıklığını okuyucunun da yaşamasını amaçlamaktadır. Bunun gerçekleştiğini hissettiği noktada Reşit Paşa'nın "kim yaptırıyor bu isyanı Sultanım?" sorusunun cevabını Sultan Abdülhamid'in ağzından dile getirerek olayların arka planında yaşananları yoruma tabi tutmaktadır:

—Haşan Fehmi Bey'i kim öldürttüyse, isyanı da o çıkarmıştır Doktor.

Doktor elinde olmadan bağırdı:

—İttihatçılar!..

Padişah sesini çıkarmadan pencereden dışarı, dolgun bir mavilikle yakamozlar saçarak akıp giden Boğaz'a baktı, Reşit

[372] Ahmet Altan, **a.e. ,** s. 229.

Paşa'nın söylediğini tasvip eden bir hali yoktu. Sessizlik uzayınca Reşit Paşa dayanamadı:

— İttihatçılar değil mi?

— Onlarda bu akıl olduğundan şüpheliyim Doktor, bu işleri becerebilecek olsalar çoktan imparatorluğun iplerini ellerine geçirirlerdi ama yapamadılar... İstanbul'un efendisi olamadılar... Selanik'in efendisi olabildiler ancak... Niye Selanik, diye sormalısın Doktor... Çünkü İttihatçıların kontrolündeki Üçüncü Ordu Selanik'te... Üçüncü Ordu'yu buraya getirmeden İstanbul efendisi olamayacaklar, bunu biliyorlar. Ama o orduyu buraya nasıl getirecekler?

Reşit Paşa'nın kendisini hayranlıkla dinlediğimi görünce, içinde bulunduğu durumun belirsizliğine rağmen kendi aklının ve üstünlüğünün karşısındaki insanlardaki yansımasını her gördüğünde olduğu gibi memnun oldu.

— Üçüncü Ordu'nun askerleri yakında payitahta gelecek Doktor, ordunun geçeceği yerlerde iaşe ambarlarını çoktan kurdular, ben de, bunlar niye böyle malzeme yığıyorlar diye merak ediyordum, gerçi bir ara aklımdan da geçmedi değil ama Birinci Ordu varken nasıl olacak diyordum... Birinci Ordu'nun böyle işe yaramaz hale getirilebileceği aklıma gelmemişti.

Reşit Paşa kafasını salladı, kendi kendine mırıldandı:

—Demek İttihatçılar...

—Bütün bu işleri İttihatçıların düzenlediğinden şüpheliyim Doktor.

Reşit Paşa, kendini tutmasa sinirlenip, 'eee kim o zaman' diyecekti ama kendine hâkim oldu, bir çocuk gibi Padişah'ın yüzüne merakla baktı.

—Bunları yapmak için bir kere akıl lazım, ki bizim İttihatçılarda akıl yoktur, Talat biraz akıllıdır onların arasında... İkincisi, büyük para lazım... Para kimde var Doktor?

Reşit Paşa, az kaldı ki, 'sizde var Padişahım' diyecekti ama gene son anda susmayı başardı.

Padişah birdenbire hiç ilgisiz gözüken bir soru sordu:

-Enver şimdi nerede Doktor?

Reşit Paşa bütün saflığıyla hemen cevap verdi:

-Berlin'de...

Sonra, birden kendi cevabıyla irkildi:

-Almanlar... Almanlardan mı şüphe ediyorsunuz Padişahım?

—Çok muhtemeldir Reşit Paşa... Çok muhtemeldir.

—Çağırıp Alman sefir-i kebiriyle görüşseniz.

—Gülerler bana Doktor, ne diyecek adam, biz yaptık mı diyecek… Sen de söyledin, isyancılar benim adımı bağırıyor, ben hangi delili göstereceğim Almanları suçlamak için?

Paşa'nın aklı iyice karışmıştı.

—İttihatçılar ihaneti bu raddeye götürebilirler mi Padişahım?"[373]

Reşit Paşa'nın bu sorusunu Altan, Sultan Abdülhamid vasıtasıyla cevaplandırırken aslında o dönemdeki olaylara da bakış açısının tam olarak nasıl olduğunu açık etmektedir. Ona göre Sultan Abdülhamid hatalıdır ama onun bu hataları yapması, her ne kadar bireysel anlamda olumsuz pek çok davranış biçimlerini romanda sahnelese bile, memleketin idaresi için yapılmıştır. İttihatçıların da Almanlar tarafından kullanıldıklarının farkında olmamaları da bu durumun farkında olanlarının buna müsaade etmeleri de memleketin menfaatine olduklarına inanmalarından ileri gelmektedir.

"Çoğu bunun farkında bile değildir, onlar mürtecilerin ayaklanmasını, Padişah'ın tertibini bastırdıklarını düşünecekler… Tepedeki birkaç kişi bilir ancak, onlar da bunun imparatorluğun menfaatine olduğuna kendilerini inandırmışlardır."[374]

Bir bütün olarak bakıldığında Sultan Abdülhamid, tarihteki yaygın, alışılmış imajının dışında -31 Mart Olayında- masum, eli kolu bağlı, hatta mazlum bir padişah görüntüsü ile romanda anlatılır. Eğer tarihsel gerçeklik bağlamında ele alınırsa ve bu yaklaşım doğru bile kabul edilse, bu olgunun hâlâ tartışmalı İkinci Abdülhamid imajıyla çelişen bir durum olduğu ortadadır. Nitekim romanla ilgili kimi tartışmalarda yazarın bu, İkinci Abdülhamit görüntüsü eleştirilmiştir.[375]

---

[373] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 230-231.

[374] Ahmet Altan, **a.e.,** s. 231.

[375] Alâattin Karaca, a.g.m., s. 90.

Bunlar göstermektedir ki Ahmet Altan ele aldığı döneme farklı bir bakış açısıyla bakarak dönemin taraflarına kendince "tarafsız" bir bakış açısıyla romanında bir yaklaşım sergilemektedir. Türkeş'in de belirttiği üzere belgeler yerine tamamen kurguya dayanan kendince "alternatif" bir tarih kurma gayretinde gibi görünse de aslında Karaca'nın altını çizdiği üzere pek çok kaynaktan istifade etmiş ve kendince tarafsız bir yol tutturmaya çalışmıştır. Bu alternatifliğin temeli de tarafların iyi ve kötü yanlarının çıkar ve iktidar kavgası odaklı olmasıdır.

3.1.2. "Geçmiş, Bir Daha Geri Gelemeyecek Zamanlar"da Osmanlı

Selim İleri, "Geçmiş, Bir Daha Geri Gelemeyecek Zamanlar" serisinin üçüncü romanı olarak yayımlanan "Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver" adlı romanında, Cemil Şevket Bey'in hayatı dolayısıyla bir dönemi anlatır. Roman, ilk etapta kurgusu, anlatım tekniği ve çok katmanlı yapısıyla edebiyatımızda 1990 sonrasında ağırlık kazanmaya başlayan postmodern roman anlayışının yansımalarının görülmesiyle öne çıkar. Öne çıktığı bir diğer nokta ise romanın içeriği ile ilgilidir. Roman, II. Abdülhamid zamanından 1980 Eylül'üne kadar geçen süre dahilinde dönemin toplumsal ve siyasal gündemini oldukça meşgul eden kavramlardan "hürriyet" olgusunu temel izlek olarak seçmiştir. Bu temel izlek postmodernizmin önceledeği "çoğulculuk" çerçevesinde geniş bir anlam ve düşünce alanı üzerine kurgulanmıştır.

Romanın çoğulcu yapısı içinde II. Abdülhamit döneminden başlayıp 12 Eylül darbesi dönemine kadar geçen zaman içinde Cemil Şevket Bey'in hayatına paralel olarak çeşitli siyasal olayların, sanatçıların, devlet adamlarının yanında müzikten resme, sinemadan gazeteciliğe kadar birçok alanla ilgili durum ve kişilere değinilir."[376] Bu kişilerden bizim çalışma alanımızla ilgili olan Osmanlı padişahlarından iki isim vardır: V. Murad ve II. Abdülhamid.

[376] Murat Kacıroğlu, "Selim İleri'nin Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver Romanında Üstkurmaca Yapı ve Tarihsellik Düzleminde Anti-Kahraman İmgesi", **Folklor/Edebiyat,** 2010, C. 16, S. 62, s.203.

Bu isimler bazen Cemil Şevket Bey'in bazen de yazar/anlatıcının hâkim bakış açısından daha çok çağrışım ve anımsatma yoluyla farklı yönleriyle yansıtılır. Romanın çok katmanlı eklektik yapısının yanında çizgisel bir kurgusunun olmaması, romanın merkezî kahramanın çok parçalı ve belirsizliklerle dolu kimliği,[377] okurun bu parçaları birleştirmesi ve belirsizlikleri kendi zihni faaliyetiyle tamamlamaya mecbur kalması romana açık ve yeniden yorumlanabilir bir özellik katmaktadır. Bu durum da bizlere romanda Yeni Tarihselcilik anlayışının izlerinin görülüyor olduğunu bildirmektedir.

Selim İleri, bu romanıyla Yeni Tarihselcilik kuramının "metnin tarihselleşmesi, tarihin metinselleşmesi" anlayışı çerçevesinde klasik roman kurgusunun dışında postmodern roman kurgusunun izlerini taşıyan üstkurmaca tekniği ile bilinen bazı tarihî dönemleri ve o dönemin bilinen tarihî şahsiyetlerini metinselleştirme yoluna gitmiş ve onları o doğrultuda bir yorum getirerek anlatmaya çalışmıştır. Bu tarz bir anlatmaya başvurması da çalışmamızın ikinci bölümünde üzerinde durduğumuz Yeni Tarihselcilik kuramının merkezine yerleştirdiği tarihin yeniden yorumlanabilir öznel bir yapıya sahip olduğu iddiasını ön plana çıkarmaktadır.

Metinde bir üst anlatıcı vardır ve anlattıklarından anladığımız kadarıyla bu Selim İleri'nin kendisidir. Selim İleri'nin çocukluk anılarından itibaren hayatının pek çok döneminde karşılaştığı "Cemil Şevket Bey"in yazarlık serüvenini okuyucuya aktarırken bu durumu da okuyucuya dolaylı yoldan söylemiş olur:

> *"'Mavi Kanatlarınla Benim Olsaydın'ı yazarken, Muharrir Cemil Şevket'in hepi topu birkaç romanı, bir iki hikâye kitabı, dergilerde kalmış yazıları, oynanmamış bir ya da iki piyesi olduğunu sandım."*[378]

Romanın itibari dünyasının dışında kalınarak "Mavi Kanatlarınla Benim Olsaydın" adlı eserin İler'iye ait olduğu bilindiğinden anlatıcı ile yazarın aynı kişi

[377] Dilek Yalçın-Çelik, "Selim İleri'nin, Tarihî Romantik Duyarlılıkta Metinselleştiği Romanı: Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver**", II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler,** Kayseri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 610.

[378] Selim İleri, **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver,** s. 53-54.

olduğuna kanaat getirmiş oluruz. "Yazar aynı zamanda anlatıcıdır, dolayısıyla bir roman kişisidir ve kurgusal tarafı vardır."[379]

"Yazarın Cemil Şevket Bey aracılığıyla tarih içinde yaptığı yolculukta bu tarihsel zemin yeniden inşa edilir. Metne dönüşen tarih, artık bilinen ve kesin doğrular bütünü değil de belirsiz ve yeniden yorumlanabilir bir alana taşınmış olmaktadır."[380] Bu durumu İleri'nin kendisi de bizzat romanda dile getirmekte ve okunacak olanların hangi bakış açısı çerçevesinde okunması gerektiğinin izahını da kendisi yapmış olur:

> *"Ne var ki, bir romanda kişileri değiştirmek, her türlü değiştirmeceye, yanıltmacaya, dönüştürmeceye, yalana başvurmak olağan değil midir? Dahası, bol bol yalan kurmak, yalan söylemek gerekmez mi?*
>
> *Ayrıca, bir yazıdan nice zaman önce edinilmiş duyumları başka bir yazıya geçirirken, göz, okuma, bellek aldanışları büsbütün anlamsız mı?"*[381]

O halde yazarın tarihî roman olarak gördüğümüz eserini kendisinin de çizdiği yol haritası çerçevesinde okumalı ve romanda zaman zaman birbirinin tersi ifadelerin sahibinin Cemil Şevket Bey olmasına şaşırmamalı; o bölümlerin her birini kendi içerisinde anlatılan durumların bağlamlarına göre "her türlü değiştirmeceye, yanıltmacaya, dönüştürmeceye, yalana başvurmak olağan değil midir? Dahası, bol bol yalan kurmak, yalan söylemek gerekmez mi?" yargısını da göz ardı etmeden değerlendirmeye tabi tutmalıyız.

Yazar bu şekilde metne dönüştürdüğü tarihi, postmodern tarih anlayışının yansıması olarak; kesin doğrular bütünü olarak değil de belirsiz ve bağlama göre yeniden yorumlanabilecek bir yapıya dönüştürmüş olur. Yeni Tarihselcilik kuramının tarih metinlerinin sürekli bir devinim içerisinde kültürel bir okunmaya tabi tutulması anlayışına[382] paralel olarak İleri, ele aldığı tarihi olay ve kişileri bir kesinlik

---

[379] Hanifi Aslan, "Renklerden Kırmızı, İsimlerden Ali, Eşyalardan Aynalı Dolap Yahut Üç Romanda Anlatılan Dünya", s. 54.

[380] Murat Kacıroğlu, "Selim İleri'nin Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver Romanında Üstkurmaca Yapı ve Tarihsellik Düzleminde Anti-Kahraman İmgesi", s. 204.

[381] Selim İleri, **a.g.e.,** s. 15.

[382] Serpil Opperman, **a.g.e.,** s. 21.

çerçevesinde değil; yorumlanabilirlik ve değişebilirlik çerçevesinde ele aldığını göstermiş olur.

Bu anlayışın yansımalarını ve Selim İleri'nin Osmanlı'ya bakış açısını açığa çıkaran izleri, Cemil Şevket Bey'in Sultan II. Abdülhamid hakkındaki görüşleri etrafında anlatılan nostaljik nitelik taşıyan anısal metinlerde görmekteyiz. Romana bu gözle bakıldığında dikkat çeken bir ayrıntı ile de karşılaşılmaktadır. Muharrir Cemil Şevket Bey, İleri'nin romanda dile getirdiği üzere, farklı zamanlarda, farklı eserlerinde II. Abdülhamid'i farklı doğrultudaki yorumlar ile ele almaktadır. Selim İleri/anlatıcı, bu durumu "*yazılarında çizilerinde, muharrir Cemil Şevket, birbiriyle çelişik denebilecek II. Abdülhamit yorumları kaleme getirmiştir; Konuşmaları da göz önünde tutulursa, çelişkiler yumağı büsbütün karışır"* şeklinde tespit ettikten sonra şöyle izah etmeye çalışır:

> *"Bir romanında... Üstelik en tanınmış eseri sayılabilecek bu romanda, Sultan Hamid'i yaşlı, bıkkın, artık olayların girdisine çıktısına aldırışsız, entrikalardan caymış hayli yorgun, bitkin bir kimlikle sahneye çıkarır.*
>
> *Dudaklarında yalnızca 'pek acı bir tebessüm' kalmıştır. Omuzları çöküktür. Boyuna konuşmakta; fakat artık belki de karşısındakini önemsemeyerek, kendi kendine konuşmaktadır. Derken 'nihayetsiz' bir yorgunlukla susar, koltuğuna oturur. O, artık, saltanatına göz dikmişleri, 'ellerini hiç kanatmaksızın, ince bir cam bardak gibi kırıveren kudretli ve celâlli padişah' değildir...*
>
> *Sonra bir öyküsünü hatırlıyorum ki, burada Hakan gençlik günlerinde betimleniyordu:*
>
> *Marangozhanesinde dolap, yazı masası, çekmeceli küçük kutular, İare kapanları yapıyor, ata biniyor, fayton sürüyor, silâh talim ediyor, borsa oyunlarına katılıyor, -şimdi uydurmuyorsam- bir İngiliz kızıyla... muharrir Cemil Şevket'in galiba 'Mis' filanca diye andığı sarışın bir kızla 'flirt' ediyor -bu flirt sözcüğünü çok iyi hatırlıyorum, çünkü Türkçe sözlüğe bakmış bulamamış, İngilizce-Türkçe sözlükte 'sever gibi yapmak', 'sekme, sıçrama', 'oynaşmak', 'işvebazlık' anlamlarına geldiğini okumuştum-, bir gençlik hayatı yaşıyordu...*
>
> *II. Abdülhamit bazan müstebit oluyordu.*

II. Abdülhamit bazan kendisini istibdata sürükleyen sebepler ortasında görülüyor, gösteriliyordu."[383]

İleri'nin gerçekleştirmeye çalıştığı olgu Ahmet Altan'ınki ile benzer nitelikler taşımaktadır. Selim İleri de "tarihî olaylara nereden baktığın o olayı anlamlandırmada etkilidir" hissini okuyucu üzerinde bırakmak ister. Yani Abdülhamid'in müstebit bir "Kızıl Sultan" ya da devleti ayakta tutan "Ulu Hakan" olarak yorumlanması senin nereden baktığının bir görüntüsüdür. Cemil Şevket Bey'in ruh durumuna göre Abdülhamid hakkındaki görüşlerinin farklı durumlarda değişkenlik göstermesi, Yeni Tarihselcilik anlayışının tarihin yorumlanarak farklı sonuçlar çıkarılabilir görüşünün olduğu kadar; İleri'nin bu anlayışının da bir yansımasıdır:

"Örnekse, sanki Cemil Şevket Bey'e söylemişçesine, biraz durgun, 'Tahta çıktığımda etrafımı dolapçılar, beni avuçlarına almak isteyen habisler kuşatmıştı. Her birini birbirine kırdırarak hepsini tek tek bertaraf ettim' diyordu.

II. Abdülhamit bazan atalarına üzülüyordu.

II. Abdülhamit bazan bir masal kahramanı gibi, önce istibdadıyla eziyor, sonra merhameti baskın çıkıyor; Fizan'a sürgüne gidenler, yıllar geçince affolunup payitahta dönüyorlardı. Bu sürgünlerin dönüşte saçları başları hep ağarmış olur, Cemil Şevket Bey onları öyle anlatırdı.

Konuşmaları göz önünde tutularak şu söylenebilir: Muharrir Cemil Şevket, Sultan Hamid'ini, Hakan'ını kendi ruh durumunun bir göstergesi haline getirmişti.

Kendisi iyiyse, kendisinin huzurlu bir günüyse, Sultan Hamid derhal 'Hakan' olup çıkıyor ve Hakan, göçen imparatorluğu ayakta tutmak isteyen bir 'monark' oluyordu.

Monark, çok geçmez, aradan çekilirdi.

Kendisi mutsuzluk, umutsuzluk çekiyorsa, Hakan derhal 'Sultan Hamid' olup çıkıyor ve bu Sultan Hamid istibdadıyla herkesi yıldırıyor, nice genç güneşler söndürüyordu. Sultan Hamid, o zaman, bir 'despot' olup çıkıyordu.

Kendisinde duygular, duyuşlar uyuşup kalmışsa, II. Abdülhamit, kuruntulu, tedirgin, öldürülmek korkusuyla azap

[383] Selim İleri, **a.e.,** s. 12-13.

çekiyordu. Hünkâr, örnekse, zehirlenmek korkusuyla, ikide birde cinnet nöbetlerine kapılıyordu.

Karakulak suyu içen padişah, menbaın başında, geceli gündüzlü iki tüfekçi bekletiyormuş. Bununla yetinmiyor, Karakulak suyu doldurulmuş sürahide kilercibaşısının mührünü ille görmek istiyordu.

Padişahın bu azabı, muharrir Cemil Şevket'e yansır, uyuşukluklar geçer, muharrir Cemil Şevket birdenbire herkesi, hattâ biz çocukları bile düşmanıymışçasına görüverirdi.

Kendisinin elbette bir kilercibaşısı, sofracıbaşısı yoktu. Bununla birlikte, hanımların misafir günü ikramı tuzluları tatlıları, kekleri poğaçaları kuşkuyla süzer, yemek istemez, ikramları geri çevirir, ille Sultan Hamid'in ne yerse önce sofracıbaşısma tattırışını anlatırdı.

Böylece gûya hem zehirlenme tehlikesini atlatıyor, hem de kendisini zehirlemeye kalkışacak olanlara gözdağı veriyordu..."[384]

Görüldüğü üzere farklı zamanlarda farklı görüntülerle karşımıza çıkarılan II. Abdülhamid, ironik bir dille yansıtılmakta ve bu ironik dil de Abdülhamid'den ziyade Cemil Şevket Bey'in karakter yapısını çözmek için kullanılmaktadır. Bu ironik karakter üzerinden Selim İleri, tarih okuyucusunun tıpkı Cemil Şevket Bey'de olduğu gibi kendi muhayyilesi çerçevesinde tarihî olguları yorumladığını ve ortaya farklı anlayışların, farklı bakış açılarının ürünü olan yargılar çıktığını göstermek istemektedir. Bu iddiasını gerçekleştirmek için de toplumumuzda birbirinden çok farklı anlayışlar çerçevesinde değerlendirilen Sultan II. Abdülhamid'i aynı kişinin farklı zamanlarda farklı değerlendirmeleriyle okuyucunun karşısına çıkarmaktadır.

"Cemil Şevket Bey'in yukarıda söz açtığım öyküsünü arayıp bulunca, 'Mis' denmediğini, 'Mile' dendiğini; II. Abdülhamit'in sevgilisinin İngiliz kızı olmadığını, Belçikalı Mile Flora Cordier olduğunu okudum.

Ne var ki, bir romanda kişileri değiştirmek, her türlü değiştirmeceye, yanıltmacaya, dönüştürmeceye, yalana başvurmak olağan değil midir? Dahası, bol bol yalan kurmak, yalan söylemek gerekmez mi?

[384] Selim İleri, **a.e. ,** s. 13-14.

Ayrıca, bir yazıdan nice zaman önce edinilmiş duyumları başka bir yazıya geçirirken, göz, okuma, bellek aldanışları büsbütün anlamsız mı?

Flora Cordier Beyoğlu'nda bir modaevi işletiyormuş. Zaten kendisi de çok süslü, 'Alamod' giyinirmiş. Matmazel iri yeşil gözlü ve -sahiden- sarışınmış.

Muharrir Cemil Şevket, Flora Cordier'nin modaevini gezintilere, eğlentilere düşkün hanımların, beylerin alışveriş merkezi gibi gösteriyordu Oraya alışverişe gelenlerin Kâğıthane, Göksu gezintilerinden, yaz gelince Büyükada'ya göçlerinden söz açıyor, bu 'israf ve süs' hayatını anlatmaktan bir türlü kendini alamıyordu.

Modaevine gelenler hep Avrupalı gençlerdi. (Muharrir Cemil Şevket, Avrupalı demeyip, 'Avrupaî' diye yazmış olabilir.) Modaevi bir buluşma mekânıymış. Hikâyede, Mile Cordier'ye çöpçatan bir terzi havası verilmek istenir gibiydi.

Şehzade Abdülhamit modaevinden sık sık eldiven satın alırmış.

Onu böyle gençliğinde Beyoğlu'nda dolaştırmaktan muharrir Cemil Şevket haz duyuyor, üstelik yalnız Beyoğlu'ndan, Ada'dan, Göksu'dan söz açmıyor, II. Abdülhamit'i Maslak'ta, kırlıklarda dolaşırken, avlanırken de anlatıyordu.

Genç şehzadeye bir yandan kentli bir görünüm veriyor, bir yandan da genç şehzadeyi kır hayatı içinde, kalabalıklardan uzak anlatıyordu.

Sonra öykünün akışı değişerek, Sultan Hamid'in gençlik dönemi sönüyor, muharrir Cemil Şevket, 'Babam derdi ki, devrinin son zamanlarında Hakan o kadar çökmüş, o kadar bunalmıştı ki, yaşıyla mütenasip olmayan bir atalete düşmüş, Yıldız'ın bahçelerine bile çıkmamaya başlamıştı...' diye yazıyordu. Sultan Hamid artık odasından hemen hiç çıkmaz, 'kahvesini ekseriya kendisi pişirir' olmuş.

Muharrir Cemil Şevket, Mile Cordier'nin Şehzade Abdülhamit'e evlilik önerilerini 'küstahça ve fevkalâde taciz edici' buluyordu. Bununla birlikte, casus kılıklı İngiltere elçisi bir süre onların ikisi evliler zannetmişti.

Hatta bu yüzden, Sultan Hamid tahta çıktığında, 'İngiltere başvekili Mistir Disrali, Lord Salisbry'e yazdığı mektupta' yanlış bilgilendirmeler sonucu, yeni padişahın 'yalnız bir zevcesi', 'tek zevcesi' olduğunu ileri sürecekti. İngiltere böylece, genç padişahın evlilik hayatında bir garplı gibi davrandığı kanısına varıyordu.

Öykü bundan sonra sayfalar boyu Flora Cordier'nin unutuluşunu, terk edilişini, bir köşede... saraydan hayli uzak bir konakta yapayalnız bırakılışını anlatıyor.

Oysa, Şehzade Abdülhamit, V. Murat'ın saltanatı sırasında, onunla "Terabya"da beraber oturmuştu. Mile Cordier, fırsatı kaçırmamış, bir de "Terabya" sosyetesi için küçük mağaza açmış.

Bu "Terabya"yı o zamanlar çözememiş olduğumu hatırladım. Tasvirleri okurken dikkat etseydim, Tarabya'dan söz açıldığım belki anlayabilirdim.

Cemil Şevket Bey, Şehzade Abdülhamit'le Belçikalı sevgilisini Boğaziçi'nde dolaştırıyor, tenha korularda gezdiriyor, sonra deniz kıyısında yine baş başa, pek alafranga bir tutumla, yürüyüşe çıkarıyordu. Onlar ikisi, 'yabancı sefirlerin yazlık ikametgâhlarının' önünden geçerek, Şehzade Abdülhamit'in 'gül bahçeleri içindeki köşküne' dönüyorlardı.

Sonra muharrir Cemil Şevket 'köşk' sözcüğünden sanki cayıyor, güneşten ve rüzgârdan gümüş ışıltılar edinmiş ahşap bir 'yalı'da karar kılıyordu. Gül bahçeleri de manolya ağaçlarıyla çevrili bir başka bahçeye dönüşüyordu. Manolyalı bahçede haziran başı erguvanlar açmaktaydı.

Uzakta denizde yaz boyunca sefaretlerin rengârenk yelkenli yelkenlileri daima 'süzülmekteydi.'

Nihayet, 'Terabya, Boğaziçi'nin alafranga bir incisidir...' denmişti.

Flora Cordier'nin evlilik önerisini her nedense küstahlık sayan Cemil Şevket Bey, aşk, bir gün tükenip gidince, genç modacıya acımaya koyuluyordu."[385]

Selim İleri, görüldüğü üzere Cemil Şevket Bey vasıtasıyla Sultan II. Abdülhamid ile kendi muhayyilesinde yarattığı "Belçikalı Mile Flora Cordier" adlı kişi etrafında bir hikâye geliştirmekte ve bu hikâyeyi de "itibari" izlenimi olsa da yargısal ifadeler taşıyan bir tarih metni edasıyla okuyucuyla paylaşmaktadır. Bu şekilde tarihî kaynaklarda ele alınan olaylar karşısında tarihçinin verdiği kesin ve net yargılar ile parodi kullanılarak adeta alay edilir.

[385] Selim İleri, **a.e.,** s. 15-17.

Selim İleri'nin bu ironi ve parodiyle süslediği anlatımını, Sultan Abdülhamid'in 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi sırasında meclisi kapatmasını anlattığı bölümde de görürüz:

> *"'İkbal Hanımefendi, bilmem hatırlar mısınız, Sultan Hamid, Osmanlı Meclis-i Mebusan'ını nasıl bir gün içinde kapatıvermişti!'*
>
> *Lâcivert mi, elâ mı, yeşile çalar mavi mi olduğu bellisiz gözleri âdeta bir öç duygusuyla ışıldıyor, bütün o fersizlik, hayalsizlik bir anda geçiyor, Cemil Şevket Bey, hanımların misafir günlerinde, hattâ sokakta rastladığı ve diğer zamanlar görüşmediği beylere Sultan Hamid'in son meclis toplantısına gidişini anlatıyordu.*
>
> *Diyordu ki; '... Sultan Hamid'in sonuncu toplantıya iştirak ettiğini mebuslar bilmiyorlar, fakat bir tek kendisi biliyordu...' Bunu söyler söylemez gevrek kahkahasını atıyordu.*
>
> *Paşanın karısı İkbal Hanım anlayamıyor, '... Allah Allah, Abdülhamit şimdi nereden çıktı, bu ne ısrar!..' diye yakınıyordu.*
>
> *'Öyle demeyin efendim! Sultan Hamid başlı başına bir ibret mektebidir...'*
>
> *Bunaklığına, haydi, daha iyi niyetle, yaşlılığına verildiğinden, muharrir Cemil Şevket'in şu abuk sabuk konuşması hoş görülür, üzerinde durulmazdı.*
>
> *Hanımlar böyle yapmayı yeğlerken, öte yandan beyler, sokak ortasında 'karı kılıklı bir herif'*in *Sultan Hamid nutuklarına enikonu sinirleniyorlar, için için tersleniyorlardı.*
>
> *O gün, meğerse, 'tatlı bir bahar günü'ymüş.*
>
> *Cemil Şevket Bey, 'Bilmem bilir misiniz; Sör Konan Doyl'un romanları hep tatlı bir bahar günü başlar...' diye eklerdi.*
>
> *Aslında bizimkiler bu 'Sör Konan Doyl'un kim olduğunu bilmedikleri gibi, öğrenmek konusunda da hiçbir soru yöneltmezlerdi. Söylediğim gibi, Cemil Şevket Bey merak uyandırmazdı.*
>
> *Roman başlangıçlarını çağrıştırır tatlı bahar günü Sultan Hamid meclise ansızın gelmiş. Hali tavrı adamakıllı serinkanlıymış.*
>
> *Bir Erzurum mebusu saray tahsisatının azaltılması yolunda uzun uzadıya, ateşli ateşli konuşuyormuş. Sultan Hamid ses*

çıkarmadan, ateşsiz ateşsiz dinlemiş. Gözlerinde -herhalde muharrir Cemil Şevket'inkini andırır- bir pırıltı koşuşuyormuş.

Meclis Reisi, Sultan Hamid'in beklenmedik ziyaretine çok sevinmiş, kürsüden teşekkür etmiş. Herkes, bütün mebuslar, saray tahsisatının azaltılmasını teklif eden Erzurum mebusu da, padişahı alkışlamışlar.

Galiba alkışlardan hemen sonra padişah meclisi feshettiğini açıklamış. Taşkın bir şaşkınlık kopmuş.

İradeye karşı çıkıp memleketlerine dönmemeye yeltenen birkaç mebus, vakit kaybedilmeksizin, sürgüne gönderilmişler, Sultan Hamid solgun bir çehreyle arkalarından bakıyormuş...

Cemil Şevket Bey, 'Ekmek fiyatlarına zam yapılmasından korkan halk, takdir edersiniz ki, meclisi ve hürriyeti çoktan unutmuştu. Bahusus, Rusların İstanbul'u işgali kapıdaydı...' diyor, kendisini hiç mi hiç dinlemeyenlere ışıltılı pırıltılı gözlerini dikiyor, dahası göz kırpıyor, sonra yine sessizleşiyor, gözleri yine fersizleşiyordu.

O, böylece Hakan'ın bir başarısından mı söz açmak istiyordu? 'Hürriyet'i silebilmek çabasındaki ustaca zamanlamaya mı tutkundu?

Ya da: Herkesin 'hürriyet bayramı' bildiği günlerin başka yönünü mü açıklamaya çalışıyordu?''[386]

Cemil Şevket Bey'in, bir yazısında Ali Suavî olayını ve V. Murad'ın trajik sonunu sinemasal bir dille anlatması da tarihin bilimsellik yönünün yine ironik bir şekilde dile getirilmesidir. Bir diğer amaç ise tarihsel bir olayın görünen veya bilinen tarafına değil de duygusal yönüne dikkat çekmeye çalışılmak istenmesidir. Bu bir anlamda tarihteki boşluk ve bilinmezlikleri doldurma tamamlama işidir. Cemil Şevket Bey, bu olayı görmemesine rağmen, sanki oradaymış gibi anlatır. Yazar bu duruma dikkat çekerek Cemil Şevket Bey'in yaptığı şeyin tarihi yeniden kurgulama olduğunu ima eder:

"İşte 1878 mayısının yalnızca bir ay sürüp geçtiğini, o ay boyunca olup bitenlerin yalnızca bir kez olup bittiğini, bizim sınırlı zamanımız ileri sürebilir. Gerçekten öyle olsa, muharrir Cemil Şevket, henüz doğmadığı bizim sınırlı zamanımızla saptanmışken, o

[386] Selim İleri, **a.e.,** s. 21-22.

mayıs ayını, güneşli günleri akşamüzerlerini, yıldızlı geceleri yaşamışcasına nasıl yazabilir, sık sık anlatabilirdi?"

Cemil Şevket Bey, bu olayın ayrıntılarını anlatırken Yeni Tarihselcilik anlayışının dile getirdiği şekilde adeta tarihsel gerçekliğin yer vermediği boşlukları hayal gücünün yardımıyla doldurur. Ali Suavi ve adamlarının sarayı bastıkları anda yaşanan kargaşaya rağmen V. Murad piyano çalmaya devam etmektedir. Bu piyano sesi adeta bir film sahnesinin arka planda çalan fon müziği gibidir.[387] Piyano, Cemil Şevket Bey'in anlattığı hikâyenin önemli bir parçası haline gelmekte ve bundan güç alarak sanki kendisi o an oradaymış gibi olayı anlatmayı sürdürmektedir:

"Kapıyı açınca, piyanonun başında bulunması gerekirken, eski padişahı ortalarda görmüyordu. Muharrir Cemil Şevket, az önce… kapı açılıncaya kadar, piyanonun 'donuk' sesinden söz açtığını birdenbire unutmuş görünüyordu. Ali Suavî: 'Padişahım! Padişahım!' diyordu.

Yanıt gelmiyordu.

Padişahım padişahım piyanonun arkasına saklanmıştı.

Piyanonun arkasında Sultan Murad'ı Ali Suavî mi görüyordu, yoksa muharrir Cemil Şevket mi görmüşçesine anlatıyordu, pek anlaşılmazdı. Ama eski padişahın 'ağzından salyalar akan bedbaht ve ahmak bir adam' görünümünde olduğu yazılmıştı.

'Padişahım! Geliniz, hürriyeti ilân ediniz!..'

İhtilâlci Ali Suavî Sultan Murad'ı odadan çıkartmak istiyor; ikisi kapışıyorlar, eski padişaha bir deli kuvveti geliyor.

Eski padişah, Ali Suavî'nin elindeki tabancayı kapıyor, hatta Ali Suavî'yi belki o öldürüyor."[388]

Cemil Şevket Bey'in Sultan V. Murad karşısındaki tavrı da alışılmış yargıların dışında bir seyir izlemekte ve "Hürriyet kahramanı" Namık Kemal ile olan ilişkisi üzerinden bir bakış açısı ile onu değerlendirmektedir. Bu değerlendirme esnasında dile getirdiği *"nasıl görülmek istenirse öyle görülür"* sözü aslında Selim İleri'nin tarihi ele alışındaki yaklaşım tarzını da ortaya koymaktadır. Bunu yaparken

[387] Murat Kacıroğlu, **a.g.m.,** s. 214

[388] Selim İleri, **a.g.e.,** s. 50-51.

aynı zamanda tarih dersi kitaplarının yazarları üzerinden tarih yazıcılığına da bir göndermede bulunmaktadır.

> *"O zamanlar Cemil Şevket Bey, bizim okul kitaplarımızda yazılana, anlatılana hiç benzemez bir 'V. Murat' portresi çizerdi. Portreyi çizmekten, betimlemekten, portreye her defasında yeni yeni fırça darbeleri, yeni yeni renkler, alacalar, gölgeler kondurmaktan hoşlanırdı.*
>
> *Ne tuhaf, ders dışı, okuduğum her kitabın yazarını hatırlamama karşın, okul kitaplarımızın yazarlarının hiçbirini hatırlayamıyorum! Adları uçup gitmiş. Tarih kitabımızı da kim bilir kim yazmış...*
>
> *İlkokul beşinci sınıf tarih kitabımızda, V Murat'ın özgürlükten yana olduğu, vatan şairi Namık Kemal'le dostluk ettiği, sonradan çıldırdığı yazılıydı.*
>
> *Cemil Şevket Bey, bunları işitir işitmez gülüyor, 'Hem öyle hem değil. Nasıl görülmek istenirse öyle görülür. Hem hürriyetperver, hem ispirto düşkünü...' diyordu.*
>
> *O, böyle 'ispirto' dedikçe, benim aklıma hep, mahalle bakkalımız Yorgo'nun dükkânında, bir rafta şişe şişe duran mavi ispirtolar gelirdi. V. Murat'ın, billur kadehlerle de olsa, şişe şişe mavi ispirtolar içmesine şaşardım.*
>
> *Onun Sultan Hamid'i, Hakan'ı gibi, bu V. Murat'ın da adı bazan 'Sultan Murad', bazan daha tumturaklı, 'Murad-ı Hamis'ti.*
>
> *Tabiî kendisi, Murad-ı Hamis'in gençlik yıllarım şundan bundan dinlemiş, sağdan soldan öğrenmişti. Onda garplı bir prens hali varmış.*
>
> *Meselâ Namık Kemal akşamlarını, muharrir Cemil Şevket pek iyi dinlemiş, hemen hiç unutmamıştı. Günün birinde bu konuda bir 'etüd' yazacağını söylerdi.*
>
> *(Bugüne kadar böyle bir etüdüne rastlamadım. Yazmak istediği çok yazı vardı. Öte yandan, orda burda kalmış, okuyamadığım, bilmediğim çok yazısı olmalı.)"*[389]

Ali Suavi'nin saray baskınını anlatırken takındığı tavrın benzerini Namık Kemal ile Sultan Murad arasındaki muhabbeti anlatırken de görmekteyiz. Boşlukları doldurmak İleri tarafından yine Muharrir Cemil Şevket Bey'e tevdi edilmiş gibidir:

[389] Selim İleri, **a.e. ,** s. 37.

"Kendisinin yaşamadığı, ama sanki kendisini etkilemiş bir zamandan, tarihten öç alırcasına, ikisinin... Sultan Murad'la... daha doğrusu o günün genç veliahtıyla vatan şairinin Kurbağalıdere'deki köşkte, sabaha kadar içtiklerini, esaretin yasaklanması, hürriyet, anayasa sorunlarını tartıştıklarını söylüyor ve ekliyordu:

'...Cancağızım, iki gözüm, bizde hürriyetin mânası, alafranga sofracılı işret sofralarında ruha nakşolmuştur. O yüzdendir ki şimdi hâlâ işret sofralarında hürriyet konuşuluyor...'

Kurbağalıdere'deki köşkü unutamamıştı.

Meselâ bu köşkün yaz gecelerinde bahçeye sofralar kurulur, demin söylediğim alafranga tavırlı sofracılar hizmet eder, yenilir içilir, öyle hürriyet ve esaretten konuşulurken, ille mızıka çalarmış. Kimse 'yemek müziği' nedir bilmezken, Veliaht Murad'ın köşkü bilirmiş."[390]

Selim İleri, "Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver" adlı romanında daha çok tarihî kişilikler üzerinden tarihe yönelmekte ve bu kişilerin Cemil Şevket Bey'in yorumlamalarıyla ele alınan bazı özellikleri çerçevesinde Osmanlı dönemine bir bakış açısı sunmaktadır. Romanın bir başka bölümünde bu sefer Sultan II. Abdülhamid ile birlikte Kâmil Paşa ön plana çıkarılır ve onun türlü oyunlarla birçok kez sadrazamlık makamına gelmesi ironik bir dille anlatılarak Osmanlı bürokrasi sistemi tahfif edilir:

"Hatıratının birinci cildi basılmış, öteki ciltlerinin sonradan basılıp basılmadığı Cemil Şevket Bey'ce öğrenilememiş Kâmil Paşa'yı, biz küçükler tabiî ki tanımıyor, bilmiyorduk.

Hatıratın kaç cilt tuttuğunu... olduğunu merak eden muharrir Cemil Şevket, kaleme getirmediği halde, Kâmil Paşa'yı nedense sık anardı.

Bu Kâmil Paşa'nın bir gün, ne çok zaman sonra, aklıma takılacağını rüyamda görsem inanmazdım.

İhtiyarlığında, öksürükler içinde boğulurken, Sultan Hamid tarafından sadaret mührü galiba ikinci defa elinden alınınca ve kendisi işte hastayken, İzzettin vapuruyla İskenderun'a, oradan da Halep'e gitmesi emredilince, Kâmil Paşa'yla padişahın arası iyice açılıyor; Kâmil Paşa, Sultan Hamid'den gün gelip öç almaya karar veriyordu.

[390] Selim İleri, **a.e. ,** s. 38.

Onun bir fotoğrafını görmüştüm. Sinek pisliğini andırır lekeli bu fotoğrafta, Kâmil Paşa baykuş gibi bakıyor, gözleri bir baykuşun gözlerine tıpatıp benziyordu.

Zaten o, öyle hemen İzzettin vapuruna binip kış günü İskenderun'a hareket etmiyor; Sıhhiye Meclisi'nin yabancı hekimlerinden raporlar alarak, Sultan Hamid'in emrine karşı bile geliyordu: Gözüpeklik Cemil Şevket Bey'in pek hoşuna giderdi

Cemil Şevket Bey'e göre, Kıbrıslı Kâmil Paşa, gençlik yıllarını geçirdiği Mısır'da, Abbas Paşa'nın maiyetindeyken, 'esasen epey hile, desise' öğrenmiş bulunmaktaydı.

Halep'e gitmeyip, sonunda Aydın'a giden Kâmil Paşa'yı jurnalciler yine sık sık Sultan Hamid'e çekiştiriyorlar. Kâmil Paşa'nın vilâyeti iyi idare edemediğinden, sağdan soldan haksız kazanç sağladığından ve en önemlisi, hürriyetperverlerin her türlü nifak sokucu, kışkırtıcı, gizli yayınına göz yumduğundan söz açılıyor. Jurnaller Yıldız'a dağ gibi yığılıyor.

Sultan Hamid cezalandırmaya karar vermiş. Kâmil Paşa'nın burnu sürtsün istiyormuş.

İşte Kâmil Paşa, Sultan Hamid'in büsbütün hışmına uğrayıp Rodos'ta ikamete memur edilince, İngiliz konsolosluğuna sığınıyor, hürriyetperver kesiliyor, İzmir çalkalanırken o, bu tutumuyla çok geçmeden İttihat ve Terakki'nin gözbebeği oluyordu. İttihatçılar Kâmil Paşa'yı derhal yine sadarete getirmişlerdi.

Fakat bu da uzun sürmemiş. Kâmil Paşa iktidar mevkiini İttihat ve Terakki 'komitasıyla' paylaşmaya yanaşmayınca, yine, apar topar azledilmiş.

Artık neye niye onay verdiğini kestiremeyen Sultan Hamid, Kâmil Paşa'nın üçüncü kere 'sepetlenmesinden' fevkalade hoşnut kalarak âdeta gencelmiş, çünkü o sıra gözleri bir gençlik ateşiyle parlayıp sönmüş.

Hava değişimi için Mısır'a gidiyorum diye yola çıkan Kâmil Paşa, Hindistan'a gidiyoruz diye yola çıkmış İngiltere kral ve kraliçesiyle Mısır'da buluşuyor. 'Beşinci Corc'la bir öğle yemeği yiyordu.''[391]

Kâmil Paşa'nın devlet idaresindeki bu göreve gelmeleri ve gitmeleri dönemin Osmanlı idaresinin de zayıflığının görülmesi açısından parodik unsurlardan da

[391] Selim İleri, **a.e. ,** s. 73-74.

yararlanılarak okuyucuya sunulmaktadır. Cemil Şevket Bey'in boşlukları dolduran muhayyilesi yine devrededir:

> *"Beşinci Corc'un 'imparatorluğumuz hakkındaki ağır tenkitlerini' devlete bildirmeyi, Kâmil Paşa görev sayıyor; yine İttihat ve Terakki yandaşı gazetelerin ağzı bozuk hışımlarına uğruyordu.*
>
> *Gazeteler, kraliçe ve kralın yemek sonunda peşmelba emrettiklerini, Kâmil Paşa'nın da peşmelba yiyerek Beşinci Corc'un casusluk önerisini geri çevirmemiş olduğunu da yazmaktan geri durmamışlardı.*
>
> *Ama paşanın bunlara hiç mi hiç aldırdığı yoktu. O, dördüncü defa sadrazam olacağı günleri beklemekteydi.*
>
> *Nitekim Babıâli Baskını sırasında iş başındaydı. '... Fakat' diyordu Cemil Şevket Bey, 'kendisini istifaya mecbur ettiler. Ömer Naci, sokakta, binek taşına çıkıp elindeki tabancayı Kâmil Paşa'nın penceresine çevirdikçe, biz sokaktakiler hep bir ağızdan 'Yapma Naci Bey! Kıyma! Kâmil Paşa'yı bize bağışla! Elini kirletme!' diye haykırışıyorduk...'*
>
> *Ben bu sözleri, bu sahneyi o zaman bir masalın korku dolu anlarına benzetir, Kâmil Paşa'yı kurtaracak periler gereksinir ve zaten bu sözlerin bir kara masalın sözleri olduğunu sanırdım.*
>
> *Kâmil Paşa bu kez Kıbrıs'a gitmiş. Orada kalp sektesinden ölmüş.*
>
> *Cemil Şevket Bey, tarihlerin, ansiklopedilerin topçu yüzbaşısı Salih Ağa'nın oğlu olarak tanıttıkları Kâmil Paşa'nın aslında 'Yahudi'den dönme' olduğunu söyler, bu Salih Ağa'nın asıl adının da Salamon olduğunu söylerdi.*
>
> *Kâmil Paşa'ya bazan sadece 'Salamon'un oğlu...' derdi.*
>
> *Onun 'Yahudi'den dönme' sözünü, çocukluğumda hiç önemsememiş, sonra 'kafatası edebiyatı'yla karşılaşınca, Cemil Şevket Bey'in de bir zamanların modasına, siyasasına uyarak, Osmanlılıktan söz açarken bile, kim bilir hangi yaranmalar, kaygılar uğruna ırkçı kesildiğini düşünmüştüm.*
>
> *Bununla birlikte, Kâmil Paşa'nın kadri bilinmemiş, devlet işlerinde büyük tecrübe sahibi bir sadrazam olduğunu, uzağı, imparatorluğun çökeceğini bile görmüş olduğunu, sonra bu olasılıklar birer ikişer hakikate vardıkça, herkesin şaştığını ve Kâmil Paşa'yı andığını söyleyen Cemil Şevket Bey, Kâmil Paşa'daki öngörüyü belki de 'Yahudi'den dönme' sözüyle*

yorumlamak istemişti. Çünkü onun sözlerinde erenlerin sağı solu belli olmazdı."[392]

Romanda Cemil Şevket Bey'in muhayyilesinin izlerini taşır bir vaziyette gördüğümüz diğer Osmanlı hanedan üyeleri Sultan Reşad ve veliaht şehzade Yusuf İzzettin Efendi'dir. Yusuf İzzettin Efendi'nin intiharı kapsamında bu iki isim romanda yer bulmuştur. Veliaht Yusuf İzzettin Efendi, Cemil Şevket Bey'e göre Sultan Reşad, Enver ve Talat Beylerin politikalarına daha fazla dayanamadığı için canına kıymıştır. Bu intihar olayı verilirken Müslümanların halifesi olacak birinin Müslümanlıkta en büyük günahlardan biri olarak gösterilen "intihar"ı gerçekleştirmiş olması; Yusuf İzzettin Efendi'nin Sultan Reşad, Enver ve Talat Beylere "büyük günahların bir görkemi" olmalıdır mesajını içermektedir.

"O zamanın önemli olaylarından biri, Veliaht Yusuf İzzettin Efendi'nin intiharıydı. Ellisini aşkın veliaht, tıpkı babası Sultan Aziz gibi, sol kolunun damarlarını usturayla kesiyor, Zincirlikuyu'daki köşkünde, harem dairesinde ölüme kavuşuyordu.

Nitekim can çekişirken kurtarılmak istenmiş, ama Yusuf İzzettin Efendi, 'Bırakın, bir an evvel ölüme kavuşayım…' diye yalvarmış.

O zamana kadar ufak tefek kalem çiziktirmeleriyle yetinen genç Cemil Şevket bu haber işitilir işitilmez, yazı masasının başına geçiyor, ıspazmozlar içinde kalarak yazmaya koyuluyordu. Gerçi veliaht için birtakım hastalıkların kumkuması denmişti ama, onun kâh diş kanserine, kâh dil kanserine yakalandığı saplantıları hiçbir zaman cinnet nöbetine ulaşmamış, kuruntular olmaktan öteye gitmemişti.

Fakat Şimdi Yusuf İzzettin Efendi kendini öldürmüştü! Bu Cemil Şevket için yepyeni bir eylemdi. Büyükleri ona Müslümanlıkta canına kıymak fiilinin büyük bir günah sayıldığını söylemişlerken, yarın öbür gün padişah ve daha önemlisi, halife olması beklenen Yusuf izzettin Efendi bu günahı işlemekten kaçınmamıştı...

Muharrir Cemil Şevket o zamanlar o matem neşidesinde neler yazmış olduğunu pek hatırlayamıyordu. '... Seneler geçti seneler geçti...' diyordu.

[392] Selim İleri, **a.e. ,** s. 75-76.

Bununla birlikte bir can kıygını için yazmaktan kıvanç duyduğunu hâlâ hatırlıyordu. Yazı masasına kapanıp ağlamış. Sonra: yine yazmıştı. Yazarken huzura kavuşuyor, yazmayı bırakıp yazdıklarını okuyunca yine ıstırap duyuyordu.

Ne olmuştu? Galiba birden ölümün cazibesine kapılmıştı. Bu dünyada var olmanın, var olmamaktan daha derin bir anlam taşımadığını duyumsuyordu. Söylendiğine, veliaht, Sultan Reşat öldüğünde tahta çıkarılmayacağı kaygısıyla canına kıymıştı. İşte bunun tam tersini kaleme getiriyordu Cemil Şevket: Hayatın gelgeçliğinde bunalmış Yusuf İzzettin Efendi, hayatın gelgeçliğine isyan ediyor, bu hayatın bırakılabileceğini kanıtlıyordu…

O büyük günahı işlerken, Veliaht Yusuf İzzettin Efendi, Enver'lerin, Talât'ların, boyalı sakalıyla ortalıkta dolaşan Sultan Reşad'ın hırslarına yanıt vermekle kalmıyor, büyük günahların bir görkemi olabileceğini söylemeye çalışıyordu...

Hanımlar intihar olayıyla önce pek ilgilenirler, yazıklanırlar, 'Genç miydi? Vah zavallı! Yakışıklı mıydı?' derler; sonra, Veliaht Yusuf İzzettin Efendi'nin demin muharrir Cemil Şevket'çe söylenmesine karşın işitilmemiş yaşını... ellisini aşkın olduğunu öğrenince, oldum bittim sinir bozukluğuyla sarsıldığını yine dinleyince, hele yakışıklı sayılamayacağını işitince üzüntülerinden, yerinmelerinden cayarlardı.

Cemil Şevket Bey yıllar önce bir oturuşta yazıp bastırtamadığı kayıp yazısının anısıyla baş başa kalırdı.

Hanımların hissizliğine için için öfkelendiğini ancak bugün ayırt eder gibiyim."[393]

Cemil Şevket Bey, Sultan II. Abdülhamid'in ölümünü anlattığı bölümde de Abdülhamid'e karşı yine tezat içeren duygular beslemekle birlikte öne çıkardığı fikir halkın onu olumlu manada unutmadığı ve "İttihatçıların devleti bozgundan bozguna sürüklediği yıllarda" onun devrine "istibdat" diyenler bile artık o devri "saadet devri" olarak görmeye başladığıdır.

"Ölüm zamanı yaklaşınca Sultan Hamid birden sadece Sultan Hamid olur ve artık Hakan, hattâ Hakan-ı Sabık hiç olmazdı. Cemil Şevket Bey belki de eski padişahın ölmesine sinirlenirdi.

Halkın onu unutmadığını söylerdi. Dahası, İttihatçılar bozgundan bozguna sürüklendikçe, ekmek fiyatları arttıkça,

[393] Selim İleri, **a.e. ,** s. 90-91.

ekmeğin yerine süpürge tohumundan tuhaf gevrekler yendikçe ve binlerce vatan evlâdı şehit düştükçe, Sultan Hamid'in bilmem kaç senelik istibdadı herkesin gözüne bir saadet devri gibi görünmeye başlamış. O kadar ki, İttihatçılar bile Sultan Hamid konusunda yanıldıklarını anlamışlar. Aleyhindeki yayınlara son verilmiş.

'Evet evet' diyordu Cemil Şevket Bey, 'hep bilirdik ki, Harb-i Umumî başladığında, kokoroz Enver'le Talât, Beylerbeyi Sarayı'na adam gönderip ağız aradılar. Hakan-ı Sabık, imparatorluğun elden gideceğini söylemekle yetinmiş ve tabii fevkalâde üzülmüş...'

Böyle demesine rağmen, muharrir Cemil Şevket, yazısında çizisinde, Sultan Hamid'in hürriyeti kısıtladıkça kısıtlayarak, bir memlekete... "imparatorluğumuza" en büyük kötülüğü yaptığını yazmıştı. Örnekse, 'Muharrirlerimizin, şairlerimizin elinden yazmak hürriyeti alınmıştı...' diye yazmıştı.

Hatta, Hakan-ı Sabık'ın Alatini Köşkü'nde, her şey geçip gittikten sonra, bir yazı yazma hürriyetiyle tutuşarak anılarını yazmaya kalkıştığını, imlâsı filan yetmediğinden, hatıratını bir yazıcıya söylediğini, İttihat ve Terakki'nin emriyle, o yazıcının apar topar tutuklandığını söylerdi. Ve hemen ardından kuru, gevrek kahkahalarından birini atardı.

Sultan Hamid rüzgâr ekmiş fırtına biçmişti. '... Sen senelerce muharrirlerin, şairlerin kalemini körelteceksin; aklına esince de kendin hatıratını dikte ettireceksin! Lâkin bu bir görenek olmadı mı? Yazıyı çiziyi her yasaklayan sonra hatırat kaleme almadı mı?'

İşin tuhafı, hürriyet arayışından sonra, muharrir Cemil Şevket, Sultan Hamid'in ölümüne sanki usta bir müstebitin kaybı dolayısıyla üzülür, 'Böylesi bir istibdat bir daha yaşanmaz yaşanmaz!..' derdi.

Kalbinin bir köşesinde daima istibdat mı çarpıyordu?

Yoksa, hayatının tutsaklığına bakarak, herkesin de bir müstebitin boyunduruğu altında yaşamasını, hürriyetsizlik çekmesini mi istiyordu?

Savaş çıkınca İstanbul'a geri getirilmiş Sultan Hamid, soğuk algınlığına yakalanmıştı. Cemil Şevket Bey, 'Yanlış anlamayın; İstanbul'a geleli bir beş sene olmuştu' diyordu.

Sonra, Sultan Hamid'in tahttan indirildikten, ilk zamanların endişeleri dindikten sonra mesut yaşadığını belirtiyordu. O artık

memleket, devlet işleriyle uğraşmadığından, tahtını kaptırmaktan korkmasına gerek kalmadığından huzur içindeymiş."[394]

Cemil Şevket Bey, II. Abdülhamid'i tahttan indiren İttihat ve Terakki Cemiyetine öfkelidir ve bu öfke imparatorluğun yıkılmasına onların sebep olduğu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bu durumu yıllar sonra 27 Mayıs Darbesini yapanlara karşı hissiyatını dile getirirken dahi söylemeden edemeyecektir. Onun gözünde bu iki yapı da aynıdır.

"O sonbahar Galatasaray Lisesi'nin hazırlık sınıfında okumaya başlamışım. Bir cumartesi günü öğleyin okuldan eve dönerken, Beyoğlu'nda muharrir Cemil Şevket'e rastladım. Boyun atkısı çarpık, üstü başı bakımsız, başında eski şapkası, kendi kendine, dalgın gidiyordu. Beni görünce kolumdan tuttu.

Heyecanlı bir ifadeyle 'Onlara anlatamıyorum. Sen küçüksün, aklın erer...' dedi.

Demokrat Parti'nin iktidardan indirilmesini, Sultan Hamid'in tahttan indirilmesine benzetiyordu. İttihat ve Terakki'nin dört senede kaç asırlık imparatorluğu yerle bir etmesini örnek gösteriyor, '... Bunlar, otuz beş kırk yıllık Cumhuriyet'imizi iflah olmaz hastalıklara sürükleyecekler...' diyordu."[395]

Selim İleri, ortaya koymaya çalıştığımız üzere "Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver" adlı romanında Yeni Tarihselci kuramın önceledeği gibi çok da seçkin olmayan bir kahramanın gözünden çeşitli tarihî olayları ve kişileri yeniden ele almaya ve onları yeniden inşa ederek bu bakış açısıyla da görmek mümkündür demeye çalışır. Bu doğrultuda II. Abdülhamid döneminden 12 Eylül 1980'e kadar gelen dönemde Cemil Şevket Bey'in gözünden Türk toplumunun "hürriyet" macerasını anlatır. Bu anlatım esnasında Muharrir Cemil Şevket Bey'in yaşadıkları ve yazdıklarına başvurarak bir tanık göstermeye başvurur adeta. Bu sayede Yeni Tarihselci anlayışın tarih anlatımında boşlukta bırakılan noktaların muhayyilenin yardımıyla doldurulur düşüncesi etrafında Cemil Şevket Bey'in yorumlarıyla ele aldığı olaylardaki boşlukları doldurur. Bu işlem esnasında Cemil Şevket Bey vasıtasıyla Osmanlı'ya dair bakış açısını da gözlemlemiş oluruz.

[394] Selim İleri, **a.e. ,** s. 98-99.

[395] Selim İleri, **a.e. ,** s. 315.

Romanda Osmanlı'ya dair hükümler daha çok II. Abdülhamid merkeze yerleştirilerek verilir. Abdülhamid konusunda Cemil Şevket Bey'in kafası karışıktır. İçinde bulunduğu ruh haline göre kimi zaman ondan "Ulu Hakan" diye bahseder kimi zaman ise "müstebit" olarak. Bu durumu kendisi "olaylara nereden baktığına bağlı" diyerek açıklamaktadır. İleri, bu yolla toplumda II. Abdülhamid'e karşı görülen farklı bakış açılarının da bir nevi prototipi olarak kullanır Cemil Şevket Bey'i. Toplumda tıpkı onun gibi sahip olduğu ruhsal ve karakteristik özelliklerine göre II. Abdülhamid ile bir bağ kurmaktadır.

Selim İleri, Osmanlı'ya bir ön kabuller neticesinde değil kendince tarafsız bir çizgide yaklaşmaktadır. Bunun için de postmodern roman tekniklerinden de destek alarak sözüne etrafındakilerin pek de itibar etmediği bir anti-karakter diyebileceğimiz bir şahsın anılarının ve eserlerinin içinden bakarak, tarihi silik nesne ve özneler arasından anlatmaya çalışarak okuyucuya alternatif bir pencere açmaya çalışır.

Osmanlı'ya dair izlere rastladığımız bir diğer Selim İleri romanı "Kırık Deniz Kabukları"dır. Halit Ziya Uşaklıgil'in oğlu Halil Vedat Uşaklıgil'in hayat hikâyesini merkeze alan bir romandır. Klasik tarzda yazılmış bir roman yapısı yoktur ve alışılmış biyografik romanlardan Selim İleri'nin kendine has üslubuyla ayrılır.

Nostaljik diyebileceğimiz bir yaklaşım tarzıyla romanın ilk bölümlerinde "Mediha Hanım" karakteri üzerinden kendi hayatında derin izler bırakmış isimleri "yâd ederek" ilerletmektedir romanını. Halid Ziya ve Mehmed Rauf'un roman kahramanları da başta olmak üzere adı geçen bu iki romancının hayatlarının ele alındığı bölümlerde Osmanlı'ya rastlıyoruz.

İleri, romanda Sultan Reşad döneminde sarayda başkâtip olan Halid Ziya'nın bu dönem ve yine yakından bildiği II. Abdülhamid Han dönemine ait anı ve izlenimleri üzerinden Osmanlı'yı yansıtır. Bu yansıtma biçimi Halid Ziya'nın Abdülhamid dönemine duyduğu öfkenin ve ruhi yapısının izlerini taşıyan olumsuz bir bakış açısına dayanmaktadır.

> *"Muhbirler, kişisel saplantıları, ruhsal bozuklukları, iftiraları, kara çalmaları, uydurmalarıyla Sultan Hamid'in çevresinde korkunç söylentileri, kâbusu andırır sanrıları kamçılayan bir 'esrar' aylası oluşturmaktaydılar. Artık Yıldızın*

arşivlerinden bütün ülkeye dalga dalga bir esrar perdesi çekiliyordu."[396]

Sultan Abdülhamid dönemine dair izlenimlerini aktarmaya bu şekilde olumsuz bir imaj çizerek başlayan Halid Ziya'nın bu tavrından yazar/anlatıcı da fazlasıyla etkilenmekte ve aynı döneme dair kendi izlenimlerini de aynı doğrultuda bir yaklaşım tarzıyla aktarmaktadır.

"Söylenemeyen sözcükler: nesillerin söyleyemediği 'hürriyet', 'vatan', 'zulüm', 'millet' sözcükleri bana hep çekici gelir; o günleri de yaşasaydım bu sözcükleri hep söylemek, tekrarlamak isteyeceğimi düşünürdüm. Sonra 'birader' diyemiyordunuz, Sultan Murad ile Reşad Efendi'yi hatırlattığı için. 'Tepe' yasaktı, çünkü Yıldız'ı çağrıştırıyordu. 'Sakal' ve 'boya' sözcükleriyse, hele yan yana gelince, hakanın boyalı sakalını akla getirirmiş.

O zaman mesela Adnan Bey'in ille sakalını boyadığını kurar, genç karısına genç görünmek için zaaflar gösterdiğini düşünür, Halid Ziya Bey'in bunları yazamamış olmasına hayıflanırdım öyle kaç kereler Aşk-ı Memnu'da sakal-boya işine ilişkin gizli kapaklı izdüşümler aranmıştım.

Fakat şimdi yeni padişah... Sultan Reşad sakalını boyamaya kalmıyor, bir yandan da Mabeyin Başkâtibi Halid Ziya Bey'e sakal boyaları, boyama yöntemleri salık veriyordu. Öte yandan sakal boyasının açığa vurulması pek öyle özgürlükler getirmemiş olmalıydı: Sultan Reşad, Yıldız idamdan kaçınmışken, ikide birde İttihat ve Terakkinin idam kararlarını... üst üste idamları onaylıyor, onaylamak zorunda kalıyordu.

II. Abdülhamid'in tahttan indirilişinden sonra Yıldız'a gelen romancı, orada hafiyelerin bildirgeleriyle karşılaşıyor, her yerden çıkan bildirgelere şaşakalıyordu. Dolaplar dolup dolup taşmıştı; çekmeceler dolup taşmıştı; saksıların, kâselerin, hatta vazoların içinde, akla gelebilecek ya da gelemeyecek her köşede ambarlar dolusu kâğıt... Bunlar baskılar, korkutmalar, iftiralar dile getiriyordu. Bunlara dayanılarak cezalandırmalar, hapislere göndermeler, sürgünler yaşatılmıştı. Bunlar artık fağfur kâsedeki hayallerle dolup taşan, hayallere alıp götüren Japon oyununun sihirli kâğıtlarına hiç benzemiyor; her birinden evler, çiçekler, sevilmiş insan yüzleri değil, acılar, sürgünler, gözyaşı ve ayrılık fışkırıyordu.

[396] Selim İleri, **Kırık Deniz Kabukları**, s. 82.

Zaten payitahtta her yer ve her şey yıkımlarla çökmüş gibiydi. Yeni hünkârın alaylarına, gidişlerine katılan Halid Ziya Bey İstanbul'da üzüntüler, yıkıntılar görüyor; bir teessür yüreğine pençesini geçiriyordu. Halid Ziya Bey, Sultan Reşad'ın ardı sıra, selamlık için gidilen camilere, gezinti için gidilen saraylara ve köşklere giderken, sokaklarda, eski mahallelerde çöküntülerin 'siyahlıklarına' bürünmüş yapılar, evler, dükkânlar saptıyordu."[397]

Selim İleri, Halit Ziya'nın gözünden Osmanlı'nın son dönemlerinin İstanbul'una son derece olumsuz bir bakış açısı ile yaklaşmaktadır. Bunu yaparken Halid Ziya, hanedan üyeleri hakkındaki yorumlarını da ön plana çıkartarak sefalet içindeki İstanbul'un karşısına onların "görkemli" hayatlarını koyar ve "İstanbul'un sefaleti ve hanedanın şatafatı" temelinde bir atmosfer yaratır. Bu noktada yazar/anlatıcının yorumu devreye girmekte ve Halid Ziya'nın anılarını yazdığı yıllarda, aynı hanedan üyelerinin yurtdışında sürgünde sefalet içerisinde yaşadıklarını görmezden gelmesini ironik bir şekilde dile getirir.

"Halid Ziya Bey'e göre bütün İstanbul, her semtinde, her köşesinde fakir ve perişan bir halkla kaynaşıyordu. Ahşabı kararık evlerde öyle çehreler görünüp kayboluyordu ki, kafesleri padişahı görmek uğruna yarı kaldırılmış bu evlerin ahalisinde 'ömürlerinin son saatlerini yaşayan hastaların' can çekişmeleri hissolunuyor, dört bir yandan derin, sessiz matemler fışkırıyordu...

Halid Ziya, yeni hünkârın isteği üzerine düşük hakanın çoluk çocuğuyla temasa geçiyordu. Yeni hünkârın yardım tekliflerini nazikçe geri çeviren padişah çocuklarını romancı tuhaf görünüşleriyle betimlemekten adeta haz duyardı. Örnekse, Abdülhamid'in oğullarından Abdülkadir Efendi, 'pudralı yanaklarıyla, şakaklarından aşağıya doğru epeyce sarkan tıraşıyla' karşımıza çıkıyordu.

Halid Ziya Bey, bir başka yazısında da, Pierre Loti'nin pudralar sürünmesine, handiyse yüksek ökçeli iskarpinler giymesine, pek süslü püslü dolaşmasına değinecek, Pierre Loti'yi süsünden püsünden dolayı irkiltici, kadınsı bulacaktı...

Yine Abdülhamid'in oğullarından Ahmed Efendi'yse hoppa, adamakıllı züppeydi. Üstelik hali vakti enikonu yerinde, epey saltanatlı görünüyordu. Gelgelelim bu portre kaleme alındığında Ahmed Efendi'nin Fransa'da sürgünde, sefalet içinde yaşadığını

[397] Selim İleri, **a.e.,** s. 82-83.

öğrenecektim. O zaman Halid Ziya Bey'in alınyazılarının sonrasını araştırmayı gereksinmediğini düşünmüştüm...''[398]

Halid Ziya, hanedan üyelerini kendi yaklaşımıyla anlatmaya devam eder. Yazar/anlatıcı tarihin boş bıraktığı sayfaları onun vasıtasıyla doldurmak istiyor.

"Şadiye Sultan, bir paravana arkasında duruyor, Halid Ziya'ya bir aşk hikâyesi anlatıyordu. Evlenmek istediği genç adam, babasının hafiyelerinden birinin oğluydu ve her nedense bu evliliğe bir türlü izin çıkmıyordu. Şadiye Sultan'a gelince, o aşk hikâyesini kederli bir ifadeyle dile getirmiş, amcası hünkârın iradesine sığınmıştı.

Bir başka Pierre Loti de Sultan Reşad'ın büyük oğlu Ziyaüddin Efendi'ydi. Çünkü Ziyaüddin Efendi 'tuhaf giyinişleriyle, açık arabasında türlü renklerde elbiselerini, ayakkabılarını gezdirirken' bütün İstanbul'un ilgisini çekiyor. Romancının betimlemesinden sonra şehzadeyi kupa arabalarında, faytonlarda gezdirirken, rengârenk bir papağana benzetiyordum. Ziyaüddin Efendi sanki kanarya sarılarına, camgöbeklerine, menekşe morlarına, yavruağzı pembelerine bürünmüştü. İstanbul şehzadenin fazla gösterişli, süslü püslü kılığını garipsemekle kalmaz, arkasından alaylı sözler fısıldarmış. Halid Ziya bu sözleri onaylamış... onaylar gibiydi.

Ömer Hilmi Efendi, 'şahsen güzel, dinç, fakat melekeleri gelişememiş, toy denecek halde, lakırdı söylemekten çekinen bir çocuk hükmünde'ydi. Onu kime ne söyleyeceğini bilmez durumuyla, herkesten çekinerek, odalara kapanmış, günleri yalnızlık ve durgunluk içinde geçerken tasavvur ederdim.

Necmeddin Efendi, 'yüzü de pek güzel olan bu şehzade' sakatmış. 'Sol kulağının pek çirkin bir şekilde yapışık olmasından başka öyle bir fazla şişmanlıkla her türlü vahim şeyleri hatıra getirecek derecede malul'müş ki, 'onu görünce derhal hasıl olan üzülmek ve acımaktan ibaret bir his'miş.''[399]

Halid Ziya'nın "objektif"likten çok uzak olan bu tarih anlatısı Osmanlı'ya karşı olan tüm olumlu bakış açılarını ortadan kaldırmaya yöneliktir sanki. İleri, bu durumun kendisinin üzerinde bıraktığı etkinin de farkındadır:

"Sonra bazı başka şehzadeler, sultanlar vardı ki, dedikodu yapıyorlar, onu bunu çekiştiriyorlar, bilhassa kardeşlerini, amca

[398] Selim İleri, **a.e.,** s. 83-84.

[399] Selim İleri, **a.e.,** s. 84.

çocuklarını açık açık çekiştirmekten kaçınmıyorlardı. Bazıları apaçık muhbirdi. Bazıları alaycı bir ifade kullanarak miras meselelerinden söz açıyorlardı.

Halid Ziya Bey'in anlattığı bütün bu insanlar bende bir rüyanın yıkılmasına sebep olmuştu. Çünkü padişahlar, şehzadeler, sultanlar... hanedan ailesi denince, çocukken gezdiğim Topkapı Sarayı Resim Galerisindeki resimler bende yıllar yılı ihtişamla yaşamışken, belleğim bu resimlerle yıllar yılı dolup taşmışken, şimdi her birine şüphe duymaya koyuluyordum."[400]

Selim İleri'nin hayal dünyasında Osmanlı deyince beliren Fatih, Hürrem Sultan, Mihrimah Sultan gibi "görkemli" kişileri unutturmak istercesine Halid Ziya, "görkemsiz" olanlarını anlatmaktadır.

'Resim Galerisinde Fatih'in bir portresi önünde durup, büyüklerimizin uzun uzun tartıştıklarım hatırlıyorum. Koyu renkler, alaca ışıklar ortasında profilden gördüğümüz Fatih'in bu resmi, büyüklerimizin bazılarının iddiasına bakılırsa İtalyan ressam Bellini tarafından yapılmıştı. Büyüklerimizin bazılarıysa Bellini imzalı resmin Zanaro kopyası olduğunu söylüyorlar, iki öbek birbirleriyle bir türlü anlaşamıyordu.

Galeride yer yer aydınlanıveren ışıklar kimileyin Hürrem Sultan'ı aydınlatıyor, Hürrem Sultan'ın değişik resimleri, portreleri, altında Latin harfleriyle galiba 'Roxelena' yazıyordu. Güller... kırmızı güller tutan Hürrem Sultan'ın resimlerindeki değişik değişik küpeler., kimi armudî kesimli zümrüt, kimi iri pırlantalar kakılmış yarım ay şeklinde küpeler hayal gücüme mücevherlerin ışıltısını katıvermişti. Roxelena'mn saçlarından inciler, yakutlar geçiyor, muhteşem tuvaletini yine renkli taşlar beziyordu. Onu bazen de Topkapı Sarayı'nın yine alaca ışıklı odalarında görüyorduk.

Yeşil tuvaleti irili ufaklı incilerle bezenmiş, sol elini göğsüne koymuşken sağ elinde tüylerden bir yelpaze tutan sultanın göz kamaştırıcı resmini sonraları ille Safiye Sultan'ın resmi sanıyordum. Hayır, o, Mihrimah Sultan'dı...' denmesine karşın Safiye Sultan bence İncili yeşil tuvaleti Manisa Sarayı'ndayken giymiş ve bu resim için adı artık bilinmeyen bir ressama poz vermişti..."[401]

Halid Ziya'nın anlattıkları üzerinden Osmanlı'nın son zamanlarında eski ihtişamının, görkeminin kalmadığının izlenimini ediniriz. Osmanlı, onun bakış

[400] Selim İleri, **a.e.,** s. 84-85.

[401] Selim İleri, **a.e.,** s. 85.

açısında son zamanlarında tıpkı hanedan üyelerinin suni izlenimi veren görüntüsü gibidir. Bakımsızlığının üzeri makyaj ile kapatılmıştır.

> *"İşte sultan resimleri, sultan portreleri diye belleğimde bunlar canlanmışken, Sultan Reşad'ın çocuklarını, ya da Abdülhamid'in kızlarını, padişahları da böyle görkemler içinde düşünmeye hazırlanırken; Halid Ziya Bey'in çizdiği portreler yakın tarihin görkemsizliğini söylüyor, sultanları sıradan insanlara dönüştürüyor, artık sultanların bile masalı kalmıyor, her şeye de bir sıradanlık yapışıp kalıyordu."*[402]

Görüldüğü üzere Selim İleri, "Kırık Deniz Kabukları" romanında tıpkı "Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver" romanında olduğu gibi Osmanlı'nın son zamanlarına dair artık yerleşmiş görüşleri tek taraflı olarak yansıtmamaya çalışmaktadır. Yazar/anlatıcı olarak zaman zaman araya girerek Halid Ziya'nın yanlı bakış açısını dile getirmekte ve bu durumun Halid Ziya'nın şahsi görüşleri olduğunu okuyucuya vermektedir.

3.1.3. Üç Ali'nin Mahkemesinde Osmanlı'yı Görmek

Roman, esasında Osmanlı'nın hüküm sürdüğü bir zaman dilimini merkezine almamaktadır. 1926 yılında Atatürk'e karşı planlanan İzmir Suikasti'nin başarısız olmasının ardından İstiklal Mahkemeleri'nin olayın arkasında olduğu düşünülen İttihat ve Terakki Cemiyeti mensuplarını yargılama sürecinin işlendiği romanda geriye dönüş tekniği vasıtasıyla yazar, roman kahramanlarının Osmanlı dönemindeki hayatlarının bazı kesitlerine yoğunlaşmakta ve bu noktada Osmanlı'ya karşı yaklaşım tarzını görmekteyiz.

"Üç Aliler Divanı" romanı ismini mahkeme heyetinde Ali ismine sahip üç üyeden almaktadır: Kel Ali (İstiklal Mahkemesi reisi), Kılıç Ali (üye), Necip Ali (savcı). Uzunlu kısalı on iki bölümden oluşan ve klasik roman yapısına sahip romanın, ele aldığı konuya yaklaşımından dolayı Karakoyunlu tarafından o dönemle ilgili bilgi ve belgelerden oldukça yoğun bir şekilde istifade edilerek yazıldığını görürüz. Yazar tarafından gözlenmemiş[403] bir zaman dilimi konu alınan romanda

---

[402] Selim İleri, **a.e.,** s. 85.

[403] Alemdar Yalçın, **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı,** Ankara, Günce Yayınevi, 1997, s. 176.

hatıra ve benzeri kaynaklardan alınarak aynen kullanılan anekdotların sayısı bir hayli fazladır.

Yazar, roman konusunda mahkemenin seyri konusunda bir hüküm vermez. İstiklal Mahkemesi kürsüsü ne Kel Ali ne de İttihatçılar tarafındadır; tam ortada durup bir müşahit sıfatıyla olayları ve olanları tespit eder. Bunu yaparken de tarihçiden farklı (ve tabi ki romancı olarak) olayın içindeki şahısların duygu yoğunluğunu vermektedir. Anlatım tutumunda tahkiyeden ziyade tasvir ve gösterme tekniğini benimsediğinden bu anlatışta başarılı olmuştur.[404]

Karakayonlu'nun tarihe sadakat gösterme hassasiyetinin göstergesi olarak yorumlayabileceğimiz romanın bu özelliğiyle kurmaca dünyasının yapısı da doğru orantılıdır diyebiliriz. Ele aldığı mevzuyu romanlaştırırken İttihat ve Terakki Cemiyeti, Atatürk ve İttihat ve Terakki Cemiyeti, Atatürk'e suikast girişiminde İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin rolü, İstiklal Mahkemesi ve suikastçılar gibi noktalarda tarafsızlığını korumaya çalışmakta ve okuyucuya taraflı olduğu izlenimini yansıtmamaya çalışmaktadır.

Bu noktalardan İttihat ve Terakki Cemiyeti ele alınırken Osmanlı'nın son zamanlarındaki rolünden ve o dönemin tarihine yön vermesindeki payından izler görürüz. Bunlardan ilki cemiyetin ileri gelenlerinden Cavit Bey'in mahkeme sürecinde tutuklandıktan sonra geriye dönüş yoluyla Osmanlının son kabinelerinden birini kuran İzzet Paşa ile olan diyaloğu çerçevesinde verilir. Cavit Bey, bir "küçük dev"dir ve Enver ve Talat paşalar bile bu "iri kafalı" ufak tefek adamdan çekinirler. Hüseyin Cahid onun hakkında: "İktidara sahip olan herkesin kafasında Cavid bir korkudur. İttihatçısından Cumhuriyetçisine bütün mevkilerin rüyasında bu kâbusun bastığı bir huzursuzluk duygusu yatar"[405] diye düşünmektedir.[406]

Teşkilatın içindeki en dürüst ve samimi olanlardan birisi olan Cavid Bey, kapatıldığı rutubetli nezarethanede dürüstlüğü ve samimiyetinin izlerini taşıyan bir geçmiş muhasebesinin içinde bulur kendisini:

---

[404] [404] Hanifi Aslan, "Renklerden Kırmızı, İsimlerden Ali, Eşyalardan Aynalı Dolap Yahut Üç Romanda Anlatılan Dünya", s. 46.

[405] Yılmaz Karakoyunlu, **Üç Aliler Divanı,** s. 49.

[406] Hanifi Aslan, a.g.m., s. 47.

İzzet Paşa Kabinesi'nin ilk genelgesi yayınlandı. Taşradaki memurlara derin bir vatan sevgisi telkin eden bu genelgede, devletin içinde bulunduğu çöküntü üç cümlede özetlenmişti. Siyasal girişimlerin hiçbirinden bir sonuç alınamıyordu. Harbin getirdiği karışıklık, haksızlık ve yolsuzluk son noktasına gelmiş ve imparatorluk, ahlakı ile birlikte çöktürülmüştü. Halk artık eski saygısını kaybetmiş; güvensizlik ve hiyle bir aslî unsur gibi her ırktan Osmanlı'nın karakteri olmuştu. İstanbul, sanki hiç fethedilmemiş gibi bir Rum azınlığın taşkınlığı ile düzenini kaybetmişti.

Cavid Bey, kabine toplantısından çıktıktan sonra hızlı adımlarla merdivenlere koştu. Odasına girmekte olan İzzet Paşa'nın önünü kesti. Çevresindeki yâverlere kovar gibi baktı:

'Paşam, Ahmet Rıza Bey'in ziyaretinden malûmatınız var mıydı?

'Şimdi işittim. Yemin ederim ki, şimdi işittim. Lütfen sakin olunuz…'

Ahmet Rıza Bey, Rum Patrikhanesi'ni ziyaret etmiş; Vahdettin'in en kalbî sevgi ve saygılarını sunarak Rum Patriği'nin elini öpmüştü. Jöntürkler'in Ayan Reisi Ahmet Rıza Bey, o ağdalı lisanı ile bu 'buse'yi, kendi aracılığı ile Vahdettin'in Rum milletine ithaf etmiş olduğunu söylüyordu.

Cavid Bey'in bütün hırçınlığı üzerindeydi:

'Beş asır sonra Osmanlı Hünkârı, Rum Patriği'nin elini öpecek noktaya getirilmiştir. Hicab edeceğimiz yerde, benden nasıl sükûnet beklersiniz. Dün de Dahiliye Nazırınız Ermeni Patrikhanesi'ne arz-ı ziyarette bulnmuş…'

'Ne yapmamı istiyorsunuz Cavid Bey?'

'İlk işiniz şu olmalıdır: Harb Anadolu'yu tamamen boşalttı… Şark'ta yapılacak bir plebisitte, Müslümanlar azınlıkta kalacaktır. Buna fevkalade dikkat ve itina ile çare bulmalıyız. İleride başımıza büyük işler açacağından korkarım…'"[407]

Karakoyunlu'nun kitabında takındığı tarafsız tavrına eşdeğerde bir konumda olan bir karakter olarak Cavid Bey'e yer vermesi tesadüf olmasa gerektir. Şükrü Naili Paşa'nın kaçması yönündeki telkinlerine aldırmayan Cavid Bey, bir bayram sabahı tutuklanmış ve Unkapanı Karakolu'nun nezarethanesine atılmıştır. Ertesi gün İzmir'e götürülmek üzere Galata İskelesi'nde getirildiği anda Refet Paşa ile Ali Fuad

[407] Yılmaz Karakoyunlu, **Üç Aliler Divanı,** s. 9-10.

Paşa'yı görmüş ve yine geçmişin yaşanmışlıklarının yol göstericiliğinde bir muhasebeye başlamıştır:

> *"Cavid Bey, Unkapanı Karakolu'ndan alınıp Gülcemal Vapuru'na konuluşunu ayıplı bir hatıra gibi zihninde tazeledi. Galata İskelesi'nde bekletilirken uzaktan Refet Paşa'yı, Ali Fuad Paşa'yı görmüş ve silkelenmişti.*
>
> *Cavid Bey, aynı silkelenişle yeniden kendine geldi. Koridor, ağrılı seslerle bir bozgun yerini andırıyordu. Osmanlı'nın birleşik ruhu, kimbilir bu yüz lehçeli edebiyattan nasıl bir azap çekmiş; ve bu azabı büyük bir miras gibi Cumhuriyet'e bırakmıştı. Şimdi Cumhuriyet, bu mirasın reddi için dava açıyordu."*[408]

Roman, Karakoyunlu'nun da belirttiği gibi Osmanlı'dan kalan bir mirasın reddi esasına dayanmakta ve Cumhuriyet rejiminin kurucu kadrosunun Osmanlı'dan arta kalan her yapı gibi İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni de bu mirasın bir parçası olarak görmesi ve onun bitirilmesi için İzmir Suikastı davasının bir fırsat olarak görülmesinden ibarettir. İstiklal Mahkemesi'nde süren davada sanıklarla mahkeme heyetinin geçmişte aynı yolda yürüyor olmaları ve bu durumun Kel Ali yoluyla geriye dönüş tekniği kullanılarak ele alınması, davanın görüldüğü yıllarda bir "yol ayrımı"nın da devreye katılarak işlenmek istenmesinin bir tezahürüdür.

Yılmaz Karakoyunlu'nun roman boyunca tarafsız kalma düşüncesi olmakla beraber romanındaki kahramanlarına söylettiği sözlerin satır aralarında bir "keşke" vardır. Yeni kurulan bir devletin o aşamasında fikir ayrılıklarının olmasının çok tabii karşılayan Karakoyunlu'ya göre keşke İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin o dönemde ileri gelen lider kadrosu asılmasaydı da onların nitelikli kişiliklerinden ve bilgilerinden yararlanabilseydik. Çünkü yeni kurulan devleti bekleyen en büyük tehlike İttihatçılar değil "en büyük tehlike Yakup Kadri'nin Ankara'sında de değindiği gibi 'çıkarcı, bencil, açgözlü, kendinden başkasını düşünmeyen, bilgisiz' kadrolardan gelecektir."[409] Ancak Karakoyunlu'nun bu makul isteği Atatürk'ün şu sözlerinden dolayı o dönemde çok da imkân dahilinde görünmemektedir:

---

[408] Yılmaz Karakoyunlu, **a.g.e.,** s. 70

[409] Hanifi Aslan, a.g.m., s. 59.

"İttihatçılar garplılaşmak istedi, biz medeniyetçi olacağız; onlar komitacı hüviyetiyle ihtilalci olmak istediler, biz inkılapçı olacağız; onlar Osmanlılaşmak istedi, biz milliyetçi olacağız; onlar İslamlaşmak istedi, biz laik olacağız."[410]

Bu cümlelerden de anlaşıldığı üzere yukarıda dile getirdiğimiz şekliyle Osmanlı'dan arta kalan ne varsa redd-i miras olarak değerlendirildiği bir dönemde İttihatçıların Osmanlı olarak görülmesi onların tarih sahnesinden silinmesi için başlı başına bir sebep arz etmektedir. Karakoyunlu da bu durumu tarafsız kalmaya çalışarak okuyucusuna göstermek isteyen bir bakış açsısı sunmaktadır.

3.1.4. "Şafakta Yanan Mumlar" Kimin İçin Yanıyor?

Osmanlı tarihine ait bir olguya yaklaşırken tarafsız bir bakış açısı takınma gayretinde olanlardan Serpil Ural'ın bu noktada diğer isimlerden ayrılan önemli bir yönü vardır: Hümanizm. Yazar, romanı "Şafakta Yanan Mumlar"ı günümüz şartlarında yetişen gençlerin "savaş"ın ne anlama geldiğini anlamalarına yardımcı olması maksadıyla yazdığını romanın ön sözünde kendisi dile getirmektedir. Ural'ın Osmanlı'ya ait bir dönemi ele alıyor olmasının temel sebebi kendi amacı doğrultusunda kullanacağı malzemelerin o dönemde fazlaca bulunuyor olmasındandır. "Roman, tarihî gerçekliği yani Çanakkale Muharebelerini bir fon olarak kullanıp bu muharebeleri bir hareket noktası olarak ele almıştır."[411] Varmak istediği nokta ise savaşın hangi taraftan olursa olsun bir yıkıma yol açtığı ve insanlık suçu olduğudur. Ural, bu noktada kendince tarafsız olmak amacıyla çatışmamaktadır.

"Yeni yetişen gençler için konusu savaş olan bir kitap yazmak, uzun süredir aklımdaydı. Bu, yarının sorumlu kişileri olacak, gerektiğinde savaşa evet ya da hayır deme konumunda bulunacak gençlere savaşın gerçeklerini gösterecek bir kitap olmalıydı.

Böyle bir kitap yazmayı, daha küçük bir çocukken savaş görüntüleri, savaş haberleri ile iç içe yaşamaya başladığımız için istiyordum. Televizyon kanallarında ve gazetelerde, sinemalardaki pek çok filmde, geçmişteki ve günümüzdeki savaşlar öyle sık karşımıza çıkıyor ki, ölmeye ve öldürmeye neredeyse bağışıklık

[410] Yılmaz Karakoyunlu, **a.g.e.,** s. 181.

[411] Celal Mat, "Çanakkale Muharebelerini Konu Edinen Romanlar Üzerine", **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** Cilt: 17, Sayı: 1, Haziran 2007, s.84.

kazandık. Bir an olsun durup düşünmeyi, savaşın gerçeklerini, getirdiklerini ve götürdüklerini değerlendirmeyi aklımıza getirmiyoruz.

Bu yaklaşımla geçmişte yaşananları gözden geçirirken, 1915 Çanakkale Kara Savaşları ilgimi çekti. Özellikle Türklerle Anzakların çarpışmaları, bu konuda gençlere iletmek istediğim tüm duygu ve düşünceleri içeriyordu. Ben de; ölenin öldürenden farklı olmadığını vurgulamak, ölenin de öldürenin de insan olduğunu göstermek, savaşların sonunda kazanan tarafın bile çok şey kaybettiğini ve her zaferin perde arkasında yoğun acıların yaşandığını anlatmak istiyordum."[412]

Türk gençliğine geçmişlerini hatırlatmak isteyen Serpil Ural, bu amacını yerini getirmek üzere yazdığı "Şafakta Yanan Mumlar" adlı eserinin ön sözünde gördüğümüz üzere hümanist bakış açısının etkisinde kalarak romanını yazdığını dile getirmektedir. Bu tutum romanın kurgusuna da etki etmiştir. Verilmek istenen, dünyanın neresinde olursa olsun insanların ortak duyguları, değerleri ve hassasiyetleri vardır ve cephe arkasındayken bu unsurlara odaklanıldığında savaşan her iki tarafın da birbirinden farksız olduğudur.

Romanda bu amaç doğrultusunda iki çocuk kahraman Avusturalyalı Peggy ve Gelibolulu Zeynep'in seçildiğini ve onların değerler dünyası etrafında savaşın ne olduğunun sorgulandığını görürüz. Peggy, annesi Norman ve büyükannesi Tilly vasıtasıyla Gelibolu'yu dinleyerek büyümektedir. Tilly'nin babası Frank ve amcası Morris Çanakkale savaşlarında Gelibolu'da savaşmıştır. Torununa sık sık onlardan bahsetmekte ve onun da aynı değerler etrafında zihninde bir ulus fikri oluşmasını istemektedir.

Türk ailesi ise kocası Almanya'da olduğu için tek başına pansiyon işletmeciliği yapan Emine ve kızı Zeynep'ten oluşur. Bu aileden de savaşa Hasan Dede ve kardeşleri Mehmet Ağa ve Mustafa Çavuş katılmıştır.

Peggy'nin, büyük dedesinin kendi ülkelerinden kilometrelerce uzaklıkta olan Gelibolu'da savaşmasını sorgulaması ve anneannesi ile bu konu üzerinden çatışma yaşamaya başlaması üzerine; annesi Norma kızı ile Gelibolu'da her yıl düzenlenen

[412] Serpil Ural, **Şafakta Yanan Mumlar,** s.5-6.

Şafak Törenine katılmalarının Peggy üzerinde etkili olabileceğini düşünür ve Gelibolu'ya gitmeye karar verirler.

> *"'Anzak Günü' konulu yazı yarışmaları Avustralya ve Yeni Zelanda'da bir gelenekti. 1920'lerden beri, 25 Nisan ulusal bayram ve tatil günü olmuştu. Ülkenin her yanında törenler yapılıyor, Gelibolu Savaşları'na katılan Avustralyalı ve Yeni Zelandalı askerler anılıyordu. Yazı yarışmasını kazanan öğrenciler, bölgelerinde düzenlenen törenlerde yazdıklarını okuyordu.*
>
> *Peggy'nin bu savaşı sorgulaması, geçen yıl o yazıyı yazmaya çalışırken mi başlamıştı, yoksa büyükdedesinin anılarını dinlerken mi? Tam olarak bilmiyordu. Büyükannesine ilk kez, 'Bilmediği bir ülkeye gidip tanımadığı bir ulusa karşı çarpışmanın ne anlamı var ki?' diye sorduğunda, evin içine bomba düşmüş gibi olmuştu.*
>
> *Peggy, 'Savaşmanın bir amacı olmalı' diye sürdürmüştü sözlerini: 'ölmeyi de, öldürmeyi de geçerli kılacak kadar önemli bir amaç.'"*[413]

Serpil Ural, Peggy'nin bu sorgulayıcı tutumunu yansıtmaya çalışırken anneannesi Tilly üzerinden de savaşa bakış noktasında kuşak çatışmasına dayanan farklılıkları da göstermek ister. Peggy, büyükbabasının hiç bilmediği bir yere hangi amaçla savaşmaya gittiğini sorgularken Tilly, kraliçenin duvardaki resmine bakarak babasının "yapmamız gereken buydu. İngiltere'ye destek olmamız gerekiyordu" sözlerini hatırlayarak olaya bu nazarla bir yaklaşım sergiler. Peggy'nin annesi ise ara nesil olarak uzlaştırmacı bir rol üstlenmektedir.

> *"Oysa Peggy, bir süredir bu konuda akla gelmez sorular soruyordu. Kızının soruları yüzünden Norma da, Avustralyalı ve Yeni Zelandalı gençlerin Gelibolu'da Türklere karşı savaşmasının neden ve sonuçları üzerinde, düşünmeye başladı. Bu, onu hem şaşırtıyor, hem de biraz rahatsız ediyordu.*
>
> *O gün de Peggy'nin Büyükanne Tilly'ye böyle bir soru sormasından hoşlanmadı. Yaşlı annesinin bu konuda aşırı duygusal olduğunu biliyordu. Yılların pekiştirdiği değer yargılarının sorgulanması, onu çok rahatsız edecekti. Üstelik, Peggy'nin savunacağı başka bir görüş artık neyi değiştirebilirdi ki? Bunun için Norma hemen söze karıştı:*

[413] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 13-14.

‘Amaç, İngiltere'ye destek vermekti’ dedi. Küçüklüğünden beri evde bu sözleri sık sık duy-muştu.

Büyükanne, Norma'nın söylediklerinden güç almışçasına, ağır ağır konuştu. Sesinde bir kırgınlık seziliyordu:

‘Bugün gerekirse gene giderim' derdi babam’ dedi.

Sözlerini bitirince duvardaki resme baktı. İngiltere Kraliçesi, koyu renk çerçeveli tablonun içinden kendisine gururla gülümser gibiydi. Doğruydu. Babası, yeri geldikçe hep aynı sözleri tekrarlamıştı: ‘Yapmamız gereken buydu. İngiltere’ye destek olmamız gerekiyordu. Bizden bekleneni yaptık.’

Büyükanne Tilly, Gelibolu Savaşları'nı tekrar tekrar anlatırdı. Hiç sıkılmaz, dinleyenlerin sıkılabileceği aklına gelmezdi. Ama o gün öyle olmadı. Peggy, savaşın anlamını sorguladıktan sonra büyükanne, yalnızca babasının söylediklerini tekrarlayıp sustu. Bir süre sessizlik içinde çaylarını İçtiler.

İşte o zaman Peggy, büyükannesiyle tartışmaya girmenin boşuna olduğunu düşünüp başka bir şey sormadı. O hâlâ 20. yüzyılın başlarında yaşıyor gibiydi. Duyguları, düşünceleri hiç değişmemişti. Oysa artık 21. yüzyıla girmek üzereydiler. Değerler, görüşler, düşünceler, insanlar; her şey çok başkaydı. Peggy, aklına takılanları annesiyle konuşmalıydı. Büyükanneyi, hâlâ derin bir saygı duyduğu kraliçe tablosunun başköşede durduğu, müzeyi andıran evinde anılarıyla rahat bırakmak daha doğru olacaktı. Peggy, Büyükanne Tilly’nin inandığı değerleri sorgulayarak aklını karıştırdığına, onu huzursuz ettiğine pişman oldu.”[414]

İlerleyen sayfalarda büyükanne Tilly torunu Peggy’nin Çanakkale’de savaşa katılmalarını sorgulaması üzerine düşünmeye devam eder. Ona göre bu yeni kurulan Avustralya devleti için kendini kanıtlamak için bir fırsattı ve savaşa katılmaları milli çıkarlarının sonucuydu. Peggy’nin ailesinden savaşa katılanların madalyalarıyla çekindiği bir fotoğrafa bakarak büyükanne torunundaki bu değişimi anlamaya çalışır. Kraliçenin fotoğrafının da ön planda olması büyükannenin durduğu noktada bir değişiklik olmadığının görülmesi içindir.

“Gelibolu’da ölen askerlerin anısına dikilmiş mezar taşlarının önündeydiler. Resimdekilerin çoğu, ailesinden savaşa katılanlara verilen madalyaları takmıştı. Peggy’nin gülümseyişi,

[414] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 16-17.

bu savaşa katılan akrabalarıyla övündüğünü gösteriyordu. Aynı çocuk muydu bugün burada o savaşı sorgulayan kişi?

Peggy, ilkokula başlamış mıydı bu resmin çekildiği yıl? Büyükanne, aklına gelen bu soruya kesin yanıt veremedi. Bakışlarını tekrar kraliçenin resmine çevirip, onunla konuşmasını sürdürdü: 'Okullarda öğreniyorlar bu savaşın bir fırsat olduğunu. Avustralya'nın kendini kanıtlaması için…'

Birinci Dünya Savaşı'ndan on dört yıl önce 1901'de Avustralya sömürge olmaktan çıkmıştı. Kendi başına bir devletti artık. İngiltere'nin sömürgelerinden biri olduğu günler sona ermiş, İngiliz Devletler Topluluğu'nun bir üyesi olmuştu. On dört yıl sonra Avrupa'da başlayan savaş, bu yeni devletin kendini kanıtlaması için bulunmaz bir fırsattı. Avustralyalı gençlerin gücünü Avrupa'ya, özellikle de İngiltere'ye göstermek için bir fırsat. 'Majesteleri', İngiliz Devletleri Topluluğu'nun bu yeni üyesiyle övünebilmeliydi.

İşte bu yüzden orduya yazılmak, o günler de, gençler için en büyük amaç olmuştu. Öyle istekle, öyle coşkuyla yazılmışlardı ki askere. Moris Amca henüz on sekiz yaşındaydı; Askere yazılabilmek için yaşını büyüttü, yalan söyledi. Ya orduya katılmak için iki günlük yoldan yürüyerek gelenlere ne demeliydi? Genç delikanlılar Viktorya'daki kışlalara akın akın gidiyorlardı! Orduya yazılmak, savaşa gidecek olmak en büyük övünç kaynağıydı.

Büyükanne Tilly, o günlerin öykülerini kendi ailesinden de, kocasının ailesinden de çok kez dinlemişti. Kocası 1915'te, Gelibolu Savaşları'nın başladığı yıl doğmuştu. Adını "lan" koymuşlardı,. Gelibolu Savaşları'nı yöneten İngiliz Komutan lan Hamilton'u örnek alarak. Altmış iki yaşındaki bu general, o zaman İngiltere'nin Donanma Bakanı olan Winston Churchill'in yakın arkadaşıydı. Gelibolu'ya asker çıkartılmasını düşünen ve planlayan, Winston Churchill'di."[415]

Savaşın günümüz penceresinden değerlendirilmesini Avustralyalı ailenin gözünden yaptıktan sonra Ural, Türk kızı Zeynep'in gözünden geçmişi değerlendirmeye alır. Onun da tıpkı Peggy gibi yakın akrabaları Çanakkale'de savaşmıştır. Ural, romanını bir nevi gençlere öğreticiliği esas alarak kaleme aldığı için sık sık ansiklopedik bilgiler vermeyi de ihmal etmez. Bir Türk için "ANZAC" ne anlama gelir, Zeynep'e onu sorgulatarak başlar. Zeynep okulda öğretmeninin

[415] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 19-20.

kendilerine öğrettiği "ANZAC" kelimesini annesine anlatırken Emine, halkın temsilcisi olarak kendilerinde bıraktığı anlamı tekrarlar.

> *"Zeynep'in okulda öğrendiklerinden söz etmesi hoşuna giderdi Emine'nin, ama bugün, kızının anlattıklarına inanmakta zorlanıyor, bunca yıldır bildiklerini tekrarlıyordu:*
>
> *'İngilizler' derdi hep Hasan Dedem. Öyle Anzak manzak sonradan çıktı. Bu törenler başlayınca. Ben İngiliz bilirim Çanakkale'yi geçmek isteyenleri' dedi.*
>
> *Oysa, okulda Pınar Öğretmen açık seçik anlatmıştı. İngilizce sözcükleri tek tek öğretmişti: 'Avustralya (Australian) ve Yeni Zelanda (New Zealand) Silahlı (Armed) Kuvvetleri (Corps) sözcüklerinin baş harflerinden meydana gelmiş bu isim (A-N-Z-A-C)' diye. Dilimizde 'C'yi 'K' okuyunca, olmuş 'ANZAK.' 'Çanakkale Savaşı'na katılan Avustralyalı ve Yeni Zelandalı askerlerden söz ederken bu isim kullanılıyor. 1915 yılında denizden çıkartma yaptıkları koyun adı da, biliyorsunuz, artık 'Anzak Koyu.' 1985'ten bu yana' demişti."*[416]

Türk tarafının Çanakkale Savaşı'na dair bakışını da yazar yine Avustralyalı ailede olduğu gibi savaşa katılan bir aile büyüğü ve bir fotoğraf üzerinden vermeye çalışır.

> *"Hasan Dede, Emine'nin annesi Ayşe'nin dedesiydi. Zeynep, kendisi daha bir yaşındayken öldüğü için onu hatırlamıyordu. Adı geçtiğinde gözünün önüne gelen, Gülbahar Nine'nin evinde, duvarda asılı eski bir fotoğraftı: Bir sandalyede dik oturup poz vermiş, iri yapılı, ciddi bakışlı bir adam. Koyu renk gözleri fotoğrafa bakana dikilmişti sanki, Bıyıklarının sipsivri uçları ilgisini çekmişti hep Zeynep'in, bir de tek kollu oluşu. Fotoğraftaki adam sol elini dizine dayamış oturuyordu, ama sağ kolu yoktu. Katlanıp iğneyle tutturulmuş mintan kolu, cepkeninin kol yerinden çıkmış, beş-on santim aşağıda bitiyordu. Göze ters gelen bir boşluk vardı sağ tarafında, işte Hasan Dede buydu.*
>
> *Zeynep, Hasan Dede'nin anılarını annesinden, 'Ayşe Anne' dediği anneannesinden ve Gülbahar Nine'den öyle çok dinlemişti ki sanki onu görmüş, tanımış gibiydi.*
>
> *Üç kardeş Gelibolu'da birlikte çarpışmışlardı. Mehmet Ağa orada şehit olmuş, Hasan Dede'yle Mustafa Çavuş sağ salim dönmüşlerdi. Daha sonra Mustafa Çavuş da Sakarya Savaşı'nda*

[416] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 29.

şehit olmuş, Hasan Dede ise Yemen'de çarpışırken bir kolunu kaybedip gelmişti.

Emine evde hep savaş öyküleri dinleyerek büyümüştü. Şimdi Zeynep, onca yıl duyduklarından ayrı şeyler söylüyor, aklını karıştırıyordu.

'Ben 'İngiliz' derim hepsine' diye tekrarladı, 'Hasan Dede'den başka bir ad duymadım onca yıl. Ne fark eder ki nereden geldikleri? Buraları almaya gelip İngilizin yanında bizime Çarpıştılar ya…'

Zeynep, annesini bildiğinden döndürmenin güçlüğünü anladı. Gülbahar Nine de hep 'İngilizler' derdi Gelibolu Savaşları'ndan söz ederken. 'İngilizler ateş açmış' ya da 'Bizimkiler İngilizleri durdurmuş' diye anlatırdı babasının anılarını. Öyle dinlemişti Hasan Dede'den."[417]

Gelibolu'ya gelen Peggy ve annesi Norman Emine'nin işlettiği pansiyona yerleşir. Zeynep de Peggy gibi bu savaşı aile büyüklerinden dinlemiştir. O, annesini kendisine anlattığı Hasan Dede'nin savaş anılarıyla büyümüştür. Zeynep de bu savaşı sorgulayanlardandır. Özellikle okuldaki öğretmeni Pınar Öğretmen ile bu durumu tartışırlar. Zeynep'e göre Avustralyalılar buraya kendileri için değil başka devletler istedikleri için gelmişlerdi ve bu onun için çok saçmaydı. Savaş ile ilgili aynı fikirleri paylaşan iki kız, pansiyonda tanışıp arkadaş olurlar. Zamanla da birbirlerine ne kadar çok benzediklerini fark ederler. Bu iki kız, savaş konusunda, aile büyüklerinden farklı düşünmektedir. Peggy, savaşı babasından dinlemiş olan büyükannesi Tilly ve annesiyle bir çatışma yaşarken Zeynep de bu çatışmayı annesi ile yaşamaktadır.[418]

Romanda neredeyse her husus Zeynep ve Peggy merkezli iki pencereden bakılarak karşılaştırmalı olarak yazar tarafından okuyucuya aktarılır. Bu hususlardan biri de Türk ve Anzak askerlerinin savaşa hazırlanırken taşıdıkları psikolojidir.

"Zeynep bardaklara birer çay daha koyup getirdi.

'Çanakkale içinde vurdular beni.

Ölmeden mezara koydular beni.

[417] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 32-33.

[418] Tahir Akışlı, "Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Hümanizm Kavramı ve Şafakta Yanan Mumlar Örneği", **Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** Cilt: 1, Sayı: 2, s. 60-69.

Gençliğim eyvah!..'

Komşu evin radyosundan yayılan türkü, başka başka düşüncelere yol açtı duyanlarda. Gülbahar Nine, babasından dinlemişti Çanakkale Savaşları'nı. En doğru öyküleri onun anlattığına inanırdı, çünkü babası savaşın içinde yaşamıştı.

'Muhtarlara kapalı zarfla gelmiş seferberlik duyurusu. 'Bir haber daha gelene kadar açmayın' diye de emrolunmuş. Sonra gün geldi, köyde kasabada duvarlara yapıştırdılar. Üzerinde top resmi vardı. Yanında gülleler. Koca koca yazmışlardı. 'Seferberlik var, asker olanlar silah altına' diye. Daha on, on beş gün olmuştu kimimiz cepheden döneli, ama gitmemek olur mu hiç? Vatan borcu. Biz gitmezsek düşman gelir.'

Babası Çanakkale Savaşları öncesinde cepheye gidişlerini böyle anlatmıştı. Nisan ayının Ortasıymış. Kimi gemiyle, kimi karadan trenle, Anadolu'nun her yanından askerler gelmeye başlamış buralara. Tarlalarda, bayırlarda gecelemişler yol boyu. Uzunköprü'de toplanmışlar. Günlerce yürüyerek Keşan'dan geçmiş, Gelibolu'ya varmışlar.

O günlerde, Gelibolu Yarımadası'nın pek çok yeri yangından çıkmış gibiymiş. Cepheye giden askerler, yol boyunca boşaltılmış köyler, yakılmış ya da yanmış evler görmüşler. Top güllelerinin açtığı çukurlarla dolu sokaklardan geçmişler. Bütün bunlar, Çanakkale Boğazı'nı geçmek isteyen gemileri durdurmak için yapılan savaş yüzündenmiş.

Çanakkale Boğazı'nı ele geçirmek için deniz güçleriyle saldıran, ama yenilip dönen düşmanların, bir kez de kıyıdan karaya asker çıkartarak buraları almaya çalışabileceği bekleniyormuş. Bunun için Anadolu'dan bölük bölük, tümen tümen asker Gelibolu'ya gönderiliyor, kıyıya çıkacak düşmana karşı hazırlık yapılıyormuş.

'Derken bir gün, gece yarısından sonra silah başı edildik' demişti babası. 'Küme küme oturup Kuran okuyanlar, birbirleriyle helalleşenler, hangisi sağ kalacak olursa çoluk çocuğuna selam götürmesini, nasıl şehit olduğunu söylemesini dileyenler...'

Avaz avaz gurbet türküsü okuyanlar ortalığı çınlatıyormuş. 'Aykaranı' bir geceymiş. Sonra hepsi susup, sessizce beklemişler.

'Çanakkale içinde bir uzun selvi.

Kimimiz nişanlı, kimimiz evli.

Gençliğim, eyvah!..''[419]

"Anzak" birliklerini oluşturan Avustralyalı ve Yeni Zelandalı gençler ise savaşın ne olduğunu bilmedikleri bir halde kendilerini ispatlama düşüncesi doğrultusunda taşıdıkları bir coşku ile orduya katılırlar. Yola Almanya ile savaşacaklarını düşünerek çıkarlar ama yolda hiç bilmedikleri bir yer olan Gelibolu'da Türkler ile savaşacaklarını öğrenirler.

> *"Avustralya'nın Fremantle Limanı'ndan yola çıkan genç askerler, uzun bir bahar ve yaz görecekti. Yola çıkarken ülkelerinde, Avustralya ve Yeni Zelanda'da, bahar tüm özellikleriyle yaşanıyordu, her ekim ayında olduğu gibi. Oysa savaşmaya gidecekleri kuzey yarıkürede bahar, mart ayının sonunda başlar. O yıl, güney yarıküreden gelip Gelibolu'ya çıkan 20.000 asker için, 1914'ün baharı 1915'in baharına eklendi.*
>
> *Gençliklerine uygun, coşkulu bir mevsim uğurladı Avustralyalı ve Yeni Zelandalı askerleri. Pıtrak pıtrak açan çiçekleri, yeşeren ağaçları ve uyanan, çoğalan tüm canlılarıyla kıpır kıpır bir doğa. Bir serin, bir sıcak esen rüzgâr. Gene bahar karşıladı onları Gelibolu'da. Gençliklerine, coşkularına çok uygun, fakat savaşa hiç yakışmayan bir mevsimdi bu. Ne var ki, savaş onlar için bir bilinmeyendi o günlerde ve hiçbir olumsuz yönünü akıllarına getirmemişlerdi.*
>
> *Evet, savaş nedir bilmiyordu bu gençler. Orduya katılmak yirmili yaşlardaki delikanlılar için bir coşkuydu. Yerinde duramayan bu gençler, kendilerini kanıtlamak üzere kışlalara koşmuştu. Herkesin yaptığını yapmak, toplumun 'Yapılması gereken budur' dediğinin içinde olmak. Dışlanmamak... Bilinmeyenin heyecanını yaşamak. Bütün bunlar, o yaştaki gençler için bulunmaz fırsattı.*
>
> *Eylül ayında orduya yazılanlar, Avustralya'nın batısında toplanmaya başladı. Burada, Yeni Zelanda'dan gelen askerlerle birleşip ekim ayının son günü Fremantle Limanı'ndan gemilerle denize açıldılar. Almanlarla savaşmak için Avrupa'ya gidiyorlardı. Afrika'nın en ucundan, Ümit Burnundan geçip kuzey yarıküreye uzanacaklardı.*
>
> *Tam yola çıktıkları gün, Osmanlı Devleti Almanların yanında savaşa katıldı. Bu haber, 20.000 Avustralyalı ve Yeni Zelandalı genci Güney Afrika'ya doğru götürmekte olan gemilere, daha yolun başındayken ulaştı. İşler değişmişti.*

[419] Serpil Ural, **a.g.e. ,** s. 35-36.

Savaşı planlayanlar, güney yarıküreden asker taşıyan bu gemilerin Avrupa'ya değil Mısır'a gitmesinin daha uygun olacağını düşündüler. Daha önce İngiltere'de eğitim görmesi ve sonra Avrupa'da Almanlara karşı savaşması düşünülen bu askerler, Mısır'da eğitim görecek, oradan Çanakkale'ye gidecekti. Almanlara karşı savaşmaya gittiklerini sanan gençler, Çanakkale'de Türklere karşı savaşacaklarını duydukları zaman, birçoğu ne Çanakkale'yi ne de Türkleri biliyordu. Üstelik kendileri için belirlenen hedefe varmalarına daha dört buçuk ay vardı."[420]

Avustralyalı Peggy ile Türk kızı Zeynep roman boyunca birbirleriyle örtüşen sorgulamalar etrafında savaşı değerlendirirler. Bu sorgulama çoğunlukla kendileri gibi meseleye "insani" açılardan bakmak yerine "millî" bir bakış açısı ile bakan aile büyükleri ile bir çatışma doğurur. Onlara göre büyükleri de bu mevzuda kendileri gibi bir yaklaşım gösterseydi savaşın "saçma" olduğunu anlayacaklardı.

Zeynep ile çok iyi arkadaş olan ve onu çok seven Peggy, "bir Türk arkadaş" düşüncesi etrafında atalarının Zeynep gibi olan onun atalarıyla savaşmak için buraya gelmelerini düşünerek bir sorgulama gerçekleştirir:

"O anda büyükdedesinin Türklerle savaşmak için taa buralara geldiğini anımsadı. Türklerle, yani Zeynep gibi, annesi Emine gibi insanlarla. Onların büyükdedeleri, büyükamcalarıyla."[421]

Peggy, Norma ve Zeynep, Avustralya ve Yeni Zelenda için son derece önemli olan "Şafak Töreni"ni birlikte izlemeye karar verirler. Burada savaş meydanını gezerken Avustralyalı anne ve kızı, Ural'ın bakış açısının yansımaları olan düşünceler etrafında bir sorgulama ile karşımıza çıkar:

"'Yeni Zelandalılar için ne büyük kayıp' diye söze başladı Peggy. Bir süredir, annesiyle hiç konuşmadan ve nereye gittiklerini belirlemeden yürüyorlardı. 'Conkbayırına ilk çıkan 760 askerden yalnızca 70'i sağ kalmış. O gün başlayan saldırıların sonunda ise 2000 kadar Yeni Zelandalı ölmüş. İlkokuldayken bana bir kitap almıştınız, bu savaşı anlatan. Anımsadın mı? Resimleri de vardı.'

'Elbette anımsadım. Adı Gelibolu'ydu.'

[420] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 37-38.

[421] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 49.

'Evet. Bir çocuk kitabı. Suvla Koyu'ndaki İngiliz askerlerinden de söz ediyordu. Anzaklar tepelerde yardım bekleyerek çarpışırken ya da siperlerde vurulan arkadaşlarının ölüleriyle yan yana bekleşirken, İngilizlerin aşağıda, Suvla Koyu kıyısında oturmuş, çay içmekte olduklarını görebiliyorlarmış.'

Peggy'nin sesi üzüntü doluydu bunları söylerken. Sonra birden isyan edercesine sordu:

'Ne boşuna bir ölüm değil mi, İngiltere'ye destek olacağız diye kalkıp buralara gelenler için?'

'Savaşlar hep birilerinin ölmesini gerektirir' dedi Norma. Savaş, ölüm demektir. Dün okuduğumuz kitap, Mustafa Kemal'in 'Savaş bir cinayettir', dediğini yazmıyor muydu?

Her düzenin kuralları vardır, bilirsin. Savaş da bir düzen. Ölmek ve öldürmek, kurallarından. Gene Mustafa Kemal, Gelibolu Savaşları'nda askerlerine, 'Size savaşmayı değil, ölmeyi emrediyorum' demiş.

Peggy heyecanla karşı çıktı. 'Ama o başka' dedi, 'çok başka. Onlar için, kendi topraklarını korumak söz konusuydu. Vatanlarında özgür yaşamak uğruna çarpıştılar. Böyle bir amaç için ölmek doğru."[422]

Peggy, bu düşünceler etrafında büyükdedesinin kendi kararı ile değil de başka birilerinin istemesi ile savaşa katılmasını eleştirerek annesine "haksızlık değil mi bu?" diyerek sorar. Serpil Ural, yine kendi bakış açısının izlerini taşıyan bir kurgu ile bu durumu yansıtır:

"Norma, Peggy'nin elini tuttu ve yürümeyi sürdürdü. Peggy sorusunun yanıtını zaten kendi vermişti. 'Savaşın tek kabul edilebilir gerekçesi özgürlüktür' dedi son olarak ve sessizce, annesinin yanı sıra yürüdü.

Bir süre sonra üzerinde yazılar olan büyük, yatay dikdörtgen bir taşın önüne geldiler. Bu anıtta şunlar yazıyordu:

'Bu memleketin toprakları üzerinde kanlarını döken kahramanlar! Burada bir dost vatanın toprağındasınız. Huzur ve sükûn içinde uyuyunuz. Sizler Mehmetçiklerle yan yana, koyun korunasınız.

Uzak diyarlardan evlatlarını harbe gönderen analar! Gözyaşlarınızı dindiriniz. Evlatlarınız bizim bağrımızdadır. Huzur

[422] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 111-112.

içindedirler ve huzur içinde, rahat uyuyacaklardır. Onlar, bu toprakta canlarını verdikten sonra, artık bizim evlatlarımız olmuşlardır.'

Mustafa Kemal'in sözleriydi bunlar. Üstün yetenekleri ilk kez buradaki savaşlarda dikkat çeken Mustafa Kemal'in.

...

Daha sonra, Kurtuluş Savaşı'yla tüm düşmanları ülkesinden atan Mustafa Kemal, kurduğu özgür Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin başkanı olarak, Gelibolu'da Türklere karşı savaşırken ölenlere ve onların ailelerine, anıtta yazılı bu sözlerle seslenmiştir."[423]

Görüldüğü üzere Serpil Ural, kahramanlarına ön sözde dile getirdiği kendi bakış açısının izlerini taşıyan cümleler söyleterek romanın sonunda iki çocuğun sorgulamaları neticesinde her iki tarafında savaşın yanlış olduğuna inandığını göstermek istemektedir. Peggy'nin annesine sorduğu "insanlar birbirlerini yakından tanısa savaşmazlar, değil mi?" sorusu etrafında şekillenen romanın ana fikri de bu doğrultuda verilmektedir.

Ural, romanda Zeynep'e yol gösterici kimliğiyle rol verdiği Pınar öğretmen vesilesiyle bunu yapmak ister. "Gelibolu Yarımadası Barış Parkı" yapılacaktır ve bu parkın ne anlam taşıdığını açıklamak Pınar öğretmene verilmiştir:

"Zeynep ve Emine, aynı anda, 'Barış Parkı mı?' diye sordu. 'Buralarda mıymış o park?'

'Buralarda değil, burası' dedi Pınar Öğretmen. 'Tüm Gelibolu Yarımadası, bir Barış Parkı olacakmış.'

Emine, 'Milli Park diyorlar ya zaten' dedi. Zeynep, 'Tarihî Milli Park' diyerek annesinin sözlerini düzeltti.

'Her neyse' dedi Emine. 'Barış Parkı neymiş ki?'

'Tarihi Milli Park alanını, barış düşünce ve duygularını öne çıkartacak şekilde düzenleyeceklermiş.'

'Anlamadım' dedi Emine. Pınar Öğretmen açıklamaya çalıştı:

[423] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 113.

'Öyle bir yer olacakmış ki, gelip burayı gezenler, savaşın herkes için acı çekmek demek olduğunu, insan hayatının ancak barış içinde değer kazandığını düşünecek, barışın önemini anlayacakmış.'"[424]

Romanın geneline baktığımızda Çanakkale savaşları yazar tarafından "hümanist" bir yaklaşımla "Anzak" ve "Türk" taraflarının her ikisinin de yaklaşımları dikkate alınarak değerlendirilmektedir. Bu noktada yazar, kendince tarafsız bir yaklaşım takınmakta ve her iki tarafın düşüncelerini Peggy ve Zeynep adlı çocukların bakış açısından dile getirmektedir. Burada da öne çıkan görüş savaşın "insani" yönüdür. Ancak bu noktada belirleyici unsur "millî" hassasiyetlerden kaynağına alan "insani"lik değil "hümanizm"den gelen "insani"liktir. Hümanizm kavramı, romanını evrenselliğe taşımak isteyen Serpil Ural tarafından roman boyunca ön planda tutulur. Romanın sonunda Norma'ya söylettiği *"Onlara öğretilmesi gereken yalnızca evrensel doğrular"* sözü etrafında bunu net olarak görmekteyiz. Yazar kendince "evrensel" bildiği değerleri tarafsız bir bakış açısıyla hümanizmden yola çıkarak bu değerleri gelecek kuşaklara aktarmak için bu romanı yazmıştır:

"Yılların, çağların değiştiremediği; insanın, yaşamın doğasından kaynaklanan doğrular. Yapılması gereken, bunları, değişen değerlerden ayırt edebilmek ve yeni yetişen kuşaklara aktarmaktır."[425]

3.2.İRONİK VE PARODİK BAKIŞ AÇISI

Bu bakış açısına sahip romanlarda Osmanlı'ya ait herhangi bir olgunun ciddiyetini sarsacak şekilde ele alınması ve okuyucunun bilinen bu tarihî olguya yabancılaşmasını sağlamak esastır. Bu bakış açısı doğrultusunda Osmanlı tarihinin bir parçası üzerine romanını bina etmek isteyen yazar, metinlerarası geçişlere yer vermesi, romanını geleneksel anlatıya ait çerçeve hikayeyi anımsatan iç içe geçmiş hikayeler formunda kurgulaması, gerçek ve gerçeküstülüğün sınırlarında dolaşan ve fantastiğe yaklaşan karmaşık olayları ele alması, görselden yararlanarak oluşturduğu

[424] Serpil Ural, **a.e. ,** s. 134.

[425] Serpil Ural, **a.e.,** s. 144.

hikâyesinin karmaşık kurguları, metninin kurgusal olduğunu okuyucuya anımsatması, üstkurmaca anlatım tekniğine sahip olması gibi özellikleriyle kendisini açığa vurur.

Dile getirilen bu hususiyetlerin postmodern edebiyat anlayışının ve Yeni Tarihselci kuramın izlerini taşıdığı fark edilmektedir. Dolayısıyla bu bakış açısına sahip yazarların tutumları ele alınırken yazarların bireysel tercihlerinin yanı sıra temsilcisi oldukları bu anlayışların da tutumlarında etkili olduğu gerçeğini göz ardı etmeyerek meseleyi ele almamız gerekir. Bu doğrultuda hiciv, alaya alma, ironi ve parodi tekniklerinin olumsuzlayıcı bir yaklaşımla kullanılması temeline dayanan bu bakış açısında Osmanlı'ya ait unsurların temsilcisi oldukları değerler noktasında hedefe konduğunu ve onların değerinin düşürülmeye çalışıldığını, tahfif edildiğini ve okuyucunun gözünde itibarının düşürülmesinin istendiğini görürüz.

Bu bakış açısının izdüşümlerini tespit ettiğimiz yazarlar ve romanlar aşağıdaki gibidir. Bu bölümde bu sıra gözetilerek yukarıda niyetini açığa vurduğumuz bakış açısının yazarlar tarafından Osmanlı'ya ait bir olgu üzerinde nasıl sergilendiğini ortaya koymaya çalışacağız. Yazarlarının soyadları dikkate alınarak oluşturulan bir sıralama çerçevesinde verilen romanların yanında parantez içerisinde verdiğimiz tarihler, romanların birinci baskılarına aittir. Dipnot olarak verdiklerimiz ise çalışmamızda istifade ettiğimiz baskılara aittir.

1. Adalet Ağaoğlu**, Romantik Bir Viyana Yazı**[426] (1993),
2. İhsan Oktay Anar, **Kitabü'l Hiyel**[427] (1996),
3. İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası**[428] (1995),
4. Nedim Gürsel, **Boğazkesen / Fatih'in Romanı**[429] (1995),
5. Nedim Gürsel, **Resimli Dünya**[430] (2000),

[426] Adalet Ağaoğlu, **Romantik Bir Viyana Yazı,** 1. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, 2016.

[427] İhsan Oktay Anar, **Kitabü'l Hiyel,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996.

[428] İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.

[429] Nedim Gürsel, **Boğazkesen: Fatih'in Romanı,** 13. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2012.

[430] Nedim Gürsel, **Resimli Dünya,** 9. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2011.

6. Ömer Zülfü Livaneli, **Engereğin Gözündeki Kamaşma**[431] (1996),
7. Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**[432] (1998),
8. Elif Şafak, **Pinhan**[433] (1997),
9. Elif Şafak, **Şehrin Aynaları**[434] (1999),
10. Elif Şafak, **Mahrem**[435] (2000).

3.2.1. "Romantik Bir Viyana Yazı"nda Bir Osmanlı Tasavvuru

Türk romanında 1990 sonrasında görülen değişimin önemli basamaklarından birini teşkil eden "Romantik Bir Viyana Yazı"nda Adalet Ağaoğlu, bireyin iç dünyasını "tarih" izleği etrafında postmodern bir tavırla kurmuştur. Bu postmodern eda bağlamında roman, çok katmanlı bir anlatı etrafında kurulmakta ve her şey "karnaval havası"[436] düzleminde bir aktarıma tabi tutulmaktadır. Yeni bir gerçekliğin izlerini taşıdığı fark edilen bir "tarih" anlayışı etrafında kahramanlarını oynanan bir "oyun"un parçası haline getiren Ağaoğlu, romanın sonunda okurlara oyunun içinde kendilerinin de olduğunu fark ettirerek "oyun"u baştan başlatır. Ancak okurun kendisinin dâhil edildiği bu oyundan keyif alması, romanın kurgusal özelliklerinden ve amacından haberdar olmasına bağlıdır.

"Romantik Bir Viyana Yazı"nda hem geleneksel edebiyatımızda hem de Batı anlatı geleneğinde görülen "çerçeve hikâye" tekniğinin özelliklerinden yararlanılarak iç içe kesişen iki hikâyenin kurgulandığını görmekteyiz.

---

[431] Ömer Zülfü Livaneli, **Engereğin Gözündeki Kamaşma,** 43. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2017.

[432] Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

[433] Elif Şafak, **Pinhan,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.

[434] Elif Şafak, **Şehrin Aynaları,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

[435] Elif Şafak, **Mahrem,** 15. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2011.

[436] Mihail Bahtin, **Karnavaldan Romana,** Çev. Cem Soydemir, 2. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 25.

Londra'da Hyde Park'ta Barok ve Viyana bağlamında bir roman yazma tasavvurunun olduğunu gördüğümüz bir yazarın varlığıyla karşılaşmamız[437] hikâyenin dış katmanıyla da karşılaşmamız demektir.

Bu yazarın romanını yazmaya başlamasının ardından üçüncü kez geldiği Viyana'da yazarın hayatını romanının konusu yaptığını sonradan öğrendiğimiz tarih öğretmeni Kâmil Kaya'nın eski öğrencilerinden Doktor Asaf ile tanışmasıyla iç katman da başlamış olur. Bu noktadan sonra yazarın yazdığı roman ve Doktor Asaf'ın elindeki "tarih ders notları" birleşerek iç ve dış katman birlikte yol almaya başlar. Çalışmamızın konusuyla alakalı olan hususlar, daha çok "iç katman" dediğimiz emekli tarih öğretmeni Kâmil Kaya'nın tarih derslerinin anlatıldığı bölümlerde dikkat çekmektedir.

Kâmil Kaya, yaşadığı dönemin anlayışları çerçevesinde alışılmışın dışında bir tarih öğretmenidir. Önemli bir sıfatı "hayalci" olmasıdır. Onun hafızasını dolduran bilgiler ve bu bilgilere dayalı olarak kurgulanan hayaller, tarih ironisinin oluşturulması için uygun bir zemin teşkil etmiştir. Tasarlanan tarih, tasarlanan roman çizgisi hem hayalci hocayı hem de hayalci hocanın öğrencisi olan kurgusal yazarımızı tasarlayan ve tasarladığına inanan bireyler olarak resmetmektedir. Romanın postmodern nitelikler taşıdığı düşünülürse roman içinde roman kurgusu, dairesel kurgunun şekillenmesi için gereklidir.[438]

Romanın dairesel kurgusunda bir Viyana yazında yaşananlar anlatılır. Romanda gördüğümüz yazar ile Doktor Asaf'ın ortak noktası ikisinin de hocası olan Kâmil Kaya'dır. Hoca, Yaz tatilinde öğretmenlik yıllarında sürekli anlattığı ancak bir türlü göremediği için üzüldüğü Viyana'ya gelmiş ve Doktor Asaf'ın evinde kalmaktadır. Ancak hoca aniden ortadan kaybolduğu için ondan bir süredir haber alınamamaktadır. Bu noktada "yazar" devreye girer ve hocanın bulunmasına yardımcı olabilmek için Doktor Asaf'ın elindeki "Tarih Defterleri"ni alır. İki gün sonra tekrar buluşmak üzere ayrılırlar. Ancak iki gün sonra yazarın Doktor Asaf ile sözleştikleri saatte buluşmaya gitmediğini ve Doktor Asaf'a verilmek üzere önceden

[437] Adalet Ağaoğlu**, Romantik Bir Viyana Yazı,** s. 10.

[438] Serdar Odacı, "Romantik Bir Viyana Yazında Bilinç ve Bilinç Akışı", **Türkbilig,** 2010, S. 19, s. 174.

bir dosya bıraktığını görürüz. Dosyanın başlığı "ROMAN-TİK Bir Viyana Yazı"dır ve Doktor Asaf'tan aldığı "Tarih Dersleri"ni kendi romanının bir parçası haline getirerek romanının kurgusuna son halini vermiştir. Bu Ağaoğlu'nun da romanının son sayfasıdır aynı zamanda.

Dosyanın bu ilk sayfasının aynı zamanda okurun elindeki romanın son sayfası olması; romanın aynı başlıkla açılması ve başka bir anlatı düzeyinde de olsa aynı başlıkla kapanması demektir. Bu noktadan sonra okurun tekrar başa dönüp eseri yeniden okumak isteyeceği açıktır. Ağaoğlu, postmodernizm bağlamında metinlerarasılık yöntemini kullanarak metnin anlamının tamamlanmadığı ve sürekli olduğu yaklaşımıyla "sonsuzluk ve ucu açıklık kapısını aralamıştır."[439]

"Tarih Dersleri"nin sahibi 1953 yılında 25 yaşında iken göreve başlayan ve kendisinin tanımıyla romantik bir tarih öğretmeni olan Kâmil Kaya'dır. Öğretmenlik yaptığı iller Kastamonu, Kütahya, Konya, Kırşehir'dir. Bu şehirlerde görevli olduğu dönemlerde öğrencilerine yaşadıkları şehirlerin tarihiyle ilgili bilgiler vererek derse başlar ve yaşadıkları şehirlerin tarihini bilmelerini tavsiye eder. Bu durum Yeni Tarihselci kuramın tarihin kendi kültürel "bağlam"ından hareketle ele alınması gerektiği fikrinin şüphesiz bir yansımasıdır. Dolayıyla derslerinde resmî tarihin sınırlarına çoğu zaman uymaz. Onları ironik bir üslup ile anlatır. Belki de bu sebeple çok defa sürgün edilmiştir. Sonrasında öğretmenlikten uzaklaştırılmış on yıl sonra çıkan af ile görevine geri dönmüştür.

Kâmil Kaya'nın "tarih" anlayışının Yeni Tarihselci kuramın izlerini taşıdığının en önemli göstergesi, Yeni Tarihselci anlayışın tarih ile edebiyatı birbirine yakın alanlar olarak görmesi fikrinin Kâmil Kaya'nın tarih anlayışında tezahür etmiş olmasıdır. Bu anlayışın yansıması olarak tarih derslerinde sık sık şiir başta olmak üzere edebiyatın imkânlarından yararlanır ve toplumları anlamada insanın hayatlarını görünür kılan edebiyatın tarihe en büyük yardımcı olduğuna inanır. Kendisi de şiir yazan Kâmil Kaya'ya öğrencilerinden birinin halası, radyoda onun bir şiirini dinledikten sonra ona "hayalci hoca" yakıştırmasını yapar ve sonrasında "Kâmil

[439] Mustafa Zeki Çıraklı, "Romantik ya da Roman-tik: Adalet Ağaoğlu'nun Bir Viyana Yazında Çok Katmanlı Anlatım, Tarih ve İroni", (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/322901360 13.03.2019

Hoca" yerine "Hayalci Hoca" olarak anılmaya başlanır. Bu yakıştırma küçük görmenin izlerini taşısa da o, bu yakıştırmadan gayet memnundur. Çünkü hayal, onun için çok önemlidir:

> *"Gözlerinden tuhaf bir pırıltı geçiyor: O zamanlar, ders verdiğim sınıflarda çocuklarının yaratıcılığına güven duymuştum. Birinin teyzesi mi, halası mı, neyse, radyodan dinlediği bir şiirime dayanıp, dikkat yavrum, bu seneki tarih öğretmeninin hayalcinin biri, demiş bulunsa da, bunu benimsemelerinden hoşnuttum. Bırakalım hayalleri gelişsin."*[440]

Tarihin insanın sosyal hayatındaki olgulara ağırlık vermesi gerektiği görüşü de yine Yeni Tarihselci anlayışın yansımalarındandır. Kâmil Kaya'ya göre önümüzde sürekli akan, değişen bir hayat vardır. Tarihte ise hep olduğu gibi duran bir geçmiş tarih… Ve biz tarihi yorumlarken hep şimdinin bakış açısıyla bakmaktayız. Bu bakış açısı bizi köreltir. Tarihe akıp geçen, değişen bugünün aynasından bakmalıyız. Çünkü tarih, sanıldığı gibi ölü değildir. Canlı bir şeydir. Sanki bir insanı anlatır gibi, tarihin anlatılması gerektiğine inanır. Çünkü insanlar tarafından yapılmıştır.[441]

> *"Ey tarih, ey tarih, seni tarih kitaplarından, tarih öğretmenlerinden çok, o tarihi yaşayanların taşa, kâğıda, kile, tuğlaya, boyaya, çizgiye döktüklerinden sorsunlar. Konakladıkları hanlardan, içinde yıkandıkları ırmaklardan ve hamamlardan, yedikleri kaplardan, içtikleri kâselerden, giyip çıkardıklarından sorsunlar. Araç ve gereçlerden, onları ne biçimde kullandıklarından ve kadınların elişlerinden sorsunlar; yaktıkları kandillerden, baş koydukları yastıklardan, döktükleri gözyaşlarından sorsunlar…"*[442]

Kâmil Kaya'ya göre "tarih" denilen olgu sadece okul kitapları benzeri resmî ideolojinin sözcüsü kaynaklardan öğrenilmez. Bu tür kaynaklar Yeni Tarihselci anlayışta izlerini gördüğümüz üzere kendi baktığı tarafın izlerini yansıtmak için yazılmıştır. Olaya bakılan konuma göre yorumlar farklılaşmaktadır.

---

[440] Adalet Ağaoğlu, **a.g.e.,** s. 155.

[441] Raşel Rakella Asal, "Tarih ve edebiyat ortaklığı bağlamında 'Romantik Bir Viyana Yazı'" (Çevrimiçi) http://www.edebiyathaber.net/tarih-edebiyat-ortakligi-baglaminda-romantik-bir-viyana-yazi-rasel-rakella-asal/ 13.03.2019

[442] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 62.

"Tarihler Avusturya-Macaristan İmparatorluğumun o güne kadar böyle görkemli bir düğün görmediğini yazmaktadır. Ama hangi tarihler? İşte, siz de sordunuz. Hangi tarihler öğretmenim? Düğün demek deyince hemen uyandınız, kulak kesildiniz. Böyle ayrıntıları elbette okul tarih kitaplarımızda bulamazsınız; oralardan, hep bildiğimiz gibi, sadece olayların tarihleri, kim nereye saldırmış, kim nereyi istila etmiş, kime karşı zafer kazanmış, böyle şeyler ezberlenir."[443]

Gittiği her şehirde öğrencilerine öğretmeye çalıştığı konuların başında tarihin neden öğrenilmesi gerektiği konusu gelir. Bu konuyu da "tarih"i bilmenin "insan"ı bilmekle eşdeğer olduğu çıkarımından hareket ederek anlatır. Ona göre tarih bilen kişi, kendisini bilen kişidir:

"Dostlarım, insanlığın toplumlar, topluluklar tarihini bilmek, uygarlıkların birbirini nasıl izlediğini, nerede nasıl etkilediğini bilmektir. Bunu bilmek, bugünü, bugünkü kendimizi bilmektir. Kendini bilen, tanıyan, kendi ölçülerini de bilir. Hesabını kitabını ona göre yapar. Kaldı ki, yanından geçip gittiğin şu han duvarını kimler taş taş üstüne koyarak kaç zamanda örmüş, bunu bilmezsen, insanı hissedemezsin. Hissedemeyince senin için insan hayatının değeri kalmaz. Sen tarihe hakkını vereceksin ki, tarih de sana hakkını vere."[444]

Tarih, hayatının en önemli parçasıdır ve hayalle iç içe geçmiş vaziyettedir. Anlatacağı olayları üzerinde düşünmeden anlatmadığını söylemekte özellikle de geceleri gözlerini kapayarak anlatacağı olayları hayal aleminde canlandırdıktan sonra anlatmaya hazır hale gelmektedir. Bu durum da tarihin bilimsel olma yönünün göz ardı edildiğinin göstergesidir. Kâmil Kaya, gücünü tarihî vesikalar yerine hayal dünyasından alan tarihin daha insanî olduğu kanaatindedir.

"Geçmişi insan hayatlarıyla düşünmek, onların sevinçleri, kederleriyle hayal etmek beni heyecanlandırır. İnanın arkadaşlarım, geceleri, yatağımda gözlerimi kapıyor, gündüzleri sizlere anlathğım olayları asıl o zaman anlamlandırabiliyorum. Çünkü bir imparatorluğun kuruluşu, çöküşü ya da bilmem ne savaşı, saraylar, kaleler, deniz muharebeleri gözümde bütün bu olaylar olurken insanların yiyip içtikleri, yahp kalkhkları halleriyle canlanıyor. Düğünleri, cenazeleri, insan ilişkileriyle... Ortaçağ keşişlerinin öyle bir avuç buğdayla nefis körletebilmeleri ya da

[443] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 77.

[444] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 68.

kunmuş bir lokma ekmek, bir yudum şarapla ömrü nasıl geçirebildikleri en büyük meselem, pardon sorunum olup çıkıyor. Kraliçe Elizabet, der demez mesela, yanımdan biri ipek etekliğinin hışırtıları ve hatta birazcık koltukaltlarının ter kokusuyla geçiveriyor."[445]

...

"Gözümüzde canlandırmazsak, onu duymazsak, tarihi nasıl anlayıp anlamlandıracağız? Kuru kuruya filan savaş şu tarihte başladı, bu tarihte bitti demekle olur mu?"[446]

Kâmil Kaya, meslek hayatı boyunca lise müfredatının kendisinden anlatmasını istediği tarihî olayları yine "sınırları çizilmiş bir şekilde" anlatmasını istemesinin sıkıntısını çeker. Bu durumun zorluğundan kurtulmak için zaman zaman öğrencilerine kendi doğrularını anlatır, kimi zaman kendilerinin araştırması neticesinde doğruya ulaşmalarını tavsiye eder. Bu şekilde kendisine çizilen sınırların dışına çıkarak ders anlatması sonucunda sıkça sürgün edilir hatta öğretmenlikten atılır. Bunun karşısında o, yine bildiği tarihi anlatmaya devam eder. Ancak tek sıkıntısı vardır: Anlattığı yerleri görememek. Özellikle de Viyana'yı görememesi onun hayatının en önemli meselelerindendir. Bu sorunun da üstesinden gelmek için "hayal" unsurunu devreye sokmuştur. Öğrencilerinden de kendisinin yaptığını beklemektedir: Tarihi, hayal ederek öğrenmeyi. Çünkü sadece kitabî bilgilerin ezberine dayanan tarih, ona göre eksik bırakılmış tarihtir. Öğrencilerinden beklediği şey, aslında resmî tarihin eksik bıraktığı sosyal ve kültürel hayata dayanan eksikliği "hayal" vasıtasıyla kapatmalarıdır.

"Arkadaşlar, bundan sonraki dersimiz Celali İsyanları, demiştim. Ancak, ilk derste sizleri Osmanlı-Venedik ilişkileri üstüne bir sınavdan geçireceğimi belirteyim. Ona göre hazırlanın. Demedi demeyin. Bu yoklamamda sizler bana elbette Venedik nerede, kaç yılında kimindi, kaç yılında ne oldu, bunları anlatacaksınız. Fakat ben sizlerden şunu da bekliyorum: Venedik deyince, o çağda hayalinizde nasıl bir hayat canlanıyor? İnsanlar nasıl yaşıyor, nasıl giyinip kuşanıyor, neyle uğraşıyor, bunları da bilmek istiyorum. Düş gücünüzle bir On Yedinci Yüzyıl Venedik filmi çekmenizi bekliyorum. Tabii, Karlofça Anlaşması'ndan sonra cesaretlenip pupa yelken Mora'ya kadar saldıran bir Venedik

[445] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 69.

[446] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 72.

hayal edeceksiniz. Ben kendi filmimi çoktan çektim. Bakalım sizinkiler nasıl olacak, karşılaştırırız."[447]

"Romantik Bir Viyana Yazı"nda Osmanlı Devleti'ne ait unsurlara kişilik özellikleri ve tarih anlayışı yukarıda ortaya konulan "hayalci" tarih öğretmeni Kâmil Kaya'nın gözünden ve onun genel tarih anlayışıyla uyum gösteren ironi ve parodi bağlamında bir bakış açısı çerçevesinde yer verilmiştir. Osmanlı dönemine ait anlattığı olayların pek çoğu bu anlayış ile romanda yer bulmuştur.

İroni, "edebiyatta, asıl anlamın gizlendiği ya da sözcük anlamlarıyla çeliştiği sözel biçimiyle kullanılan ya da sahnede beklenen olayla gerçekleşen olayın uyuşmama durumuna yol açan teknik"[448] olarak tanımlanmaktadır. Şemsettin Sami'nin "Kâmûs-ı Türkî"de ironiyi tanımlarken "istihzâ" kelimesini kullanması ise ironinin bizde başlangıcından beri alay, alay etme ile de karşılandığının işaretidir.

İronide, söylenen ya da yapılan eylem, ciddi görüntüsü altında, karşıt söylenceyi ya da eylemi, çelişki noktasına çekmeyi amaçlar. ironinin temel özelliği gerçekle görünüş veya söylenenle söylenmek istenen arasındaki zıtlığa dayanmasıdır. Diğer mizah türlerinden farklı olarak ironi, daha eleştirel bir anlam içeriğine sahiptir ve konuşmacının niyeti ile asıl söyledikleri arasındaki farktan ortaya çıkmaktadır. Diğer bir ifadeyle ironi, mizahın, eleştirinin ve gerçeğin bir arada kurgulanmış halidir denebilir. Şemsettin Sami'nin belirttiği üzere "müstehzi" bir edaya sahiptir. Çünkü ironi, söylem kalıplarını yeniden, farklı bir bakış açısıyla okuma biçimidir. Bu farklı bakış, genel doğru olarak kabul edilen gerçekleri, toplumsal bakıştan, genel kabullenişten kurtararak, muhalif birey bilinciyle yorumlamaktır.

Parodi ise temelde içerikle ilgili bir taklit olarak görülür. Gönderge metinle ilişkinin söz konusu olduğu parodide, gönderge metin konu yönünden taklit edilir. Aktulum'a göre parodi, "bir şarkıyı başka bir tonda söylemek"tir. Amacı eğlendirme olan parodinin göndergesel metne anlamca yakın olması oldukça önemlidir.

"Romantik Bir Viyana Yazı"nda Ağaoğlu'nun Kâmil Kaya'nın sınıf ortamında ders anlatırken ele aldığı konular vasıtasıyla Osmanlı tarihinden alınan

[447] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 90.

[448] Savaş Kılıç, "İroni, İstihza, Alaysama", **Cogito,** S. 57, s.143.

olayları okura ironik ve parodik bir yaklaşım tarzıyla sunmak istediği gözlemlenmektedir.

> *"Bendeniz arkadaşlar, her tatilde ülkeye bir ucundan yaklaşmaya çalıştım. Gidip, Yavuz Sultan Selim zamanında Bozok'lu Celal'in mehdiliğini ilan ederek binlerce taraftarıyla patlattığı isyanın Yozgat'ını gördüm örnekse; bugününe, bugünkü toplum hayatına, ekonomisine, eğilimlerine, dinsel yaklaşımlara bakarak dünü, o isyanları kavramaya çalıştım; buna çalıştıkça da bugününü daha iyi anlamaya başladım. Ya da sevgili dostlarım, Erzurum Beylerbeyi Abaza Mehmet Paşa'nın Genç Osman kanını dava ederek -o zamanlar böyle kana kan davalar vardı, diye bugün yokolup gitmiştir sanmayasınız, kılık değiştirmiştir salt- ortaya bir isyanla çıktığı, ele geçirdiği yeniçerileri katlettiği, işkencelerden işkence beğensinler diye sürüyüp götürdüğü Erzurum yaylalarını... gezdim. Tarih o zaman gerçekten diriliyor. Bizimse bu kapalı sınıflarda, bunları, buraları gözümüzde daha rahat canlandırabileceğim filmlerimiz, slaytlarımız biryana, ayrıntılı duvar haritalarımız bile olmadı."*[449]

Romanın genelinde hâkim olan tarihin hayatla bağdaştırılması, resmî belgelere bağlı kalmadan edebiyatla birlikte tarihin anlaşılması için mutlaka yararlanılması gereken coğrafya ilmi düşüncesinin izlerini ve Osmanlı tarihinde vuku bulmuş tarihî olayların bu düşünce etrafında ironik bir üslup ile ele alındığını görmekteyiz.

Kâmil Kaya, resmî tarihlerin anlattığı olayları onların anlattığı gibi anlatmama taraftarıdır. Onun önceliği bu olayların arka planındaki insanlardır. Yeni Tarihselci anlayışın resmî tarihin anlattığı olaylarda yer vermediği ve boşluk olarak kaldığına inandığı sosyal hayatı önceleme düşüncesinin bir tezahürü olarak insanların özel haytalarındaki gelişmelere de yer vererek bu boşluğu doldurmaya çalışır. Ayrıca insanların tarihe tek yönlü bakıp yorum yapmaları yerine çift yönlü bakarak bir değerlendirme yapmalarını gerektiğine inanır. Osmanlı'yı anlatırken paralel bir şekilde Avrupa'daki gelişmeleri de birlikte değerlendirmektedir.

> *"Arkadaşlar, bugünkü dersimiz, Kanuni Sultan Süleyman devrinde Avrupa'daki gelişmelerdir Bu gelişmelerin başında Macaristan seferleri gelmektedir. Yıl, bin beş yüz yirmiler.*

[449] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 97-98.

Kanuni Sultan Süleyman padişah olduğu sıralarda Osmanlılar için en büyük tehlike Şarlken idi. Roma-Cermen İmparatoru Şarlken. Almanya, İtalya'nın kuzeyi, Fransa'nın kuzey ve doğusundaki bazı kısımlar ile Avusturya topraklarından meydana gelen geniş, güçlü bir devlet kurmuş bulunuyordu. Üstelik de Şarlken... Oğlum, hey Babür kardeş, gece uyumadın mı? Başın önüne düşüyor. Sen de... Oradaki... Şey, neydi adın, ders yılı başından beri, üç aydır bir türlü aklımda tutamıyorum, Zülfükâr, Zülfü yavrum, esnemekten ağzın yırtılacak, bari elinle kapa şöyle. Nedir yani, çok mu sıkıcı buluyorsunuz tarih derslerinizi? Sıksa da, sıkmasa da, öğreneceğiz, çare yok.

Ne diyorduk? Şarlken çok güçlenmişti; üstelik de Macaristan Kralı İkinci Layoş'a kız kardeşini vermiş, onun kız kardeşini de kendi erkek kardeşi Ferdinand'la evlendirerek Macaristan'ı dahi kendi nüfuz bölgesi içine almış idi. İşte bakın, sen bana, ben sana ilişkiler... Bu dünya böyle. Çıkar dünyası!

Fatih öldüğünde, biliyorsunuz, Osmanlı sınırları Macaristan kapılarına, Kanuni zamanında da, aşağıda neredeyse İtalya'nın bağrına kadar dayanmış bulunuyordu. Fransa, bu sıkışık durumda varlığını koruyabilmek ve sürdürebilmek için Osmanlı Devleti'nden yardım istiyordu."[450]

Kâmil Kaya, verili tarih bilgilerinin yanında öğrencilerinin kendi araştırmaları neticesinde edindikleri tarih bilgilerine inanmalarını ister. Tarih kitaplarında Osmanlı'ya dair dile getirilen yorumları, ironi ve parodiye dayanan bir üslup ile güldürü unsuru haline getirmekte ve anlatılanların tarih değil de bir "masal" havasında dinlendiğini ve öğrencilerin uykusunu getirdiğini göstermek amacıyla kullanmaktadır. Bu durumdan öğrencilerini sorgulayıcılık unsurunu devreye sokarak kurtarmaya çalışmaktadır. Bu noktada resmî tarih anlayışı çerçevesinde yazılan tarih kitabındaki bilgilerin Osmanlı'yı tam anlamıyla yansıtmadığını ve o bilgilerin "güdümlü" olduğunu yine ironik üslubun özelliklerinden faydalanarak anlatmaktadır.

"Kitabımızın dediğine göre, Osmanlı açıkça Macaristan'a saldırmaya zorlanıyor. Anlattığımız tarihi koşullar Osmanlı için gerçek bir zorlayıcı mıdır, ille Macaristan'a saldırmalı mı? Tarih kitabımızın yazdığından ötesini merak eden varsa, araştırmalarını o yapar, bir fikir edinir. Ne diyeyim? Elimizdeki kitaba göre, durum zorlayıcıdır ve bir de Osmanlı, yardım isteyen bir ülkeye elini uzatmadan edemeyecek kadar yüceyürekli, iyiliksever ve kahramandır; kötü olan sadece son Osmanlı padişahları. Koca

[450] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 71.

imparatorluğu perişan ettiler mızmızlar, cahiller. Biri kızını ona verse, beriki bundan damat alsa olmaz sanki. Ama işte Doğu; ne diyeceksiniz arkadaşlar? Kırk yılda bir, bir iş yapmaya kalktılar, bu sefer de kimin nereye damat olacağı konusunda kendi aralarında çekişme vuku buldu, özür dilerim, tartışma çıktı. O zaman da böyle oldu. Fakat iyi oldu. Bizler de o sayede Cumhuriyet yüzü gördük. Zaten her şey küçük bir bahaneye bakar. Büyük yangınlar küçük bir kıvılcımdan çıkar. Bütün tarih bundan ibarettir."[451]

Kâmil Kaya, kendi doğrularının peşinden giden bir tarihçidir. Kimseye yaranma derdi olmadan tarihî olaylar karşısında yorumlar geliştirir. Osmanlı'nın tarihte kendilerinden yardım isteyen devletlere yardıma gitmesini ve "damat paşalar" olgusunu ironik bir dille yansıtan Kâmil Kaya, aynı üslubunu gerektiğinde Cumhuriyet için de kullanır. Otoritenin kaynağı onun için önemli değildir. Bu uğurda cezalandırılmaya da aldırmaz.

"Dostlarım, yaşıma başıma bakıp beni Osmanlı'dan kalma bir parça sanmayın. Gözümü açtım, Cumhuriyeti gördüm. Ona kul köle oldum. O da tuttu, yok derslerde öğrencilerin kafasına olur olmaz acayip şeyler sokuyor, yok evinde gizli toplantılar düzenliyor, diye beni yirmi yıllık öğretmenliğimden attı. Derken, suçum ne bilmeden, affa uğradık. Herhalde, 'Yahu sahi, biz Cumhuriyet idik, hak-hukuk devleti idik, unuttuk gitti,' dediler. Neyse, aman işte yeniden birlikteyiz ya dostlar. Ne iştir!"[452]

Tarih kitaplarında Osmanlı Devleti'nin Avrupalı devletler üzerine geliştirdiği siyasetin anlatıldığı bölümlerde Kâmil Kaya tarafından bu durum parodik bir şekilde yorumlanmakta ve nihayetinde savaşların çıkış sebebinin altında yatan gerçeklere ulaşmaktadır: "Ya ırk ya din!"

"Belgrad da fethedildiği halde Macaristan, Osmanlı için hâlâ tehlike idi. Bu arada Fransa Kralı Birinci Fransuva da Şarlken'e esir düşmesin mi? Onun öyle Cermen imparatoruna esir düşmesi Osmanlı için büsbütün kötü olmuş. Çünkü, eğer Fransa da Şarlken'in hâkimiyetine, yani egemenliği altına girerse, Avrupalılar artık Tuna'yı kolayca aşıp Osmanlı üstüne yeni bir Haçlı seferi düzenleyebilirlermiş. Tarih on altıncı yüzyıl ortalarını gösteriyor, ortalıkta hâlâ din kavgası. Yirminci yüzyılı gösteriyor, yine öyle: Baksanıza, İsrail-Filistin. Kudüs hâlâ paylaşılamadı a

[451] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 72.

[452] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 72.

dostlar. İlle, o toprak senin, bu toprak benim: Altında ya ırk, ya din!"[453]

Derslerinde dile getirdiği bu görüşlere, resmî tarihin öğretilerinden hareketle "milli kimlik" anlayışı etkisinde kalan öğrencilerinin karşı çıktığını görürüz. Bu noktada önemli bir detay göze çarpmaktadır. Karşı çıkan Zülfü adındaki öğrenci, Kâmil Kaya'nın önceki derslerinde anlatılanlardan sıkılıp uyumaya başlayan öğrencidir. Karşı çıkışı gerçekleştiren öğrencinin vasfı ile savunusunu yaptığı resmî tarih anlayışının öğretilerini bu vesileyle birleştirerek "uyku" metaforu üzerinden ironiye tabi tutar. Bunu yaparak resmî tarih öğretilerinin uyuttuğu zihinleri uyandırmanın çok da kolay olmadığı mesajını verir.

"Beni dinle Zülfü kardeş, Vatan, uğrunda ölmek için sevilmez, üstünde adam gibi yaşayabilmek için sevilir. Otur."[454]

Kâmil Kaya'nın roman boyunca önceledeği "barok" söyleminin kaynağı da bu düşünceyle alakalıdır. Barok yaşayışın ırkçılık-milliyetçilik kavramlarına yabancı kaldığını[455] düşündüğü için millî tarih yerine evrenseli amaçlar. Ayrıca barok dönemin müziğine, resmine hayranlığı, barok kentlerin "tuhaf tantanalı hayatları"[456]nı arzulaması ve Viyana'ya duyduğu hayranlık neticesinde gidip görmeyi çok istemesi de yine bu sebeptendir.

"Barok" söyleminin gölgesinde anlattığı Osmanlı tarihi Kâmil Kaya'yı tatmin etmemektedir. Anlattığı olayların çıkış sebebi ona göre hep beklenen sondur. Tarihin tekerrür etmesi kaçınılmazdır. Anlattığı olayları "al dünü, vur bugüne" anlayışı çerçevesinde anlatmaktadır. İkinci Osman'ın tahttan indirilip katledilmesini anlattığı bölümü bu düşünceler etrafında okumaya tabi tutabiliriz:

"Şimdi bakalım, Genç Osman neden öldürüldü? Çünkü efendim, İkinci Osman, daha ta Birinci Viyana Bozgunu'ndan sonra, Hotin seferi sırasında yeniçeri ordusunun bozulduğunu, işe yaramaz hale geldiğini farketmişti. Buna çare olarak da, bu ordunun ıslahına, yani iyileştirilmesine karar vermişti. Ancak kendisi, adı üstünde, çok genç idi. Bizim birçok değişimci,

[453] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 73.

[454] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 73.

[455] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 29.

[456] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 91.

gelişimci gencimiz gibi deneyimsiz, aynı zamanda sabırsız idi. Hazırlıksızdı. Kemikleşmiş bir ordunun değiştirilmesi, yenilenmesi kimbilir kaç türlü taktik, beceri ister, değil mi? Kolay mı yüzyılların içinde kök salıp yerine sımsıkı yerleşmiş, dünya aleme de hep kuşatıcı, kurtarıcı ve koruyucu kılığında görünmüş bir ordunun öyle pat diye başka bir ruha dönüştürülmesi? Genç Osman da tabii, dediğimiz gibi, o güne kadar hiç yumruğuyla yoğurt yememiş bulunduğundan, karşılaşacağı çetin direnişten habersizdi. Yeniçeriler onun reform niyetlerini öğrenince, kuşanıp saraya yürüdüler. Sultan Osman'ın, akıl hocalarının ve yakınlarının kellesini istediler. Saray da kapılarını ardına kadar açıp, buyrun işte kelleler, demeyince, bunlar Birinci Mustafa'yı karga tulumba tahta çıkartıp -demek tarih gerçekten bir tekerrürden mi ibaret canlarım? Şöyle bir başınızı çevirip etrafa, yakınlarınıza bakın-, ne diyorduk, elleriyle Birinci Mustafa'yı tahta çıkartıp keman kaşlı, gül dudaklı, pembe beyaz tombul Osmancığı da sille tokat, çeşitli hakaretlerle Yedikule zindanlarına attılar. Burada, sanki kendiliğinden oluvermişe getirip, hayatını noktaladılar. Yıl, bin altı yüz yirmi ikidir, şaşırmayalım. Genç Osman, artık buğday biçer gibi bir yeniçeri kılıcıyla mı halledildi, zindanda boğularak mı öldürüldü, orasını çıkartamıyorum. Bu konuda rivayetler muhtelif. Lakin arkadaşlarım, şimdi sıkı durunuz, kutsal sayılan Sultan'ın böyle saray beslemesi bir ordu tarafından ortadan kaldırılması memlekette öyle yankılar yapıyor ki, yıllar boyu devam ediyor, gelip bugünlere ulaşıyor. Ulaşıp da ne oldu, diyeceksiniz. Huylu huyundan vaz mı geçti? Yooo. Görünüşe bakılırsa, al dünü, vur bugüne. Fakat biz yine o günlere gidersek, ne görüyoruz? Yeniçeri ordusu gerçekten de bozulmuş, çürümüş. Öyle çok yiyip içmiş ki, şişmiş. Devlet bütçesini emmiş bitirmiş. Sefer sefer üstüne ayrıca. Barışta ise bütün o paşalara, vezir vüzeraya yalılar, hanlar, hamamlar, bağışlanan köyler, obalar... İhsan. Resmen bağış yani. Allah'ın vekili padişah bağışı. O zamanlar öyleymiş. Son model bir araba bağışlanır gibi, bir yazlık konut tahsis buyrulur gibi, hektarlarca koruluk, ormanlık, başarılarınızın karşılığı, denip veriverilirmiş."[457]

Görüldüğü üzere İkinci Osman'ın katledişinin, Yeniçerilerin bozulmasının ve de devletin ekonomik anlamda zayıflayıp yıkıma doğru gitmesinin normal olarak karşılandığı bir durum söz konusudur. Bu da anlatılırken halkın devlete ve başındaki padişaha atfettiği "dinî" kaynaklı itibarın hicvedilmesine dayalı bir bakış açısı takınılmaktadır. Aynı durum İkinci Viyana Kuşatması'nın anlatılmasında da söz konusudur:

[457] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 92-93.

"Demek balık baştan kokmuş. Kumandanlar, paşalar, gevşemiş. Başı öyle gören ayaklar da, ne reformuymuş, neyimiz varmış bizim eyy tüysüzler, deyüp, değişime karşı çıkmış. Ama daha İkinci Osman'ın öldürülmesi üstünden otuz yıl bile geçmeden, buyrun size İkinci Viyana bozgunu. Benim değişik kaynaklardan öğrendiğime göre sevgili bayanlarım, baylarım, buradaki yeniçeri ordusunun kumandanı Kara Mustafa Paşa, kentin kapısına dayanıldığında, eh artık gerisini nasıl olsa askerlerim halleder Allahın izniyle, deyüp, Baden kaplıcalarının şifalı sularında cıp cıplamaya gidesi. Fakat ne diyelim, Allah izin vermemiş işte. O da bu sefer bu başarısızlığının cezasını dönüşte kellesiyle ödeyecektir. Allah Osmanlı ordusunun yardımına koşmamış, ama o sırada Leh Kralı Üçüncü Sobiyeski ve müttefikleri, Krakow'dan tam yirmi bin askerle koşup gelip Habsburg İmparatorluk askerine yardım etmiş. Yoksa, onlar gelene kadar Saray bayağı korkmuş, pılıyı pırhyı toplayıp kent dışına kaçmış. Halk da tarlalara tepelere toplanıp, defile seyreder gibi Osmanlı askerlerinin Viyana'yı kuşatmasını seyrederlermiş! Tam da ağustos ayı. Sıcak. Kahlenberg Tepesi ana baba günü. Yahu, ben sizlere şimdi bu tepenin Viyana'nın neresine düştüğünü göstermeliyim ki, Hristiyanlık elden gidiyor avazeleriyle buraya akan Cermen ordusu ne yandan gelmiş, derken Leh ordusu bunlara ne yandan eklenmiş, bunlar böyle atmış beş bin kişilik koskoca bir ordu edip Yeniçeri ordusunu ne yandan kovalamış ve Tuna ne yana doğru akacağını nasıl şaşırmış, şöyle gözlerimizde güzelce canlandırabilelim."[458]

Öğretmenlik hayatı Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde sürgünler neticesinde geçen Kâmil Kaya, anlattığı tarih derslerinde "tarihin kokusunu"[459] aramaktadır. Kentlerin duvarlarında o duvarları ağır taşlarla ören işçileri, kireç kuyularına düşmüş amelelerin hatırasını arar. Tarih savaşlarında yaralananları, ölenleri, iktidar hırsı ile boğdurulan sultanların izini arar. Tarihe tekil insan açısından yaklaşarak onda kaybolmuş kan ve gözyaşı "kokusunu" arar ama bulamaz. Çünkü tarihin kokusu yoktur. Tarihin gölgesinde kalmış küçük, tekil acıların tarih tarafından yutulduğunu söyler. Üstelik bu acıların üstünün kapatıldığını, tarihin bu tortuları yok ettiğini, böyle olunca da sahiciliğini yitirdiğini; romantik ile roman-tik'in hayal gücü ve yazı aracılığıyla el ele vererek tarihi yeniden keşfetmemiz gerektiğini ima eder.[460]

---

[458] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 93-94.

[459] Adalet Ağaoğlu, **a.e.,** s. 44.

[460] Raşel Rakella Asal, **"Tarih ve edebiyat ortaklığı bağlamında 'Romantik Bir Viyana Yazı'"** (Çevrimiçi) http://www.edebiyathaber.net/tarih-edebiyat-ortakligi-baglaminda-romantik-bir-viyana-yazi-rasel-rakella-asal/ 13.03.2019

Sonuç olarak denilebilir ki Adalet Ağaoğlu, "Romantik Bir Viyana Yazı" romanında tarihin ve yazının metinselliğine dikkat çekerek her iki alanın da kurmaca olduğunu postmodern bir tarzla[461] ve Yeni Tarihselci kuramın görüşleriyle ortaya koyma niyetindedir. Osmanlı tarihine yaklaşım tarzının izlerini de bu niyet çerçevesinde gözlemlemekteyiz. Bu kapsamda Osmanlı tarihinden "malzeme" bulmak amacıyla yararlanılmakta ve bu yararlanma esnasında ironi ve parodi tekniklerinin özellikleri de devreye sokularak Osmanlı, resmî tarih anlayışına tezat oluşturması amacıyla alaycı bir bakış açısı ile "hayal" ettirilmek istenmektedir.

3.2.2. Uzun İhsan'ın Puslu Osmanlı Hayalleri

İhsan Oktay Anar, 1990 sonrasında roman alanında eser vermeye başlayan, romanlarının hikâyesini tarihe yaslayan, gerçek ve kurgunun arasındaki çizginin belirsizleştiği romanlarıyla dikkat çeken ve bu yönüyle günümüz romanında kendine özgü bir yer edinmiş yazarlardan birisidir.

1990 sonrası Türk edebiyatında kendisini iyiden iyiye hissettiren postmodernizm edebiyat anlayışının bu dönemden itibaren yazdıklarıyla önemli temsilcilerinden birisi olarak karşımıza çıkan İhsan Oktay Anar, ilk romanı "Puslu Kıtalar Atlası"ndan itibaren keleme aldığı romanlarında ele aldığı olayları Osmanlı dönemine ait tarihî bir zemine oturtarak kendine has itibari bir dünya kurmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Anar'ın kurmaca dünyasını üzerine kurduğu "Osmanlı"dan daha çok sosyal ve kültürel yaşantı yönleriyle yararlandığını söyleyebiliriz. Anar bir masalsı dünya yaratmak istemektedir ve bunun için de en uygun malzemeleri kendisine Osmanlı hayatının sunacağına inandığı için ona doğru bir yöneliş sergilemektedir. Bu yöneliş o dünyaya karşı herhangi bir olumlayıcı niyet beslememektedir. Tam tersine sözü edilen niyet, alaya, hicve, parodiye ve ironiye dayanan olumsuzlayıcı bir niyettir.

Anar'ın romanlarında Osmanlı'ya yaklaşım tutumunu ele alırken "bir eserin 'ne' anlattığı dikkatlice üzerinde durulması gereken bir husus olmasına karşın, asıl

[461] Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** s. 149.

üzerinde durulması gereken noktalardan biri de 'nasıl' anlattığı olmalıdır"[462] düşüncesi etrafında yansıtılanın "ne" olduğundan ziyade onun "nasıl" yansıtıldığının tespiti üzerinde daha fazla mesai harcamak yerinde olacaktır. Yani Anar'ın romanlarında Osmanlı'nın yer almasından ziyade onun "nasıl" yer aldığı daha önemlidir.

Bu noktadan bakıldığında 1990-2000 yılları arasında karşımıza çıkan ve çalışmamızda Osmanlı'ya yaklaşım biçiminin izlerini süreceğimiz "Puslu Kutular Atlası" ve "Kitabü'l Hiyel" hem ele aldıkları konularla hem de bu konuları ele alış biçimleriyle "nasıl"lık konusunda kendilerini göstermektedir.

"Puslu Kıtalar Atlası'na bakacak olursak, sonsuzluğa ulaşmak için kara parayı arayan Ebrehe ile bu uğursuz paranın ne işe yaradığından habersiz, tesadüfen elde eden Bünyamin ve babası Uzun İhsan Efendi arasında yaşanan mücadelenin bu romanın dış anlatısı, başka bir deyişle çerçeve hikâyesidir, diyebiliriz." Geleneksel edebiyatta hikâye içinde hikâye anlatma tekniği olarak tarif edebileceğimiz "çerçeve hikâye" ile kurgulanan romanda ana/dış çerçeve (dış anlatı) içerisine on bir iç çerçeve (alt anlatı) yerleştirilmiştir.

Ana çerçeveyi oluşturan hikâyede Bünyamin karşısına çıkan engelleri aşmayı bilmiş, dürüstlüğünden ödün vermeden, hiçbir dünyevî hırsa kapılmadan hayatı, yani babası tarafından verilmiş olan Puslu Kıtalar Atlası'nı tanımış ve insan olabilme erdemine ulaşmıştır. Ebrehe'nin öldürülmesi (s. 217) ve kötülüğün simgesi kara paranın onunla birlikte gömülmesiyle çerçeve öykü sona erer.[463]

Postmodernizmin etkisinin romanlarında yoğun bir şekilde hissedildiği Anar, Yeni Tarihselci anlayışın da etkisiyle Osmanlı'yı tarihten gelen ön kabuller neticesinde varsayıldığı haliyle değil yaratmak istediği kurmaca dünyada kendi görmek istediği haliyle bir bakış açısı çerçevesinde yansıtmaktadır. Osmanlı'ya dair unsurların gerçek ile kurgunun ve hayal ile fantastiğin iç içe geçirilmiş gibi yansıtıldığı romanda olay, zaman, mekân ve figüratif unsurlar bu doğrultuda masalsı

[462] Yavuz Demir, **Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât,** İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002, s. 9-10.

[463] Ahmet Koçakoğlu, "İhsan Oktay Anar, Hayatı-Sanatı-Eserleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya, **Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2008, s. 39.

bir dünyanın parçasıymış gibi tasarlanmıştır. Dolayısıyla romandaki Osmanlı'ya bakış açısı, tarihî gerçeklikten ziyade Anar'ın hayal dünyasının izlerinin sürülerek tespit edilmesi gerekmektedir.

Bu bağlamda Nüket Esen, "Puslu Kıtalar Atlası"nın "palimpsest tarih romanı" olduğu iddiasını dile getirerek olaya genişlik kazandırmaktadır:

> *"Puslu Kıtalar Atlası bir palimpsest tarih romanı. Tarihin kendisinin bir kurmaca olduğu düşüncesinden yola çıkan bu tarihi roman türü, eski tarih romanları gibi nesnel gerçekliğin romanı olmak iddiasında değil. Kurmaca olduğunun özellikle altını çizen romanlar bunlar. Üstelik eski tarihi romanların aksine, resmi tarih çizgisinin dışına çıkan, âdeta bir alternatif tarih üreten romanlar. Resmi tarih yorumunun yüzeyde görünen verilerinin altında, başka bir tarihi çizgi arayan, tarihe yeni bir yorum getiren romanlar.*
>
> *Christine Brooke-Rose, 'Palimpsest Tarih' başlıklı makalesinde şöyle diyor:*
>
> *'Roman köklerini tarihsel belgelerden almıştır ve tarihle her zaman çok yakın bir ilişkisi olmuştur. Ancak romanın görevi, tarihin görevinin aksine, entelektüel, ruhsal ve imgelemsel ufuklarımızı en uç noktasına dek genişletmektir. Gerçekçiliği doğaüstüyle ve tarihi ruhsal ve felsefi yeniden yorumla karıştırarak palimpsest tarihler tam olarak bunu yapar.' Anar'ın romanının da Osmanlı tarihine roman bağlamında yeni bir bakış getirirken, gerçekçiliği doğaüstü ile karıştırdığını ve tarihi ruhsal ve felsefi olarak yeniden yorumladığını görüyoruz."*[464]

"Puslu Kıtalar Atlası"nda postmodernizmin gerçeklik anlayışını taşıyan bir tutum sergileyen Anar; içeriği, yansıtma amacından soyutlayarak doğru ya da gerçeklikten arındırmış bir postmodern metin olarak ele almış ve metni bu şekilde anlamdan da arındırmıştır. Postmodern roman anlayışının "oyun"u önceleyen fikrinden hareket ederek ironik ve parodik bir üslup ile Osmanlı sosyal hayatını yansıtan bir roman dünyası kurmuştur.

Anar'ın geleneğe ait unsurlara ironik ve eleştirel bir biçimde eserde yer vermesi, "Puslu Kıtalar Atlası"nın anlam zenginliğini artırarak postmodern romanın öncelediği çok katmanlı yapıyı beslemesi amacını taşır. Bu bağlamda parodi

[464] Nüket Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 248.

tekniğinin eserin bütününü kuşattığını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle "Puslu Kıtalar Atlası" için, geleneksel hayatın her yönüyle yeni bir metin bünyesinde dönüştürülerek yeniden hayat buluşu diyebiliriz.[465] Dolayısıyla bu bir "ihya" çalışması değil bir dönüştürme projesidir. Bu dönüştürmede de "hayat"ın kalbi postmodern bir kurmaca dünyada atmaktadır.

Osmanlı'nın sahip olduğu değerleri alaya alarak bir nevi onları tahfif etmeye çalışan bir bakış açısına sahip olan Anar, bu niyeti çerçevesinde sık sık metinlerarasılık yöntemlerine başvurmaktadır. "Metinlerarasılık, bütünüyle postmodern romanın getirdiği bir teknik değildir. Özde 'iktibas' geleneğine dayandırabileceğimiz bu metin dışılığın hem bilimsel hem de edebiyat metinlerinde yapılageldiği bilinmektedir. Fakat postmodern romanın alıntı ve göndermelerinin temel amacı, oyunu çok boyutlu ve ilginç kılmak içindir. Bilgi ve değerlerin gelenekselleşmiş bütünlüğünü bozma amacı güdüldüğünü de söyleyebiliriz."[466]

Narlı'nın metinlerarasılık bağlamında postmodern romanların bir özelliği olarak belirttiği *bilgi ve değerlerin gelenekselleşmiş bütünlüğünü bozma amacı,* Anar'ın Osmanlı'ya temel yaklaşım biçimidir. Bunu yapmaya çalışırken postmodern edebiyatın biçimsel yönünden yararlandığı gibi onun dünyasının temel niteliklerini ve özellikle Yeni Tarihselcilik anlayışının tarihe yaklaşım tarzından da fazlaca yararlanmıştır. Anar'ın romanlarında Yeni Tarihselcilik anlayışı çerçevesinde seçkin kahramanların yerine günlük hayatta görmezden gelinen silik, toplumda çok da itibar görmeyen kahramanlar karşımıza çıkar.

Onun romanlarında "ehl-i ulema, ehl-i cühela, ehl-i dubara, ehl-i işret, erbab-ı livata, Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, Müslim" vb. gibi toplumun her kesiminden, her milletten, her tabakadan görebileceğimiz kahramanlar ile karşılaşırız. Postmodern edebiyatın çok katmanlılık amacı doğrultusunda yorumlayacağımız bu durum ile Anar, toplumun her tabakasından manzaralar seyrettirerek postmodern edebiyatın Yeni Tarihselcilik kuramından etkilenmesinin

[465] Yusuf Aydoğdu, **"Postmodern Bir Roman Çözümlemesi: İhsan Oktay'ın Suskunları",** Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Bahar 2015, C. 5, S. 9, s. 255.

[466] Mehmet Narlı, **"Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi",** Türkbilig, 2009, S.18, s. 124.

sonucu olan "yerel tarih" anlayışını ortaya koyar. Bu kahramanların günlük hayatlarının bir parçası olarak Osmanlı'nın günlük hayatı bu doğrultuda yer alır romanda.

> *"Galata'da gün çoktan başlamıştı. Sokaklar kalafatçıların testere gıcırtıları, demirciler ve Frenk tulumbacılarının çekiç tıngırtıları, pazarcıların mallarını öven haykırışları ve seyyar satıcıların sattıkları mallara göre perdesi değişen tiz ya da pes feryadlarıyla yankılanıyordu. Arap Camii'nden verilen selâ Erganunlu kiliseden kopup gelen nağmelere karışıyor; yollar, evler ve ticarethanelerde Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, müslim ve gayrimüslim, toplam yetmiş iki milletten tüccarın pazarlık mırıltıları duyuluyordu. Yeniçeriler, kalyoncular ve kopuklar, ata yadigârı küfürleri imbikten geçirip onları son nezaket kırıntılarından arıtarak bini bir paradan savuruyor, birbirlerine gözdağı vermek için yatağanlarına davranıyorlardı. Rıhtım yedi iklim dört bucaktan gelen gemilerle doluydu. İskelelere yağ, şarap, zeytin ve barut fıçıları ve içlerinde baharat, fildişi, mamul eşya ve akla hayale gelmeyecek bir nice cins malla dolu denkler istiflenmiş, sırık hammalları tarafından götürülmeyi bekliyordu, her milletten, her tabakadan, huyları, dinleri, dilleri farklı, fakat amaçları aynı olan insanların bulunduğu bir yerdi burası. Belinde yüz altmış fılurilik acem şah, kesesinde esedî altınların şıngırtısıyla zengin bir tüccar, atıyla bir kemerin altından başını eğerek geçerken, bacakları olmadığı için elleri yardımıyla sürünerek ilerleyen bir dilenci ondan Allah rızası için sadaka istiyordu. Akçe tahtaları üzerinde İspanyol kuruşları, Venedik dükaları, şerefiler, Osmanlı kuruşları, zolotalar, esedîler ve sümünler sayılıp keselere boşaltılıyor, keseler çuvallara yerleştirilip çuvallar da devasa sandıklara konuyor ve bu ağır yükü ticarethaneye taşıyan sırık hammalarına adam başı birkaç mangır veriliyordu. Çünkü burası sultandan çok paranın hükmünün geçtiği Galata'ydı."*[467]

Günlük hayattan kesitler sunulurken Anar'ın genel tavrı ironi ve parodi çerçevesinde onları tahfif ederek okuyucuya sunmaktır. Sadece metinlerarasılıkla değil, postmodernizm, mizah, ironi gibi yazınsal kavramlarla da ilişkilendirilebilecek parodi tekniği "Puslu Kıtalar Atlası"nda sık sık kullanılan bir tekniktir. "Parodi, metinlerarasılık kavramının temel bileşenlerinden biri olarak kabul edilir."[468] Yazın alanındaki anlamıyla "bir metni başka bir amaçla kullanmak, ona yeni bir anlam

[467] İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası,** s. 30-31.

[468] Oğuz Cebeci, **Komik Edebi Türler,** İstanbul, İthaki Yayıncılık, 2008, s. 92.

yüklemektir"[469] Farklı kullanım biçimleri olmakla birlikte parodinin ayırt edici bir unsuru olarak tanımlayacağımız özelliği, ana metinle alay edebildiği gibi ona karşı bir öykünme özelliği de taşıyabilmesidir.[470] Romanda Rene Descartes, "Rendekar" ismiyle yer almakta ve Uzun İhsan Efendi'nin başına gelenler, "Rendekar"ın "Zagon Üzerine Öttürme" adlı uydurma kitabı ile bağ kurularak parodik bir üslup ile anlatılmaktadır. Bu parodistik anlatım tarzı aynı zamanda Osmanlı'nın günlük hayatının yansımalarından istifade edilerek kurulur.

Uzun İhsan Efendi'nin "Rendekar"ın eline geçen eserinin "Kubelik" tarafından Frenkçeden çevrilmesini istediği bölümde bunu açıkça görmekteyiz.

> *"Ne olursa olsun, onu bu kadar kısa süre içinde tercüme etmek mümkün değildi. İşte! Arap İhsan gömleğinin içinden bir tomar kâğıtla divit çıkarıyordu. Bereket versin ki çelebilerden biri müdahale etti: Bu kibar zat, Kubelik'in Lisan-ı Frengiyi bildiğini ama tebaayı şahanenin lisan-ı şahanesinden habersiz olduğunu söylüyordu. Onun fikrine göre, külhanlarda yattığı sıralarda Kubelik'in ağzı kabadayı taifesi tarafından bozulmuş, lisanı ve lügati murdar eylenmiş ti. Yalnızca lisan-ı erazilden anladığı için 'zeker' yerine 'kıllı', 'hasen' yerine 'kıyak', 'hiyle' yerine 'katakulli' gibi kelamlara eğilimliydi. İşte böyle bir zatın yapacağı tercümeden hiç hayır gelir miydi?*
>
> *Heyecanlanan Kubelik başını sallayıp çelebiyi canı gönülden onaylıyordu. Fakat Arap İhsan bu sözlere pek fazla aldırmadı, ama içine bir kurt düşmemiş de değildi. Sanki cevabı aslında biliyormuş gibi, sınamak istercesine Kubelik'e kitabın ve yazarının adını sordu. Beriki ilk sayfaya baktıktan sonra eserin adının ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME ve yazarının da Rendekâr adında bir feylesof olduğunu söyledi. Bakışlarındaki şüphe hâlâ kaybolmadığı halde Arap İhsan, rastgele bir sayfayı açarak Kubelik'in önüne koydu ve ondan birkaç satırı tercüme etmesini istedi. Kendisine gösterilen satırları defalarca okuyan Kubelik, yeterince karalama yaptıktan sonra tercümesini bir kâğıda temize çekip Arap İhsan'a verdi. Fakat meyhanede okuma yazması olanlardan hiç kimse bu kâğıda ne kadar baktıysa da bir şey anlamayı başaramadı. Elden ele dolaşan kâğıt üç gün sonra*

[469] Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler,** s. 117.

[470] Muhammet Hüküm, "**İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Romanının Metinlerarası İlişkiler Açısından Değerlendirilmesi",** Akademik Matbuat, Kasım 2017, S. 1, s. 46.

mutfakta bulunacak ve bir dua olduğu sanılıp duvara asılacaktı."[471]

Görüldüğü üzere Uzun İhsan Efendi'nin Kubelik'e yaptırdığı çeviri üzerinden Anar, halkın Arap harfleriyle yazılan metinlere gösterdiği saygıyı, parodik ve ironik bir şekilde alaya alarak kendi hikâyesine bir güldürü unsuru yapmak niyetindedir. "Arap ve Fars harfleri" olarak ifade ettiği Osmanlı Türkçesinin yazımının dayandığı alfabe üzerinden aynı alaycı tavırla olayı anlatmaya devam eder:

"Bu duvarda yarım asır bekleyerek sararıp solduktan sonra, Kefeli'nin İspanya'ya hicret eden torunu tarafından yadigâr olarak alınıp bir kitabın arasına konacaktı. Heyecanlı bir şövalye romanı olan bu eser, Sevilla'da, topraklarını kaybetmiş bir derebeyinin kütüphanesinde okunmadan on yıllarca bekleyecek, bir mirasyedi tarafından getirildiği İngiliz ilindeki bir mezatta otuz üç sömürge altınına müşteri bulacaktı. Basit bir şövalye romanı için bunca paraya kıyan kişi, kitabı on yedinci yaş gününü kutlayan kuzenine hediye ettiğinde, hayatın anlamını arayan delikanlı bu romanın en heyecanlı yerinde, vaktiyle Kubelik adında biri tarafından karalanan o malum kâğıdı bulacak ve bu yazıların sırrını çözmek için Öküz Geçidi'nde şarkiyyat tahsil etmeye karar verecekti. Gel gör ki otuz üçüncü yaş gününde bir aşk yüzünden intihar eden bu şarkiyatçının odasına giren yetkililer, ölümünden kimsenin sorumlu olmadığını belirten ve merhumun imzasını taşıyan sararmış kâğıdın arkasını çevirdiklerinde Arap ve Fars harfleri kullanılarak yazılmış malum yazılara raslayacaklardı. Esrarı aydınlatmak için, Bilgeliğin Yedi Sütunu adıyla nam salan bir eserin yazarına bu kâğıdı götürdüklerinde ise, bu zatın, on altı yıl önceki doğum günü partisine, yaşı sekseni aşmış mezatçılara, ölüm döşeğindeki mirasyediye ve Kefeli ailesinin ince hastalığa tutulmuş son erkek ferdine ulaşması kolay olmayacaktı. Uzun bir deniz yolculuğundan sonra gemisi Galata önünde demirleyecek ve o gece Kubelik'in bu garip şeyleri yazdığı meyhanenin yerine dikilen devasa binanın önünde, uzun boylu, çekik gözlü bir adamın, koltuğunun altında bir kitapla kendisini beklediğini görecekti."[472]

"Puslu Kıtalar Atlası"nda Osmanlı sosyal hayatının aynı şekilde alaycı bir tutumla ele alınmasına "ayı oynatan" bir çingene ve oğlu üzerinden tesadüf ederiz. İhsan Oktay Anar'ın bu noktada pastiş tekniğinden de yararlandığını görmekteyiz. Anar, tahkiyeye dayalı geleneksel anlatıların üslubunu taklit ederek okuyucuyu o

[471] İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası,** s.34.

[472] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 35.

geleneğin içine çekmeye çalışıyor gibi görünür ancak aslında okuyucu, Anar'ın geleneğe takındığı yaklaşım biçiminden dolayı gelenekten yabancılaştırılmaktadır.

> *"Rivayet ederler ki surların hemen içindeki Ağa Çayırı'na vakti zamanında çadırlarını kurmuş çingeneler arasında, derdinden bağrı yanan bir baba vardı. Gün boyunca sokak sokak dolaşıp ayı oynatan bu adamcağızın çektiği kahır, yaşı yirmiyi geçmesine rağmen bir baltaya sap olamamış oğlu yüzündendi. İhtiyarlayıp elden ayaktan düşmesine az zaman kalan bu çileli baba, ata yadigârı ayıcılık mesleğine oğlu pek itibar etmediği için kendini yiyip bitiriyordu, ihtiyara canı gönülden bağlı olan ayısı da, evladının ona çektirdiği çileyi hissediyor ve sahibi üşütüp hasta olduğu zamanlar kendisini dolaştırıp parsa toplamak zorunda kalan delikanlının emirlerini dinlemiyor, ne kocakarılar gibi bayılıyor, ne de dilberler gibi raksediyordu. Böylece hem hain evlada metelik vermediğini ispatlamış oluyor, hem de mesainin bir an önce sona ermesine sebep olup asıl sahibinin sıcak yatağına kapağı atıyordu. Çünkü baba, oğul ve ayı aynı yatakta yatarlardı. Ayı her zaman ortadaydı ve bu da oğulun pek işine gelmiyordu. Efendisine sarılıp uyumayı âdet edinen bu ayı, böylece adamcağızı ısıtması sanki yetmiyormuş gibi, o soğuk kış gecelerinde üzerlerine örttükleri yegâne battaniyeyi oğulun azıcık kendine doğru çekiştirmesine tehditkar bir homurtuyla karşılık veriyordu. Kısacası oğul nezdinde baba ve ayı tam bir ittifak halindeydi. Ancak baba böyle düşünmüyor, onlara, 'Her ikiniz de benim evladımsınız, neden geçinemiyorsunuz?' diye dil döküp aralarını bulmaya çalışıyordu. Fakat ayı ve oğul pek barışacak gibi değillerdi. Günün birinde delikanlı, kendisine şarap parası vermeyen babasına bir sille çarpınca olan oldu ve ayı iki ayağı üzerine kalkarak hain evladı surların dışına kadar kovaladı."*[473]

Metinde özellikle geleneksel anlatı sanatlarından olan meddahlık geleneğinin hikâye anlatımının taklidine dayanan bir pastiş yapılmaktadır. İslam medeniyetinde hikâye anlatma geleneğinin güçlü olduğu bilinmektedir. Bu gelenek sadece halk arasında değil saray çevresinde de itibar kazanmıştır. Öyle ki meddah Müslümanlıkta önemli yeri olan biriydi. Başlangıçta Hazreti Peygamberin sözlerinin, Hazreti Ali'nin hikâyelerinin nakledicisi ve İslamiyet'in övücüsü konumunda olan "meddah, padişahların karşısında iskemleye oturma yetkisine sahip olan tek kişiydi."[474]

[473] İhsan Oktay Anar, **a.g.e.,** s. 39-40.

[474] Özdemir Nutku, **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri,** İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1976, s. 7.

Türk meddahlığının bu tarz anlatıcılık dışında, bir de din dışı kaynağı olduğunu, bunların günlük konuları, gerçekçi biçimde en çok bir ya da bir buçuk saat süren anlatımlarla gerçekleştirdikleri[475] bilinmektedir. Meddahlar, özellikle kahve ve kıraathanelere giderler, anlatımlarını burada gerçekleştirirlerdi.

İhsan Oktay Anar'ın bu tavrı, Türk kültüründeki hikâye anlatma geleneğini zihinde canlandırma yoluyla geçmişi günümüze taşıma olarak kabul edilebilir. Ancak yazarın tavrı, sadece geleneksel bir kültür taşıyıcısı olmaktan yana değildir.[476] Meddah ve hikâye anlatılarının temel birkaç özelliği ile kimi postmodern anlatım biçimlerini benzerlik ilişkisi kurarak kullanan Anar, anlatılan hikâyelerin içeriği noktasında ise ironik ve parodik bir üslup kullanma yoluna başvurarak hem geleneksel olanı güldürü malzemesi yapmakta hem de okuyucuyu bu geleneğe yabancılaştırmaktadır. Yani üslup noktasında pastişe başvuran Anar, muhtevada ise parodi ve ironi unsurlarını devreye sokarak Osmanlı sosyal hayatını romanında yansıtmaktadır.

İhsan Oktay Anar, Türk kültüründeki hikâye anlatma geleneğini pastiş yoluyla eserlerinde kullanarak bu metinler üzerinden ironi ve parodiye dayanan yeni bir anlatım oluşturmayı amaçlamaktadır. Postmodern metinlerde yazar örneksediği metnin biçim ve figüratif özelliklerini, kurgu tekniklerini alaya almak ya da okuyucuyu eğlendirmek amacıyla deforme eder.[477] Bu sebeple, Anar da romanlarında geleneksel hayatta insanların gayet ciddi ve değer vererek yaptığı bir iş olan hikâye anlatıcılarından hikâye dinleme işini gülünç ve komik bir durum oluşturmayı amaçlayarak ele almaktadır.

> *"Sonunda Uzun İhsan Efendi, Alibaz'ı mahalle mektebine yazdırıp hocanın başına bela etmeye karar verdi. Böylece hem kendisi az da olsa kafasını dinleyecek, hem de çocuk bütün gün bağıra tepine yorularak akşam eve bitkin gelecek, bu arada az buçuk ilim irfan öğrenmiş de olacaktı..*

[475] Özdemir Nutku, **a.g.e.,** s. 19.

[476] Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** s. 154.

[477] Hakan Sazyek, "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", **Hece,** Türk Romanı Özel Sayısı, Ankara, Hece Yayınları, 2002, s. 502.

O zamanlar ikide bir çıkan yangınlara karşı korunmaları için taştan yapılan mahalle mekteplerine halk arasında taşmektep denirdi. Bunlar, en cehennemî yangınlarda bile salimen ayakta kalır, diğer evler gibi yanıp kül olamadıklarından çocuklara zorunlu bir tatil bir türlü kısmet olmazdı.

Sık sık olduğu gibi, eğer aynı mahallede iki taşmektep varsa bunlar, mutlaka kavgalı olurdu. Her iki tarafın da hocalarını, kalfalarını ve talebelerini kapsayan bu düşmanlık en azından yüz yıldır sürdüğü için kavganın hangi sebeple başladığı da bilinmezdi. Nesilden nesile geçen bu husumet gittikçe bilenir, hocalar ve kalfalar yeni gelen çocuklara düşman mektepteki meslekdaşlarının, sümüklü, yaralı bereli, cerahatli insanlar olduğunu, bir dua edip yüz kat küçülerek geceleri masum çocukların kalplerini yediklerini, sonunda kurbanlarının da onlar gibi ecinni taifesine karıştığını sır veriyormuşcasına anlatırlardı. Bazan hoca, bir kâğıda küfür dolu bir hiciv yazıp bunu düşman mektebin muallimine götürmesi için gözüne kestirdiği bir çocuğu görevlendirirdi. Kâğıdı sözkonusu zata tebliğ eden çocuk, öfkeden küplere binen adam tarafından falakaya yatırılır, ama ayaklan şişmiş bir halde mektebine dönünce de kahraman ilan edilirdi. Bazan bu kâğıtlara küfür yerine ilanı harpler de yazılırdı. İki tarafın çocukları bir yangın yerinde, boş bir arsada, yahut bir bostanda karşı karşıya gelir, sesi en gür talebenin çektiği gülbankla cenk başlardı. Kalfalar birbirlerine girmeyip sadece yolda karşılaştıkları zaman ağız dalaşı yapmakla yetinirlerken, hocalar böyle bir şeye yanaşmazlardı. Ama bir kalyoncuya iki üç akçe verip rakiplerine musallat etmeleri duyulmadık bir şey değildi."[478]

Sosyal hayatın neredeyse her bir unsurunu yukarıda dile getirdiğimiz niyet çerçevesinde yansıtan Anar'ın eğitim sistemini aynı yollarla alaycı bir yaklaşım ile yansıttığını görmekteyiz. Metnin devamında "taşmektep hocalarının" mesai sonrası ek gelir sağlaması amacıyla kahvehanelerde hikâye okuyuculuğu yaptıkları görülmekte ve Anar, niyetini aynı şekilde açığa vurmaktadır:

"Günlük mesailerinin bitiminde taşmektep hocalarının kendilerine mütevazi bir ek gelir sağladıkları yerlerden biri de kıraathanelerdi. Bu mekânlarda, okuması iyi ve sesi gür bir zat, kahvecinin sahaflardan kiraladığı kitabı yüksek sesle okur, sedire bağdaş kurmuş, taburelere çömelmiş ya da hasırlara uzanmış ehlikeyif ise çubuklarını tüttürüp kahvelerini höpürdeterek Battal Gazi'nin, Hazreti Ali'nin ve Genç Osman'ın kahramanlık hikâyelerini zevkle dinlerdi. Zûlbecedoğlu Ziyal'ın tam surlara

[478] İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası,** s. 56-57.

tırmanıp üstelik göğsüne yirmi ok birden yediği sırada, kitabı okuyan kişinin bir hecede takılıp kekelemesi ve yazıyı sökmede kifayet gösterememek heyecanı doruğa ulaşmış kahve ahalisini çileden çıkarır keyiflerini adamakıllı kaçırırdı. Bu yüzden kıraathanelerde, bahis konusu kitapları vaktiyle okuyup hatmetmiş ölen taşmektep hocaları rağbet görürdü. Ders bitiminde hocalar anlaşmalı oldukları kıraathaneye gelirler ve kahramanlık hikâyesinin sonunu merakla bekleyen kahve müdavimleri tarafından saygıyla karşılanırlardı. Kafası kesilen Dilkuşî'nin büyücü tarafından diriltilip diriltilemeyeceğini merak eden ahali, hocanın bedavadan içtiği kahveyi bitirmesini sabırsızlıkla bekler, bu arada maceranın sonuna dair türlü türlü tahminler yürütürlerdi. Hoca, kitabın sayfasını kaldığı yerden açıp okumaya başlayınca ses soluk kesilirdi. Hele hele Peysullab Nekkareperzen'in tüfenk ateşi altında dalkılıç Tebriz surlarına saldırdığı bahsine gelinince, hoca kıraatine bir fasıla verip kahvesinden bir yudum alır, heyecandan kıvrım kıvrım kıvranan ahaliye böylece kendi kadrini bildirmiş olurdu."[479]

"Puslu Kıtalar Atlası"nda Anar'ın bu bakış açısı çerçevesinde Osmanlı'nın fetih ve sefer anlayışı noktasında yeniçerileri de okumaktayız. Sefere çıkan ve hedeflerinde bir kaleyi zapt etmek olan askerlerin "para" ve "ganimet" için bunu yapma niyetlerinde oldukları gösterilerek Osmanlı'nın fetih anlayışı hicvedilerek değersizleştirilmeye çalışılır:

"Yirmi sekiz gün sonra bir ovada ilerlerken altı gün önce saldıkları öncü birliğini ufukta gördüler. Bu atlılar dört nala üzerlerine geliyordu. Yirmi atlı, kafilenin önüne eriştiğinde durmayıp ilerleyince herkes şaşırdı. Süvariler atlarını mahmuzlayıp onların peşinden gittiler. Bir süre sonra mesele anlaşıldı: Öncü birliği atlarının üzerinde uyurken son neferine kadar donmuştu. Yeniçeriler bunu uğursuzluk telakki edip paşaya isyan bayrağı çektiler. Fakat paşa onların ulufelerini üç katma çıkardığını ve bunun bir kısmı olan toplam 140.000 meteliği hemen şimdi ödeyeceğini söylediğinde yatıştılar. Gel gör ki bir hafta sonra burçlarında renk renk bayraklar dalgalanan kaleyi gördükleri zaman, paşa 140.000 bakır meteliği geri istediğinde avaz avaz bağırmaya başladılar. Öfkelerini kusarken bir ara paşayı dinlediklerinde, geri istenen bu paranın kendilerine iki kat olarak ödeneceğini işitip yatışır gibi oldular."[480]

[479] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 57-58.

[480] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 71.

Çoğulculuk ilkesinin bir gereği olarak toplumun her tabakasından insan manzaralarına yer veren Anar, "Puslu Kıtalar Atlası"nda dilencilere Bünyamin'in babasını kurtarmak için giriştiği mücadelede fazlaca yer vermektedir. Hınzıryedi'nin hırsızlıktan dilenciliğe geçiş süreci ile romanda yer almaya başlayan dilencilik, Osmanlı tarihinin alaycılık çerçevesinde ele alındığı bir diğer parçasıdır.

> *"Kısa zaman sonra bölgenin en makbul dilencisi olduğunda ünü yedi iklim dört bucağa yayıldı. Hatta Sultan Murad Bağdat'a girdiğinde ona bin altın ihsan edip, kentteki beş yüz ayrı zanaatın erbabıyla onu da, Kostantiniye dilencilerine sadaka istemenin esrarını öğretmesi için yanma aldı. Sultanla birlikte Kostantiniye'ye geldiğinde elinde bir kabul fermanıyla doğruca dilenciler loncasına gitti. Bu garip mekânda, ilk bakışta diğer meslekdaşları tarafından hüsnükabul görür gibi oldu. Ona bir hoşgeldin ziyafeti verilmiş ve önüne bir taskebabı çıkarılmıştı. Bütün yemeği iştahla yiyip üstelik bir de tencereyi ekmekle sıyırdığında, o zamanki dilenciler kethüdası pis pis sırıtarak ona, taskebabındaki etin domuz eti olduğunu, bilindiği gibi bu eti yiyenin duasının kabul olunmayacağını, dolayısıyla kendisinin artık duası gayri makbul bir dilenci olduğunu anlattığında duyduklarına inanamadı. Kendisine yapılan bu şaka onun ekmeğiyle oynamaktı. O kadar kızdı, o kadar kızdı ki, korkuyla bakan Kostantiniye dilencilerine, 'Ömrünüz âh edip vâh işitmekle geçsin, burnunuzun sümüğüne bereket olsun, mekânınızda baykuşlar banlasın, gömleğiniz alev olsun, her parçanız bir kurdun ağzında kalsın, Allah size uyuz versin de kaşınacak tırnak vermesin, kefeniniz kara bezden olsun, iki gözünüz bir delikten baksın, Sûr üflendiğinde hiçbiriniz duymasın' diye ezberindeki duaları okumaya başladı. Dilenciler bu beddualar ya tutarsa diye o kadar çok korktular ki, kendilerini affettirmek için o gün kazandıklarını yeni pirlerine verdiler. Ancak domuz artık bir kez yenmişti, böylece, Bağdat'tan gelen bu dilencinin adı Hınzıryedi olarak kaldı."*[481]

Yeni Tarihselcilik kuramının izlerinin görüldüğü romanlarda tarihin kaydetmediği, tarihçinin seçme-ayıklama işleminde yazmaya gerek duymadığı sosyal hayatın sahnelerini ve uğraşlarını romanlarına taşırlar. Bu anlayış çerçevesinde romanda ana izlek olan ve Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin vasıtasıyla gerçekleştirilen "yolculuk" ve "arayış"ın yanı sıra bilim, tıp, tercüme, lonca ve tekke,

[481] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 97.

haram yemek vs. algısı ile Batılılar, esaret, dilencilik, kölelik, lağımcılık, yeniçerilik, hocalık gibi unsurların her biri dönemin atmosferini tamamlamada yerlerini almıştır.

Bu doğrultuda Osmanlı toplumunda kitaba ve kütüphaneye verilen değer, toplum nazarında bu konuda birbiriyle bağdaştırılamayacak bir alan olan "dilencilik" ile aynı bağlamda ele alınarak; topluma ait bir başka değer üzerinden yine güldürü unsuru yaratılmak amaçlanmaktadır.

> *"Bina ne kadar büyük olursa olsun içeride sayıları bine yakın yersiz yurtsuz dilenci altalta üstüste, otların, paçavraların, eski ve bitli şiltelerin üzerine yığıldıkları için, Bünyamin oturacak yer bulmakta zorluk çekti. Sonunda, anaları olduğunu söylediği yedi sakat çocukla dilenen şişman bir kadının yanına oturdu. Çünkü cinsiyet ayrımının olmadığı loncada haremlik ve selamlık yoktu. Zaten, genç olsun, yaşlı olsun, erkeklerin hemen hepsinin kadidi çıkmış, burunları düşmüş, dişleri dökülmüştü. Çevrede o kadar çok kör, kötürüm, inmeli, aksak, dilsiz, düztaban, damlalı, çolak, paytak, sağır, topal, şaşı, yatalak, kolsuz, çalık ve şehla vardı ki, yabancı biri burayı hastane sanabilirdi. Fakat bir ya da daha çok azaları eksik olmasına rağmen körler dahil bütün bu insanların gözlerinde bir canlılık parıltısı vardı. Gel gör ki bu parıltı, sadaka toplamaya çıktıklarında günün ilk ışıklarıyla birlikte kaçınılmaz olarak sönüyor, yüzlere meyus ifadeler yerleşiyordu. Açındırıp sadaka koparma sanatının dehaları olan bu ahali, her biri gerçek birer yaratıcılık eseri olan sayısız yöntem ve üslup geliştirmişti. Hatta bazıları mesleğin püf noktalarını anlatan kitaplar yazıp tecrübelerini gelecek nesillere miras bırakmışlardı. Gerçekten de loncanın kütüphanesi üstad dilencilerce yazılan hesaba gelmez kitapla doluydu. Bu kitaplar dilenme tarzları yanısıra, genellikle kaside ve maval besteleri, yetmiş iki ulusun darphanesinde basılan paraların katalogları, sadakayı arttırmak amacıyla bedende bir hasar yaratmanın usullerini gösteren cerrahi kitaplarından ibaretti. Tıp kitapları elbette ki loncanın resmi cerrahlarına aitti. Bu acımasız adamlar, Anadolu'nun çeşitli yerlerinden getirilip Hmzıryedi'ye satılan çocukların kollarım bacaklarını kırıp tenlerinde derin yaralar açarak dilenciler ordusuna yeni neferler kazandırıyorlardı."*[482]

"Puslu Kıtalar Atlası"nda XVII. yüzyılı kendisine tarihî fon olarak seçen Anar, bu dönemin sosyal hayatını romandan yaptığımız alıntılarda da görüldüğü üzere toplumda gerçek manada görülmesi çok da mümkün olmayan uç karakterler üzerinden masalsı bir atmosfer içerisinde sergilemiştir. Bunun yanında anlatılan

[482] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 108.

hikâyenin Osmanlı'nın ele alınan döneminde yaşanmışlık hissinin verilerek anlatılması da ön planda tutulmaktadır. Tarih, Yeni Tarihselci anlayışta olduğu üzere bir "imge" şeklinde romanın dünyasında kendisine yer bulmakta ve okuyucunun kendisini tarihî bir zaman dilimi içerisinde bulunma hissini yakalaması amaçlanmaktadır. Romanda bazı bölümlerde Osmanlı sarayından ve padişahtan bahsedilmesinin sebebi budur. Bu unsurlar sadece bir imge olarak yer alır romanda.

> *"Dertli lakabıyla anılan bu adamı hayatında tam altı kez yıldırım çarpmıştı. Bir zamanlar zengin bir tüccar olan Dertli'ye, ticarethanesinin içinde olduğu sırada pencereden giren bir yıldırım isabet etmiş ve adamın saçı sakalıyla birlikte malı mülkü de yanıp kül olmuştu. Sefil perişan, parasız pulsuz sokaklarda gezerken dilenciliğe heves etmişti. Sakalsız dilenci makbul olmadığı için, yaz boyunca sakal büyütüp beyaza boyamış, gel gör ki böylece kazandığı saygınlık sermayesini sonbaharda tepesine düşen bir yıldırım, saçı kirpiği ve kaşlarıyla birlikte kül etmişti. Ama o yılmayıp, bu tüysüz, köse ve dazlak haliyle az da olsa sadaka toplamayı başarmıştı. Tepesine tam üç kere daha yıldırım isabet edince adı uğursuza çıktığından dolayı, yanından geçtiği minarelere, saraylara ve konaklara şimşekleri cezbetmesin diye Kostantiniye'de dolaşması padişah fermanıyla yasak edilmişti. Fakat o bu yasağa aldırmıyordu. Çünkü bir ara fermana karşı geldiği için tutuklandığında, atıldığı zindana yıldırım düşmüş ve binanın onarımı 17.000 akçeye malolmuştu. En sonunda Dertli, kaderinin de bir geçim kapısı olduğunu düşünüp, köşklerin ve kasırların çevresinde dolaşarak ahaliyi, şimşekleri evlerine düşürmekle tehdit etmeye başlamıştı. Görüldüğü yerde bazan sadaka verilip savuluyor, bazan da taşa tutularak kovalanıyordu. Yıllardan beri başını bir dam altına sokamayan bu adamın en büyük özlemi, kapalı bir yerde, bir çatı altında gönül ferahlığıyla uyumaktı."*[483]

Görüldüğü üzere "padişah fermanı" gibi ciddi bir tarihî olgu gülünç bir olaya "malzeme" edilmekte ve bu durum da Anar'ın Osmanlı'ya bakış açısının tespitini kolaylaştıran unsurlardan biri olmaktadır. Bir başka yerde Uzun İhsan Efendi'nin çıktığı bir İstanbul gezisinde bu bakış açısı daha net bir şekilde kendisini gösterir:

> *"Hava iyice kararınca fenerini yaktı ve dik bir yokuşu tırmandıktan sonra Haliç'in karşı kıyısına baktı. Kuru ayaza rağmen gece yarısına kadar manzarayı seyretti. Kostantiniye, uyuyan bir devin gölgesi gibi mehtabın altına uzanmıştı. Şehrin*

[483] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 112.

uykuda olduğu o anda bile, düşlerin görülüp kâbusların gerçekleştiği, şehzadelerin boğdurulup rüşvetlerin hesaplandığı, gizli ittifakların imzalanıp şerbetlere binbir çeşit zehirin katıldığı o anda bile, sarayda kutsal emanetlerin bulunduğu o odada yanık sesli bir hafız, kendisinden öncekilerin yüz altmış yıldır aralıksız kıraat ettiği Kuran'ı, vecd içinde gözlerini kapayarak kimbilir kaçıncı defa okuyordu."[484]

Postmodern anlatılarda tarih bağlamında "oyun" fikrinden kaynaklanan bir durum göze çarpmaktadır. Romanlarda kurmaca olsun ya da olmasın bu şekilde bir tarih kurgusu verilirken tarihin belirsizleştirilmesi söz konusudur. Yaşanan hayatın gerçekliğine sıkı sıkıya bağlı kalınmamak istenmesinden de kaynaklı bu durum okuyucuya yaratılan bir tarihî yapı içerisinde rahatça hareket etme imkânı sağlar. Özellikleri işaret edilen bu dünya ile İhsan Oktay Anar'ın "Kitab-ül Hiyel" adlı romanında da karşılaşırız.

III. Selim zamanından II. Meşrutiyet'in ilanına kadar ki dönemin fon olarak kullanıldığı Kitab-ül Hiyel, İstanbul'da, toplumun her kesiminden insanların oluşturduğu bir çevrede, usta çırak ilişkisiyle birbirlerini takip eden üç kuşak mucidin (hiyelkârın) muhteris kişiliklerinin birer yansıması olan projelerini gerçekleştirme çaba ve hayalleri ile geçen hayat hikâyelerini konu edinmektedir. Bu eserde "gerçekleşmiş bir hayal olan dünyayı örnek alıp, onu ve üslubunu taklit ederek yeni hayaller(in)"[485] teknik uygulamaları ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Bu roman da Puslu Kıtalar Atlası'na paralel olarak hırs, aç gözlülük, nefret gibi duyguların kontrol edilememesi durumunda, insanoğlunun felakete sürükleneceği çerçevesine oturtulmuştur. Buradan hareketle eserin ferdî konulu tarihî roman olduğunu söyleyebiliriz.[486]

Puslu Kıtalar Atlası'nda olay örgüsünü "çerçeve hikâye" tekniğinden yararlanarak kurguladığını gördüğümüz Anar, "Kitab-ül Hiyel"de daha çok meddahlık geleneğinin hikâye anlatım üslup özelliklerini postmodern bir yaklaşım ile

[484] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 56.

[485] İhsan Oktay Anar, **Kitab-ül Hiyel,** s. 139.

[486] Ahmet Koçakoğlu, **İhsan Oktay Anar, Hayatı-Sanatı-Eserleri,** s. 96.

değiştirip yeniden yorumlayarak bir kurgu gerçekleştirmiştir. Kitap üç bölümden oluşmaktadır ve bu bölümlerin isimlendirilmesine baktığımızda meddahların hikâye anlatım tarzından yola çıkılarak bu isimlerin bu şekilde verildiği anlaşılmaktadır.

> *"Yafes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır "*[487]

> *"Kara Calûd'un Hâl Tercümesinin, Hiyel ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır."*[488]

> *"Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Beyin Hâl Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder."*[489]

Bu isimlendirmenin yanı sıra Anar'ın hikâyesine "Kuledibi'ndeki Tamburlu Kıraathanede" başlaması yine meddahlık geleneğinin kıraathaneler ile olan ilişkisine bir gönderme arz etmektedir.

> *"Kuledibi'ndeki Tamburlu kıraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelâm ehillerinden olan ahalisi, asırların tüketemediği bu yorgun dünyanın binbir halini yadedip onda baki kalan hoş ve nâhoş sedalardan dem vururken, laf dönüp dolaşıp çoğu kez bir zamanların Yâfes Çelebi'sine gelirdi. Râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi:"*

Bir üst anlatıcı varmış hissini veren ve bu üst anlatıcının hikâyenin anlatıldığı mekân olan kahvehaneden dolayı "meddah"ı anımsattığı bu başlangıcın ardından Yafes Çelebi'nin hikâyesine başlanmaktadır. Yazar bu tarz ile geleneğe doğrudan göndermede bulunmaktadır.

> *"Yâfes nam bu çelebi Tophanevî idi, bedesten esnafları onun Saraçhaneli olduğunu, mahlasının da Seyfî olduğunu nice sonra tellallarla ilan ve defterlerde beyan etmişlerse de sonuçta taşralı değil İstanbulî idi. Kazasker'deki demirciler çarşısında, Sultan Abdülaziz devri saltanatlarında bile onun adını hatırlayan ustalar çıkmıştı. Fakat hatırladıkları, çehrelerine öfkeden kan hücum etmesinden belli olur, o anda kendilerine yüz kuruş bile verilse meşum saydıkları o ismi ağızlarına almazlardı. Bu öfkenin sebeplerine dair rivayetler muhteliftir. Kılınç dövme sanatında asrının pîri kabul edilen Hacıkadınlı merhum Deli Bekir'den ikinci*

[487] İhsan Oktay Anar, **a.g.e.,** s. 9-66.

[488] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 67-116.

[489] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 117-144.

kalfası Kul Rıza'nın naklettiğine göre Yâfes Çelebi, daha ter bıyıklı, ayva tüylü, paluze tenli bir delikanlı iken kılınç dövme sanatına heves etmiş ve bunun için demirciler çarşısında Zekeriya Ustanın elini öptükten sonra çıraklığa kabul edilmişti. Örsü, çekici ve körüğü usül vuran bir kudümcü gibi kullanmayı, kızgın demiri bir kadın gibi tavına getirmeyi, kılınç yumurtasını döverken efsunlu şarkıları uygun makamla okumayı, çeliğe öküz idrarında çifte su vermeyi ve kılıncı tizapla parlatmayı orada öğrendi. Mahareti kısa zamanda o kadar arttı ki, onun yaptığı bir yatağanı kullanan otuzikinci orta çorbacısı gazada hasmına hamaylı çekince, yani adamı sağ omuzundan belinin soluna kadar ikiye bölünce, gelip bu muhteşem silahı döven ustanın elini öpmek istedi. Fakat karşısına, Zülfikâr'ın sırrına vakıf ak sakallı bir pîr yerine, çıka çıka ayva tüylü bir cıvan çıktı. Sükûtu hayale uğrayan yeniçeri, yastıklı bıyıklarını burduktan sonra ona kesesinden tam kırk bir akçe bahşiş ihsan etti."[490]

Hikâye anlatım tarzının yanında anlatılan olayın yansıtılma biçimi de önemlidir. "Puslu Kıtalar Atlası"nda olduğu gibi Yeni Tarihselci anlayışın yansıması olarak Osmanlı sosyal hayatının romanın temel izleği olma ve bu sosyal hayatın alaycılık temelinde ironik ve parodik bir bakış açısıyla ele alınma durumunu "Kitab-ül Hiyel"de de görmekteyiz. Yafes Çelebi'nin önce ustalığın övüldüğü sonra ise geleneksel usullere aykırı bir biçimde yaptığı kılıçtan dolayı loncanın onu eleştirdiği bölümlerde bu durumun izlerini görmekteyiz:

"...istikbal vaadeden bu genci esnaf şeyhi görmek istedi. Delikanlı ustasıyla gidip bu yaşlı adamın elini öptükten üç gün sonra, yiğitler, kethüdalar ve bizzat şeyh huzurunda gülbankı Allah Allah çekilip peştemalı beline bağlandı, gediği bağışlandı, esnaf sandığından akçesi verilerek dükkânı açıldı. Gel gör ki ne olduysa bundan sonra oldu. Yâfes Çelebi'nin dükkânından önce semaî, ardından sofyan, ve nihayet aksak usulde çekiç sesleri duyuldu. Aradan böylece tam bir hafta geçtikten sonra, hem de bir mübarek ramazan günü, çarşının ustaları, kalfaları, ayakçıları ve hadsiz hesapsız amelesi, tam da orucun başlarına vurduğu iftar öncesi saatlerde Yâfes Çelebi'nin dükkânına tuhaf bir kılıncın asılmış olduğunu gördüler. Birdenbire hepsinin gözleri dönüverdi. Çünkü erbabı, makası andıran bu tuhaf kılıncın nasıl kullanılacağını hemen anlamıştı. İki elle kavranan bu silahın kabzası çekildiğinde namlusu tıpkı bir makas gibi ikiye ayrılıyor, hamle yapan rakip kılıncı bu sayede karşılamakla kalmıyor, kabza itilir itilmez kapanan namludaki kancalar sayesinde onu yakalıyordu da.

[490] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 11-12.

Böylece zaptedilen rakip silahı kırmak ya da hasmın elinden düşürmek için, kılıncı ekseni etrafında çevirmek yetiyordu. Bu kepazeliği gören esnafın cinleri tepesine üşüşmüştü. Hele hele, onların sert tepkilerine önceden hazırlık yaptığından mıdır, Yâfes Çelebi'nin gürültüye pabuç bırakmadığını, dikkafalılık edip yine bildiğini okuduğunu gördüklerinde küplere bindiler. İçlerinden biri koşup durumu hemen şeyhe bildirdi. O sırada hamamda olan şeyh, kethüda ve yiğitbaşlarını da yanına alıp çarşıya geldiğinde, kılıncı görür görmez yere yığılıverdi. Adamcağızın sol yanına inme inmişti. Ağız dalaşı bu nedenle arttıkça arttı. Bir peykeye yatırılan şeyh ona, ahrette iki elinin yakasında olacağını söylüyordu. Neden sonra ondan yanına yaklaşmasını istedi. Yâfes Çelebi kendisine emredileni yapar yapmaz, yattığı yerden şeyh, geleneksel usülleri bırakarak bu mertlikle bağdaşmaz kılıncı er meydanına sokan kalleş ustanın suratına okkalı bir tokat patlatıp gediğini iptal etti. Örf ve âdetlere karşı gelip zanaate bid'at getiren Yâfes Çelebi'nin peştemali belinden böylece çözüldü."[491]

Metne baktığımızda ele alınan unsurların ait oldukları dünyadan alınarak Anar'ın parodi ve pastiş tekniklerini kullanmasıyla kurduğu dünyanın "oyun" yönünü oluşturan unsurlara dönüştüğü fark edilmektedir. "Puslu Kıtalar Atlası" bağlamında da söylediğimiz gibi Anar'ın bu unsuları ait oldukları dünyadan alıp günümüz dünyasında "ihya" etmek gibi bir arzusu yoktur. Anar'ın onları ele almasındaki gerekçe onlarda gördüğü "malzemesel" kalitedir. Bu malzemeler parodiye dayalı bir üslup ile ele alınmakta ve beklentilerin tam tersine taşındığı yeni dünyanın içerisinde değeri aşınmakta ve itibarı zedelenmektedir.

Romanın böyle bir hikâyeyle başlaması da manidardır. Metinde gördüğümüz "Yafes", "Zekeriya" ve "Zülfikâr" gibi dinî yönleri bulunan pek çok isim ve kelime gruplarının daha romanın başlangıcında farklı çağrışımlarda bulunacak şekillerde kullanılması, Anar'ın bu kavramların taşıdıkları manaya dayalı değerlerini roman boyunca tahfif etmeye yönelik niyeti olduğunu açığa çıkarmaktadır. Bu niyetini masalsı ögelerle süsleyerek mizahî, ironik ve parodik bir anlatım tutumu ile uygulamaya çalışır. "Burada "Yâfes" ve "Zülfikâr" kelimeleri ile dinî motiflere gönderme yapılmakla birlikte, aslında, roman kahramanının tam tersine, örnek bir kişi olmadığı, olağanüstü hiçbir özelliğinin bulunmadığı vurgulanmaktadır. Kişinin

[491] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 12-13.

mesleksen atılması ise onun hiçbir işi tam olarak yerine getiremeyeceğini hayalperest bir insan olduğunu göstermektedir."[492]

Romanın bundan sonraki bölümlerinde anlatılanların rivayetler yoluyla ulaşan hikâyelere dayandığı izlenimi yaratılmak istenmektedir romanda. Ancak burada bile parodik bir üslup vardır. *"Kılınç dövme sanatında asrının pîri kabul edilen Hacıkadınlı merhum Deli Bekir'den ikinci kalfası Kul Rıza'nın naklettiğine göre"*[493] şeklinde başlatılan hikâyede geleneksel anlatı sanatlarındaki rivayetin "sıhhati"ni göstermek için kaynak kişiyi belirtme geleneği tahfif edilmektedir. Bu görüşümüzü destekleyecek örnekleri romanın farklı yerlerinde yine görmekteyiz:

> *"Fener'deki Sümbüllü meyhanenin mudavimlerinden ayyaş bir zat ise, lodosçular kethüdası Tavukpazarlı Koca Asım Paşazade Turşucu Hüseyin Efendi'nin kankardeşi merhum Gelenbevî Salim Efendi'den başka bir rivayet nakletmiştir: Mezkur batakhanede, bu zatın beyanına göre Yâfes Çelebi, esnaf şeyhine inme inmesine sebep olmamış, ama ustası Zekeriya Efendi tarafından şu sözlerle azarlanmıştı. (...)"*[494]
>
> *"Ona az buçuk yardımı dokunmuş vicdan sahiplerinden Yorgancı Mikail Efendi'nin vaktiyle rivayet ettiğine göre Yâfes Çelebi, onbir akçe saydığı rakıyı akşama doğru yarıladığında meyhane demkeşlerle yavaş yavaş dolmaya başlamıştı."*[495]
>
> *"Sağ garipler devecisi Dörtboynuz Halil Efendiden nakledildiğine göre..."*[496]
>
> *"Râviyân-ı ahbar ve nâkilan-ı âsâr, Yâfes Çelebi'nin bu akıl almaz tasarıları Zencefil Çelebi adında bir zata anlattığını rivayet ederler ki, Katırcı Salim Ağanın kullar defterine düştüğü kayıt bunu doğrulamıştır. Ahırkapı delilerinden Çapraz Beşir Efendiden nakledildiğine göre ..."*[497]
>
> *"Ayasofyalı deliler taifesi arasında kendisinin Sultan Mahmut olduğunu iddia eden Ahırkapılı mecnun Zincirli Mahmud'un güruhundan biri olup onun vakanüvisliğini yapan*

[492] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e,** s. 155.

[493] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 12.

[494] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 14.

[495] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 16.

[496] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 18.

[497] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 23.

Divane Salim Efendiden, Süleymaniye Tımarhanesi güllabicibaşısı Demirtokat Haydar Beyin naklettiğine göre ...”[498]

Yukarıda romanın pek çok noktasında karşımıza çıkan ve rivayet geleneğinin parodisinin yapılması amacını taşıdığını teyit ettiğimiz alıntılara baktığımızda Anar'ın bir diğer amacının okuyucuda anlatılanların gerçekliği noktasında bir şüphe uyandırmak olduğu görülür. Bu amaç, temelinde tarihî gerçeklik olan olayların anlatılmasında dahi bu şekildedir. Örneğin; III. Selim'in Yeniçeri Ocağı'nın yetersizliğine inanıp onların alternatifi olması amacıyla Nizam-ı Cedit ordusunu kurması ve bu ordudaki askerlerin yurtdışından getirilen uzmanlarca eğitilmesi olayı bu doğrultuda ele alınmaktadır. Nizam-ı Cedit ordusuna mensup dört nefer yeniçerilerin uğrak mekânı olan bir meyhaneye gelmekte ve bu iki ordu arasındaki mücadele alaycı bir üslup ile işlenmektedir.

“... yaptıkları iş, yani yeniçerilerin uğrak yeri olan bir meyhaneye gelmeleri akıl alır gibi değildi. Üstelik onbirinci ortanın içeri girmesi an meselesiydi. Çünkü bilindiği gibi, o devirlerde yeniçeriler ile talimli askerler birbirlerinin can düşmanıydılar. Çok geçmeden beklenen oldu ve bellerinde çifte pıştov, çifte yatağanla; yüzlerinden pislik, ellerinden kan, ağızlarından küfür akan yeniçeri güruhu içeri girdi. Talimlileri fark edince şaşırdılar, ama onların ateşli silahları olmadığını görünce hemen hepsi haince sırıttı. Başeskinin bir işaretiyle adamlardan biri kapıyı tuttu. Anlaşılan, talimli neferlerle kedi fareyle oynar gibi oynamak istiyorlardı. Kerevetlere çöküp rakılarını getirttiler. Böylece demlenirken bir yandan da efendimiz Sultan Selim-i Salis Han Hazretlerine olmadık küfürler ediyor ve onun kurduğu Nizam-ı Cedid'in tüm neferlerinin mebun olduğunu söylüyorlardı. Talimliler ise cevap vermeye cesaret edemiyor, hatta adamakıllı yıldıklarından mıdır, ara sıra tasdik edercesine başlarını sallıyorlardı. Ama bu tavırları para etmedi. Rakıyla şarabı karıştırıp içtiği için gazaba gelen bir yeniçeri pıştovunu çekti, üstelik horozunu kaldırıp tetiği istignaya bile aldıktan sonra, silahı talimlilerden birinin kafasına dayadı ve ondan, bir mebun olduğunu, gerekirse buradaki herkese verebileceğini söylemesini istedi. Beti benzi atan zavallı ise son çare olarak yatağanına davrandıysa da yeniçeri tetiğe asılır asılmaz kanlar içinde yere yığılıverdi. Gürültüyü seven katil, pıştovuna barut hakkının iki mislini koyup namluya birkaç kurşun üstüste yerleştirdiğinden, adamcağızın kafasından eser kalmamış gibiydi. Ortalığın kan gölüne döndüğünü ve duvara et parçalarının yapıştığını görenlerin

[498] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 30.

oracıkta içi kalktı, kan kırmızı misket, Bozcaada ve Ankona şarapları içenler başta olmak üzere pek çok kişi birer ikişer kusmaya başladı. Gözü dönmüş yeniçeri ise gâvur talimi yapanların sonunun bu olduğunu haykırıyor, tebaa-yı şahanenin kâfirlerden öğrenecek ilimleri olmadığını söylüyordu. Bu sözlerine meyhane ahalisinin pek o kadar inanmadığını içkili kafasıyla artık her nasılsa sezdiğinden, bir masada oturan üç Frenge dönüp bağırdı ve onlardan kendisini arzu ettikleri konuda imtihan etmelerini istedi. Beti benzi kül kesilen iki Frengin tersine üçüncüleri, bozuk bir lisanla katile, üçgenlerin iç açıları toplamının ne kadar olduğunu sordu.

Gelgelelim bu sorunun muhatabı, meseleyi pek kavramış gibi değildi. Dörtyüz kuruş rüşvet verip marangozluktan yeniçeri ocağına geçen ilim irfan sahibi bir arkadaşı ona bu yüzden yardım etti: Parmağını talimli neferin kanına bandırıp yere birkaç üçgen çizerek adama üçgenin ve açının ne olduğunu kendi kafasınca göstermeye çalıştı. Ancak katil zihnini toparlamayı yine de başaramıyordu. Alt dudağı sarkmış, gözleri boşluğa bakar olmuştu. Sağı solu kolluyor ve kendisine cevabı fısıldayacak birinin çıkmasını bekliyordu. İşte tam da bu sırada Yâfes Çelebi'nin fısıltısını işitti. Ardından, mağrur bir sesle Frenge, 'Bütün üçgenlerin iç açıları toplamı eşittir, yani yüz seksen ... şeydir, parmaktır' dedi. Frenk cevabı kabul eder etmez yeniçeri, 'Şimdi aldı mı herkes ağzının payını! Bizim küffardan öğrenecek bir şeyimiz yok!' diye bas bas bağırdı ve cevabı kendisine fısıldayan Yâfes Çelebi'yi masasına çağırıp ona yarım okka rakı söyledi."[499]

Görüldüğü üzere romanda İhsan Oktay Anar, Osmanlı'nın III. Selim döneminde vuku bulan ve tarihî kaynaklarda son derece önemli bir yere sahip olan Nizam-ı Cedit ve Yeniçeri Ocağı çekişmesi meselesini ironi ve parodiye dayalı alaycı bir bakış açısıyla ele alarak bu ciddi meseleyi güldürü malzemesine dönüştürmektedir. Bunu yaparken tarihî bir bilgi olan Yeniçeri Ocağı'nın bozulduğu fikrini *"Dörtyüz kuruş rüşvet verip marangozluktan yeniçeri ocağına geçen ilim irfan sahibi bir arkadaş"* şeklinde başlayan ironisiyle birlikte ele alarak; Yeni Tarihselci anlayışın dile getirdiği tarihin yazarın olaylar karşısında seçme ve ayıklama yaparak oluşturulan öznel bir yapı olduğu iddiasını da yansıtmış olmaktadır.

Anar'ın "Kitab-ül Hiyel"de Osmanlı'ya dair bakış açısını net olarak gördüğümüz bölümlerden bir diğeri devlet içerisindeki bürokratik işlemlerin

[499] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 16-17.

anlatıldığı bölümdür. Yafes Çelebi hem karada hem de denizde ilerleyebilen bir savaş aracı olan "debbabe"yi tasarladıktan sonra bu savaş aracının imalatı için gerekli parayı bulma noktasında Zencefil Çelebi adındaki birini aracı olması için ikna eder. Bundan sonraki aşamada Anar, Osmanlı'yı hiciv için bir fırsat yakalar ve bürokratik işlemler üzerinden bu amacını yerine getirmiş olur:

> *"Her şey iyiydi hoştu ama, katırcı Salim Ağanın naklettiğine göre, yarattığı endişe dışında bu debbâbenin hiçbir külfeti olmadığına inanan Zencefil Çelebi, olayı Babıâli aracılığıyla padişah efendimize duyurmak, savaş aracının ihtira beratını almak, ayrıca onun tüm imalat haklarını kendilerine veren ve bu iş için gerekli donanımı ve parayı sağlayan bir ferman koparmak görevinin kendisine yüklendiğini görünce mırın kırın etmişti. Bu görev onun olmalıydı, çünkü kendisi usul, erkân bilen efendi bir zat olarak devlet ricali karşısında daha büyük bir şansa sahipti. Üstelik kendilerine, sözgelimi Nizam-ı Cedid hazinesinden verilen faizsiz borçla yapacakları sayısız debbâbeyi böylece yine devlete satabilirdi. Ama bütün bunların gerçekleşmesi için önce ihtira beratının alınması şarttı. Yâfes Çelebi bütün bu bilgileri France sefaretinin ayyaş tercümanının ağzından almış, adama içirdiği şaraba da son meteliğini vermişti. Zencefil Çelebi'nin önce bu işe aklı basmadı. Ancak neden sonra ikna oldu ve senede muhtemelen on bin altınlık bir gelirden bahseden ortağına inanarak ertesi sabah onun talimatları uyarınca Babıâli'ye gitti. Beş akçe verip bir damgalı kâğıt aldı ve ortağının hazırladığı müsveddeyi, o güzelim, inci gibi yazısıyla temize çekip istidanın arkasına mührü bastı. Devlet dairesine girer girmez artık onun mutlu hayatı bitmişti. Çünkü içerideki kalem efendileri, cahiliye devri boyunca Kabe'de bekleyen putlar kadar kımıltısız ve kayıtsızdılar. İstidasını bir mülazıma uzattığında, hayatını bir keşmekeşe dönüştürmek için son adımını atmıştı: Ricası dikkate alındı ve kendisinden bir hüccet istendi. Çünkü debbâbenin kendilerine ait olduğunu Galata kadısı huzurunda ve şahitler nezdinde ispatlamaları gerekiyordu. Yüz akça harç yatırdıktan bir hafta sonra aldığı hücceti teslim ettiğinde evrakları mülazım tarafından şakirdlerine havale edildi. Adam başı onar akçeyle bu engel aşıldıktan sonra ikinci ve birinci halifelere erişilince bahşişin miktarı da yükseldi. Yollar tıkanınca Zencefil Çelebi, yaptığı işlere akıl sır erdiremeyen babasının yardımına başvurarak, komşu mahallede oturan aslancıbaşıyla temas kurdu. Padişah efendimize Mağrip'ten gelen arslanların bakımından sorumlu olan bu saray görevlisinin evine, bir top tereyağı, bir sepet yumurta ve koltuğunun altında bembeyaz bir kazla gidilip medet dilendi."*[500]

[500] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 27-28.

Anlatılan olayın devamında Zencefil Çelebi'nin debbabeye "ihtira beratı" almak amacıyla elinde ne var ne yoksa saatinden başlamak üzere, satarak devlet görevlilerine rüşvet olarak nasıl yedirdiği; trajik, absürt ve biraz da komik olaylar silsilesiyle anlatılarak Osmanlı bürokrasisi hicvedilmektedir.

Çoğulculuk ilkesinin bir gereği olarak toplumun her tabakasından insan manzaralarına yer veren Anar, postmodernizmin "yerel tarih" anlayışını ortaya koymaktadır. Ayrıca "zalimler ve muhterisler, âlimler ve vakanüvisler, halimler ve muhterisler, doğru ya da yanlış, şu menkıbeleri salnamelerde rivayet ve meyhanelerde hikâyet etmişlerdir."[501] ifadeleriyle sanatçı olayların doğru ya da yanlış bir biçimde aktarılabileceğini belirterek Yeni Tarihselcilik kuramına paralel bir tutum izlemiştir.[502] Yine bu anlayışın modern romanın seçkinler romanı olduğunu iddia ederek ona karşı çıkmasının izlerini, Anar'ın romanlarında alt kültürlere yer vermesinde ve onların dillerini, giyim tarzlarını, yaşam biçimlerini, cinsel tercihleri ve dünya görüşlerini yansıtmasında bulabilmekteyiz.[503] Anar'ın romanlarındaki kişilerin kullandığı dil, giyim kuşam biçimi, ait olduğu sosyal tabaka, arkadaş çevresi, cinsel tercihleri ve birliktelikleri, pornografiye varan açıklamaları ile modernist romanın seçkinci tavrına karşı çıkış olarak yorumlanmakla birlikte bu unsurlarla kurulan dünya, Anar'ın zihnindeki Osmanlı'nın da tezahürüdür. Bu tezahür, hiciv, ironi ve daha çok parodi üzerine inşa edilmiştir.

"Bir şarkıyı başka bir makamda söylemek, yani melodiyi başka bir ses perdesine geçirmek"[504] gibi bir anlamı olan parodi ile Anar, gerçekte farklı bir dünyanın yankısı olan Osmanlı sosyal hayatının seslerini kendi kurmaca dünyasında başka bir şekilde seslendirmektedir. Bu sesler de onun bakış açısına en uygun olan daha çok hicve, alaya ve güldürüye dönük çıkan sesler olmaktadır.

---

[501] İhsan Oktay Anar, **a.e.,** s. 67.

[502] Ahmet Koçakoğlu, **a.g.e.,** s. 97.

[503] Dilek Yalçın-Çelik, **a.g.e.,** s. 168.

[504] Kubilay Aktulum, **Parçalılık/Metinlerarasılık,** Ankara, Öteki Yayınevi, 2004, s. 290.

3.2.3. "Resimli Dünya"da Bir "Boğazkesen": Fatih'in Postmodern Romanı

Nedim Gürsel'in Osmanlı tarihinden yararlanarak kurguladığı "Boğazkesen Fatih'in Romanı", ve "Resimli Dünya" romanlarının her ikisi de dönemsel olarak Fatih Sultan Mehmed dönemine dayanmaktadır. Bu iki romanın bir diğer ortak noktası ise postmodern bir tarzda zamanın çift yönlü olarak kurgulanması ve bir yönünün geçmişten bir yönünün ise bugünden güç almasıdır.

"Boğazkesen", alt başlığında belirtildiği üzere "Fatih'in Romanı"dır ve yukarıda belirttiğimiz üzere "Fatih", iki farklı zamanın iki farklı Fatih'i olarak karşımıza çıkmaktadır. Birincisi Osmanlı padişahlarının yedincisi Sultan II. Mehmed, ikincisi ise 12 Eylül'ün karmaşık toplumsal ve siyasal olaylarının içinde II. Mehmed'in romanını yazmaya çalışan yazar Fatih Haznedar'dır.

Kurgusal olarak ana hattını çizdiğimiz "Boğazkesen"de Gürsel, "Fatih'in Romanı"na bir prolog ile başlayarak henüz başlangıçta Osmanlı tarihine yaklaşım tarzını açık etmektedir.

> *"Ve Swann, Bellini'nin yaptığı portreden tanıdığı II. Mehmet'i kendine çok yakın hissediyordu. İstanbul fâtihi, Venedikli biyografının anlattıklarına bakılırsa, tutkuyla sevdiği bir cariyenin saplantısından kurtulabilmek için onu kendi elleriyle hançerlemiş, böylece kafa esenliğine kavuşabilmişti."*
>
> *Marcel Proust, Geçmiş Zamanın Peşinde"*[505]

Kurgulamayı bütünüyle kapsayacak, romanın gerçeklik derecesini artıracak yeni açılımlar arayan yazarlar, çoğu zaman metinlerarası bir yöntem olan iç içe geçen prolog tekniğinden faydalanmışlardır. Bu uygulama için vakaya edebî yorumla değil, doğrudan bir anekdotla (tarihsel gerçeklik) ya da vakayı metinlerarası bütünlük içinde kavrayan bir alıntı ile başlayabilmekte ve romanı bu anekdotu merkeze alarak sürdürüp bitirebilmektedirler.[506] Bu özellik Aktulum'a göre postmodern tanımına uyan bir romanın, yazı pratiği bakımından göze çarpan kimi biçimsel özelliklerini hemen başından bir çırpıda özetlemektedir.

---

[505] Nedim Gürsel, **Boğazkesen: Fatih'in Romanı,** s. 9.

[506] Şamil Yeşilyurt, "Nedim Gürsel Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması", s. 2000.

"Metinlerarası ilişkiler bağlamında, 'bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla, yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, son sözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar (prolog), metinde yer verilen resimler, metnin kapağı ve metinöncesi unsurlar (bir başka deyişle karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkisi'[507] biçiminde tanımlanan yan-metinsellik (Fr. paratextualité) özelliği tanımlık kullanımıyla kendini belli ediyor; bu yolla romanın biçimi yanında içeriği göstergelerarasılık olarak adlandırdığımız bir süreçle de ilintili olarak tarihsel içeriği hem özetliyor hem de okuyacağımız metnin bir kurgu olduğunu bildiriyor."[508]

Okuyacağımız yapıtın bir kurgu olduğunu postmodern bir edayla bildirerek başlayan Gürsel'in romanın başlangıcındaki bir diğer postmodern tarzdaki mesajını romanın "içindekiler" bölümünde görmekteyiz. "İçindekiler"de on iki ana bölüm olduğu gösterilmektedir. Ancak ilk altı bölümün her birinde Fatih Haznedar'ın yazdığı romanının bölümlerinin de ikinci bir bölümmüş gibi verildiği görülmektedir. Burada dikkati çeken unsur, diğer bölümler sayılar vasıtasıyla sıralanırken Fatih Haznedar'ın romanından alınmış havası içerisinde verilen bölümlerin Osmanlı döneminde yazılmış bir tarih kitabının üslup özellikleri gözetilerek yapılmış bir "pastiş" tekniğiyle verilmiş olmasıdır. Romanın Fatih Sultan Mehmed bağlamında Osmanlı'ya bakan yönü bu bölümlerde karşımıza çıkmaktadır. Her bölüm başlığı altında o bölümün içeriğinin ipuçlarını veren farklı kaynaklardan alınmış epigraflar görülmektedir.

Bu bölümler sırasıyla ele alınarak Gürsel'in bu bölümlerde Fatih'in hikâyesi üzerinden Osmanlı'ya ne türlü bir bakış açısı sunduğu tespit edilmeye çalışılacaktır.

Birinci bölüm, "Bu bölüm Sultan Mehmed Han Gazi'nin Boğazkesen'i nasıl yaptırdığını işte onu anlatır" başlığını taşır ve Âşıkpaşazade'nin "Tevarihi Âli Osman" adlı eserinden yapılan prolog üzerine kurgulanmış Rumelihisarı'nın yapılışının anlatıldığı bölümdür.

"Diledi kim Rum Eli'ne geçe. Eyitdiler; 'Devletlü Sultanım! Gelibolu Boğazı'nı kâfir gemileri gelüb bağladı' dediler. Hünkârı aldılar. Doğru Koca Eli'ne getürdiler. İstanbul'un üsti yanında,

[507] Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık,** Ankara, Kanguru Yayınları, 2011.

[508] Kubilay Aktulum, "Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarihi Yeniden Yazmak", **Bilig,** Bahar 2015, S. 73, s. 2.

boğazda Akçahisar'a kodılar. Atası geçdügi yerden Rum Eli'ne gecdi. Akçahisar'ın karşusuna kondı. Halil Paşa'ya eyidür: 'Lala! Bunda bana bir hisar gerekdür' Elhâsıl ol arada heman buyurub hisarı yapdurdı.

Tevarihi Âli Osman, Âşıkpaşazade" [509]

Nedim Gürsel, yukarıdaki epigraf doğrultusunda bu bölümde; II. Mehmed'in gördüğü bir rüyayı Edirne'de o dönemde yaptığı ateşli konuşmalarla sadece Müslümanları değil Hristiyan ve Musevileri de cezbeden Hurufi bir dervişe yorumlatmasını ve dervişin bu rüyanın Peygamberimizin hadisinde belirttiği üzere Konstantinopolis'in fethini müjdelediğini söylemesinin ardından fetih hazırlıklarını başlatmasını ve bu çerçevede Rumelihisarı'nın yapım emrini vermesinin ardından girişilen hazırlıkları anlatmaktadır.

Bu bölümde Sultan Mehmed'in romanın geneline de hâkim olan otoriter kimliğinin ön planda tutulduğu da görülmektedir.

İkinci bölüm, "Bu Bölüm Kaptan Antonio Rizzo'nun nasıl tutsak edildiğini ve acıklı sonunu işte onları anlatır" başlığı altında kurmaca bir metin olan Nicolo Barbaro'nın "Konstantiniyye Muhasarası Ruznamesi"nden yapılan alıntı metnin epigraf olarak kullanılmasıyla başlar. Bu bölümde Rumelihisarı'nın yapımının tamamlandığını görmekteyiz.

"Bu kalenin büyük topunun attığı ilk gülle Karadeniz'den gelen Antonio Rizzo'nun gemisini batırdı. Geminin kaptanı denizde ele geçirilip Edirne'ye, Türk beyine gönderildi ve orada hapse atıldı; on dört gün sonra bey onu kazıklatmak suretiyle öldürttü.

Konstantiniyye Muhasarası Ruznamesi, Nicolo Barbaro"[510]

Bu bölümde romanın yayınlandığı dönemden itibaren en fazla tartışılan yönüne, Fatih'in gaddarlığına ve erkeklere meyli üzerinden cinsel hayatının anlatılmasına ilk defa rastlamaktayız. Ele geçirilen Kaptan Nicolo'nun acımasızca öldürülmesi üzerinden bu verilir:

"Padişah zincire vurulmuş tutsakları uzun süre süzdü, soluk yüzü renkten renge girerken Antonio'ya takıldı bakışları. Kaptana

[509] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 17.

[510] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 29..

yaklaşmasını işaret etti. Antonio duraksadı bir an. Mehmed'in kıpkırmızı kesilmiş yüzüne korkuyla baktı. Dudakları titriyor, gözleri beyaz sarığının atında ışıl ışıl yanıyordu. Burnundan soluyan öfkeli bir boğa edasıyla, 'Gemindeki erzak Konstantinos'un ordusu için miydi?' diye sordu. Kaptan 'evet' anlamında başını öne eğdi, bir daha da padişahın yüzüne bakamadı. Baksaydı biraz sakinleştiğini, kemerli burnunun bitiminden başlayan ağzında hafif bir gülümseyişin belirdiğini görecekti. Öbürlerinden ayrılıp ite kaka götürülürken bir ara arkasına baktığında Nicolo'nun zincirlerinin çözüldüğünü, tahtın önünde yere kapanan seyir kâtibine Mehmed'in hiç beklenmedik bir ilgi gösterdiğini, eğilip başını okşadığını gördü. Nicolo kadar genç; onun gibi tüysüz bir delikanlı olmadığına hayıflandı. Sonra silip attı bu tatsız düşünceyi kafasından. Huzurdan nöbetçilerin arasında başı dik çıktı. Aynı gün padişahla birlikte Antonio'yu da Dimetoka'ya doğru yola çıkardılar. Kente vardıklarında Fabrizio'nun onlardan önce gelip sultandan görüşme isteğinde bulunduğunu öğrendi. Ve Azrail'in elinden bir kez daha kurtulduğunu düşünerek gülümsedi."[511]

Nedim Gürsel, anlattığı bu hikâyeyi Kaptan Antonio Rizzo'nun tayfasından olan yukarıdaki alıntıda Sultan Mehmed'in güzelliği dolayısıyla diğer esirlerden ayırıp ilgilendiği Seyir Kâtibi Nicolo'nun kurmaca günlüğünden alıp anlattığını hissettirerek romanına "gerçeklik" havası katma gayreti gütmektedir. "Alıntılanmış" havasında anlatılan bu hikâyenin devamında Kaptan Nicolo'nun Venedik elçisinin gelmesiyle kurtulduğunu sanma hevesinin kursağında kalması ve Sultan Mehmed tarafından kazığa oturtulmak suretiyle öldürülmesi anlatılır.

"İstavroz çıkarmak istedi. Ellerinin bağlı olduğu geldi aklına. Yüzünü arkaya dönüp bu son isteğini Çingene'ye söylemek üzereyken bostancıbaşının adamları kazığı makatına soktular. Bir anda neye uğradığına şaşırdı. Acıdan buruşan yüzünü toprağa bastırdı, bir an önce canını alması için Tanrı'ya yalvarmaya başladı. Çingene'nin kazığa vurduğu bir tokmak darbesiyle tüm gövdesinde yeniden, bu kez daha yoğun duydu acıyı. Boğulur gibi oldu. Çingene iç organlardan hiçbirinin zedelenmemesi için, büyük bir dikkatle yağlı demirin yönünü gözden geçirip öyle vurdu üçüncü darbeyi. Antonio'nun gözleri kardı, alnından boşalan ter sabah ayazında kaskatı kesilmiş toprağı yumuşattı. Sonrasını anımsamıyor.

[511] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 37.

Kendine geldiğinde sırtından iğnelenmiş sinek gibi, gövdesini boydan boya geçip sağ omuz başından çıkan kazığa oturmuş buldu kendini. Yerden bir mızrak boyu yüksekte, hafif öne eğilmiş, toprağa çakılı kazığın ucunda yan baygın duruyordu. Müthiş bir susuzluk duydu önce. Gözlerindeki sis perdesi biraz kalkar gibi olduğunda çadırların söküldüğünü, çevrede kimsenin kalmadığını gördü. Konstantinopolis'e giden yolun kıyısında, mavi göğün altında tek başınaydı işte. Kimseler geçmiyordu yoldan. Ne bir atlı, ne bir yolcu. Güneş batmak üzereydi, ilerde, rüzgârda hışırdayan kavakların ucundan ekili tarlalar başlıyordu. Antonio barışın artık sona erdiğini, göz alabildiğine uzanan Trakya toprağında bundan böyle hasat yapılmayacağını, gemisini batıran güllenin çok geçmeden Bizans surlarım da dövmeye başlayacağım düşündü, Gövdesi uyuşmuş, elleri, ayakları soğumaya başlamıştı. Çok fazla acı duymuyordu nedense. Kazık gövdesinin bir parçası, yadırgasa da çok geçmeden kabulleneceği bir aykırılık gibi geliyordu ona. Yaşam eliyle dokunabileceği kadar yakınındaydı. Toprak, kavak ağaçlan, rüzgâr ve güneş. Her şey kendi renginde, kendi gerçekliğindeydi."[512]

İkinci bölümün Fatih Haznedar'ın anlatıcı olduğu kısmında Antonio Rizzo'nun akıbetinin Fatih'in şiddete ve kan dökmeye meyilli kişiliğini göstermek için anlatılmış, tamamen yazarın muhayyilesinin ürünü olan bir hikâye olduğunu görürüz. Fatih tarafından kazığa geçirilerek öldürülen Venedikli Kaptan Antonio Rizzo'nun kişisel öyküsünün tamamen uydurma olduğu da aşağıdaki satırlarda anlatılır.

"Bizanslı tarihçi Dukas'ın kazıkta can çekişirken gördüğü Venedikli kaptan hakkında hemen hiçbir şey bilmediğim için ona bir yaşamöyküsü uydurmak gerektiğini düşünmüştüm. (...) Venedikli kaptanın anısını sürdürmek, sonunun nasıl geleceğini bilmediğim bu anlatı boyunca ona kaderin yaptığı haksızlığı bir ölçüde de olsa dengelemek istedim."[513]

Sultan Mehmed'in ve dolayısıyla Osmanlı'nın oryantalist tarih kitaplarında görüldüğü gibi sıkça dillendirilen kan dökücülüğü Kaptan Antonio Rizzo'nun kazığa geçirilerek öldürülmesi üzerinden anlatılmasının ardından gelen üçüncü bölüm, "Bu bölüm Veziriazam Çandarlı Halil Paşa'nın sonunu işte onu anlatır" adını taşımaktadır ve İstanbul'un fethi sırasında zindana atılan ve fethin ardından da Sultan

[512] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 38-39.

[513] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 41.

Mehmed tarafından öldürüldüğü iddia edilen Çandarlı Halil Paşa'nın hikâyesi üzerine kurulmuştur.

> *"Balığın karnın filoriyilen doldurmak gerek deyü filoriyile doldurdular. Halil Paşa'ya göndürdiler. (...) Halil balığı yedi. Karnını sanduğa koydı. (...) Ve çaharşenbih günü Halil Paşa'yı oğlanlarıile ve kethüdalarıyile bile duttılar, habs etdiler. Bunların hikâyeti çokdur. Ve illa fakir ihtisar etdüm. Anun içün kim hod bunun kıssası malumdur. Halil Paşa'yı neylediler.*
>
> *Tevarihi Âli Osman, Âşıkpaşazade"*[514]

"Osmanlı'ya büyük hizmetlerde bulunmuş, kuruluşundan bu yana devleti fiilen yönetmiş", "Osmanlı'nın düşünen aklı, yürüyen yasası, dönen çarkı"[515] olan bir soydan gelen Çandarlı Halil Paşa'nın ölüme giden hikâyesi, İstanbul'un muhasarası devam ederken; atıldığı zindanda Bizans ile yaptığı iş birliği neticesinde kendisine balık içerisinde gönderilen altınların iç muhasebesini yapmasıyla başlamaktadır.

> *"'Devlet sağ olsun' diyebilmek, Türkmen'in gücü bu kadarmış demek, egemenliği buraya kadarmış. Bundan böyle devşirmelerle yürüyecek Osmanlı. Zağanos'la, Şehabeddin'le, hatta o hinoğluhin Mahmud'la. Onlar kazandı. Yorulmuştu artık. Yaşlıydı. Ve Murad'ın ölümünden beri Divan'a bir türlü kabul ettirememişti barış siyasetini. Oysa doğru bildiğini yapmış, devletin selametini gözetmişti her şeyden önce. Osmanlı'nın güvenliğini kendi çıkarının üstünde tutmuştu. Aklından geçen bu son düşünceye takıldı birden. Gerçekten de öyle mi olmuş, kendi çıkarını hiç mi düşünmemişti? Peki nasıl biriktirebilmişti bunca serveti? Parasını Galata bankerlerine işletir, mal mülk sahibi olurken, Bizans imparatorundan gelen hediyeleri iştahla kabul ederken, balıkları yiyip içindeki altınları sandığa koyarken hep devletin selametini mi düşünmüştü? Halil bu soruya kendince yanıt aramaktan, bir iç hesaplaşmaya girmekten kaçındı. Kandili üfleyip bir süre karanlığın yatıştırıcılığına bıraktı kendini. Uzaktan hâlâ çarpışma sesleri geliyor, kılıç şakırtıları yıkılan surların gürültüsüne karışıyordu. Sabaha dek öylece, hiçbir şey düşünmeden, yaşamındaki doğrularla yanlışları, mutluluklarla acıları anımsamadan bostancıları bekledi."*[516]

---

[514] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 47.

[515] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 49.

[516] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 50.

Bu haletiruhiye içerisindeyken İstanbul'un fetih haberini alan Çandarlı Halil Paşa, şehzadeliği döneminde iki kez tahttan inmesini sağladığı[517] Sultan Mehmed'in kendisinden intikam almak için artık tüm şartları sağladığını düşünür ve bir seher vakti umduğu şey başına gelir:

> *"Cellat, hücreye kapatıldıktan kırk gün sonra sıcak bir temmuz sabahında Halil'in başına çaldı kılıcı. Oluk gibi bir kan fışkırdı. Kelle hemen yere düşmedi ama. Cellata, 'Bir vurdun bir daha vur!' da demedi. Deseydi dirilecekti belki. Öyle umarsız, yorgun kırıştırdı alnını. Sonra veziriazamın başsız gövdesi devrilen bir kule gibi yere yıkıldı."*[518]

Fatih'in şiddetinden ve kan dökücülüğünden romanda nasibini alan bir diğer kişi böylece Çandarlı Halil Paşa olmuştur. Tıpkı Kaptan Antonio Rizzo'nun öldürülmesinin anlatıldığı hikâyenin kurmaca olması gibi Çandarlı Halil Paşa'nın hikâyesinde de kurmaca yön ağır basmaktadır.

Nedim Gürsel, henüz "Boğazkesen" üzerinde çalışırken, 1994'te kendisiyle yapılan bir mülakatta Çandarlı Halil Paşa ve Fatih Sultan Mehmed ilişkisi çerçevesinde çeşitli araştırmalar yaptığını, Çandarlı Halil Paşa hakkında bir bölüm yazdığını, ancak bir Fransız tarihçinin kendi bildiklerine aykırı bazı bilgiler verdiğini, buna rağmen yazdığı bölümde herhangi bir değişiklik yapmayı düşünmediğini söylemektedir:[519]

> *"Tarihsel gerçeğe uymamasına karşın ben bu bölümden vazgeçmeli miyim? Elbette geçmemek gerekir."*[520]

Bu açıklama ile Nedim Gürsel, tarihî gerçekler çerçevesinde değil de kendi muhayyilesinin izlerini taşıyan bir "gerçeklik" ile Osmanlı'ya yaklaştığını; ona dair değerleri hicvetmenin ve küçük düşürmenin temelleri üzerine inşa ettiği bir kurmaca dünya kurduğunu göstermiş olmaktadır.

---

[517] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 54.

[518] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 68.

[519] Mümtaz Sarıçiçek, "Postmodern Bir Tarih Kurgulaması: Boğazkesen", **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** Sonbahar 2008, S.2, s. 192.

[520] Bahriye Çeri, **Tarih ve Roman,** İstanbul, Can Yayınları, 2001, s. 23.

Dördüncü bölüm "Bu bölüm İstanbul'un kuruluş efsanelerini işte onları anlatır" adındadır ve İstanbul'un bugün bulunduğu konum üzerine nasıl imar edildiği efsanevi bir üslup ile anlatılır. Bölümde Osmanlı öncesi dönemler konu edinildiği için Osmanlı'ya dair izlere rastlanmamaktadır.

Beşinci bölüm ise, "Bu bölüm Fatih Sultan Mehmed'in kendi yaptırdığı külliyede hali nicedir işte onu anlatır" adındadır ve Sultan Mehmed'in "Fatih" olmasından sonraki dönemin romanın geneline hâkim olan olumsuz bir üslup ile ele alınmasına dayanmaktadır. Fatih'in yaptırdığı külliye üzerinden Gürsel tarafından adeta yargıya çekildiği bölümdür. Epigraf noktasında ise Sirozlu Sadi'nin "İstanbul Kasidesi"nden yararlanıldığı görülmektedir:

> *"Camii sultan ki reşki cenneti firdevstir*
> *Çarhı atlas kubbesidir sakı arş erkânıdır*
> *Bu imaretler ki mermerden yapılmış şehirde*
> *Haşr olunca baki kalır gerçi âlem fanidir.*
>
> *İstanbul Kasidesi, Sultan Cem'in nedim ve meddahı Sirozlu Sadi"*[521]

Fatih, kendi yaptırdığı külliyenin bir parçası olan caminin avlusunda tefekkür halindedir bu bölümde. Mevlevi bir dervişin Mevlana'nın Mesnevisinin ilk beyitlerini okumasının ardından içine düştüğü çıkmazdan kurtulmak istemektedir. Mesnevi'yi okumaya başlar ama yine kurtulamaz.

> *"Neden tüm ulu kişilerin kitapları gibi Besmele'yle başlamıyordu? Neden Allah'ın adıyla değil de 'Dinle' buruğuyla giriyordu söze Celaleddin? 'Bişnev!' Evet, bu Farsça sözcükte bir hikmet olsa gerekti."*[522]

Fatih'in ilme dayanan yönünün yansıtılmaya çalışıldığı bu bölümde Fatih üzerinden Osmanlı ilim dünyasına getirilen bir eleştiri söz konusudur. Çünkü Akşemseddin'den sonra etrafında bu tür meseleleri konuşabileceği bir tek kişinin bile kalmadığı iddiasını görürüz romanda. Dönemin Osmanlı alimlerinin tamamı artık

[521] Nedim Gürsel, **a.g.e.,** s. 93.

[522] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 113.

"zahir" üzerinden hüküm çıkarma taraftarı durumundadır. "Bâtın"a erişme amacı güden kimse kalmamıştır.[523] Bu durumu Gürsel, Osmanlı'nın daha o dönemde pozitif bilimlerden uzak bir eğitim sistemi olduğu izlenimi üzerinden yansıtmaktadır.

Bu sahnede Fatih'in felsefeye ve bilime verdiği önem görülmekte iken bölümün sonunda Gürsel, muhayyilesindeki Fatih figürünü bu durum üzerinden yansıtma fırsatını da kaçırmaz. Tefekkür halindeki Fatih'in birden aklına geçmişte işlediği günahlar getirilerek başlangıçtaki olumlu Fatih profili böylece gölgede bırakılmış olur:

> *"Mehmed korkuya kapıldı bir an. Kendi günahlarını anımsadı. Resimlerde kırmızı bir kütüğü ortasından testereyle biçen şeytanların yaptığı gibi işkenceyle öldürttüğü, kazığa oturttuğu, boş yere kanlarını akıttığı kullarını. Evet, düşmanlarını değil kendi kulları, kendi insanlarını."*[524]

Gürsel'in böyle bir Fatih imajı çizmesini yine kendi yazdıkları üzerinden yorumlayabilmekteyiz. Zihinlerde daha çok manevi bir kimlik özellikleri doğrultusunda yer edinen Fatih profilini yıkmak ister Gürsel. Ona göre Fatih, "ne peygamberdi ne de ermiş. İmparatordu yalnızca."[525] Dolayısıyla imparatorluğunun getirisi olarak öfkesini kontrol edemeyen ve bunun neticesinde kan dökücülüğünün sıkça görülmesi gayet normaldir.

Bu düşüncesini güçlendirmek için "fetih" camii olması hasebiyle Fatih'in manevi yönü ele alınırken önemli bir yere konumlandırılan, halkın ayrı bir değer atfettiği Fatih Camii'ni yaptırması olayını Gürsel, Fatih'in bu maneviyata dayanan yönünü yıkmak üzere kurguladığı bir hikâye üzerinden ele alır. Bu hikâye, Fatih Sultan Mehmed'in caminin mimarı Yusuf Sinan'ın caminin mimari özelliklerini istediği ölçülerde ortaya koyamamasından dolayı önce ellerini kestirtmesi sonra da öldürtmesi üzerine kuruludur:

> *"Güneş saatinin mermer yüzeyine daldı yeniden. Gölgelerin ulaşmadığı beyaz alanda yavaşça akan, aktıkça koyulup pıhtılaşan kanı gördü. Bilekten kesilmiş iki el canlandı gözünün*

[523] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 113.

[524] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 117.

[525] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 118.

önünde. Mimar Yusuf Sinan'ın elleri. Kan yere damlıyor mermerde yayılıp akarken pıhtılaşıyordu. Gözlerini ovuşturup yeniden baktı. Evet Yusuf Sinan'ın elleri orada, basitenin bir karış yukarısındaydılar. Boşluğa işlenmiş iki güzel nakış gibi duruyorlardı havada. Birinin parmakları hafifçe öne kıvrılmış, ötekininkilerse acıyla gerilmişti. Mehmed, mimarın ellerini kesip hapse atmalarını buyurduğunda en küçük pişmanlık bile duymamıştı. Gözünde suçluydu Sinan. On yılda yapılmasına, imparatorluğun tüm işçi gücünün seferber edilmesine, oluk gibi para akıtılmasına, üstelik bu paranın hazineden değil vergiden ödenmesine karşın caminin kubbesi Ayasofya'nınkini geçmemişti. Kubbeyi ölçtürüp Ayasofya'nınkinden daha kısa, yüksekliğinin de az, çok daha az olduğunu anlayınca öfkeden deliye dönmüş, mimarı huzura getirmelerini buyurmuştu. Sinan'ın gerekçesi iyice çileden çıkartmış onu. Asıl kubbeyi tutan sütunların belli bir uzunluktan fazla olmaları kubbenin bir depremde yıkılma ihtimalini çoğaltırdı. Bu nedenle son anda her iki sütunu da kestirip kısalttırmış, padişahın adını ölümsüzleştirecek yapıtın uzun süre yaşamasını Ayasofya'dan yüksek olmasına yeğlemişti. 'Tez iki elini de kesin bu melunun!' diye haykırmıştı Mehmed. Hemen oracıkta, gözünün önünde, içeriye giren cellat, Sinan'ın ellerini kollarından ayırmış, iki kanlı ciğer parçası gibi padişahın önüne fırlatıp atmıştı. Mehmed şimdi, öfkesi dindikten sonra yeniden görüyor Sinan'ın ellerini. Mimarın kanı nice emek verip yaptığı caminin temeline karışıyor. Kim bilir, belki ileride bu yapı Mehmed'in değil, mimarının adıyla anılacak. İnsanlar bu oylumlu, güzel kubbelere, göğe yükselen minarelere, taşla kurşunun uyumuna bakıp hayran kaldıkça Mimar Yusuf Sinan'ı anacaklar. Onun için dua edecekler, önce kötürüm edip sonra işkenceyle öldürttüğü mimar için."[526]

Nedim Gürsel, tarihî kaynaklarda bu olayın farklı ele alındığını ama kendisinin bu haliyle anlatmayı yeğlediğini Fatih Haznedar'a yorumlatarak dile getirmiş olur. Yeni Tarihselci anlayışın tarihî kaynakların yansız olmadığı iddiasının izdüşümüdür bu sahne. Gürsel'in, Mimar Yusuf Sinan ve Fatih Sultan Mehmed arasındaki mahkemeyi *"bazı kaynaklar daha doğrusu efsaneler*"de geçmektedir diyerek alaycı bir üslup ile anlatmaya başlaması onun bu olayın *"gerçek"* olduğuna inanmadığını ve kendi anlattığı hikâyenin *"gerçeklik"* çerçevesinde daha tutarlı olduğunu göstermek istemesine yöneliktir.

"Mimar Yusuf Sinan'ın padişahtan davacı olduğunu belirtiyordu bazı kaynaklar, daha doğrusu efsaneler. Güzel bir şey

[526] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 136.

elbet! Koskoca Fatih'i, başmimarı mahkemeye veriyor, verebiliyor. Ellerini haksız yere kestirdiği için hesap soruyor ondan. Bir an düşündüm. Kadı, korku içinde padişahı mahkemeye çağırtmak zorunda kalıyor. Üsküdar'da güneşli bir taş avludan girilen deniz manzaralı küçük yapıda görülüyor dava. Mehmed kadının karşısında gülümsemekte. Kostantiniyye fatihi, her daim muzaffer Murad bin Mehmed Han Gazi değil de herhangi bir sanık sanki. Kadının karşısında öylece duruyor, sade, saray giysileri içinde. Kadı önce davacıyı dinlemek zorunda.

...

-Evet, haksızlık ettim. Mimar haklıdır. Oldu bir kere.

Kadı küçük dilini yuttu yutacak. Düş gördüğünü sanıyor bir an. Hiç bitmese bari. Ne güzel bir düş!

-Peki mimarbaşı, diyor kadı, iyice şaşkınlık içinde, 'Bir bitse bu dava, bir bitse! Gerçekse bitse, düşse sürüp gitse böyle' diye içinden geçirerek, evet ellerine karşı ne istersin?

-Kısas! diye yanıtlıyor Yusuf Sinan. Kendinden emin, gözleri parlayarak. Kısas isterim!

Sonra duraksıyor bir an, gözlerindeki parıltı sönüyor:

-Hayır, hayır kadı efendi! Kesilen ellerimi geri getirmez ki bu karar. Mehmed'in elleri gerekli bize. İslam'ın kılıcını tutmakta o eller, devleti korumakta. Mehmed bana yaptığı haksızlığı kabul etti ya, bu da yeter. Fazlasını istemem.

Kadı rahat bir soluk alıyor. Ama yüzü pancar gibi kıpkırmızı hâlâ.

Dava sonuçlanmıştır, diyor, ilk kez kekelemeden, tane tane çıkıyor ağzından sözcükler. Gidebilirsiniz!"[527]

Tarihî kaynaklara efsane yakıştırmasını yapan Gürsel, Yeni Tarihselcilerin ifade ettiği gibi belgelerin de birer kurmaca ve anlatıcılarının olduğunu; onların fikir, beğeni ve isteklerine göre şekillenebileceğini ima eder. Kendisi de bu tavırla romanı kaleme alır. Zaten kurgu da yazılı tarihlerin bıraktığı belirsizlikler üzerine kurulmuştur. Yeni Tarihselci anlayışın bir diğer görüşü olan resmî tarihlerin boşlukta bıraktığı insanî duygular ön planda tutularak Gürsel'in deyimiyle "efsanelere dayanan" anlatıların boşlukları muhayyilenin yardımıyla doldurulmuştur. Boşlukta

[527] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 139-140.

bırakılmış kısımlar, yazarın hayal gücüyle birleşince anlatılanların ne derece doğru ya da yanlış olduğunun ölçülmesi de imkânsız hale gelecektir böylece. Fatih'in Mimar Yusuf Sinan'a yaptırdığı caminin kubbesi Ayasofya'nınkini geçmediği için mimarın önce bileklerini kestirip sonra da işkenceyle öldürtmesinin anlatıldığı vaka halkası böyle bir çelişkiyi taşımaktadır. Yazılı tarihlerin anlattıkları ile yazarın olmasını hayal ettiği arasında bu anlamda büyük çelişki bulunmaktadır.[528]

"Bir an düşündüm" ifadesiyle "gerçek" olduğu iddia edilen metinden kurguya geçen anlatıcı, "Ne güzel! Ama gerçek değil, düş bile olamaz. Mimar Yusuf Sinan'ın karanlık bir zindanda işkenceyle öldürüldüğünü biliyorum. Tüm güvenilir kaynaklar da doğruluyor bunu. Fatih'in adalet sevgisini, alçakgönüllüğünü kanıtlamak için uydurulmuş bu efsaneye yer versem mimarın anısına haksızlık etmiş olurum."[529] sözleriyle olayın tarihî yönüyle tekrardan kendi yorumları ve yargıları çerçevesinde bağ kurmuş olur. Burada Gürsel, "tüm güvenilir kaynaklar"ın olayı kendi anlattığı gibi yansıttığını iddia etmektedir. Bir diğer ihtimal ise Gürsel'in, bir kaynağın "güvenilir" olmasına söz konusu olayı bu şekilde yansıtmış olup olmamasına bakarak karar verdiğidir. Çünkü kendisi yanlı tarihî metinlerin oluşmasının sebebi olarak gördüğü iktidardan yana bir tavır koymamaktadır. Bu husus, güvenilirlik için aradığı en önemli şartlardan biridir. Eğer bir eserde bu durum sağlanmamışsa o eserin efsaneleşmesi için yazarı ilk adımı atmış demektir.

Yeni Tarihselci yaklaşımın da tarihî olayları bir yargıya bağlarken "gerçeklik-objektiflik-iktidar"[530] ekseninde harekete geçerek sorgulamalar yapmasını bu bağlamda hatırdan çıkarmamalıyız ve bu durumun da Gürsel'in Osmanlı'ya bireysel bakış açısı kadar romandaki olayların yansıtılmasında etkili olduğunu bilmeliyiz.

Altıncı bölüm, "Bu bölüm İstanbul'un kuşatılmasını ve fethini işte onları anlatır" başlığını taşır ve Cafer Çelebi'den alıntılanan epigraf ile başlar.

"Padişah eyitti kim:

[528] Şamil Yeşilyurt, **a.g.m.,** s. 2003-2004

[529] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 141.

[530] Şamil Yeşilyurt, **a.g.m.,** s. 2004

Müddedi medid ve ahdı baiddir ki ayinei zamiri münirimde bir suret mürtesem olmuştur. (...) Ol kalenin benim elimde fetholması mukadder olmuş da, burc u baruları seng ü hâkden değil aheni pakden dahi olursa ateşi hışm u kahr ile eridüb mum gibi herm eyliyeyim!

Mahrusai İstanbul Fetihnamesi, Cafer Çelebi"[531]

Bir önceki bölümde İstanbul'un feth edildiğini ve kırk yaşına gelen Fatih'in yaptığı iç muhasebeyi görmüştük. Bu bölümde zamansal anlamda Gürsel, geriye gitmeyi tercih etmiş ve İstanbul'un fetih kararını alması kararı etrafında Sultan Mehmed'i ele almaya çalışmıştır. Çandarlı Halil Paşa, bu kararın karşısında bir tavır takınarak "sulh siyaseti"nden yana olduğunu her fırsatta dillendirir. Ancak Akşemseddin'in öncülüğünü yaptığı derviş takımının da devşirme paşaların sürekli gündeme getirdiği bu teklife destek vermesi karşısında Sultan Mehmed'in kararı kesinleşir: İstanbul Fetholunacaktır.

"Akşemseddin'di konuşan. Hazreti Peygamber'in hadisini tekrarlıyordu: 'Kostantiniyye elbette fetholunacaktır! Onun komutanı ne güzel komutan ve o asker ne güzel askerdir!'

Bu sözleri duyan Halil sessizce başını önüne eğdi. Derviş takımı devşirmelerle birlikte hareket ediyordu yine. Padişahı ikna etmek için her türlü yola başvurmaktan çekinmiyorlardı. Devşirmeler askeri dehasını tahrik ederek, dervişler de manevi baskı yaparak etkiliyorlardı Mehmed'i. Genç padişah onların elinde oyuncak değildi elbet, ama o güzel askerin kendisi olduğuna çoktan inanmıştı. Yapacak fazla bir şey yoktu. Peygamber'in hadisi şerifini duyan Mehmed'in kendine güveni iyice arttı.

- Ol kalenin benim elimde fetholması mukadder olmuş da, burc u baruları seng ü hâkden değil aheni pakden dahi olursa ateşi hışm u kahr ile eridüb mum gibi herm eyliyeyim!

Karar verilmişti. Kuşatma hazırlıklarının bir an önce başlatılması için müzakerelere başlandı. Ok yaydan çıkmıştı artık."[532]

Bölümün ilerleyen sayfalarında fethin gerçekleşmesi anlatıldıktan sonra "Boğazkesen"in Yeni Tarihselci yönünün önemli bir parçası karşımıza çıkar. Romanın başlangıcında Kaptan Antonio Rizzo'nun gemisinin seyir kâtibi olarak

[531] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 145.

[532] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 152.

karşımıza çıkan ve gemi batırıldıktan sonra Sultan Mehmed'in güzelliğinden etkilenerek diğer esirlerden ayırıp Selim ismini vererek maiyetine aldığı Nicolo, 5 Nisan 1453 tarihinden başladığını gördüğümüz bir günlük etrafında fetih olayını anlatmaktadır.

Yeni Tarihselci anlayış, tarihî metinlerin hiçbir zaman objektifliği yansıtamayacağı iddiası kapsamında; onların da bir yaratıcısı olduğunu hatırlatarak onlara asla, kesin ve değişmez bilgiler içerdiği nazarıyla bakılmaması gerektiğini dile getirirler. Bu doğrultuda Yeni Tarihselci roman anlayışını benimseyen yazarlar, doğruluğundan şüphe duydukları "tarihî gerçek" yerine; kendi muhayyilelerinin eseri olan "gerçeklik" anlayışı doğrultusunda daha çok bireyin özel hayatına dayanan mektup, biyografi, günlük vb. metin türlerinden yararlanma yoluna gitmişlerdir. "Boğazkesen"de böyle bir günlüğün varlığı da bu görüş çerçevesinde ele alınmalıdır. Gürsel, Nicolo'nun İstanbul'un fethine dair bilgiler içeren günlüğü vasıtasıyla hem iktidarın sözcüsü olduğuna inandığı vakanüvisleri eleştirme fırsatı yakalamış olur hem de iktidardan bağımsız yazılmış havası verdiği günlük bağlamında İstanbul'un fethi ve Fatih Sultan Mehmed bağlamında Osmanlı'ya yaklaşım biçimini "gerçeklik" havasında ortaya koymuş olur.

Fetih sürecine geçmeden önce geminin diğer mürettebatından ayrı tutulmasının sebebini "batan gemiden kurtulanlarla kazığa oturtulacakken Mehmed'in hoşuna gidip iç hizmete alınacağımı bilemezdim elbet" sözleriyle açıklar. Fatih'in cinsel tercihi hakkında zihinlerde bir soru işareti bıraktıktan sonra okuyucuyu iyice meraklandıracak şu sözleri söyler:

> *"Bunca doyulmaz, böylesine vazgeçilmez kılan neydi kadınları? Bunu belki hiçbir zaman bilemeyeceğim. Aşka dair bildiğim tek şey bir erkeğin azgın teni. Bunu da yazarım belki bir gün, gövdemi saran o güzel sıcaklığı, sert dokunuşları, Edirne Sarayı'nda yaşadığım ürpertiyi anlatırım. Ama şimdi sırası değil."*[533]

Nicolo, şimdi sırası değil diyerek anlatmadığı olay hakkında zırh ve kılıç kuşanarak katıldığı muhasarada da ipuçları vererek Sultan Mehmed'in kendisiyle cinsel manada ilişkide olduğunu kesinleştirmiş olur:

[533] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 168.

"Sonra zırhlı gömlek ve kılıç kuşandım. Birden ağırlaştığımı, bedenimin yere doğru çekildiğini hissettim. Ama çok geç geçmeden alıştım üzerime bol gelen gömleğe. Belimden aşağıya doğru sarkan kılıcın ağırlığınaysa hiç yadırgamadım. Bu keskin çelik parçası gövdemin doğal bir uzantısıydı sanki. Mehmed'in hizmetinde yitirdiğim erkekliğimi bana geri verecek büyülü bir ilaç, bir mucizeydi. Elim kılıcın kabzasında çadırdan dışarı çıktım. İçoğlanı Selim gitmiş, yerine gözü pek bir savaşçı gelmişti."[534]

Gürsel, altıncı bölümün Fatih Haznedar'ın anlatıcı olduğu kısmında Nicolo'nun ve onun günlüğünün kurmacanın bir parçası olduğunu söyler. Günlük bitmiştir ve anlatıcı okuyucuya Nicolo'nun geleceğinin ne olduğu konusunda bilgiler vermektedir. Gürsel, İstanbul'un fethine Sultan Mehmed'in yanındayken şahit olan Nicolo'ya, fethin ardından başlayan yağma hareketlerini de anlattırarak İstanbul'un fethinin manevi boyutunu da arka plana itmiş olur. İstanbul'un fethi gerçekleştikten sonraki olayların gerisini şöyle dile getirmektedir:

"Nicolo'nun sonunu merek edenlerin sabrı tükenebilir. Bu nedenle sözü hemen içoğlanı Selim'e getirmek istiyorum. Yoksa İstanbul'un fethiyle ilgili gerçeklerin sonu gelmez. Yalnızca gerçeklerin mi? Efsanelerin, sonradan uydurulmuş yalanların da.

...

Nicolo kentin üç gün boyunca yağmalanmasına izin veren Sultan Mehmed'in -artık Fatih de diyebiliriz- yanında fazla kalmayarak Konstantinopolis'in içlerine daldı. (...) Sonunda Haliç'e bakan bir saray yavrusu çıktı karşısına. (...) Ve fıçının arkasına gizlenmiş, kendisine korkuyla bakan bir çift gözle karşılaştı. Uzanıp gözlerin sahibini yakaladı, çekip çıkardı fıçının arkasından. O an ellerinin yumuşak, sıcak bir tene, bir kadın gövdesine dokunduğunu fark etti. (...) Titreyen dudakları arasından:

- Bana acıyın, diye mırıldandı Yunanca.

(...)

-Korkmayın, benden bir kötülük gelmez size, dedi İtalyanca.

Kadın elinde kanlı kılıcıyla karşısında Azrail gibi dikilen bir Türk askerinden İtalyanca yanıt beklemiyordu doğrusu.

[534] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 183.

-Türk değil misiniz yoksa? diye şaşkınlıkla sordu. Nicolo üzerinde zırhlı gömlek, başında beyaz börk olduğunu anımsayıp gülümsedi.

-Evet Türk'üm, diye yanıtladı bu kez Yunanca. Adım Selim.

Genç kadın bir düşte gibiydi. Bunca dehşetin ortasında yumuşak bakışlı, sevecen bir Türk'e rastlamak ona mucize gibi geliyordu. Gerileyerek göğüslerinin arasından çıkardığı inci kolyeyi Nicolo'ya uzattı.

- Bunu alın, dedi, bunu alın ve hayatımı bağışlayın.

Nicolo siyah giysiden taşan göğüsleri görünce ürperdi. Kalbinin yeniden, bu kez öncekinden de hızlı çarpmaya başladığını, içinde bir hayvanın uyandığını hissetti.

-Ben kolyeyi değil sizi istiyorum!"[535]

Sultan Mehmed'in içoğlanı olarak ona hizmet eden Nicolo Selim'in sonunu anlatırken; görüldüğü gibi Gürsel, karşı cinsten birine şehevî duygular beslediğini göstermekte ve böylece hikâyesinin zemini bu trajik son ile tam anlamıyla tamamlanmaktadır.

"Kadının bakışları kararır gibi oldu, yüzündeki sevinç donup kaldı öylece. Nicolo onun, 'öyleyse öldürün beni, namusuma el atacaksınız öldürün daha iyi' demesine aldırmadan üzerine saldırdı. Birlikte yere yuvarlandılar. Altında çırpınan beyaz etin direnci iyice uyardı Nicolo'yu. İçinde, gövdesinin derililiklerinde giderek artan bir istek, o güne dek hiç duymadığı, Mehmed'le de başkasıyla da yaşamadığı bir tuhaf coşku kabardı. Kadın altında çırpınmıyordu artık. Uzun bacaklarını açmış onu içine almaya hazırlanıyordu. Dikleşen erkekliğini çıkarıp bir an önce yaşamındaki bu ilk kadın gövdesine saplamak üzereyken sırtında bir acı duydu. Bir anda tüm bedenine yayıldı acı. Kadının indirdiği ikinci hançer darbesiyle gözleri karardı. Savaş yeniden başlıyormuş gibi bir ürperti geçti zihninden. Sonra, nedense hep kendi gövdesine saplanan sertlikleri düşündü. Ve üçüncü darbede, tıpkı babası bildiği adam gibi, yığılıp kaldı kadının üzerinde. Ağzından kan geldi."[536]

"Fatih'in Romanı" bu sahne ile bitmektedir. Böylece romanda Fatih'in ikisinin ölümünde doğrudan katkısı olmak üzere üç kişinin kanlı bir şekilde ölümüne

[535] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 214-217.

[536] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 217-218.

sebebiyet verdiğini görmüş oluruz. Romanın geri kalan bölümlerinde üst anlatıcı olarak karşımıza çıkan, "Fatih'in Romanı"nın yazarı Fatih Haznedar'ın 12 Eylül döneminin siyasal ve sosyal özellikleri bağlamında sevgilisi Deniz ile başından geçenlere ağırlıklı olarak yer verilir. İç konuşma tekniğinin ön planda olduğu yerlerde ise Osmanlı'ya dair unsurlardan bahsedilmeye devam edilir. Bunlardan en dikkat çekeni şüphesiz, hekimbaşı Yakup Paşa'nın görünüşte tedavi eder gibi göründüğü Fatih Sultan Mehmed'i gerçekte zehirlediği sahnedir:

> *"Her şey önümde olup bitiyormuş gibi görüyorum. Ordu sefere çıkıyor yine, yıl 1481. Mehmed yaşlanmış iyice. Henüz kırk dokuzunda, ama damla hastalığı yormuş padişahı, işretten gözlerinin altı çökmüş, acıdan -elbette Şehzade Mustafa'sına acısından- saçı sakalı ağarmış. Gören gözü görmez olmuş, tutan eli tutmaz, konuşan dili susar olmuş. Ama ordunun başında sefere çıkması gerek, yoksa yeniçeri gelmez ardından, asker yürümez. Atına binemeyecek kadar güçten düşen padişahı tahtırevanla götürüyorlar, otağı hümayunun içine dek. Gebze'nin denize karşı bir tepesine kurulmuş otağı hümayun, tepesinde Sultan Mehmed Han Gazi'nin beyaz flamaları dalgalanıyor yine, ama sefer nereye bilen yok. Mehmed herkesten gizliyor hedefi, nereye gidildiğini sakalından bir tel bilse o teli koparacağım söylüyor.*
>
> *Ve işte huzurlarında padişahın en güvendiği adam Hekim Yakub Paşa! Namı diğer İacopo, sarayın başhekimi Kim bilir kaç kez şifa vermiş sultana, onu nice hastalıkların pençesinden kurtarmış. Ama bir süredir, Venediklilerin kendisine önerdikleri çil çil duka altınlarının parıltısına dayanamadığından, azar azar zehirlemekte padişahı. Bunun hiç kimse farkında değil elbet. Mehmed yuttuğu her şurupta şifa bulacağından, eski gücüne kavuşup bu kez Roma'ya, Kızılelma'ya dek ulaşacağından öylesine emin ki... Yakub'unsa, şifalı otları karıp içine bir tutam zehir attıkça elleri titriyor korkudan. Sonra korkuyu yenmek istercesine çırpınıp duruyor hastasının çevresinde. Hizmetkârlara bağırıp çağırıyor, hünkâra yeterince özen göstermediklerinden yakınarak. Ve kurbanına, her defasında ona şükranla bakan gözlerini görmezden gelerek, kendi elceğiziyle veriyor zehri. Mehmed içtikçe güçten düşüyor her yudumda şifa bulacağını sanarak. İşte cellat ve kurbanı! Hekim ve hastası da diyebiliriz, ama ölen ve öldüren diyelim şimdilik."*[537]

Fatih Sultan Mehmed'in bu şekilde ölümüyle gerçek ile kurgu birbirine iyice karıştırılmış bir halde roman da bitmektedir.

[537] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 258.

Başlangıçtan beri "Boğazkesen"de göstermeye çalıştığımız Nedim Gürsel'in Osmanlı'ya bakış açısını, ele aldığımız tüm örneklerin yol göstericiliğinde artık daha rahat dile getirebiliriz. Gürsel, Osmanlı'nın Fatih dönemine ait bilinen tüm gerçeklerini tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Yeni Tarihselci kuramın resmî tarihî metinlerde olduğunu iddia ettiği boşlukları Gürsel, ironik ve parodik anlatım tarzından yardım alarak oluşturduğu kendi muhayyilesinin ürünü "gerçeklikle" doldurmakta ve okuyucusunun da kendisiyle aynı doğrultuda düşünmesini istemektedir. Osmanlı'nın özellikle Fatih Sultan Mehmed kimliği üzerinden sahip olduğu manevi atmosferi dağıtmak, bu "gerçeklik" üzerine kurulmuş algının en büyük hedefidir. Gürsel'e göre Fatih Sultan Mehmed "ne peygamberdi ne de ermişti" o bir "imparator"du. Bunu göstererek Türk toplumunun zihin dünyasındaki Fatih imajını yıkmak için onu gaddar, sadist bir kan dökücü, haz ve oğlan düşkünü bir "imparator" olarak yansıtmıştır.

Bu bağlam içerisinde romanda heterojen yapı içinden bir bütüne, kaostan hareketle kozmosa gitmeyi düşünen Gürsel, bölüm sonlarında bir sonraki bölümde anlatacağı olaya gönderme yaparak bir anlamda bütünlük kurmaya ve bölüm başında bununla ilgili verdiği tarihî kaynaklarla da okuyucuyu anlatılanların gerçekliğine inandırmaya gayret eder.[538]

Okuyucunun en azından kafasının karışması, kendisine geçmişten en doğru şekilde geldiğine inandığı bilgileri sorgulaması gerektiğini zihnine düşürmeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda gerçek ile kurguyu aynı hikâye içinde kaynaştırmakta, bir anlamda geçmişin değişmez kabul edilen tüm yargılarını yıkmaya niyetli olduğunu göstermektedir. Okuyucu ise romanın başlangıcında kendisini bu tavra yabancı hissetmekte, bölümler ilerledikçe anlatılanların hangisinin gerçek hangisinin kurgu olduğu noktasında kafası iyice karışmaktadır. Aslında bu durum Gürsel'in istediği zeminin oluştuğu anlamına gelir. Yazara göre bunların hepsi bir kurgudur, bir yorumdur. Okuyucu da bunu anladığında tarihî olay ve kişilere nasıl yaklaşması gerektiğini anlamış olacaktır.

[538] Şamil Yeşilyurt, a.g.m., s. 1997.

Nedim Gürsel'in konusunu Osmanlı'dan, Fatih döneminden aldığı bir diğer romanı "Resimli Dünya"dır. Sanat tarihi profesörü ve manzara ressamı olan Kâmil Uzman'ın Rönesans dönemi ressamlarından olan ve Fatih Sultan Mehmed'in portresini çizmesi yönüyle de Türk tarihinde önemli bir yere sahip olan Gentille Bellini üzerine yaptığı araştırma üzerine kuruludur roman. Tıpkı "Boğazkesen" romanında olduğu gibi "Resimli Dünya"da da zaman iki katmanlı olarak kurgulanmıştır. Üst katman Kâmil Uzman'ın yaşadığı bugün, alt katman ise Bellini'nin yaşadığı XV. yüzyıl.

Nedim Gürsel, Fatih Sultan Mehmed'in kendi portresini yaptırmak istediğini ve bunun için Venedik'ten ressam çağırtmayı tasarladığını "Resimli Dünya"dan önce "Boğazkesen"de Batılı resim tarzının İslam itikadı ile farklılığı noktasında Fatih'in yaşadığı bir çatışma etrafında göstermeye çalışmaktadır:

> *"Şöyle doğru dürüst, gerçektekine benzer bir portresi olsun istedi. Ama saraydaki nakkaşların altından kalkabilecekleri bir iş değildi bu. En iyisi Venedik'e elçi gönderip bir ressam çağırtmaktı. Sevindi birden. Bizans'ta, Galata'da gördüğü resimler gibi bir resim olmalıydı. Onu ölümsüzleştirecek, şu fani dünyada baki kılacak, suretini sonsuza taşıyacak bir portre. Akşemseddin duysaydı hiç de hoş karşılamazdı bu tasarısını. Ama olsun, resim yasağına uymak zorunda değildi ya! Bizans'ın fatihiydi, bin yıllık ikon uygarlığının, kilise duvarlarıyla porfir sarayları süsleyen altın sarısı mozaikler fatihi. Ne peygamberdi ne de ermiş, imparatordu yalnızca. Koskoca bir imparatorun da hiç değilse bir tek, evet bir tanecik olsun resmi yapılmalı, şöyle özenle arz odasına konmalıydı. Venedik'le barış sağlanır sağlanmaz Dukalar Sarayına bir elçi gönderip kentin en usta ressamını Kostantiniyye'ye çağırmayı kararlaştırdı."*[539]

"Resimli Dünya"da Fatih'in portresini yaptırmak için Venedik'ten çağırdığı ressamın Gentile Bellini olduğunu ve Gürsel'in Kâmil Kaya vasıtasıyla verdiği bilgiye göre İstanbul'da sadece portre yapmadığını da görmekteyiz. Burada ilgi çekici olan Gürsel'in "söylentilere bakılırsa" ifadesi bağlamında bu bilgiyi veriyor olmasıdır. Fatih'in manevi yönünün anlatıldığı hikâyelerde alaycı bir dil kullanarak bunları nakleden Gürsel, aynı tavrı Osmanlı'ya ait değerlere yaklaşımı bağlamında bu anekdotu verirken sergilememektedir:

[539] Nedim Gürsel, **a.g.e.,** s. 118.

"Osmanlı İmparatorluğu'nda kaldığı on sekiz ay boyunca yeniçeriler ile saray hizmetkârlarının portrelerini de çizmiş, söylentilere bakılırsa Topkapı Sarayı'nın harem dairesini padişahın isteği üzerine erotik resimlerle süslemiş, ne var ki II. Bayezid tahta geçer geçmez bu resimlerin üzerine badana çektirip babasının koleksiyonunu Galata'da açık artırmaya çıkarmıştı."[540]

Gürsel, İstanbul'un fethinden sonraki süreçte Osmanlı idaresinde geçirdiği yıllar bazında sefil bir görüntüye kavuştuğunu Gentile Bellini vasıtasıyla yansıtma gayretindedir. Bizans döneminden kalma mimari yapıların görkemi ile Osmanlı döneminde yapılan yapıların derme çatma görüntüleri tuhaf bir tezat oluşturmaktadır. Galata'dan sandal ile Sarayburnu'na geçen Bellini, limandan yokuş yukarı Atmeydanı'na doğru yol alırken yabancısı olduğu şehri de gözlemleme fırsatı bulur. Gökyüzü pırıl pırıldır. Bellini mimari eserler karşısında duyduğu hayranlık içerisinde yürürken Gürsel, zihnindeki Doğu atmosferiyle onu karşı karşıya bırakır ve Bellini düşten uyanır:

"Birden, bu uyumun üstüne alıcı bir kuş gibi çöktü karanlık. Gentile bulut geçiyor sandı. Ama geçen bir kafileydi. Nereden çıkmışlardı böyle güpegündüz, nasıl olmuş da onları fark etmemişti. Yazının estetiğine daldığı için herhalde. Ardına iki ases takmış, eli kılıcının kabzasında dimdik yürüyordu sekbanbaşı. Omzunda falaka değneği asılıydı. Aseslerin arasında güçlükle adım atabilen, boynuna tahta çember, başına demir şebeke vurulup burun ve kulaklarından mıhlanmış bir adam vardı. İte kaka sürüklüyorlardı zavallıyı. Gentile adamın suçunu merak etti, ama sormayı göze alamadı. Kadının karşısına çıkarılacak mıydı acaba, yoksa sorgusuz sualsiz, böyle yarı baygın cellata mı teslim edilecekti? Kafilenin peşinden gelen birkaç çocuk suçluyu taşlamaya başladılar. Bir taş başına isabet edince yere yuvarlandı adam. Asesler koluna girip hemen kaldırdılar. Gentile, sokağın çamuruna bulaşan kanı gördü o an, taşların arasında koyu kırmızıydı. Bir evin penceresinden atlayan kedi telaşla kanı yalayıp uzaklaştı. Çeşmenin havuzuna dolan suyun serinliğinde, çınarın sararmaya yüz tutmuş yapraklan arasından vuran gün ışığında yaşamak başlı başına bir mutlulukken, tanık olduğu olay keyfini kaçırmaya yetmişti."[541]

Bellini'nin romanda denk geldiği sahne Batılı bir ressamın Osmanlı sosyal hayatını Oryantalist bir tarzda yansıtan tablosu gibidir. Sefalet, şiddet, kan, yargısız

[540] Nedim Gürsel, **Resimli Dünya,** s. 26.

[541] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 200

infaz vb. olumsuz bir imaj yaratmakta kullanılan her türlü obje mevcuttur. Bunlar Gürsel'in bakış açısı etrafında Bellini'nin yaşadığı hoşnutsuzluğun benzeri olarak okuyucunun zihninde bir tabloya dönüştürülmek istenmektedir:

> *"Kafilenin ardından baktı uzun süre. Sonra sokaklara daldı. Atmeydanı'na varmadan birkaç kez yitirdi yolunu, yine çeşmeli küçük alanlardan, dev çınarların altından, kafesli pencerelerin önünden geçti; pislik içinde oynayan çocuklar, kapıların eşiğine oturmuş ihtiyarlar, bir deri bir kemik kalmış uyuz kediler gördü. Camiye dönüştürülmüş kurşun kubbeli kiliselerin görkemi, derme çatma evlerle tuhaf bir tezat oluşturuyordu. Venedik saraylarına aşina gözleri boşuna taş yapılar, geniş alanlar aradı, insanlar bu dünyadaki geçici varlıklarından hoşnutmuşlar gibi içinde yaşadıkları mekânlara değil, Tanrı'nın huzuruna çıkmak için bir araya geldikleri camilere, toplu halde gittikleri bedesten ve hamam gibi yerlere önem vermişlerdi. Kafesli pencerelerin ardındaki dünyayı, evlerin içini de merak ediyor, ama bazen bir kapı aralığından gözüne çarpan avlulara bile bakmaya cesaret edemiyordu. Müslüman mahallelerinde fazla dolaşmamasını söylemişti balyos. Hırsızlar kol geziyordu ortalıkta, imparatorluğun dört bir yanından zorla getirilen işsiz güçsüz takımının üst üste bekâr odalarına yerleştirildiği söyleniyordu. Bu nedenle Mekkece münasip Vezir Karamanî Mehmed Paşa emrine beş cellat, topçu ve azep çavuşları, bostancı odabaşısı, yeniçeri tüfekçi ve mataracıları ile falaka değnek verilmişti."*[542]

Gürsel'in Belinini'nin gözünden yansıttığı İstanbul imar, adalet, ekonomi ve sosyal düzen noktasında bir çöküşü yaşamaktadır adeta. İstanbul'un fatihi, Fatih Sultan Mehmed Han'ın da bu olumsuz manzaranın içerisinde kör bir dilencinin Bellini'ye efsanevî bir üslup ile anlattığı hikâye bağlamında yine oryantalist bir figür olarak yansıtılması ihmal edilmeyerek Gürsel'in Osmanlı'ya bakış açısının izleri aynı tabloda iç karartıcı bir üslupla bir araya getirilmiş olmaktadır:

> *"Atmeydanı'na geldiğinde yorulmuştu. Biraz dinlenmek için alanın orta yerinden yükselen dikili taşın karşısındaki burmak direğin dibine oturdu. Birbirlerine sarılmış üç yılan vardı direğin ucunda. Birinin başı kopmuştu. Kör dilencinin bu direk hakkında söylediklerini anımsadı. Mehmed bir gece, tebdili kıyafet saraya sarhoş dönerken atıyla buradan geçmiş ve bir kılıç darbesiyle yılanlardan birinin başını koparıvermişti. İşte bu yüzden ertesi gün yılanların istilasına uğramıştı kent. Sarnıçlardan, sur diplerinden,*

[542] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 200-201.

ağaç kovuklarından çıkan yılanlar lağımlardan evlerin içine dek girmişler ve bebeleri beşikte, gelinleri gerdekte sokup öldürmüşlerdi. Ne süte kanıyorlardı ne şekere. Çatal dilleriyle ıslık çalarak sofaların orta yerinden akıp gidiyorlardı. Onların bu halini anlatırken gülümsüyordu dilenci. Yılanların saldırısına seviniyor gibiydi."[543]

"Resimli Dünya"da Osmanlı'ya dair daha önce yine "Boğazkesen"de rastladığımız iki olay etrafında bir bakış açısı örneği sunulmaktadır. Bunlardan birincisi Bellini'nin Fatih'in tablosunu yaptığı esnada hekimbaşı Yakup Paşa tarafından günden güne zehirleniyor olduğu iddiası, diğeri ise Fatih'in İrine adındaki bir cariyesini öldürmesi iddiası.

Bellini'nin hayatı noktasında araştırmalarda bulunan sanat tarihi profesörü Kâmil Uzman'ın edindiği bilgilere göre; Bellini Fatih'in portresini yaptığı esnada padişahın hastalığı baş göstermiştir. Bu hastalığın nedeni de hekimbaşı Yakup Paşa'dır.

"Bu portreyi yaparken Mehmed'in altı aylık ömrü kaldığından bizzat doktoru Yakub Paşa'nın -namı diğer Jacopo'nun- onu Borgiaların Cem'e yaptıkları gibi yavaş yavaş zehirlediğinden haberi var mıydı acaba? Elbette yoktu. Ama, sanki bir şeyler sezmiş gibi modelin bakışlarına ölümün gölgesini düşürmüş işte. Cihan padişahının silik kaşları altından nereye baktığı da belli değil, hem bizimle hem kendi yalnızlığında, kendi dünyasında tek başına. Hem güçlü hem zayıf. Zaten resim değil ki o, ölümün pençesinde bir hükümdar!"[544]

Nedim Gürsel'in "Boğazkesen" romanında prolog olarak kullandığı metin bağlamında hatırladığımız İrini adını taşıyan cariye, "Resimli Dünya"da da karşımıza çıkmaktadır. Fatih bu cariyesini "kafa esenliği"ne ulaşmak için öldürmekte ve Gürsel de "Boğazkesen" romanını bu tema üzerine kurgulamaktaydı. Aynı efsane "Resimli Dünya"da Kâmil Uzman'ın Lucia'ya duyduğu aşkı bastırma amacıyla bu efsaneyi "yalan" diyerek yorumlaması etrafında karşımıza çıkmaktadır:

"Aslında hiçbir zaman inanmamıştı bu İrini efsanesine. Mehmed'in hayatında tek bir kadın böylesine önemli yer tutamazdı. Üstelik hiçbir Osmanlı kaynağında da söz edilmiyordu

[543] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 201.

[544] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 212.

İrini'den. O İstanbul'a âşıktı. Tek tutkusu kenti almak olmuştu, üç denizin birleştiği yerde Bizans'ın burcuna İslam'ın bayrağını dikmek. Ve hayatı boyunca surlara bayrak dikmişti.

(...) Orada, mavi ile yeşilin, atkestaneleri ile çınarların gölgelediği kubbelerin altında, padişahın bir gün Divan'ı toplayıp sevdiği kadını kendi elleriyle hançerlemiş olabileceğini aklı almıyordu Kâmil'in.

Güya padişah sırılsıklam âşık oluyor haremindeki Bizanslı bir kadına. Kadının adı da kendisi kadar güzel: İrini, yani Barış. Mehmed öylesine tutuluyor ki cariyesine, gözü başka hiçbir şey görmüyor. Ne esmer, tüysüz delikanlılar, ne Çerkez güzelleri. Devlet işlerini de ihmal etmeye başlıyor. Bunun üzerine söylentiler yayılıyor sarayda, giderek tüm ülke cihan padişahının aşk dedikodularıyla çalkalanmaya başlıyor. Yok İrini büyülemiş Mehmed'i, hareme kapatıp esir etmiş. Kuvvet macunları da yetmiyormuş artık, padişah güçten düştükçe gaddarlaşıyor, öfkesini hizmetkârlardan alıyormuş. Her kim imalı bir söz söyleyecek olsa hemen boynunu vurdurtuyormuş. Oysa iradesini sınaması gerek Mehmed'in. Bunun öyle yürümeyeceğini, Diyarırum'dan azgın Tuna'ya, Adalar Denizi'nden Deliorman'a, Fırat ve Dicle'nin suladığı topraklara dek tüm Osmanlı mülküne kanıtlaması gerek. Onun kafa esenliği devletin bekaası demek. Divanı Hümayun'u topluyor bir gün, sevdiğini getirip çırılçıplak soyduktan sonra 'Bakın ben her şeyden, şu gördüğünüz Allah vergisi güzellikten bile vazgeçebilirim, beni iyi tanıyın, ben Fatih Sultan Mehmed'im' dercesine vezirler ile paşaların gözü önünde İrini'yi öldürüyor. 'Çünkü her birimiz öldürür sevdiğini!' Oscar Wilde'dan çok önce bir Osmanlı hükümdarı da hissetmiş aynı şeyi ve ucu sivri, sedef kakmalı hançeriyle... Ama yalan!'"[545]

İrine efsanesi anlatılırken Gürsel, Kâmil Uzman vasıtasıyla efsanenin yalan olduğu noktasından hareketle Fatih'i olumlu bir bakış açısı etrafında yansıtıyor gibi görünse de "Boğazkesen"de olduğu gibi Fatih'in hemcinsleriyle olduğunu iddia ettiği cinsel münasebet satır aralarında da olsa yine karşımıza çıkmaktadır.

"Resimli Dünya" romanında "Boğazkesen"de karşılaştığımız yoğunlukta Osmanlı ile karşılaşmamaktayız. Osmanlı'ya dair izleri Bellini'nin kahramanı olduğu alt katman olan hikâye bağlamında görürüz. Yine de "Resimli Dünya", Yeni Tarihselcilik anlayışının iyi bir örneği niteliğindedir. Gürsel, bu bağlamda da reel algısını okurun gözünde parçalı hale getirir. "Resimli Dünya"da tablolardan

[545] Nedim Gürsel, **a.e.,** s. 214-215.

hareketle Venedik'in sanatsal dünyasına günlük havasında yapılan bir yolculuk etrafında Hz. Meryem tablosundan Hz. İsa'nın çarmıha gerilmesine, Fatih'in portresinin yapılmasından Cem Sultan'ın sürgün edilişine kadar pek çok farklı olayı tarihî parçalanmışlık dairesinde sunar.[546] Ayrıca Yeni Tarihselci anlayışın önceledi̇ği tarihin "boşluk"ta bıraktığı dönemin sosyal hayatının yansıtılmasına dair görüşünün izlerini de romanda görmekteyiz. Bu görünüş Gürsel'in Osmanlı'ya bakış açısı bağlamında ironik ve parodik bir üslup ile olumsuz olarak okuyucuya yansıtılmaktadır.

Sonuç olarak Gürsel'in iki romanında da kendi zihin dünyasının yansıması etrafında Osmanlı'nın tarihî ve kültürel nitelikleri, devlet idaresi, dinî değerleri, bu değerlerdeki yozlaşma; Yeni Tarihselci anlayışın da etkisiyle tarihsel arka planını ortaya çıkarma noktasında ele alınmaktadır. Bu yapılırken her iki romanda da zaman aynı tema etrafında çift yönlü olarak kurgulanmıştır. "Boğazkesen" romanında Fatih'in şiddete ve kan dökmeye meyilli kişiliği 12 Eylül döneminde sosyal ve siyasal alanda görülen şiddete bağlanarak ele alınırken; "Resimli Dünya"da Gentili Bellini üzerine araştırma yapmak üzere İtalya'ya giden Kâmil Uzman'a karşılık Fatih döneminde Fatih'in portresini yapmak üzere İstanbul'a gelen Bellini yolculuk teması etrafında ele alınmaktadır. Bu doğrultuda geçmişi ve günümüzü yansıtabilecek ortak temalar seçerek bir kurmaca dünya yaratan Gürsel, seçtiği bu temaları okuyucularının kendisinin bakış açısı etrafında görüp yine kendisinin yaptığı gibi geçmişi de günümüze de yorumlayarak değerlendirmesini istemektedir.

3.2.4. Engereğin Kamaşan Gözünden Osmanlı'yı Görmek

"Engereğin Gözündeki Kamaşma", Sultan İbrahim ve annesi Kösem Sultan'ın "iktidar" eksenli yaşadıkları bir çatışma üzerine kuruludur. Bu çatışma Livaneli tarafından "Darüssaade Ağası Habeş Süleyman" merkezli bir bakış açısı etrafında ele alınmaktadır. Romanda olayların meydana geldiği tarihe ve "Darüssaade Ağası Habeş Süleyman" dışında kahramanların isimlerine yer verilmez. Anlatılanlardan hareketle olayların 1640-1648 tarihleri arasında hükümdarlık yapan Sultan İbrahim zamanında geçtiğini tespit ederiz. Ancak bu dönem tarihî

[546] Şamil Yeşilyurt, a.g.m., s. 1996.

gerçeklikten uzak, ironik ve parodik bir üslup doğrultusunda daha çok Naima'nın tarihinde ve Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde aktarılanlara dayanır.

Romanda anlatıcı olarak gördüğümüz Habeş Süleyman, Kösem Valide Sultan'ın etkisiyle tahttan indirilip bir cariyesiyle birlikte Topkapı Sarayı'nın bir odasına hapsedilen Sultan İbrahim'in hizmeti için görevlendirilmiş zenci bir harem ağasıdır. "Efendi"sinin bu durumuna çok üzülen Habeş Süleyman, sonunun ölüme doğru gideceğini düşündüğü bu durumdan onu kurtarmak ister.

Karşısına çıkan ilk düğüm, efendisinin annesi Venedikli büyük validedir. Validenin en korktuğu şey başka bir kadının dört kıtaya yayılan hâkimiyetine ortak olmasıdır. Bu ancak oğlunun gönlünü kaptıracağı bir hanım sultan olabilir. İktidar hırsı bir zamanlar kocasını sardığı gibi kendi yüreğini de kaplamıştır. Ölüme hapsettiği oğlunu çok küçükken iktidar ateşiyle yanıp tutuşan kocasının elinden kurtarmıştır; ama şimdi aynı şeyi o yapmaktadır. Oğlu gönlünü bir hanım sultana kaptırmıştır. Validenin hesaplarına göre oğlu öldükten sonra tahta yedi yaşındaki torunu geçecektir ve ona dilediği sözü geçireceğinden hâkimiyete sarılacağını düşler. Ancak her şey düşlediği gibi olmaz; torunu kendi annesinin sözünü dinlemektedir. Gözünü karartan bu hırs torununu bile öldürme teşebbüsüne gider ancak başarılı olamaz ve sonunda kendisi öldürülür.[547]

Temel anlamda sahip olduğu olay örgüsü bu şekilde olan romanda Livaneli, Osmanlı tarihinin bir parçası olan döneme parodik düzlemde bağlamlar kurarak yaklaşmayı tercih etmiştir.

Zülfü Livaneli, eserin Osmanlı'yı ve haremi çağrıştırmaması ve benzer konulu diğer romanlardan ayrılması için romana "Engereğin Gözündeki Kamaşma" adını verdiğini ifade etmektedir. Ancak, okurlarından bu adın zor söylendiği ve akılda kalmadığı gibi eleştiriler alan yazar, daha sonraki basımlarında romanın adını kısaltıp "Engereğin Gözü" şeklinde değiştirmiştir.[548] Yazarın "engereğin gözü" metaforunu kullanmasının sebebi ise şudur: Engerek, başı üç köşeli, rengi siyah veya

[547] Bedia Koçakoğlu, "Yeni Tarihselci Bir Okuma: 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'", **Mediterranean Journal of Humanities,** C. 2, S. 1, s. 150.

[548] Güzel Satık, "Zülfü Livaneli'nin Romanları ve Romancılığı", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2015, s.15-16.

siyaha yakın; taşlık ve güneşli yerlerde yaşayan zehirli bir yılandır. Engerek yılanı, gözlerini karşısındakine sabit bir şekilde dikerek onu avlama özelliğiyle bilinmektedir.[549] Bu anlamda ön plana çıkarılan iktidar hırsının avını gözlerinin sağladığı avantaj ile ele geçiren engereğin gözünü bile kamaştırabileceği mesajı verilmektedir. İktidarı ele geçirmenin hırsına hiçbir canlının başa çıkamayacağı mesajı ön plandadır romanda.

İktidar hırsının tematik anlamda ön planda olduğunu gördüğümüz romanda, Livaneli'nin yanlı üslubu ise roman boyunca kendisini fazlasıyla hissettirir. Osmanlı'ya dair ele aldığı her unsuru ironik ve parodik bir üslupla alaya almanın peşindedir. Bu durum insani hassasiyetin ön planda tutularak yaklaşılması gereken meseleler de dahi böyledir. Kardeş katlinin ele alındığı bölüm bunun göstergelerini sunan bölümlerdendir:

> *"Efendim merhametliydi. Ama bu herkesin ondan korkmasına engel değildi. Kendisinden önceki padişahlar gibi, tahta çıkar çıkmaz hanedanın erkek üyelerini boğdurtmamıştı o.*
>
> *Merhametli yüreği böyle bir zulmü kaldırmayacak yüceydi. Elini akraba kanına bulamadı.*
>
> *Bunun yerine, nizam-ı âlem için, onların gönül gözlerini açmakla yetindi.*
>
> *Bir gün saltanatla kan bağı olan herkes bir araya toplandı ve birer birer gözlerine mil çekildi. Böylece dünya gözleri kapanırken, gönül gözleri açılmış oldu.*
>
> *Efendimin merhameti sonsuzdu.*
>
> *Onun yüce kişiliği dışında kim akrabalarına böyle bir iyilik yapar ve gözlerini kızgın millerle dağlayarak canlarını bağışlayabilir ki?"*[550]

Livaneli'nin romanında Yeni Tarihselci anlayışın etkilerinin ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Sosyal ve kültürel hayatın arka planda kalmış noktaları üzerine eğilmeye çalışan bu anlayıştaki romancılar, halkın yaşam tarzı, inançları, âdetleri, yiyip içmeleri, giyim tarzları vb. unsurları bağlam çerçevesinde

[549] Emine Naskali, **Yılan Kitabı,** İstanbul, Kitabevi Yayıncılık, 2014, s. 149.

[550] Zülfü Livaneli, **Engereğin Gözü(n deki Kamaşma),** s. 33.

değerlendirirler. Bu hususta Livaneli'nin romanına baktığımızda en dikkat çeken unsur, yine yanlı bakış açısından kaynaklı olarak meselelere parodik ve ironik bir şekilde yaklaşmasıdır. Toplum yaşamını ilgilendiren en ciddi olaylarda dahi Livaneli, bu üslup özelliğinden taviz vermemektedir. Ele alınan olaylar gerçek ve kurgu iç içe geçirilmiş bir şekilde ele alınarak okuyucunun da meseleye ciddi bir yaklaşım göstermesinin önüne geçilmek istenir:

> *"Nedimeleri, Sultanın anasına mangala sürülmüş cezvelerle kahve yapıyorlardı. Halkın yeni tanıdığı kahve İstanbul'da yasaktı, ama Ana Sultan için böyle bir yasak olamazdı.*
>
> *Bir gün kahve taşıdığı söylenen bir gemi limandan içeri giriverince herkes ne yapacağını şaşırmış, dükkânlara gelen bu kahverengi acı şeyi korka korka tatmış, ama bir süre sonra da bu sıvının çekiciliğine karşı koyamayarak kahve tiryakisi kesilmişti.*
>
> *İş o kadar ileri gitmişti ki, İstanbul'un sağında solunda sadece kahve içilen yerler açılmaya başlanmıştı.*
>
> *Herkesin azılı bir kahve tiryakisi kesildiğini gören Padişah da bu maddenin keyif verici ve yasaklanması gereken içkiler arasına sokulup sokulmamasında kararsız kalmış ve konuyu Şeyhülislam Efendi'ye havale edip kurtulmuştu, Şeyhülislam Efendi'nin kahveyi sevdiği söyleniyordu, ama bakalım bu yeni madde İslam dinine uygun muydu, değil miydi?*
>
> *Şeyhülislam uzun süre düşündü. Gün yüzü görmemiş ciltler açtı. Peygamberin hadislerini, Sahih-i Buhari'yi karıştırdı, istihare namazları kıldı. Bu arada bütün İstanbul nefesini tutmuş bekliyordu.*
>
> *Derken Şeyhülislam kararını açıkladı:*
>
> *'Mahvoluncaya kadar kavrulup kömür haline getirilen bu acı nesnenin içilmesi dinen caiz değil'di."*[551]

Livaneli, kahve içmenin yasaklanması mevzusunu ironik bir dil doğrultusunda ele alırken kahve içme yasağının mimarı olan padişahın bu yasağını delen kişinin annesi olması ve şeyhülislamın bu konuya dair fetva vermek için araştırmalarda bulunmasını alaya almaktadır. Özellikle şeyhülislamın bu konuya dair araştırma yapması anlatılırken Livaneli'nin kullandığı ifadeler, bu makamın haiz olduğu dinî değeri küçük görmeye yöneliktir. "Peygamberin hadislerini, *Sahih-i*

[551] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 33.

*Buhari'*yi karıştırdı, istihare namazları kıldı" ifadeleriyle bir sorun karşısında Müslümanların sünnete başvurmaları hiciv malzemesi yapılmakta; "bütün İstanbul nefesini tutmuş bekliyordu" ifadesiyle de Osmanlı ilim dünyasının başındaki bir kişinin yaptığı bir araştırmada, İslam ilimlerinden biri olan Hadis ilmine müracaat etmesi ve araştırmalarda bulunması bir spor müsabakası anlatılıyormuşçasına alaycı bir ifadeyle anlatılmaktadır.

Livaneli'nin Osmanlı'ya karşı taşıdığı bu ironi ve parodi kaynaklı alaycı bakış açısının bir diğer örneğini isim vermese de anlattıklarından kim olduğunu anladığımız Sultan IV. Murad üzerinde görmekteyiz. IV. Murad'ın fiziki yapısı itibarıyla çok güçlü olması ve devlet yönetimindeki otoriter tutumu bu doğrultuda ele alınmaktadır:

> *"Rahmetli Padişahımız o kadar güçlü ve gözü pekti ki, karşısında soluk alıp vermek bile mümkün değildi. Dünyaya gelmiş insanların en güçlüsü olarak bazen iki ağır pehlivanı kuşaklarından tutup havaya kaldırıveriyor, bazen palasıyla koskoca bir merkebi tek vuruşta ortasından ikiye bölüveriyordu.*
>
> *Bir hükümdarın bu kadar kuvvetli olduğu görülmüş şey değildi ve tabii bu gösterileri seyredenler, onun gücünden kuvvetinden olduğu kadar hışmından da çekiniyor ve akla ziyan getirecek bir korkuya kapılıyorlardı.*
>
> *Hiç saklım gizlim olmadan bu satırları yazarken, benim bile zaman zaman korkuya kapıldığımı itiraf etmem gerekiyor. Kendimi, olgunlukla kabul edilecek bir ölüme hazırlamış olmama rağmen, bazen elimde olmadan titremelere kapılıyor ve akıldışı bir korkunun pençesinde kıvranıp duruyordum. Çünkü Padişahımızın çevresinde gözle görülmez bir dehşet halesi vardı, ister istemez etkileniyordunuz.*
>
> *O günlerde, korkup korkmadığımı soran Mevlevi dervişi ahretliğime, 'Korkmuyorum!' demiştim. 'Ama çevremdeki herkes korktuğu için benim de korkmam gerektiğini düşünüyorum. Sonunda bu düşünce beni korkutmaya kadar varıyor.'*
>
> *Aslında bu cevap zekice hazırlanmıştı, ama hiç de gerçeği yansıtmıyordu. Düpedüz ödüm kopmaktaydı. Çünkü Padişah Efendimizin keyifsiz bir zamanında gözüne ilişmek, seferdeki ordularla ilgili tatsız bir haber aldığı anda yakınında olmak, gereksiz bulduğu bir soruyu sormak ya da onun soru sorulmasını istediği anda suskun kalmak, fazla bilgili ya da hepten cahil görünmek, huzurunda esnemek, güzünü rahatsız eden bir yüze ya*

da burna sahip olmak, hemen kapının dibinde duran bostancılar tarafından ve daha kelime-i şahadet getirmeye fırsat bile bulamadan boğuluvermek demekti. Güzel güzel konuşup giderken, bir anda neye uğradığını şaşırıp da 'Eşhedü' deyip sonunu getiremeyen ve tatlı canını teslim eden çok devlet büyüğü görmüştüm. Sıradan insanoğlunun başına gelebilecek birçok şey, ecele götüren yolda bir işaret olabilirdi. Mesela bir gece önceyi ibadetle (ya da kabahatle) geçirmiş de uykusuz kalmışsanız, Padişah'ın huzurunda aniden bastıran tatlı uykuya karşı direnmeniz ve gözlerinize yerleşen mahmur bakışı silmeniz gerekirdi. Üzerine Mekke'nin Hacerül-Esved'i oturtulmuş gibi ağırlaşan göz kapaklarınız sizi dörtnala giden ölüm atına bindirir ve o geceyi suskunlar mahallesinde tamamlardınız. Ya da esnemek gibi önüne geçilemez bir durumu engellemek için saray ileri gelenlerinin başvurduğu usulleri öğrenmek ve mesela esneme duygusu kabardığı anda dilinizi damağınıza sıkıca bastırmak gibi hünerleri bilmeniz gerekirdi."[552]

IV. Murad'ın bu denli zalim ve acımasız bir padişah olarak anlatılmasının ardından Habeş Süleyman mevcut padişah Sultan İbrahim'i onunla kıyaslamaya gittiğinde yine ironik bir dil ve alaycı bir bakış açısı kendisini açığa çıkaracaktır:

"Ne var ki, şimdi hapsedilen Padişahımız, ağabeyi gibi zalim değil, adeta bir melekti. İmparator olmanın gereklerini yerine getiriyor, duruma göre kiminin boynunu vurdurup kiminin gözlerine mil çektiriyor, kiminin de dilini kopartıp atıyordu; ama bütün bunlar gündelik, sıradan işlemler olarak kalıp insanların yüreğine özel bir dehşet salmıyordu.

Zaten bu dünyada adam öldürmeyen hükümdar mı olurdu?"[553]

Padişahların alaycı bir dille anlatılan yönlerinden bir diğeri de harem hayatlarıdır. Bu noktada da Sultan IV. Murad ve Sultan İbrahim'in yine farklı yönleriyle dele alındığını görmekteyiz. IV. Murad konusunda dikkat çeken iddia annesinin oğlunun bir cariyeye gönlünü kaptırıp da onu nikâhına almaması için onu "güzel delikanlılar"a alıştırmasıdır. Bunun sebebi olarak gösterilen ise Kösem Valide Sultan'ın uzun yıllardır tek başına yönettiği devleti aynı şekilde yönetmeye devam etmek istemesidir.

[552] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 34-35.

[553] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 35.

"En çok korktuğu şey, bir başka kadının, dört kıtaya yayılan iktidarına ortak olmasıydı. Bu ortak, ancak oğlunun gönlünü kaptıracağı bir hanım sultan olabilirdi.

Bu büyük tehlikeyi önlemek için küçük yaştan beri oğlunu kadınlardan uzak tutmuş, imparatorluğun en işvebaz oğlanlarını onun koynuna sokarak, kadınlardan nefret eden, sadece erkeklerle düşüp kalkan bir mizaca sahip olmasını sağlamıştı.

Padişahlık makamına oturan güçlü kuvvetli Şehzade'nin kadınlarla hiçbir işi kalmamış ve hareme bir kez olsun uğramamıştı.

Çıktığı bütün seferlerden erkek sevgililerle dönüyor ve onlarla birlikte sarayına kapanarak, İstanbul hamamlarında anlatılan birçok garip öyküye kaynaklık ediyordu.

Bu yüzden, bir gün ölüp gittiğinde geride çocuk bırakmamıştı."[554]

Sultan İbrahim'in harem hayatı ise farklı bir yönden ele alınıp aynı üslup özellikleri doğrultusunda yansıtılma gayreti içerisine girilmektedir. Ağabeyi IV. Murad'ın padişahlığı sürecinde sarayda kafes hayatı yaşadığı için psikolojisi bozulmuş olarak gösterilen Sultan İbrahim'in bu psikolojisinin kadınlara olan ilgisine de yansıdığı iddiası vardır. Valide Sultan oğlunun bu psikolojiden kurtulup kadınlara olan ilgisini çekmek için her yolu denemektedir:

"İstanbul'un namlı büyücüleri, Şehzade'nin bağlanmış düğümünü çözmek için olmadık büyüler denediler, muskalar yazdılar, hatta daha önce yapılmış bir büyü varsa bozulsun diye odasına kurt kıçı sakladılar, ama hiçbirinin faydası görülmedi."[555]

Eski yazma eserlerdeki esrarlı çarelere de başvuran Valide Sultan, yeni doğmuş bir serçe yavrusunu buldurur. Bu yavru şafak vakti arı kovanına bırakılarak bütün arılara sokturulur ve sonra serçe yavrusunun yaralı bereli şişmiş gövdesi ezilerek macun yapılıp şehzademizin kutlu zekerine merhem olarak sürülür.[556] Geleneksel tedavi yöntemleri üzerinden parodiye başvuran Livaneli konuyu genişlettikçe pop-art'a yüklenmeye başlar. Metin bu noktalarda adeta edebi söylemin dışına çıkmaktadır:

---

[554] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 114.

[555] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 85.

[556] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 85.

"Bütün çareleri deneyip umutsuzluğa düşen Büyük Valide, belki Şehzadesinin nefsi uyanır diye İstanbul'un namlı civanlarından kız gibi zülüflü oğlanlar toplayıp onun yatağına soktu. Kız Yusuf'tan tut da Benli Ali'ye, Altın Top'a kadar baldırına hiz damgası yemiş ve defter-i hizana kaydolmuş ne kadar yüzüne bakmaya kıyılmayan, akıllara durgunluk veren yakıcı güzel varsa toplanıp Şehzade'ye sunuldu. Bunlar şeytanı dinden çıkaracak rakslarla ve bin bir göz alıcı hünerle fır döndüler, ama hemen anlaşıldı ki Şehzade'nin bu tarakta da hiçbir bezi yok. Kutlu ağabeylerinin oğlan seven ve kadınlara yaklaşmayan tabiatından da hiçbir şey almamış.

Bunun üzerine Şehzade'den umut kesen Valide Sultan Hazretleri bu işle bir daha ilgilenmedi.

Şehzade'nin bütün bağlarını koparark azgın bir boğaya dönmesi ve imparatorluğun en kuytu köşelerinden seçilip getirilmiş kızlarla yetinmeyerek, çevre krallıkların hediye gönderdiği kızları da haremine katması, tahta geçtikten sonra, bir gece ansızın baş gösteren şehvet kriziyle ortaya çıkacaktı. Bu olay, başta anası olmak üzere herkesi hayretten hayrete düşürecek ve saray halkının, 'Nihayet Osmanlı horozu öttü!' diye düğün bayram yapmasına yol açacaktı. Firaşa nail olan kızların anlattığına göre, böyle bir yedi bela görülmemişti. Hücrede tek başına geçirdiği günlerin acısını çıkarır gibi üç dört cariyeyi birden kadın yapıyor, Kuzey Afrika'dan gelmiş esmer ve ateşli cariyenin üstüne Kafkasyalıyı sararak, kekik kokan dağların havasını alıyor, onu bırakır bırakmaz da soğukluk yerine Fransız kızının duru beyaz, mermere benzeyen teninde gönlünü ferahlatıyor, baharatlı kuzu dolmasının üstüne kar şerbeti içmiş gibi oluyordu.

Sarayı dolduran yüzlerce cariye Efendimize yetmiyor ve Efendimiz hep değişiklik istiyordu ki, bu merakı onu imparatorluğun en şişman kadınını bulma inadına kadar götürdü."[557]

Görüldüğü gibi bu bölümler Livaneli'nin üslubunun en belirgin haliyle pop-art'a dayandığı bölümlerdir. Saraydaki hayat, Livaneli'nin zihin dünyasının yansıması olan bir kurgu çerçevesinde kendisini dışa vurmaktadır.

Saray hayatının yanında toplum hayatı da Yeni Tarihselci anlayışın etkisinde bir bakış açısı ile romanda yer almıştır. Livaneli, toplumun değerlerini gerek inanç gerek yaşam tarzı gerekse de kültürel bağlamda kullanmış ve bu vasıtayla Yeni Tarihselcilerin ilgi alanına giren bağlamı somutlaştırma yoluna gitmiştir. Ancak bu

[557] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 86.

noktada yine Livaneli'nin bireysel yaklaşımından kaynaklı alaya alma ve küçümseme tutumları da ön plandadır.

Romanda sadrazamın öfkeli kalabalık tarafından önce linç edilip sonra dinî kurallara göre defnedilmesi bu durumun örneklerindendir. Cami avlusunda toplanan kalabalık hep bir ağızdan bağırarak sadrazamın kellesini istemektedirler. Bu manzara Livaneli tarafından yine bilinçli bir şekilde abartının en üst sınırlarında yansıtılmaktadır:

> *"Kan tutmuş kalabalık, Padişahın büyük vezirini idam ettirmek için azgın bir nöbete kapılmış, boyun damarları şişmiş vaziyette haykırıp duruyordu. Samur kürk giymeye meraklı ve her selam veren, işi düşen kişiden aldığı rüşvetlerle muazzam bir servetin sahibi olan şişman vezirin nerede olduğunu kimse bilmiyordu. Yoksa anında paralanacaktı. Aslına bakarsanız Padişahın Sadrazamıyla bir sorunu yoktu. Şişman vezirinden hoşnuttu. Onun aldığı korkunç rüşvetler, her memuriyeti altınla satıyor oluşu, karısını beğendiği adamları boğdurup kadını haremine götürmesi gibi bin bir yolsuzluk şikâyeti Padişah'a ya ulaşmıyor ya da Padişah bunları duysa bile aldırmıyordu.*
>
> *Ne var ki, halkın ve askerin sabrı taşmıştı artık ve Sadrazamın kellesini almadan durulacak gibi görünmüyordu.*
>
> *Canını kurtarmak için kaçan Sadrazamın yerine hemen yenisi atanmıştı. Padişahlar, sadrazam canı için uğraşmazlar. Hem zaten bizim Padişah istese bile bu işi yapacak durumda değildi; o kendi canının derdine düşmüştü. Sadrazamların kaderi böyleydi zaten. İmparatorluğun ikinci adamı olma zevkine erdikten sonra, ya padişahın gazabına uğrayarak ya da askerin isyanına toslayarak kelleyi vermek alınlarında yazılıydı. Bu işten kurtulup da eceliyle ölebilen sadrazam çok talihli sayılmalıydı."*[558]

Osmanlı tarihine bakıldığında pek çok devlet adamı bu türlü öfkeli kalabalıkların çoğu kez hedefi olmuştur. Ancak burada dikkati çeken şey, Livaneli'nin bu duruma yaklaşım tarzındadır. Onun kaleminde bu türlü tarihî hakikati de olan olaylar, hakikat çizgisinden çıkartılarak gerçeküstü bir hal almaktadır. Sadrazamın kalabalık tarafından yakalanmasından sonra gelişen olaylar bu durumun yansımalarındandır. Sadrazam yakalandıktan sonra sarayın ahırına götürülerek orada öldürülmüştür. Cesedi intikam isteyen askere göstermek için

[558] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 57.

çırılçıplak soymuşlar ve bir beygire enlemesine bağlayarak İstanbul sokaklarında gezdirmişlerdir. Bu teşhirin de ardından sadrazamın cesedi "ibret-i âlem için" meydandaki meşhur çınara asılmıştır. Halk düne kadar öfkesinden korktukları bir devlet adamının cesedi karşısında seyre dalmışken Livaneli'nin bu ölüm karşısındaki alaycı bakışı iyiden iyiye yine kendisini ön plana çıkartır:

> *"Bıraksalar sabah namazına kadar böylece seyredebilir ve bu dünyanın ne oldum değil, ne olacağım dedirten adaletini düşünebilirlerdi ama buna fırsat kalmadı. Bir yeniçeri, 'Ey millet!' diye bağırdı. 'Şişman adamın yağı sızıya bire bir gelir!' Islak şehrin ciğer delen rutubetinden elaman demiş, her yanları sızım sızım sızlayan halk, vezirin bumbar dolmasına dönmüş gövdesine bir anda hücum etti. Belinden hançerini sıyıran, vezire dalıyor ve yağlarından bir parça kesip koynuna dolduruyordu. Vezirin kesilmiş yağlarını evlerine götürecekler ve ağrıyan yerlerine dolak yapıp saracaklardı. Meyvesi insan olan ağaca saklanan rüzgâr bile böyle bir manzarayı dünyanın hiçbir yerinde görmemiştir. Yedi iklim dört bucakta böyle acayip şey yaşanmamıştır. Allah taksiratını affetsin, koca vezir gözlerimizin önünde gittikçe küçülmeye başladı. Bu gidişle suskunlar mahallesine götürülecek bir parçası bile kalmayacaktı.*
>
> *(...) Sonra birdenbire her şeyin durduğunu fark ettim. Gürültü bıçakla kesilir gibi sona ermişti. Hiç kimse gık çıkarmıyor, neredeyse sadece kemikleri kalmış cesedin çevresinde halka olmuş, sessizce duruyordu.*
>
> *Kim emir vermişti de böyle birdenbire durmuşlardı, neden cesede bıçak üşüştürmeyi kesmişlerdi, bilinmez.*
>
> *Kimsenin birbirinin yüzüne bakmadığını fark ettim. Bıçkın kayıkçılar, sırık hamalları, baldırı çıplak berduşlar, hamamcı ve tellak takımı, başları takkeli medrese talebesi, pala bıyıklı beyaz börklü yeniçeriler, ejderha bakışlı sipahiler, göğüs bağır açık leventler, dar sokak aralarını arşınlamaktan helak olmuş ciğerciler, sakalar, yoğurtçular, şerbetçiler, bedestenin efendi esnafı, kısacası Konstantiniyye'nin ahşap ıslak, nemli evlerinde oturan, günde beş vakit namaz kılan ve sadık, başı yerde kullar olarak yaşayıp giden kim varsa etleri yolunmuş çıplak vezirin cesedi başında çepeçevre halka olmuş ve birbirinin yüzüne bakmaktan ar ederek öylece bekliyordu.*
>
> *Sanki yaşarken onca nefret ettikleri zalim vezir, parçalandıktan, etleri koparıldıktan sonra gözlerine girmişti de herkes imamın, 'Ey cemaat, merhumu nasıl bilirdiniz?' sorusuna*

canı gönülden, 'İyi bilirdik!' cevabı veriyor ve sessiz sedasız bir cenaze namazı kılıyordu."[559]

Livaneli, yönetici statüsündeki Osmanlı devlet adamlarını figüratif anlamda yanlı bir üslup ve olumsuz bir yaklaşım ile görüldüğü üzere roman boyunca bu şekilde ele almıştır. Bu kişilerin devleti yönetirken işlemediği hata kalmamıştır imajı etrafında devlet adamları yansıtılır hep. Bunun yanında özellikle padişahlar son derece merhametsiz, kan dökmekten haz alan, cani kişilerdir Livaneli'nin kaleminde. Ölümüne sebebiyet verdirdiği kişileri seyretmekten zevk alan biridir padişah, "Engereğin Gözü"nde.

"Kesilen kelleler harçla üst üste oturtularak gökyüzüne uzanan kuleler yapılıyor, bazı kelleler de içlerine pamuk doldurularak, günlerce seyretmesi için, samur kürkler üzerinde uzanmış padişaha gönderiliyordu."[560]

Romanın sonuna konulmuş olan söyleşilerden birinde Livaneli bu çizdiği atmosferin tarihî hakikat payının olduğunu dile getirmektedir.

"Bir isyan bastırıldığında kesilmiş kellelerden kule yapılması ve kalan binlerce kellenin bal dolu keçeler içine konarak İstanbul'a gönderilmesi olağan sayılıyordu. Yugoslavya'nın Niş kentinde Kellekule diye bir mahalle var. Oraya gidince Osmanlı'ya karşı isyan edenlerin kellelerinden yapılmış bir kulenin yükseldiğini görüyorsunuz. Aralarına harç konmuş kelleler…

Roman şiddeti sömürmüyor, bir albeni öğesi olarak kullanmıyor, ama dokusunu yedirmeye çalışıyor. Erotizm de öyle... Osmanlı tarihini erotizmden ayıramazsınız."[561]

Romanda bu sahnelerin ele alınışı ile Livaneli'nin ifadeleri arasında farklılıklar vardır. Çünkü padişah romanda net bir şekilde kellelerden kuleleri bir isyan neticesinde yapmış gibi yansıtılmıyor. Bu durumdan zevk alan birinin sıradan bir hareketi izlenimi etrafında bu manzara işleniyor. Padişah kulenin karşısına samur kürküyle uzanarak seyir zevki arayan biridir Livaneli'nin kurmaca dünyasında.

Söyleşide vurgulanan bir diğer husus olan erotizm noktasında ise Livaneli romanın geneline bakıldığında edebîliğin dışında pop-art bir çizgide ilerlemiştir.

[559] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 61-62.

[560] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 101.

[561] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 158.

Padişahların yukarıda ele aldığımız harem hayatlarının yansıtıldığı bölümlerin yanında aşağıya aldığımız bölümde de bu anlayışın izleri bariz bir şekilde hissedilmektedir:

> *"Fransa'nın Nissa şehrinden getirilen ve Gülbeden adı verilen on dört yaşında bir dilber vardı ki, Padişah'ı yalvarttığı gibi benim de aklımı başımdan almaktaydı. Onun soylu atlar gibi gergin duran bedenini, ahu gözlerini ve dünyaya metelik vermeyen, halifemize bile aldırmayan bakışlarını gördükçe kendimden geçerdim.*
>
> *Ak göğsünde birer gül tomurcuğu gibi patlamış memelerinin pembe ve diri çıplaklığı karşısında mest olurdum. Sabah rüzgârının ürperttiği gümüş bedeninde dikiliveren ayva tüyleri yüreğime batardı. Hamamda kaynar sularla yıkanıp kıpkırmızı kesilene kadar keselerle liflerle ovulup güzel kokular sürülerek Padişaha hazırlandığı gün herkes, onun bugüne kadar saraya gelmiş en güzel kız olduğuna yemin etmişti ve göbek taşında onun muhteşem çıplaklığını gören harem halkının tümü ona âşık olmuştu bile."*[562]

Livaneli'nin romanın hemen başında metnini tarihî kaynaklara dayandırarak yazdığını vurgulaması okuyucunun gözünde bu hususların Osmanlı saray hayatına dair fikir edinme noktasında yararlanabilecekleri bilgiler olma durumunu sağlamaktadır. Ancak kendisinin de belirttiği gibi yararlandığı tarihî kaynakların başında "Naima Tarihi" ve "Evliya Çelebi Seyahatnamesi"nin geliyor olması ve yine kendisinin belirttiği üzere bu eserlerin üslup özelliklerinden de etkilenmiş olması onun ele aldığı tarihî olayları "hakikat" çizgisinden dışarı çıkararak "hayal" ile karışık bir şekilde ele almasına yol açmıştır. Yine göz ardı edilmemesi gereken önemli bir husus da Yeni Tarihselci anlayışın tarihî boşlukları doldururken takındığı tavırdır.

Romanda anlatılanların gerçeklik payı bu hususlar dikkate alınarak değerlendirilmesi gerekirken kitabın sonuna konulan Yunanca baskının ön sözünde Mikis Theodorakis'in sözleri bunun pek de dikkati alınmadığını göstermektedir.

> *"Bu kitabı bir solukta hiç ara vermeden okuyacaksınız, özellikle de biz Yunanlılar açısından özel bir önemi var. Çünkü Yunanlılar için son derece dehşet verici olan 'sultan' kelimesinin*

[562] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 53.

arkasında gizlenen saklı dünyayı keşfediyoruz. Fakat öyle görünüyor ki Osmanlı İmparatorluğunun yüksek yönetimi, kendi yurttaşlarına ve özellikle yakın çevrelerine aynı derecede, belki de çok daha aşırı ölçüde sert davranmış."[563]

Romanın bu değerlendirmede olduğu gibi gerçekçi bir bakış açısıyla değerlendirilip tarihî çıkarımlarda bulunulması son derece yanlış olacaktır. Livaneli'nin efsane ve masallara çok sık yer vererek onların üslup özelliklerinden de sonuna kadar yararlanmaya çalışması aslında tarihin kurgusal olma yönünü göstermek içindir. Livaneli, Yeni Tarihselcilerin yaklaşımıyla aynı doğrultuda olan bu tutumunda belgelerin de bir kurgulayıcısı olduğu mesajından hareketle metnini kurgulamıştır. Bu kurguda resmî tarihin boşlukta bıraktığı hususların ön planda tutularak Livaneli'nin kendi bakış açısı ile bu boşlukları doldurmak istemesi de aynı anlayışın tezahürüdür. "Nasıl edebî bir okur anlatılanların kurgu olduğunu bilse de bir süre sonra kendini anlatılanlara inandırmaktan alıkoyamazsa, 'Yeni Tarihselci'ler de benzeri endişeyi tarih okurlarının da taşıması gerektiğini iddia ederler. Ancak o zaman da okur ciddi anlamda tarihî ve kültürel bir çelişki yaşayacaktır. İşte 'Yeni Tarihselci'lerin amacı da tarihin bilinen gerçeklerini tartışmaya açmak, boşlukları kurgularla doldurarak, okuyucuyu buna inandırmaktır."[564]

Bu görüşler doğrultusunda Livaneli, romanı "Engereğin Gözündeki Kamaşma"da dile getirilen amaç çerçevesinde Osmanlı'ya ait bir dönem üzerine eğilmiş ve o dönemi kendi ironik ve parodik bakış açısı ile yansıtarak Osmanlı'nın o dönemine ait değerler dünyasındaki pek çok unsurunu tartışmaya açmak gayretine girmiştir diyebiliriz.

3.2.5. "Benim Adım Kırmızı"da Orhan Pamuk'un Nakşettiğidir: Minyatür Geleneği Kapsamında Osmanlı

Türk edebiyatında tarih ve roman arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak amacıyla yapılan çalışmaların hemfikir olduğu konu, Orhan Pamuk'un 1985 yılında yazdığı "Beyaz Kale" romanının bir dönüm noktası olduğudur.[565] Bunu dile

[563] Zülfü Livaneli, **a. e.,** s. 160.

[564] Bedia Koçakoğlu, **a. g. e. ,** s. 158.

[565] Dilek Yalçın-Çelik, **a. e. ,** s. 82.

getirmelerindeki en önemli gerekçe, tarih algısının bu romandan itibaren değişmeye başlaması ve yazarın önceki dönemde yazılan tarih konulu romanların aksine tarihte iz bırakmış önemli bir olay ya da kişilerin üzerine romanını inşa etmemiş olmasıdır. Ancak bu özelliğin sadece Orhan Pamuk'un bireysel anlamda roman anlayışı üzerinden değerlendirmeye tabi tutulması meselenin evrensel boyutunu gözden kaçırmamıza sebep olacaktır. Bu roman anlayışı, ilk olarak dünya edebiyatında Umberto Eco'nun "Gülün Adı" romanıyla öncülüğünü yaptığı ve daha sonra diğer edebiyatlarda da görülmeye başlayan Yeni Tarihselcilik kuramının izlerini taşıyan postmodern roman anlayışının bir parçasıdır ve temelinde metinlerin ortaya çıktığı kültürel bağlamdan soyutlanmadan değerlendirilmesi fikri yatmaktadır. Bu bağlamı gözeterek yazılan Yeni Tarihselci romanların olay, zaman ve kişiler üzerinden hayal ve hakikat arasında kalmış kurmaca metin atmosferine sahip olduklarını görürüz.

Yeni Tarihselci anlayış ele aldığı "geçmiş"i tarih söylemini gözeterek kültürel oluşumlara ve zamana göre metinselleştirmeyi amaçlamaktadır. Bunu yaparken ele aldığı tarihî olayın meydana geldiği zaman dilimindeki tarihî arka planı ihmal etmeden resmî tarih kaynaklarının ön plana çıkarmadığı, daha çok arka planda kalmış hatta bu kaynakların önemsiz kabul edebileceği türden ayrıntıları, tuhaf şeyleri; rivayetler, mektuplar, günlükler, rüyalar, biyografiler vb. çerçevesinde ele alarak ön plana çıkartırlar. Bu vesileyle yeni bir tarih uydurmuş olmazlar ancak tarihin edebi türlere yaklaşmasını sağlayarak onun da bir edebî metin gibi hayal gücüyle değerlendirilerek yorumlanmasının önünü açmış olurlar.

Yeni Tarihselci anlayışa sahip bir yazar, kendisine gelene kadarki süreçte kabul edilmiş "gerçek" ile çelişmek pahasına yeni bir tarih yapılandırma amacını güder. Resmî tarihin kabul ettiği verileri alt üst ederek onunla adeta alay eder. Okuyucunun zihninde tarihe inanma ve güvenme konusunda yerleşmiş olan kesin inancı şüphe duygusuyla karşılaştırır. Buradan yola çıkılarak denilebilir ki "tarihi kullanan" bu yeni roman anlayışının kökenini, temel hedefini ve hareket noktasını "şüphe uyandırma" oluşturmaktadır. Bu anlayışın hedefi tarihi anlatmak, tarihî

gerçeklere bağlı kalmak, tarihi canlandırmak, tarih şuuru uyandırmak değildir. Kafalarında oluşan hikâye için uygun bir zaman dilimini bulmaktır.[566]

Orhan Pamuk'un "Beyaz Kale" romanından sonra bu anlayışla yazdığı ve bizim çalışma sahamızın sınırları içerisinde olan romanı "Benim Adım Kırmızı" romanıdır. Roman, Yeni Tarihselcilik anlayışının tipik bir örneğidir. Padişahın emriyle yeni bir üslup denemesi çerçevesinde bir kitap hazırlamakla görevlendirilen nakkaş ustalarından birinin öldürülmesinin ardından bu işin başında olan Enişte, akrabası "Kara"yı İran'dan yardım için İstanbul'a çağırır. Kara'nın İstanbul'a geldiği günlerde İran-Osmanlı savaşı devam etmektedir. Ancak Pamuk, romanda bu savaşın genel seyri hakkında en ufak bir hususa yer vermez. Romanını Yeni Tarihselci anlayışın öncelediği üzere savaşın genel seyrini resmi tarihe bırakarak cephe gerisindeki sosyal ve kültürel hayatın unsurları üzerine inşa etmiştir. Öldürülen nakkaşın kim olduğu sorusu etrafında okuyucuyu dönemin sanat ve kültür mahfilleri ile günlük hayatın birleşenleri etrafında tarihsel bir serüvene çıkaran yazar, Kara'nın Şeküre'ye olan aşkı üzerinden de romanını bireysel bir hikâye ile destekler.

Minyatür sanatını işleyerek onun güzelliklerini anlatan bu eserin adı konusunda şu bilgi bir ipucu vermektedir: "Ortaçağ Avrupa'sında el yazması kitapların bölüm başlarındaki ilk harfler "minium" denilen modern kırmızısı (sülüğen) ile boyanıp süslenirdi."[567] İtalyanca "minyatura"dan, Fransızca vasıtasıyla Türkçeye "minyatür" olarak geçen kelime Latince "minium" kelimesinden türemedir. "Minium"un anlamı ise, kısaca kırmızıdır. Roman bu ismiyle "benim adım minyatür"ün daha çekici ve esrarlı bir ifadesi durumundadır. Muhteva ile birlikte düşünüldüğünde okuyucunun merakını yeteri kadar tahrik edecek bir konumdadır. Romanın ismindeki kırmızı rengin, başka ögelerle birlikte Türklere özgü bir renk olduğu da ifade edilebilir.

"Resimlerde kimi kadın ve erkek figürlerin başlık biçimleri, doğa elemanları, mimarilerin süslemeleri, kırmızı renk Türk'e özgü öğelerdir."[568] Kitaba adını veren

---

[566] Hülya Argunşah, "Tarihî Romanda Postmodern Arayışlar", s. 21.

[567] İsmet Binarak, "Minyatür", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,** İstanbul, Dergâh Yayınları, C. 6, s. 367-371.

[568] Zeren Tanındı, **Türk Minyatür Sanatı,** İstanbul, Türkiye İş Bankası yayınları, 1996, s. 10.

bölümde de, şiirdeki teşhis ve intak sanatıyla "kırmızı" olmanın cazibesi anlatılmaktadır.[569]

Romanda postmodern roman anlayışının bir yansıması olarak çok katmanlı bir yapı mevcuttur. "Ben Ölüyüm" bölümüyle başlayan romanın burada öldürülen karakterin verdiği bilgilerden hareketle nakış ve resim üzerinden yapılan sanat tartışmalarının merkeze alınarak üslûp, benlik veya şahsiyet, gelenek gibi kavramlarla beraber Doğu'nun gerçeklik algısının romanın temel sorunsalı olduğunu çıkarırız.[570] Bu temel sorunsala yine postmodernizmin önceledigi çok seslilik açısından yaklaşan Pamuk, romanında çok sayıda anlatıcıya söz vererek çoklu bir bakış açısını devreye sokmak ister. Anlatıcıların her biri meseleyi kendi konum ve hususiyetleri etrafında yansıtırlar. Romanın şahıs kadrosundan seçilen anlatıcıların yanı sıra ölü, şeytan, para, ağaç, at, köpek gibi insandışı varlık ve kavramlardan oluşan toplamda 20 ayrı anlatıcının itiraf, itiraz ve ihtarları ile Pamuk romanın her bir bölümünün içindeki sorulara ve meraklara cevap vermesini sağlamış ve bu anlatıcıların anlattığı her bir hikâyenin ana hikâyenin bütününü oluşturan vaka zincirinin önemli bir parçası haline gelmesini sağlamıştır. Bu yönüyle çerçeve hikâye geleneğinden yararlanıldığını söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra meddahlık ve mesnevi geleneğinin parodi ve pastiş doğrultusunda kullanıldığını da görmekteyiz. Bu kullanım kapsamında Pamuk'un Osmanlı'ya bakış açısını da tespit etmemiz kolaylaşmaktadır.

Romanın şahıs kadrosu içerisinde yer alan "meddah" vasıtasıyla gerçekleştirilen meddahlık üslubuyla hikâye anlatılması, pastiş yönteminin kullanıldığını gösterir. Meddahın anlattığı hikâyelerde anlatıcı rolünü verdiği at, köpek, ağaç vs. gibi varlıkların hikâyenin genel seyri hakkında dile getirdiği fikirler etrafında ise dönemin Osmanlı sosyal yaşamına ironik ve parodik bir yaklaşım sergilenmektedir. Anlatıcının "köpek" olduğu bölümde bunu net olarak görmekteyiz:

---

[569] Hanifi Aslan, "Renklerden Kırmızı, İsimlerden Ali, Eşyalardan Aynalı Dolap Yahut Üç Romanda Anlatılan Dünya", s. 39.

[570] Mehmet Samsakçı, "Gerçekliğin İdraki ve Üslûp Sorunları Bağlamında Benim Adım Kırmızı", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Temmuz-Aralık 2011, S. 6, s. 125.

"Bize dokunanın niye abdesti bozulur, kaftanınızın ucu bir köpeğin nemli tüylerine şöyle bir dokunsa niye o kaftanı kafadan çatlak asabi karılar gibi yedi kere yıkamayı şart koşarsınız? Bir köpek tencereyi yaladı diye o tencerenin ya atılması ya kalaylanması gerektiği yalanını ancak kalaycılar çıkarabilir. Belki de kediler.

Ne zaman ki köyden, kırdan, göçebelikten vazgeçilip şehire oturuldu, çoban köpekleri köyde kaldı, o zaman biz köpekler murdar olduk. İslamiyet'ten önce on iki aydan biri it ayı idi. Şimdi ise it oldu bir uğursuz. Kendi dertlerimle şu akşam vakti biraz kıssa, biraz hisse almak isteyen siz dostlarımı üzmek istemem, benim kızgınlığım vaiz efendinin kahvehanelerimize atıp tutmasına.

Bu Erzurumlu Husret'in babasının belirsiz olduğunu söylesem ne buyurulur? Bana da demişlerdir ki, sen ne biçim köpeksin, ustan bir kahvede resim asmış hikâye anlatır bir meddahtır diye sen onu korumak için, hoşt, vaiz efendiye dil uzatıyorsun. Hâşâ, dil uzatmıyorum. Ben kahvehanelerimizi çok severim. Bilir misiniz ki resmim böyle ucuz bir kâğıt üzerine nakşolunduğu için ya da bir köpek olduğum için üzülmüyorum da, ben sizlerle birlikte adam gibi oturup kahve içemediğime, hayıflanıyorum. Bizler kahvemiz ve kahvehanelerimiz için ölürüz... Ama o da ne,.. Ustam, bak bana cezveden kahve veriyor. Hiç resim kahve içer mi? demeyin; bakın bakın, köpek lıkır lıkır kahve içiyor,

Ooh, aman çok iyi geldi; içimi ısıttı, gözlerimi keskinleştirdi, zihnimi açtı ve bakın aklıma ne geldi. Venedik Doçu, Padişahımız Hazretlerinin kızları Nurhayat Sultan'a hediye olarak Çin ipeğinden top top kumaşlardan, üzeri mavi çiçekli Çin çömleklerinden başka ne yollamış biliyor musunuz? Tüyleri ipekten, samurdan yumuşak işveli bir Frenk köpeği. Bu köpek öyle nazlıymış ki, bir de kırmızı ipekten elbisesi varmış. Bizim arkadaşlardan biri onu becermiş de ondan biliyorum: Bu köpek cima ederken bile elbisesiz yapamıyormuş. Bu Frenk ülkesinde zaten köpeklerin hepsi böyle elbise giyermiş. Orada sözüm ona kibarlar kibarı bir Frenk karısı çıplak bir köpek mi görmüş, yoksa köpeğinkini mi görmüş bilemiyorum artık, 'Ayy hayvan çıplak!' diye düşüp bayılmış, diye hikâye ederler."[571]

Görüldüğü üzere anlatılan hikâye üslup özellikleri bakımından pastiş, içeriğin kullanılması bakımından ise ironi ve parodi tekniğinin izlerini taşımaktadır. Pamuk bu vesileyle hem dönemin sosyal yaşamını kahvehane kültürü üzerinden bir köpeğin

[571] Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı,** s. 21

dünyasından yansıtmaya çalışmakta hem de Nurhayat Sultan üzerinden saray hayatı ironi ve parodiye dayalı olarak alaycı bir şekilde ele alınmaktadır.

Orhan Pamuk'un "Benim Adım Kırmızı" romanında özelliklerini kullandığı bir diğer geleneksel edebî tür "mesnevi"dir. Pamuk, romanında mesnevilerden değişik şekillerde faydalanmakla beraber bu faydalanma daha çok parodi ve pastiş tekniği doğrultusunda kendini göstermektedir. Romanın geneline bakıldığında Pamuk, Firdevsî'nin Şehname ve Nizamî'nin Hüsrev ü Şirin isimli eserinde anlatılan bazı sahneleri, bir nevi parodisi yapılarak Benim Adım Kırmızı'da kullanmıştır. Ayrıca Leyla ile Mecnun, Mahzenü'l Esrar ve Mevlana'nın Mesnevisi'nden de bazı kısımlar kullanılmıştır. [572]

Benim Adım Kırmızı romanıyla mesneviler arasındaki içerik benzerliklerinden başka, romanla mesneviler arasında biçimsel benzerlikler de, yani pastiş uygulamaları da vardır. Örneğin romanda, mesnevilerde olduğu gibi içeriği özetleyen bazı başlıklandırmalar vardır.

"AĞAÇTAN DÜŞEN YAPRAK GİBİ HİKÂYEMDEN DÜŞÜŞÜMÜN HİKÂYESİ (s. 59)

ÜSLUP VE İMZA (s. 76)

ÜÇ ÜSLUP VE İMZA MESELİ (s. 77)

NAKIŞ VE ZAMAN (s. 84)

ÜÇ NAKIŞ VE ZAMAN HİKAYESİ (s. 84)

KÖRLÜK VE HAFIZA (s. 91)

ÜÇ KÖRLÜK VE HAFIZA HİKÂYESİ (s. 92)

ZEYTİN'İN SIFATLARI (s. 295)

KELEBEK'İN SIFATLARI (s. 297)

LEYLEK'İN SIFATLARI (s. 300)

NAKKAŞIN RUHUNUN YALNIZLIĞINI TESELLİ İÇİN ANLATTIĞI KÖRLÜK VE ÜSLUP ÜZERİNE İKİ HİKÂYE (s. 327)

[572] Tahsin Yaprak, Özcan Bayrak, "Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı", **Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi,** Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 2017, s. 148-157.

RESİM, ÖLÜM VE ÂLEMDEKİ YERİMİZ KONUSUNDA KISA BİR AÇIKLAMA (s. 354)

ŞEYTAN'IN KADIN'A ANLATTIRDIĞI AŞK HİKÂYESİ (s. 404)

Bu başlıklar, 59 bölümden oluşan romanın bölümlerini ifade etmek için değil bu bölümlerin içindeki alt başlıklar olarak kullanılmıştır. Örneğin 'AĞAÇTAN DÜŞEN YAPRAK GİBİ HİKÂYEMDEN DÜŞÜŞÜMÜN HİKÂYESİ' (s. 59) başlığı "Ben Bir Ağacım" isimli 10. bölümün hemen başında yer almaktadır. Roman türünde içeriğin bölümlenmesi için ya kısa ifadelerin ya da sayıların daha çok tercih edildiği düşünülecek olursa Orhan Pamuk'un bu tercihinin mesnevilerle kurduğu bir pastiş ilişkisinin sonucu olduğu söylenebilir."[573]

Ayrıca Pamuk, anlattığı hikâyeleri kendi içlerinde bölümlere ayırırken Arap alfabesinden yararlanarak "Elif", "Be", "Cim" … tarzında bir sıralamaya giderek geleneksel metinleri pastiş yoluyla taklit etmiştir.

Yukarıda tespit ettiğimiz tüm bu hususlar göz önünde bulundurularak Pamuk'un geleneğe ait unsurları kurmaca dünyasının "gerçeklik" noktasından bir eksiğinin görülmemesi maksadıyla kullandığını söyleyebiliriz. Bu niyeti doğrultusunda tarihi anlatmak, tarihi ihya etmek, geleneğin günümüze bir taşıyıcısı olmak, bir tarih şuuru oluşturmak gibi hedefleri yoktur. Onun tarihe yönelmesinde etkili olan en önemli sebep, muhayyilesindeki hikâye için en uygun zaman dilimini yaratma düşüncesidir. Bu konu hakkında Pamuk'un kendisi de tarihi bir "imge deposu" olarak gördüğünü söyleyerek aynı doğrultuda fikirler ileri sürmektedir:

"Tarih bana taze, el sürülmemiş ve bir sürü yeni olanak tanıyan imgeler sunan bir hazine gibi geliyor. Ama tarihi sorunlar, günümüze çeşitli şekilde ışık tutacak anlamlar, bir dönemin dramlaştırılması, Shakespeare-vari veya Tolstoy-vari tarih anlayışı bana ilgi çekici gelmiyor. (...) Tarihi ilgi çekici yapan şey ona bağlı olma zorunluluğu değil, bağlı olmama zorunluluğudur. Benim için tarih, günümüz gibi anlamlandırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Bu hazineden işime yarayacak ne varsa çekip kullanabilirim diye düşünürüm. Tolstoy ya da Stendhal gibi tarihte olup bitenlerin anlamı nedir diye

[573] Tahsin Yaprak, Özcan Bayrak, **a.g.m.,** s. 154.

düşünmem. Bu yüzden de tarihsel gerçeklerin altında ezilme tehlikesine düşmem."[574]

Bunun temelinde postmodernizmin kabul edilmiş estetik ilkelerle alay etmesi, onları yıkarak köklü bir değişime uğratmak istemesi yatar. Bu, sadece yazarı kabul edilmiş ilkelerden kurtararak kendisini özgür hissetmesi için değildir. Aynı zamanda okuru eğlendirecek yazma biçimlerinin de sanat eserine girmesini getirmekte, edebiyat bir oyun olmaktadır.[575]

"Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve göstergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi vardır: eğlendirir. Postmodern yazar seçkinci değildir; sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılamayacak trivial/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar: popülist diye damgalanmaktan korkmaz, okurun metinden zevk alması için bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini. (...) Bu yaklaşım kimi anlatıda, metin aracılığıyla okurla oynanan bilmecemsi/bulmacamsı bir oyuna dönüşürken, çoğu yazar eğlendirici bir konu aracılığıyla bunu yapmayı dener."[576]

Pamuk, bu çerçevede Osmanlı toplumunun 17. yüzyıldaki yapısal özelliklerinden, kültür ve sanat ortamının genel felsefesinden yararlanarak bir cinayet olayını "oyun" fikri etrafında kurgulamıştır. Romanın bir "ölü"nün anlatıcı olarak yer aldığı bölümle başlaması ve okuyucunun zihnindeki soru işaretlerini ilk elden cinayete kurban giden kişinin bizzat kendisi tarafından oluşturularak romanın sonuna kadar anlatıcıların değiştirilmesi, okuyucuya katilin kim olduğunu bulma oyununu oynatma imkânını sağlamıştır. Bu oyunun tarihî bir atmosferde daha etkili olacağını düşünen Pamuk, Osmanlı sosyal hayatını etkileyici bir zemin oluşturması için bir araç olarak kullanmaktadır.

Pamuk, insanların hafızalarında kendi geçmişleri hakkında daima bir belirsizliğin gizli olduğu varsayımından hareketle okuyucuların bu yönlü tarihe duyduğu ilgiyi ve geçmişi bilmek arzusunu kendi roman anlayışı bağlamında harekete geçirmek istemektedir. Aynı zamanda geçmiş, Osmanlı'ya yaklaşım noktasında da malzeme bulmak için kaynak niteliğindedir. "Her yeniye eskiden

[574] Orhan Pamuk**, Öteki Renkler,** s. 112-113.

[575] Hülya Argunşah, "Tarihî Romanda Postmodern Arayışlar", s. 21.

[576] Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,** s. 73-74.

hareketle" ulaşılacağı fikri çerçevesinde konu incelendiğinde denilebilir ki Pamuk'un eserleriyle beraber edebiyatımızda görülmeye başlayan bu yeni tarihî roman anlayışında, idealize edilmiş bir toplumsal düzeni geçmişte bulma fikri yoktur. Günümüz toplumsal yapısında görülen hemen hemen her olgu, ele alınan tarihî dönemin şartları çerçevesinde o dönemde de görülmektedir. Pamuk ve benzeri anlayıştaki romancılar zihinlerindeki geçmiş algısı bağlamında oradan destek bulmanın peşindedir. Olayların ve fikirlerin mahşeri olarak nitelendirilen tarihe bakış, onu bu doğrultuda ele alan romancıların amaçlarına göre yeni ve farklı boyutlar kazanmaktadır.[577] Dolayısıyla Pamuk da bu çerçevede Osmanlı tarihine yaklaşmaktadır. Romanın henüz başlarında bile bu niyetini okumak mümkündür:

> *"Eniştemin bir zamanlar oturduğu sokağın çarşıya açılan ucundaki berber ustası, hâlâ dükkânında, aynı aynalar, usturalar, ibrikler, sabun telleri arasındaydı. Göz göze geldik, ama beni tanıdı mı bilemiyorum. İçine sıcak su doldurduğu baş yıkama kabının, tavandan sarkan zincirin ucunda hâlâ aynı yayı çizerek ileri geri sallandığını görmek neşelendirdi beni.*
>
> *Gençliğimde yürüdüğüm kimi mahalleler, kimi sokaklar, on iki yılda yanıp, kül ve duman olup uçmuştu da yerlerinde köpeklerin yol kestiği, meczupların çocukları korkuttuğu yangın yerleri açılmış, kimine de benim gibi uzaklardan geleni şaşırtan zengin konakları yapılmıştı. Bunların bazılarının pencerelerine en pahalısından, renkli Venedik camları takmışlardı. Yüksek duvarların üzerinden sarkan cumbalardan, yokluğumda İstanbul'da iki katlı pek çok zengin evi yapıldığını gördüm.*
>
> *Başka pek çok şehirde olduğu gibi İstanbul'da da paranın hiç mi hiç değeri kalmamıştı artık. Benim Doğu'ya gittiğim yıllarda bir akçeye dört yüz dirhemlik kocaman bir ekmek çıkaran fırınlar, şimdi aynı paraya bunun yarısı ve üstelik tadı tuzu insanın çocukluğunu hiç mi hiç hatırlatmayan bir ekmek veriyorlardı. Rahmetli annem on iki yumurta için üç akçe saymak gerektiğini görseydi tavuklar şımarıp kafamıza sıçmadan başka bir diyara kaçalım, derdi, ama biliyordum bu düşük para her yeri sarmıştı. Felemenk'ten, Venedik'ten gelen tüccar gemilerinin sandık sandık bu kalp paralarla dolu olduğu söyleniyordu. Darphanede eskiden yüz dirhem gümüşten beş yüz akçe kesilirken şimdi Safeviler ile bitip tükenmeyen savaşlar yüzünden sekiz yüz akçe kesilmeye başlanmış, Yeniçeriler, aldıkları akçenin Haliç'e düştüğünde,*

[577] İbrahim Kavaz, **"**Tarihselcilik Anlayışı ve Tarihi Romanlarda Gerçeklik Üzerine Bir Değerlendirme", **Bilig,** Güz 2012, S. 63, s. 94.

sebze iskelesinden denize dökülen kuru fasulyeler misali suda yüzdüğünü görüp isyan etmişler ve düşman kalesiymiş gibi Padişahımızın sarayını muhasara etmişlerdi."[578]

Görüldüğü üzere edebiyat ürünlerini toplumun ve buna bağlı olarak sosyal hayatın yansıma alanı olarak kabul eden Yeni Tarihselci anlayışın sosyal hayattaki çalkantıların ve çatışmaların edebiyatta görünürlük kazandığı tezini Pamuk, romanında ön plana çıkararak Osmanlı tarihine yaklaşmaktadır.

Pamuk ve onun temsilcisi olduğu postmodernist roman tarihe yönelirken kendisine seçtiği fon, önceki tarzda büyük ölçüde ihmal edilen günlük hayattır. Çağlar öncesinin insanı da bir günlük yaşantıya ait kılınmakta, böylece tarihî romanın idealci dünyası sıradanlaştırlmaktadır. Bu işlem, postmodernist romanın tarihi fon alışının temelini meydana getirir aynı zamanda. Günlük hayat, olağan yaşayışların sıradan insanını gerektirir. Bundan hareketle postmodernist romanın tarihî figürleri tarihin oluşumuna büyük katkıları bulunmayan, belirgin bir statünün sahibi olamayan kişilerdir. Bir başka deyişle tarihi kuran değil; sadece yaşayan insandır onlar. Bugünün insanına yönelik en önemli göndermeleri de aslında pek fazla bir şeyin değişmediği noktasında yoğunlaşır.

Parçada İran'dan İstanbul'a döndüğünü gördüğümüz Kara, böyle bir karakterdir. Çok belirgin bir statüsü yoktur. Bir paşanın yanında yazıcılık yapmaktadır. Pamuk, Kara'nın uzun yıllardan sonra İstanbul'a dönüşü etrafında yukarıda dile getirdiğimiz hususiyetler bağlamında dönemin sosyal hayatının yansımalarını Kara üzerinden vermektedir. Savaş halindeki devletin ekonomik sıkıntı çekmesi ve bu sıkıntının her alanda etkili olması bu yansımada başat ögedir. Halkın bu sıkıntılarını kullanarak kendisine itibar kazandıran bir hoca kimliği üzerinden de meseleye farklı bir boyut kazandırma niyetinde olan Pamuk, böylece Türk toplumunun her dönemde sıkıntılı oldukları anlarda duygularını dinî yönden istismar edenlerin olduğuna, aynı sıkıntıları aynı şartlarda çektiğine inandığını açık etmektedir. Ayrıca Pamuk'un Osmanlı toplumuna dair tekkeler üzerinden çizdiği manzara onun Osmanlı'ya dair bakış açısının da net olarak bir tezahürüdür:

[578] Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı,** s. 15-16.

"Beyazıt Camii'nde vaaz veren ve Hazreti Muhammed soyundan bir seyyid olduğunu ilan eden Nusret adlı bir vaiz de işte bütün bu ahlaksızlık, pahalılık, cinayetler, soygunlar sırasında nam salmıştı. Erzurumi denen vaiz, son on yıl içerisinde İstanbul'u kasıp kavuran bütün felaketleri, Bahçekapı ve Kazancılar Mahallesi yangınlarını, şehre her girişinde on binlerce ölü alan vebayı, Safevilere karşı savaşta onca can verilmesine karşın bir sonuç alınamamasını, Batı'da Hıristiyanların isyanlar çikarıp küçük Osmanlı kalelerini geri almalarını, Hazreti Muhammed'in yolundan sapıtmasıyla, Kuran-ı Kerim'in emirlerinden uzaklaşılması, Hıristiyanların hoş görülüp, serbestçe şarap satılıp tekkelerde çalgı çalınmasıyla açıklıyordu.

Bana Erzurumlu vaizden heyecanla bahsedip bu haberleri veren turşucu, çarşı pazarı saran kalp paranın, yeni dukaların, aslanlı sahte Florinlerin, gümüşü gittikçe azalan akçelerin tıpkı sokakları dolduran Çerkezler, Abazalar, Mingeryalılar, Boşnaklar, Gürcüler, Ermeniler gibi insanı kesin ve geri dönüşü zor bir ahlaksızlığa sürüklediğini söyledi. Ahlaksızlar, isyankârlar kahvehanelerde toplanıyorlarmış, sabahlara kadar dedikodu ediyorlarmış. Ne idüğü belirsiz cascavlaklar, afyonkeş meczuplar, Kalenderi kalıntıları Allah'ın yolu budur diye tekkelerde sabahlara kadar musikiyle oynayıp, oralarına buralarına şişler sokup, her türlü edepsizliği yaptıktan sonra birbirlerini ve küçük oğlanları beceriyorlarmış."[579]

Pamuk'un Osmanlı toplumundaki cinsel hayatın yansımalarını kendince dile getirdiği bu ve benzeri alanlarda toplum adeta ahlaken bir çöküntünün eşiğindedir. Bu görüşünün yansıması olarak romanda çok kaba olarak addedebileceğimiz bölümlere rastlanmaktadır. Toplumda erkek erkeğe cinsel ilişki son derece yaygındır. "Para"nın anlatıcı olduğu bölümde bunun bir örneğini görmekteyiz:

"Sokak sokak, semt semt, İstanbul'un her bir köşesini gördüm, Yahudilerden Abazalara, Araplardan Mingeryalılara herkesin elini tanıdım. Manisa'ya giden Edirneli bir hocanın kesesinin içinde bir kere çıktım İstanbul dışına. Yolumuz kesilip de haramiler, ya canın ya malın, diye seslenince, zavallı hoca telaşla bizi arka deliğine sokup gizledi. Burası sarımsak seven adamın ağzından da pis kokuyordu ve çok da rahatsızdı. Ama hemen sonra daha da kötü oldu her şey, çünkü haramiler 'Ya malın ya canın!' demediler de 'Ya ırzın, ya canın!' dediler hocaya ve sıraya

[579] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 16.

girdiler. O küçük delikte neler çektiğimizi hiç anlatmayayım size. İstanbul dışına çıkmaktan da bu yüzden hiç hoşlanmam!''[580]

Erkek erkeğe bu tarz ilişkilerin çok yaygın olmasının açıklamasını da romanında "Ben, Kadın" adlı bölümde dile getiren Pamuk, Osmanlı'nın toplumsal anlamda bir çöküntüyü yaşadığının izlenimini okuyucuda bırakmak istemektedir. Pamuk'a göre bu çöküntüye sebebiyet veren unsurun "kadınların tesettürü" olması bir ironidir. İslamiyet'te şehevi duyguları açığa çıkarmamak maksadıyla kadınların örtünmesi, Pamuk'a göre tam tersi bir tesirde bulunarak erkeklerin erkeklere şehevi duygular beslemesine yol açmıştır:

''Yüzü açık bir kadını görmek, onunla konuşmak, onun insan hallerine tanık olmak biz erkeklerde hem şehevi, hem de derin manevi acılara yol açtığı için, dinimizin emrettiği gibi kadınları, özellikle güzel olanları nikâhlanmadan hiç görmemek en iyisidir. Şehevi hisleri mecburen tatmin için kadınları aratmaz güzel oğlanların dostluğunu aramak tek çaredir ve sonunda bu da tatlı bir alışkanlık olur.''[581]

Pamuk'un toplum hayatındaki çözülmeyi yansıtabilmek amacıyla "ayna" olarak kullandığı bir diğer kavram "din"dir. Osmanlı toplumunun idealize edilmek istenirken öne çıkarılan iki kavram olan "ahlak" ve "din"in Pamuk'un bakış açısında aynı doğrultuda kullanılmadığı açıktır. Ona göre insan, Osmanlı toplumunda da aynı insandır ve davranışlarını "nefsanî" arzuları yönlendirmektedir. Din ve ahlak olguları da bu nefsanî arzuları dizginlemek de yetersiz kalmakta ve insan nefsi onları da bu çerçevede emellerine ulaşmak için kullanmaktan imtina etmemektedir.

Şeküre'nin İran'a giden ve yıllardır geri dönmeyen kocasından boşanarak Kara ile evlenmek istemesi olayında Pamuk'un bu iddiasını destekler nitelikte bir kurguya gittiğini görmekteyiz. Şeküre, boşanmak için "nikâh" konusunda mezhepler arasındaki ihtilafı kullanmak ister. Kendisinin de mensubu olduğu Hanefilik mezhebinin itikadi noktada boşanmasına izin vermemesi onu bu konuda kendisine ruhsat veren Şafii mezhebinden olan Üsküdar kadı naibine başvurma fikrine iter. Pamuk, zaten o dönemde kendisiyle aynı durumda olan ve Acem savaşları yüzünden sayıları hızla artan kadınların boşanmasına imkân vermek için padişah ve

[580] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 123.

[581] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 401.

şeyhülislamın da bu yönteme göz yumduğunu Şeküre'nin anlatıcılığı üzerinden geliştirdiği ve romanın geneline hâkim olan Osmanlı'ya yaklaşımı doğrultusunda anlatır:

> *"Boşanabilmem için çeşit çeşit yollar var. Yalancı şahitler, sefere çıkmadan önce kocamın beni şartlı boşadığına tanıklık edip, mesela, iki yılda seferden dönmezsem karım boş olsun diye yemin etmiştir, diye yalan yere yemin edebilirler. Ya da, daha doğrudan, kocamın cesedini savaş meydanında gördüklerini, renkleri ve ayrıntılarına girerek yemin edebilirler. Ama evdeki cesedi ve kayınpederimle kayınbiraderimin itirazlarını göz önüne alırsan, bu yalancı tanıklıklar çok çürük yollar ve akıllı, tedbirli kadılar da korkup razı olmazlar. Kocamın beni nafakasız bırakıp dört yıldır seferden dönmemesine bakarak, mezhebi bizler gibi Hanefi olan kadılar da boşayamaz beni. Ama Üsküdar kadısı, benim durumumda olan ve Acem savaşları yüzünden sayıları her gün artan kadınların boşanmasına imkân vermek için, Padişahımız Hazretleri'nin ve Şeyhülislamın göz yummasıyla, arada bir yerini mezhebi Şafii olan naibine bırakıyor, o da bizleri şakır şukur boşayıp nafaka bağlıyormuş. Şimdi eğer benim durumuma dürüstçe tanıklık edecek iki adam bulup, onlara hemen biraz para verip, birlikte Üsküdar'a geçip, kadıyı ayarlayıp, beni boşatmak için yerini naibinin almasını sağlayıp, bu şahitlerle beni boşatır bir de kadı defterine boşanmanın kaydını yaptırıp, bu yolda bir kâğıt, bir hüccet de hemen alır ve boşanmamın hemen ardından hiç beklemeden evlenmemin de caiz olduğunu yine başka bir kâğıtla sağlama bağlarsan ve bütün bunları bu öğleden sonraya kadar yapıp, bu yakaya geçersen, akşamüstü bizi hemen nikâhlayacak bir imam bulmak hiç zor olmayacağına göre, bu gece benim kocam olarak benimle ve çocuklarımla aynı çatı altında kalabilir, böylece bizleri o iblisin korkusuyla geceyi tir tir titreyip evin tıkırtılarını dinleyerek geçirmekten, sabah da babamın vefatını duyurduğumuzda, beni ele güne karşı sahipsiz zavallı kadın durumuna düşmekten kurtarırsın."*
>
> *'Evet,' dedi Kara iyimserlikle ve biraz da çocuksulukla. 'Evet. Seni alıyorum.'"*[582]

Şeküre'nin çizdiği yol haritası doğrultusunda harekete geçen Kara, mahallenin imamını konuşup ikna etmekle başlıyor işe. Bu ikna olayı ile ikinci adım olan şahit bulma meselesinin de çözülmesini sağlar. Ancak bu durum imamın insani hassasiyetlerinin değil nefsani arzularının hâkim olduğu bir durum üzerine

[582] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 221-222.

çözülmüştür ve Pamuk da bu durumu Kara'nın anlatıcılığında ironik ve parodik bir üslup ile dile getirmektedir:

> *"Kocaman kara gözlerinin kapakları yarı düşük durduğu için sürekli uykulu gözüken İmam Efendi'yi evinde değil, mahalle camimin avlusunda gördüm ve mahkemede şahadet etmenin ne zaman zaruri, ne zaman ihtiyari öldüğünü, bu pek yaygın hukuki soruyu yönelttim ve mağrur bir edayla verdiği cevabı ilk defa duyuyormuş gibi kaşlarımı kaldırarak dinledim. Bir hadisede başka şahitlerin bulunması halinde şahitlik ihtiyaridir, diye açıkladı İmam Efendi, ama tek şahit olması durumunda Allah'ın emriydi tanıklık etmek'*
>
> *'Benim de derdim bu ya işte,' diye girdim söze. Herkesin bildiği bir konuda, bütün tanıklar bu ihtiyari durum bahanesi arkasına sığınıp üşengeçlik edip, mahkemeye gitmedikleri için benim yardım ettiğim insanların çok acele işleri görülmüyordu.*
>
> *'Eh,' dedi İmam Efendi, 'sen de kesenin ağzını aç biraz.'*
>
> *Ben de açıp içindeki Venedik altınlarını gösterdim ona: Caminin geniş avlusu, imamın yüzü, hepimiz bir anda altının ışıltısıyla aydınlandık. Meselenin ne olduğunu sordu.*
>
> *Kim olduğumu anlattım. 'Enişte Efendi hasta,' diye açıkladım. 'Ölmeden önce kızının dulluğu resmiyet kazansın, nafakası bağlansın istiyor.'*
>
> *Üsküdar kadısının naibi dememe bile gerek kalmadı. Her şeyi anlayan İmam Efendi, bahtsız Şeküre Hanım için uzun zamandır zaten bütün mahallenin dertlendiğini, geç bile kalındığını söyledi. Ayrılmak için gerekli ikinci şahidi Üsküdar kadısının kapısında arayacağımıza, İmam Efendi kardeşini getirecekti. Şimdi, bir altın da onun için verirsem, mahallede yaşayan ve Şeküre'nin ve sevimli yetimlerinin derdini bilen kardeşe de sevap etmiş olacaktım. İmam Efendi'nin kendisine iki altın göstermiştim, ikinci şahit için bir indirim de yapıyordu; hemen anlaştık."*[583]

Olayların bundan sonrasının mesnevilerde anlatılan hikâyelerin üslubuyla anlatılabilecek bir seyirde geliştiğini düşünen Kara, kendi zihninde bunu yaparak gün içinde başından geçen maceraları mesnevi tarzında anlatıp, nakşedip, resimletmektedir. Kara'nın bu "pastiş"ine ek olarak Pamuk, Kara'nın hikâyesinin içeriğine Osmanlı toplumunun ironi ve parodiye dayanan hicvini yerleştirmektedir:

[583] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 225.

"Günümüzün bundan sonrasında, Halep kahvehanelerinde meddahların hem oynayıp hem anlattığını gördüğüm kovalamacalı hikâyelere benzer bir yan var. Bu hikâyeleri mesnevi şeklinde yazdırıp kitap yapanlar, onları güzel hatla yazdırsalar bile, fazla macera, fazla hile var diye ciddiye hiç mi hiç almaz, nakşettirip resimletmezler. Ben ise gün boyunca maceramızı aklımın sayfalarına dört meclis ile toparlayıp, nakşedip, resimledim."[584]

Mesnevi tarzında anlatılan boşanma macerasının "BİRİNCİ MECLİSİ"nde Kara, Şeküre, imam efendi ve kardeşi sandal ile Üsküdar'a geçmektedir. Bu "meclis"te, sosyal hayatın batıl inanç yönünde sahip olduğu bir olgu üzerinden Pamuk'un Osmanlı'ya yaklaşımını görmekteyiz:

"Unkapanı'ndan binip Üsküdar'a gittiğimiz dört kürekli kırmızı sandalın içinde, Boğaz'ın sularının ortasında palabıyıklı, iri pazılı kürekçiler arasında resmetmeli bizleri nakkaş. İmam ile karanlık suratlı sıska kardeşi, hiç hesapta olmayan gezintiden memnun, kürekçilerle yarenlik ederken, ben fakir, sandalın burnunda gözlerimin önünde bitip tükenmeyen mutlu evlilik hayalleri, güneşli kış sabahında her zamankinden daha berrak gözüken Boğaz'ın akıntılı sularının dibinde bir uğursuzluk işareti, mesela bir korsan gemisinin leşini görürüm diye korkuyla dibe bakıyordum. Demek ki nakkaş denizi ve bulutları ne kadar neşeli renklerle çizerse çizsin, benim mutluluk hayallerim kadar şiddetli korkularıma denk olacak kadar karanlık bir şey, mesela dehşetengiz bir balık çizip koymalı Boğaz'ın dibine ki, maceramızın okuru, o anda her şeyi pespembe aydınlık sanmasın."[585]

"İKİNCİ MECLİS", Üsküdar kadısının rüşvet almasının yine aynı alaycı üslup ile hicvedilmesi üzerinedir.

"Resmimiz padişahların saraylarını, Divan toplantılarını, Frenk elçilerinin kabulünü, kalabalık ev içlerini gösterir ayrıntılı ve iyi düzenlenmiş resimlerin Behzat'a layık inceliklerini, yani resim içi şakalaşma ve istihzayı hesaba katmalı. Yani, bir köşede Kadı Efendi, dur der gibi açtığı eliyle bana ve uzattığım rüşvete asla ve hayır işareti yaparken, öteki eliyle mahçup bir şekilde benim Venedik altınlarımı cebine indirmeli ve bu rüşvetin daha sonra sonucu olacak şey de aynı anda resimde gözükerek, Üsküdar kadısının yerine Şafii naibi Şahap Efendi oturuyor olarak çizilmeli. Birbirlerini bir zaman sırasıyla izleyen olayları, bir resimde aynı

[584] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 226.

[585] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 226.

anda resmedebilmek, ancak zeki nakkaşların sayfanın istifinde gözetecekleri bir kurnazlıkla halledilebilir. Böylece, mesela, önce benim verdiğim rüşveti gören göz, resmin başka bir yerinde kadının minderinde bağdaş kurup oturanın naip olduğunu görünce, hikâyemizi okumasa bile, hemen iki Venedik altınını cebine indirince, Kadı Efendi'nin yerini Şeküre'yi boşasın diye Şafii naibine bıraktığını anlayacaktır."[586]

"ÜÇÜNCÜ MECLİS" ise, aldığı rüşvet neticesinde mahkeme salonundan ayrılan kadı efendinin yerini Şafii mezhebinden olan naibinin almasını sağlaması ve naibin de Şeküre'yi boşamasının hikâye edilmesi üzerinedir:

"Bu sefer, duvarlar nakşedilirken, kıvrım kıvrım dalları daha az geçit veren Çin usûlü süslemeler kullanmalı ve bunlar daha karanlık bir renge boyanmalı ve naibinin üzerine meraklı ve renkli bulutlar oturtulmalı ki, hikâyemizde bir oyun olduğu anlaşılsın. Kadı gibinin huzuruna teker teker çıkmalarına rağmen, resimde birlikte gösterilmesi gereken imam ile kardeşi, mahzun Şeküre'nin kocasının dört yıldır savaştan dönmediğini, kocası kendisine bakmadığı için Şeküre'nin yokluk içinde olduğunu, iki yetim çocuğunun gözü yaşlı ve aç olduğunu, hâlâ evli sayıldığı için bu yetimlere babalık edecek bir talip çıkmadığını, hatta evli olduğu için Şeküre'ye kocasından izinsiz borç para bile verilemediğini öyle bir anlattılar ki, sağır duvarlar bile gözyaşlarıyla hemen onu boşarlardı, ama kalpsiz naip hiç oralı olmadı da Şeküre'nin velisi kimdir diye sordu. Bir an kararsızlık geçirdikten sonra atıldım ve Padişahımıza çavuşluk ve elçilik yapmış olan muhterem babası sağdır dedim."[587]

Bu meclis "mesnevi"nin en önemli ve temel "meclis"idir diyebiliriz. Dolayısıyla diğer "meclis"lere nazaran daha uzundur. Naib Efendi'nin Şeküre'yi boşamak için babasının mahkemeye gelmesi şartı koşması hikâyeye genişlik kazandırır. Kara'nın kendisinin vekili olduğunu belirtmesi de onu iknaya yetmez. Tek şartı vardır: Şeküre Hanım'ın evlenecek bir kısmetinin olması. Kara'nın, kendisinin bu niyet içerisinde olduğunu söylemesi üzerine yumuşayan Naib Efendi, yine de kendisinin biraz önce "velinin vekili" olduğunu söylediği için bu durumun uygun olmadığını söyler. Ancak Kara'nın Şeküre'ye duyduğu aşkı anlatması onu iknaya yetecektir. Böylece Pamuk, mesnevi tarzında anlattırdığı hikâyesine

[586] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 227.

[587] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 227.

mesnevilerin en çok üzerinde durduğu tema olan "aşk" temasını da iliştirerek parodisini tamamlamış olur:

> *"'Doğu illerinde paşalara katiplik, mektupçuluk, defterdar yardımcılığı yaptım. Padişahımıza sunacağım bir Acem savaşları tarihini bitirdim. Resimden nakıştan anlarım. Ben bu kızın aşkından yirmi yıldır yanıyorum.'*
>
> *'Akrabası mısın?'*
>
> *Kadı naibinin yanında, hiç beklemediğim bir anda, el etek öper bir hale gelmekten, kendi hayatımı sırsız, esrarsız bir eşya gibi bir anda sehpanın üzerine koyuvermemden öyle utandım ki sustum.*
>
> *'Şalgam gibi kızaracağına cevap ver. Yoksa boşamam onu.'*
>
> *'Teyzemin kızıdır.'*
>
> *'Hmm, anladım. Mutlu edebilecek misin onu?'*
>
> *Sorarken eliyle de edepsiz bir el işareti yapmıştı. Nakkaş resmetmesin bu çirkinliği. Yüzümün ne kadar kızardığını göstersin, yeter.*
>
> *'Geçimim yerindedir.'*
>
> *'Şafii mezhebinden olduğum için, kocası dört yıldır savaştan dönmemiş bu bahtsız Şeküre'yi boşamamın kitaba ve itikadıma aykırı hiçbir yanı yoktur,' dedi naip efendi. 'Onu boşadım. Artık kocası savaştan dönüp de bir hak iddia edemez üzerinde.'"*[588]

"DÖRDÜNCÜ MECLİS" ile hikâye, Kara'nın Şeküre'nin boşandığını gösteren kâğıdı alması ile son bulur. Parodik üslup burada da hâkim ögedir:

> *"Bundan sonraki resim naibin kara mürekkeple hareketlendirdiği itaatkâr harf ordularıyla boşanmayı sicile geçirişini ve arkasından Şeküreciğimin artık dul olduğunu ve hemen yeniden evlenmesinde bir sakınca olmadığını beyan eden kâğıdı mühürleyip bana verişini göstermeli. O anda hissettiğim mutluluğun iç ışıltısı ne mahkemenin duvarlarını kırmızıya boyayarak, ne de resme kan kırmızısı çerçeveler çizerek ifade edilebilir. Kızkardeşlerini, kızlarını, ablalarını boşatmak için koşup yetişen diğer erkeklerin ve yalancı tanıkların kadının kapısı*

[588] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 228.

önünde biriken kalabalığının arasından koşarak dönüş yoluna çıktım."[589]

"Benim Adım Kırmızı"da Padişahtan aldığı bir emirle, büyük bir gizlilik içerisinde hazırlanan bir kitaptaki minyatürleri yöneten, onu saray nakkaşhanesinde yetişmiş usta nakkaşlara çizdiren Enişte'nin, devrine ve devrinin sanat telakkilerine göre oldukça cesur adımlar atması, sözler söylemesi; dönemi için "küfür" ve "zındıklık" sayılan Avrupaî usulleri kullanmaktan veya kullandırmaktan, âleme Allah gibi değil, kendisine has bir bakış tarzı olan, kendisini önemseyen bir "insan" gibi bakmaktan çekinmemesi[590] üzerine kendisine yardım eden nakkaşlardan "Zarif"in öldürülmesi ile başlayan bir hikâye etrafında; Orhan Pamuk'un bu hususiyetler üzerinden dönemin Osmanlı sosyal hayatına bakış açısını ortaya koyduğunu gözlemlemekteyiz.

Bu minvalde romandan yaptığımız alıntılarda da görüldüğü üzere Orhan Pamuk, "Benim Adım Kırmızı" romanında meddah hikâye anlatıcılığı ve mesnevi hikâye tarzına "pastiş" yoluyla yaklaşarak nakış ve tezhip gibi geleneksel İslam sanatlarının temel öğretileri üzerinden kurguladığı bir cinayet ile Osmanlı sosyal hayatına parodik ve ironik bir niyet çerçevesinde hicvedici bir bakış açının ön planda olduğu bir pencereden bakmaktadır.

3.2.6. "Şehrin Aynaları"ndan Yansıyan "Mahrem" ve "Pinhan" Bir Gölge: Osmanlı

1990-2000 yılları arasında yazdığı romanlarında Osmanlı'dan kendi roman anlayışı çerçevesinde istifade edenlerden biri de Elif Şafak'tır. Bu dönemde yazdığı "Pinhan", "Şehrin Aynaları" ve "Mahrem" adlı romanları Osmanlı'ya dair izlerin tespit edilebileceği romanlardır. Ancak bu romanların tarihî roman olmadığını ve Şafak'ın fantastik roman türünün özelliklerini gözeterek yazdığını söyleyebileceğimiz bu romanlarının kurgularının arka fonunu kurmak amacıyla Osmanlı tarihine yöneldiğini en baştan söylememiz gerekir.

---

[589] Orhan Pamuk, **a.e.,** s. 228.

[590] Mehmet Samsakçı, a.g.m., s. 136.

Bu romanlardan ilki olan "Pinhan"da tasavvufî bir yolculuk, bu alanda yazılmış eserlerin anlatımının "pastiş" tekniğiyle taklidine dayanan bir üslup ile Pinhan isimli karakter merkeze alınarak anlatılır. Pinhan, isminden de anlaşıldığı üzere bir "sır" saklamaktadır. Bu sırrı bulmak için Denizli'den İstanbul'a gelir ve bir mahalleye yerleşir. Bu mahalleye yerleşmesinden sonra şeyhinin emanetinin de emin ellerde olması için bir mücadeleye girişir. Şeyh Mehmed Mühür Efendi, şeyhi Abdülfettah Efendi'nin kendisine emanet ettiği "İtikad-ı Anasır-ı Erbaa" kitabını tekin olmayan birisi olan ve kitabın peşinde olan Mısırlı İbrahim Efendi tehlikesine karşı, müridi Cenaze Mustafa ile Dürri Baba'ya gönderiyor. Roman Pinhan'ın seyr u sülük macerasının sonunda şeyhi Dürri Baba'nın emanet bıraktığı kitabın sırrını çözmesiyle sona erer.

"İtikad-ı Anasır-ı Erbaa"nın her birinin adını taşıyan dört ana bölümden oluşan "Pinhan"da Osmanlı'ya yaklaşım, Pinhan'ın İstanbul'a geldikten sonra yerleştiği mahalle ve o mahallede yaşayanlar üzerinden gerçekleştirilir. "Sittinsenenin Akrep Arif Mahallesi"nin adı, mahallenin namlı bir kabadayısından dolayı "Akrep Arif"tir. Mahalleden birine âşık olan ancak ona kavuşamayınca aşkından ölen ve vasiyet olarak mahalleye bir hamam yaptıran "Nakş-ı Nigar"ın yine vasiyeti üzerine mahallenin adı "Nakş-ı Nigar Mahallesi" olarak değiştirilir. Ancak bu durum mahalleli tarafından tam anlamıyla bir türlü benimsenememiştir. Mahalleli isim konusunda hep bir arada kalmışlık yaşar:

> *"Sittinsenenin Akrep Arif mahallesinde işler böyleydi. Böyleydi ama mahallenin adı Nakş-ı Nigâr olalıberi ortada, bir tuhaflık vardı. Ne Akrep Arif'in anlı şanlı adını terketmeye, ne de Nakş-ı Nigâr'a olan minnet borçlarını inkâr etmeye yürekleri elveriyordu. İki, taraftan çekiştirilmekte ve iki tarafı da memnun edememenin huzursuzluğunu duymaktaydılar. O eski mesut günlerine bir an evvel geri dönmeyi arzulamakta, fakat bunun nasıl mümkün olabileceği, ne dair en ufak bir hal çaresi bulamamaktaydılar.*
>
> *Yoksa, sittinsenenin meşhur ve emsalsiz mahallesini kem gözlerin nazarı mı kakalamıştı?"*[591]

[591] Elif Şafak, **Pinhan,** s. 100.

Bu isim değişikliği romanın genel temasının izlerini taşımaktadır. Mahallenin adının erkek isminden kadın ismine geçiş yapması Tanzimat döneminin sosyolojik yapısına bir mesaj niteliği taşımaktadır. Bu ise bir tarafıyla Türk toplumunun Doğudan Batıya geçişinin sembolize edilmesidir. Tanzimat yıllarından Cemil Meriç'e gelene kadar devam eden bir "doğu erkek, batı kadındır" fikrinin yansımalarını görmek mümkündür. Jale Parla'nın "Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri" adlı kitabında anlattığı bu durum, Tanzimat yıllarında Doğu ve Batı'nın evliliği fikriyle ortaya konmuştur.[592]

"Tanzimat'ın amacı, Şinasi'nin deyişiyle, 'Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bikr-i fikrini izdivaç ettirmek' olduğuna göre; Asya'nın erkek, Avrupa'nın kadın olarak şahıslandırıldığı bu evlilik eğretilemesinde egemen olan, Doğu'nun mutlakçı düşünce sistemidir."[593]

Mahallenin Osmanlı/Türkiye olarak görülebilecek kendi içinde kapalı yaşamı, "Nakş-ı Nigar" adıyla beraber kadınsılaşmaya ve aslında Batılılaşmaya doğru gidecektir. Mahalledeki felaket beklentisi de bir taraftan Batılılaşmaya karşı olan önyargı ve korkunun bir ifadesidir. Çünkü mahalleli hem değişimden korkar hem de bu değişimden/yenilikten vazgeçmek istemez. Vazgeçemedikleri eski ile karşı koyamadıkları yeni arasında yaşadıkları bu ikilik durumu Orhan Okay'ın Tanzimat dönemi için mülemma adlandırmasını anımsatır cinstendir.[594] "Tanzimat devrinin hususiyetlerinden biri de Doğu ve Batı medeniyetinin, adetlerinin, kültürlerinin birbirine karışmasıdır. Buna bir sentezden ziyade eski tabiriyle mülemma demek daha yakışır. Bir kültür unsurunu benimsemek değil, sadece beğenmek, eskiden de vazgeçememek, fakat bir terkibe ulaşamamak. İşte Tanzimat'ın mülemması budur."[595] "(…) İkilik realitesi Tanzimat'ın en büyük fatalitesidir."[596] sözleriyle aynı

---

[592] Neşe Demirci, "Elif Şafak'ın Pinhan, Araf ve Mahrem'inde İsim İmgelemi", **Turkish Studies,** International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/3 Summer 2010, s. 999.

[593] Jale Parla**, Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 17.

[594] Neşe Demirci, a.g.m., s. 1001.

[595] Orhan Okay, **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi,** İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991, s. 343.

[596] Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** İstanbul, s. 132.

meseleye değinen Tanpınar gibi birçok isim bu dönemi bir ikilik açısından değerlendirmiştir.

Şafak ise bu ikiliği cinsiyet noktasından ele alarak değerlendirme yoluna gitmiştir. "Nakş-ı Nigâr Mahallesi"ndeki pek çok isim eşcinsel bir hüviyet özelliği taşımaktadır. Pinhan, başta olmak üzere kahramanlar bu özellik doğrultusunda romanda aşk hayatının yansıtılması için kullanılır. Pinhan, yanında kaldığı Cüce Cafer ile gittiği bir meyhanede "ateşbaz" olan Karanfil Yorgaki'ye âşık olur. Aynı kişiye aynı zamanda dönemin namlı kabadayılarından Deryakeş de âşıktır. Pinhan, Karanfil Yorgoki'yi onun elinden kurtarmak istemektedir. Bu uğurda çabaladıkça ona iyice yakınlık hisseden Pinhan, birlikte oldukları bir gece sırrını açığa vurur:

> *"- 'Ben' dedi Pinhan 'ben ikibaşlıyım. Bu âleme geldim geleli böyleyim.'*
>
> *Pinhan, Karanfil Yorgaki'nin, söylediklerinden hiç bir şey anlamadığını görünce ağır ağır, tane tane anlatmaya koyuldu. Ta çocukluğundan bu yana peşinde sürüklediği ikibaşlılığı, geceleri üzerine çöküne hüznü, gündüzlerin cengâverliğini ve sonra Dürri Baba tekkesini, her kuşluk vakti ferahlayan yüreğinin akşamları nasıl daraldığını, meçhul bir hikâyenin peşine düşüp oradan ayrılışını anlattı. Karanfil Yorgaki'ye, halka içre halkaları ve şehvet, kokan kan damlasını ve sonra, İstanbul şehrine vardığından bu yana neler yaptığını, Dürri Baba'nın verdiği inciyi nasıl kaptırdığını anlattı. Arada bir kendi sesini dinliyor ve bütün bunları anlatabilmiş olmasına hayret ediyordu. Lâkin yola çıkmıştı bir kere; geri dönüş yoktu. Üstelik geri dönmeyi isteyen de yoktu. O konuşurken Karanfil Yorgaki çıt çıkarmadan dinliyor, arada bir şakaklarına uzanan sapsarı zülüfleri ile oynuyordu.*
>
> *Pinhan sustuğunda göğsünde bir ağırlık vardı. Sanki görünmeyen bir yükün altında eziliyor, kıpırdayamıyordu. Nefes alabilmek için ağzını araladığında, Karanfil Yorgaki tek kelime etmeden ona yaklaştı. Karşı koymasına müsaade etmeden, dili ile onun kurumuş dudaklarını ıslattı. Sonra onu sarıp sarmaladı.*
>
> *Ve onu içine aldı.*
>
> *Pinhan o sıcaklıkta nicedir aradığı huzuru buldu; bir bebek gibi kıvrılıp mışıl mışıl uyudu."*[597]

[597] Elif Şafak, **Pinhan,** s. 203.

Romanın sonunda ölmeden önce kızıl saçlı bir kadına dönen Pinhan böylece içindeki "sırr"ı da açığa çıkarmış olur. Pinhan'ın erkekten kadına dönüşüm sürecini tasavvuf öğretisindeki seyr ü sülük anlayışını parodik bir tarz ile kullanarak anlatan Şafak, kendi dünya görüşünü yansıtma noktasında tarihe ve onu temsil eden çeşitli değerlere yaklaşıp onları kullanma niyetindedir. Bu niyet "Pinhan" da genellikle "cinsellik" noktasında kendisini göstermektedir.

Romanın pek çok yerinde Osmanlı'nın sosyal hayatının cinselliğe bakan yönünü parodik ve ironik bir üslupla kullanan Şafak, Osmanlı'ya dair değerleri bir anlamda da tahfif etmektedir.

> *"Macuncu Makbule'ye göre, Ramazan bayramı gecesi cima edilirse, işte o vakit ana rahmine düşen çocuk muhakkak isyankâr olurdu. Erbainden kalma çocuk ise çabuk üşür, kansız gezer, bir ömürboyu melul ve mahzun dururdu. Ne vakit ki cemre havaya düşerken cima edilse, çocuk güzide; suya düşerken cima edilse, çocuk ya dildade yahut delidivane; Ve toprağa düşerken cima edilse, çocuk ak sütten pakize olurdu. Nesim-i seher çocukları ise erbab-ı dil olurlardı. Perşembeler pek hayırlı günlerdi; zira, tohumu perşembeden atılan çocuk büyüyünce âlim olurdu. Gene de en nurlu gün şüphesiz ki cuma idi; zira cuma çocukları muhakkak arif olurdu. Yok eğer şöyle mehpâre bir çocuk ise istenilen, o zaman hilalin göründüğü günü beklemekte fayda yardı. Hilalin ilk göründüğü gece yapılan cimadan doğan çocuk, kız olsun erkek olsun, görenleri hayrete düşürecek, düşmanlarını hasedinden çatır çatır çatlatacak kadar güzel ve Yusuf yanaklı, Azra suratlı olurdu. Bu sebepten ötürü cima için en münasip vakitlerden biri hilalin göründüğü ilk gece idi.*
>
> *Usullere gelince, ayakta yapılan cimanın zararı da vebali de büyüktü; zira doğacak çocuk seneler boyu altına işemekten kurtulamazdı. Yok eğer cima karıkocadan biri yahut ikisi yola çıkmadan evvel yapılırsa bu sefer de çocuk kati surette müsrif olup, asla iflah olmazdı. Ne kendine ne de ailesine bir hayrı dokunurdu. Ve katiyyen cima ederken konuşulmaması şart idi; zira o geceden çıkma çocuk ömür boyu lâl kalırdı. Yorgansız yapılan cimadan doğma çocuk ise elmahkum münafık olurdu. Bir ömürboyu nifak ve fesad peşinde koşardı. Böylesinin ipiyle kimseler kuyuya inemezdi. Tok karnına yapılan cimanın meyvası ise ya mülhid yahut da mücrim olurdu. Dişi ehlinin gönlü yok iken yapılan cima ise hepsinden de beter idi; zira toprağa rızasız düşüveren çocuk, eğer*

oğlan ise harfendaz, kız işe fırkıtma çıkıp, tez zamanda erazil taifesine dahil olurdu."[598]

Türk mahalle yapısının önemli özelliklerinden biri olan "kocakarı" muhabbetlerinden hareketle yapılan pek çok parodi mevcuttur romanda. Bunun yansıtılmasında da yine ön planda olan ve okuyucuyu yönlendiren başat öge, "iki başlılık"tır. Bu durum romanın sonunda Pinhan'ın kendi kimliğini bulmak için yaptığı içsel yolculuğu nihayete erdirerek kendisindeki çokluğu birlemesiyle ortadan kalkacaktır. Daldığı uykudan uzun ve kızıl saçlı bir kız olarak uyanan Pinhan, yıllardır erkeklik ve dişilik arasında kalma durumundan kurtulmuş olur. Bu durum mahallenin hayatına da yansıyacak ve mahalledeki çiftbaşlılık ortadan kalkacaktır.

"Mahrem" ve "Şehrin Aynaları"nda da Osmanlı, Şafak'ın roman anlayışı bağlamında bir arka fon olarak görülmektedir sadece. Kurmak istediği fantastik kurmaca dünyanın göstergelerinden biridir sadece.

"Mahrem"de roman boyunca adının kullanıldığını hiç görmediğimiz Şişman kızın sevgilisi cüce Be-Ce ile arasındaki ilişkinin üzerine kurulan bir kurgu görürüz. Bu kurgu, "göz"ün mahremiyeti ortadan kaldırması temeli üzerine oturtulmuştur. Pek çok imgenin var olduğu romanda, bu bağlamda en önemlisinin "göz" olduğunu söyleyebiliriz.

Romanda çok katmanlı bir yapı mevcuttur. Bu yapının Osmanlı'ya bakan yönünü "Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi" karakteri üzerinden görmekteyiz. XIX. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'da vişne renginde bir çadır kuran, kadın ve erkeklere ayrı ayrı bir seyir dünyası açan bu alışılmışın dışındaki karakterin dünyası da esasında "göz" ve "görme" üzerine kuruludur.

Erkekler için güzelin ve güzellerin, kadınlar için ise çirkinin ve çirkinliklerin sergilendiği bu seyirlik çadırda o, hiçbir duygu ele vermeyen gözlerine duyduğu nefreti, başka gözlerde gördükleriyle gidermeye çalışır.[599]

Elif Şafak, Tanzimat döneminde Türk toplumunda görülen Doğu ve Batı arasında kalmışlığı Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin kurmuş olduğu vişne

[598] Elif Şafak, **a.e.** s. 220-221.

[599] Gökay Durmuş, "Elif Şafak'ın Mahrem'inde Fantastik Bir Yolculuk", **Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** 2014, C. 12, S. 3, s. 237.

rengindeki seyirlik çadır üzerinden anlatmak istemektedir. Bu arada kalmışlık kültürel çatışmayı beraberinde getirmiş ve iki aradalığa/arafa açılan bir çadır olmuştur. Osmanlı'nın temsili noktasında "simulakr" bir çadır görüntüsü çizen Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin seyirlik çadırının Doğu ve Batı olmak üzere iki kapısı vardır. Doğu kapısı erkeklere batı kapısı ise kadınlara açılır. Erkeklere dünyanın en güzel kadınları gösterilirken, kadınlara kendilerini daha iyi hissetmeleri için dünyanın en çirkin kadınları gösterilmektedir. Çadırın bu yönünün anlatıldığı bölümde Şafak'ın Osmanlı'nın çok kültürlü yapısını ön plana çıkarma gayretinin olduğunu görmekteyiz. Bu durum fantastiğin gücünden de yararlanılarak yansıtılmaktadır:

> *"Her meşrepten, her tıynetten kadına rastlamak mümkündü burada. Fıldır fıldır gözleriyle gelinlik çağında kız bakan çöpçatanlar, dudakları kıpır kıpır her şeye lanet okuyan huysuz kocakarılar, fırsattan istifade kafalayacak alıcı arayan ağzı bozuk bohçacılar, tepeden tırnağa mateme bürünmüş dullar, vaktinden evvel kocamış bakır akçe yellozlar, yaşından büyük gösteren yüksek kıranta orospular, tenlerinin pembeliğinden bütün günü hamamda geçirdikleri anlaşılan tazeler, kimin derdine neyin şifa vereceğini bir bakışta çözen insan sarrafı ebeler, kesenin ağzı açılmadıkça değil raks, tebessüm dahi etmeyen kuğu boyunlu çengiler, Balat'ın sefil barakalarından yoksul Yahudi kadınlar, bebeklerini sırtlarında, sırlarını koyunlarında taşıyan Çingene kadınlar, pembe tenli nazenin Çerkez kızlar, sürmeli gözlü abanoz saçlı Arap kadınlar, çadırı çevreleyen ağaçların dallarında ipek mendilleri uçuşan adaklılar, sedef kakmalı tahtırevanlarıyla arzı endam eden zengin Ermeni kadınlar, acımtırak baharat kokulu Acem kadınlar, kalburüstü ailelerin çocuklarına adabı muaşeret öğreten Fransız mürebbiyeler, zamanı gelince saraya hediye edilmek üzere yetiştirilmiş on parmağında on marifet cariyeler, karnı burnunda hamileler, kumpanyaların paylaşamadığı İtalyan aktrisler, torunlarının zoru, gelinlerinin dırdırıyla buraya sürüklenmiş dini bütün hacı nineler, Pera sosyetesinin olmazsa olmazları, Tatavla'nın hamarat Rumları, narin endamlı, süzgün bakışlı Rus kadınlar, sükse yapmış İngiliz dans hocaları, kocalarının her vurgununda yeni bir elbise daha diktiren tefeci karıları, Beyoğlu hastanelerinin fedakâr hemşireleri ve daha niceleri... genç yaşlı, çoluk çocuk, takım taklavat buradaydı."*[600]

[600] Elif Şafak, **Mahrem,** s. 47-48.

Görüldüğü üzere bu çadır ayın hem karanlık hem aydınlık yüzünü bir arada bulundurarak farklılıkların bütünü oluşturduğu çemberi ifade eder. Kadınıyla erkeğiyle, güzeliyle çirkiniyle, iyisiyle kötüsüyle, Müslümanıyla, Yahudisiyle renk renk insanın bir araya gelerek oluşturduğu bu cümbüş, tek bir amaç uğrunda tüm farklılıkların birbiri içinde nasıl eridiğini gösterir. Görülecek özellikte olanı görmek için gelen insanlar, göze hitap edenin revaçta olduğu bir dönemde ya "en" güzeli ya da "en" çirkini görmeye gelir. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin farklı kültürlerdeki insanlara gösterdiği farklı değerler, kurduğu çadırın, kültürel birlikteliğin uyum içerisinde yaşandığı bir ortam halini almasını sağlar.[601]

"Şehrin Aynaları" ise İspanya'dan İstanbul'a varan bir macera üzerine kuruludur. Romanlarını genelde bir imge üzerine kuran Şafak, bu romanını "ayna" imgesi üzerine kurmuştur.

Osmanlı'ya ait unsurlar görüldüğü üzere, Şafak'ın romanlarında kurulmak istenen fantastik bir dünyanın bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu öge de tarihî yönünden ziyade sahip olduğu toplumsal yapının çok kültürlü yapısının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Şafak'ın kendi roman anlayışı bağlamında bu çok kültürlü yapıyı kullanarak kendi kurmaca dünyasını zenginleştirme düşüncesi etrafında Osmanlı'ya dair unsurları kullandığını görmekteyiz.

3.3.ELEŞTİREL BAKIŞ AÇISI

Türk edebiyatında 1990-2000 yılları arasında yazılan romanlarda varlığını tespit ettiğimiz bir diğer yaklaşım, eleştirel bakış açısıdır. Bu bakış açısının temelinde olumsuzlayıcı tavır söz konusudur. Osmanlı tarihine ait unsurlara romanlarında bu tavır etrafında yer veren yazarlar, bu unsurları kullanarak Osmanlı'yı ötekileştirmenin peşindedir. Söz konusu bakış açısı ile yazılan romanlar incelendiğinde eleştiriye tabi tutulan olay, olgu ya da kişilerin büyük oranda benzerlik gösterdiği görülmektedir. Padişahların devlet yönetiminden uzaklaşarak kendilerini zevk u sefaya vermeleri ve vakitlerinin büyük bir kısmını haremde

[601] Esra Sazyek, "Elif Şafak'ın Romanlarında Çokkültürlülüğe Giden Aşamalar", **Turkish Studies,** International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4 Spring 2013, s. 1227.

geçiriyor olmaları, saray kadınlarının iktidar mücadelesine girişmesi, devlet adamlarının rüşvet ile iş görmesi, devlet kademesi ile halk arasındaki kopukluk, kardeş katlinin getirdiği acı vb. konuların söz konusu romanlarda en çok eleştiriye tabi tutulan konular olduğu tespit edilmiştir.

Bu dönem içerisinde eleştirel bakış açısının hâkim olduğu eserler şunlardır:

1. Derman Bayladı, **Nağmeler Tahtım Olsaydı**[602] (1999),
2. Faik Baysal, **Ateşi Yakanlar,**[603] (1991),
3. Nermin Bezmen, **Kurt Seyt ve Shura**[604] (1992),
4. Necati Cumalı, **Viran Dağlar,**[605] (1995)
5. Reha Çamuroğlu, **İsmail**[606] (1999),
6. Reha Çamuroğlu, **Son Yeniçeri**[607] (2000),
7. Vecdi Çıracıoğlu, **Kara Büyülü Uyku**[608] (1999),
8. Celal Hafifbilek, **Ankara 1920**[609] (1998),
9. Ayla Kutlu, **Emir Bey ve Kızları**[610] (1998),
10. Sezen Özol, **Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez**[611] (1998),
11. Erol Toy, **Yitik Ülkü**[612] (1991),
12. Şemsettin Ünlü, **Yüz Uzun Yıl**[613] (1993).

---

[602] Derman Bayladı, **Nağmeler Tahtım Olsaydı,** Birinci Basım, İstanbul, Say Yayınları, 1999.

[603] Faik Baysal, **Ateşi Yakanlar,** Birinci Baskı, İstanbul, Armoni yayıncılık, 1991.

[604] Nermin Bezmen, **Kurt Seyt ve Shura,** Birinci Baskı, İstanbul, Emre Matbaacılık, 1992.

[605] Necati Cumalı, **Viran Dağlar,** 16. Baskı, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2015.

[606] Reha Çamuroğlu, **İsmail,** Cep Boyu Dördüncü Basım, İstanbul, Everest yayınları, 2011.

[607] Reha Çamuroğlu, **Son Yeniçeri,** Birinci Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2000.

[608] Vecdi Çıracıoğlu, **Kara Büyülü Uyku,** Üçüncü Baskı, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003.

[609] Celal Hafifbilek, **Ankara 1920,** 1. Baskı, İstanbul, Telos Yayıncılık, 1998.

.[610] Ayla Kutlu, **Emir Bey ve Kızları,** Birinci Baskı, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1998.

[611] Sezen Özol, **Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez,** Birinci Baskı, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 1998.

[612] Erol Toy, **Ateşi Yakanlar,** Birinci Baskı, İstanbul, Armoni yayıncılık, 1991.

3.3.1. Nağmelerin Tahtından Osmanlı'ya Bakmak

Derman Bayladı, "Nağmeler Tahtım Olsaydı" romanında Sultan III. Selim'in hayat hikâyesini merkeze yerleştirerek Osmanlı tarihinin ıslahatlar dönemi olarak bilinen XVIII. yüzyılına bir ayna tutma gayretindedir.

Roman bir ön söz ve altı bölümden oluşmaktadır. Ön sözde yazar, III. Selim hakkında değerlendirmelerde bulunmakta ve romanının yazım süreci hakkında okuyucuyu bilgilendirmeye çalışmaktadır. Burada öne çıkan unsur, Bayladı'nın Osmanlı'ya dair olan kendi yaklaşımını ilk elden kendisinin dile getirmeye çalışmasıdır. Bayladı'ya göre Osmanlı'nın ele aldığı bu dönemi, nesnel bir şekilde yansıtılmaya çalışılmıştır. Ancak yine kendisinin ifade ettiği üzere satır araları dikkatlice incelendiği zaman ele aldığı kişi ve olaylara karşı eleştirel bir tavır takındığı görülmektedir. Çünkü "bu kitap bir araştırma değil, romandır nihayetinde. Tarihsel olayların hayal gücüyle yoğrulmasıdır. O halde işin içine öznellik ve duygusallık da bol bol girecektir kuşkusuz."[614]

Romanda kurgu noktasında öne çıkan unsur ise Bayladı'nın Sultan III. Selim'e ait olduğunu gösterdiği hatıra defteridir. Bayladı'ya göre III. Selim'in küçük küçük notlar aldığı ve hatta bu notlardan birkaçının öldürüldüğünde hırkasının cebinden çıktığı tarihsel bir vakadır.[615] Kendisi bu tarihsel veriyi geliştirerek hatıra defteri şeklini vermiştir. Şüphesiz Bayladı, bunu yaparak romanında dile getirdiği olayları bu defterden almış havası içerisinde yansıtarak bir "gerçeklik" algısı oluşturmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte bu defter vasıtasıyla Bayladı, kendi fikirlerini III. Selim üzerinden okuyucuya sunma fırsatını da yakalamış olmaktadır. "Kafes sistemi" ve "kardeş katli" meselesine dair dile getirilen III. Selim'in hatıra defterindeki yorumlarını bu çerçevede ele alarak yazarın Osmanlı'ya bakış açısını ortaya koyabiliriz:

> *"Tanrı ömrünü ziyade eylesin, yeni padişahımız amcazadem Sultan Dördüncü Mustafa Han Hazretlerinin lütuf ve kerem buyurdukları şu kafeste geri kalan ömrümü dolduracağım.*

---

[613] Şemsettin Ünlü, **Yüz Uzun Yıl,** Birinci Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 1993.

[614] Derman Bayladı, **Nağmeler Tahtım Olsaydı,** s. 11.

[615] Derman Bayladı, **a.e.,** s. 12.

Dün hükümdardım bugün bir mahkum. Saray kuralları çerçevesinde gerekli saygıyı görmüş olsam da bir mahkumum. Daha açıkçası bir hiç. En azından şimdilik öyleyim. Düzenin, her türlü entrikanın bini bir paraya olduğu, herkesin biribirinin ayağını kaydırmak için olanca hünerlerini sergilediği saravıhümavunda padisah da olsa hiç kimse yarınından emin değildir ki.

Oysa ben, beş asırlık Osmanlı Hanedanı'nın belki de en bahtlı şehzadesi olarak açmıştım dünyaya gözlerimi. Ve bu bahtım, tüm şehzadelik yaşamım boyunca terketmedi beni. Şehzadeliğimin son beş yılım özgürlüğümü kaybetmiş olarak geçirsem bile. Osmanlı Sarayı'nda şehzade olmak, yaşamının bilinmeyen herhangi bir döneminde idam mahkumu olmakla eşdeğerdir oysa. Şehzadelerin günyüzü görmeleri, büyük büyük atam Sultan Birinci Ahmet Han'ın tahta çıkmasına değin padişah babalarının hayatta olmalarıyla mümkündü ancak."[616]

Görüldüğü üzere Bayladı, konuşanın III. Selim'in olduğu algısını yaratarak Osmanlı tarihinde en tartışmalı mevzulardan olan kardeş katli olayına Osmanlı hanedanına mensup birinin nazarından yaklaşılmış izlenimi etrafında okuyucuyu yönlendirmeye çalışmaktadır. Bu yönlendirme, hatıra defterinde III. Selim'in dile getirdiği tarihteki padişahların yaptığı iddia edilen "kardeş katli" örnekleri üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Yukarıda da dile getirdiğimiz üzere bu noktadaki en önemli amaç Bayladı'nın "gerçeklik" atmosferi yaratarak kendi fikirlerini dile getirmeyi kolaylaştırma isteğidir.

"Padişah baba Tanrı'nın rahmetine kavuşunca tahta çıkan şehzadenin parlayan yıldızı öteki oğulların hayat yıldızlarını karartıverirdi hemen. Bir kardeş kıyımı başlardı ki anlatılır gibi değil. Bu satırları yazarken, yapılan zulümlerin kanlı anısıyla benim yüzüm kızarıyor bunları yapanlarla aynı kanı taşıdığım için. Ecdadımdan Sultan Üçüncü Mehmet'in daha tahta adım attığı gün ondokuz günahsız şehzadeyi boğdurtmasını hangi vicdan sahibi yürek kabul edebilir ki!

Cennetmekân büyük büyük atam Sultan Birinci Ahmet Han kimin padişah olacağını bir düzene bağladı. Hanedanın en yaşlı şehzadesi padişah olacaktı; ama o zamana değin de tüm şehzadeler yaşamlarını birer yırtıcı hayvan gibi 'kafes' denilen, zindanda geçireceklerdi. Kafese girmekle günün birinde cellat kemendinde son nefeslerini verme yazgısından kurtuluyorlar mıydı

[616] Derman Bayladı, **a.e.,** s. 38.

acaba? Ne gezer! Benim cennetmekân atalarımdan akıllarına estiğince karındaşlarını yağlı ipe gönderenlere ne demeli? 'Genç' sıfatıyla anılan Sultan İkinci Osman karındaşı Mehmet'i, hanedanımızın en acımasız hükümdarı Sultan Dördüncü Murat Han üç kardeşi Bayazıt, Süleyman ve Kasım'ı öldürtmedi mi? Sultan Murat'ın gazap pençesinden nasılsa kurtulan büyük atalarımdan Sultan İbrahim, kafeste her gün celladın ayak sesini kollaya kollaya bir yarı çılgın haline gelmemiş miydi?

Cümle alemin bildiği bu gerçekleri tekrarlamam 'malumu ilam' olsun diye değil."[617]

"Sultan Üçüncü Selim'in Gizli Kalmış Hatıra Defterinden" başlıkları ile verilen bu yönlü değerlendirmelerin olduğu bölümlerde Bayladı, Sultan III. Selim'e kendisini özeleştiriye tabi tutma imkânı da vermektedir. Romanda pek çok yerde Bayladı, III. Selim'in naif ve zarif kişiliğinden kaynaklı olarak büyük sorun olarak gördüğü meselelere otoriter bir şekilde yaklaşamadığını vurgulatmakta ve bu durumun da Osmanlı devlet düzeninde kalıcı sorunlara yol açtığını dile getirmektedir. Bayladı, bu eleştirisine cevap vermesi için Sultan III. Selim'e söz hakkı vermiş gibidir:

"İtiraf etmeliyim ki kendime kızdığım da oluyor zaman zaman. Nicedir bozulagelmiş düzeni ben mi ıslah edecektim? 'İyidir, kötüdür' demeden devlet işlerini olduğu gibi veziri azama bıraksam; 'sizler aslansınız, kaplansınız, her şeye gücünüz yeter' diyerek askerin sırtını sıvazlasam, ulema sınıfına da 'sizlerin her dediğinizde bir hikmeti ilahi, bir keramet gizlidir' diyerek gururlarını okşasam, ondan sonra da çekilsem köşeme kim ne diyebilirdi ki bana?

Ya da ordu Viyana önlerinde bozulup geri dönerken; dört yıl arayla çıkan iki yangın payitahtı ve hele İkincisi sarayıhümayunun büyük bölümünü harabeye çevirirken; bir Cuma selamlığında bu felaketlerden yüreği yanık bir vaiz efendi, ava gitme sevdasıyla neredeyse saraydan çok at sırtında vakit geçiren büyük atalarımdan 'avcı' lakabıyla maruf Sultan Dördüncü Mehmet'in yüzüne karşı:

'Bu Devleti Âlî Osman'ın sahibi yok mudur? Nedir bu av yollarında inme binme, nedir bu nefsi emmare, bu hay huy?

Gözlerimizin yaşından çimenler bitinceye değin başımızı yerden kaldırmasak gerektir!' demesiyle halkın hıçkırıkları

[617] Derman Bayladı, **a.e.,** s. 39.

kubbede çın çın ötünce ulema efendilere bir daha ava gitmeyeceğine söz verdikten sonra daha ertesi gün o yürekli vaizi sürgüne göndererek hemen o gece ava çıkan, ama bu son davranışıyla da bardağı taşırıp askeri çileden çıkaran o av delisi büyük atam gibi maiyetime binlerce kişi alıp yanıma cariyelerimi de katarak, hiçbir devlet işine el sürmeden ben de aylarca av peşinde mi dolaşsaydım?

Büyük pederim Sultan Üçüncü Ahmet gibi mi yapmalıydım yoksa? Bütün vaktimi şimdi artık yerlerinde yeller esen o dillere destan lale bahçelerinde, Sadabadlarda, Şerefabadlarda, helva sohbetlerinde geçirseydim de halk buna karşı ayaklanınca tahtımı kurtarmak için vezirlerimi mi feda etseydim?"[618]

Bayladı'nın III. Selim'in şahsiyetini merkeze alarak kendi düşünceleri etrafında bir kısım Osmanlı padişahlarını yukarıda da görüldüğü gibi eleştirel bir tutumla romanında değerlendirmeye tabi tuttuğunu görmekteyiz. Bu bölümlerde ele alınan padişahlar hakkında dillendirilen iddialar ve yorumlar, yıllardır süregelen ve artık klasikleşmiş diyebileceğimiz türden yorumlardır ve popüler bir tarih romanına has bir üslup ve kurgu çerçevesinde ele alınmaktadır.

"Nağmeler Tahtım Olsaydı" romanında popüler tarih romanlarına has bir üslup çerçevesinde ele alındığını gördüğümüz bir başka olgu da harem hayatı ve Osmanlı'da cinselliktir. Oryantalist bir bakış açısının doğrultusunda popüler romanlara has bir erotizm ile harem hayatının ve bir cariyenin tasviri Derman Bayladı'nın Osmanlı'ya yaklaşımı noktasında önemli veriler sunmaktadır:

"O sıralar otuzuna yaklaşmakta olan Peykidil, henüz onaltı onyedi yaşlarında iken kendisini Haremihümayun'da bulmuş bir Gürcü dilberiydi. Selvi boyu, biçimli vücudu, simsiyah uzun kirpiklerin çevrelediği zümrüt yeşili gözleri, ipek yumuşaklığındaki neredeyse sütbeyaz teni ve bir de bütün bu olağanüstülükleri bütünleyen kızıla dönük kumral saçlarıyla aşk ve güzellik Tanrıçası Afrodite'nin ete kemiğe bürünüp de yeryüzüne inmiş bir suretiydi sanki. Haremihümayun'a daha ilk geldiği gün bile oradaki bütün cariyelerin, odalıkların, ikballerin, kalfaların ve kadınların kıskançlık ve haset dolu bakışlarının, kinayeli laf dokundurmalarının, kapı aralığı fısıldaşmalarının odak noktası olmuştu hep. Harem'in yedi iklim dört bucaktan devşirilmiş, hepsi de seçme, her biri ötekinden güzel, bir o denli de alımlı bu cariyeleri, ikballeri, kalfaları o gelinceye değin açıktan ya da gizli

[618] Derman Bayladı, **a.g.e.,** s. 157-158.

gizli sürdürdükleri kavgalarını, çekişmelerini bir yana bırakmışlar; hiçbiri de bir ötekine önayak olmadan, biribirlerine öneride ya da etkide bulunmadan sessizce bir düşmanlık cephesi oluşturmuşlardı bu yeni gelene karşı."[619]

Harem üyelerinin birbirlerine duydukları haset derecesindeki kıskançlığın ele alındığı bu bölümün dışında III. Selim'in gözdelerinden Mihriban isimli cariyenin hayat hikâyesine odaklanıldığı bölümde de benzer yaklaşımları görmekteyiz. Mihriban'ın fizikî özellikleri yine popüler bir romana has erotizme varan betimleme ve tasvirlerle ele alınmaktadır:

"Haremihümayun, üçbuçuk asırdır nice dilberiranalar, afetidevranlar, Güneş'e 'ya sen doğ ya ben doğayım!' diyen bir içim su güzelliğinde genç kızlar, cariyeler görmüştü; ama bu seferki hepsinden de farklı mıydı, neydi! Mısır valisinin armağanıydı bu kız. Kuzguni siyah saçları, mahcubiyetin pembeye boyadığı duru beyaz teni, hem gri hem Nil yeşili karışımı gözleri, kudret kalemiyle Çizilmiş yay gibi kaşları, o kaşlara değdi değecek kavisli kara kara kirpikleri, en ağır başlı erkekte bile kendini tutamayıp hemen öpme arzusu uyandıran dolgun dudakları, o dudakların aralığından göze çarpan bembeyaz nar taneleri gibi dişleri, bir heykeltraşın elinden çıkmışçasına ucu hafifçe yukarı kalkık biçimli burnu, düzgün yuvarlak çenesi, birer tutam saçın akrep kuyruğu kıvrılışlarla iki yandan çevrelediği ne dar ne fazla geniş pürüzsüz alnı, bütün bu ayrıcalıkların birlikte yarattıkları o güzel başı taşıdığı için gurur duyuyora benzeyen, ölçü üzerine yutulmuş bir heykel gibi vücudu, giysisinin açıkta bıraktığı fildişi beyazlığındaki kolları, örtülü oldukları için görülemeyen ama uzun ve de biçimli olduklarından kuşku duyulamayacak bacaklarıyla bir masal perisi, bir ateşi suzandı bu kız."[620]

Bayladı'nın güzelliğini bu şekilde tasvir ettiği III. Selim'in cariyesi Mihriban'ın hayatı hakkında yaygın olan rivayete de romanda rastlamaktayız.

Bu rivayet, Sultan Selim, sultanın gözdesi Mihriban ve devrin ünlü bestekarlarından Sadullah Ağa'nın etrafında teşekkül eden bir aşk hikayesine dayanmaktadır. Romanda yer verildiği kadarıyla rivayetlere dayanan bu aşk hikâyesinin temeli, III. Selim'in büyük bir hayranlıkla sevdiği cariyesi Mihriban'ın müziğe olan yeteneği doğrultusunda ders aldırdığı Sadullah Ağa ile birbirlerine âşık

[619] Derman Bayladı, **a.e.,** s. 20-21.

[620] Derman Bayladı, **a.e.,** s. 162.

olmalarına dayanmaktadır. Sultanın da deli gibi âşık olduğu haremden bir cariye ile yaşanan bu aşk bir süre sonra duyulur ve bunun üzerine sultan ikisinin de cezalandırılmasını ister. Ancak romanda bu durum, yine III. Selim'in merhamet duygusunun vurgulanması etrafında işlenir. Sultanın öfkesinin geçtikten sonra büyük bir pişmanlık duyacağını bilen vezirler Sadullah Ağa'nın idam edilmesini engeller. Kısa bir süre sonra bir meşk âleminde Sadullah Ağa'nın bestelerinin çalındığı bir anda Sadullah Ağa'ya verdiği cezadan dolayı padişahın derin bir pişmanlık yaşadığını gören vezirler, ona durumu bir müjde havası içerisinde verirler. Buna çok sevinen Sultan Selim, Sadullah Ağa ile Mihriban'ı evlendirerek ne kadar yüce gönüllü ve aşkı değer veren bir gönül adamı olduğunu göstermiş olur.[621]

"Nağmeler Tahtım Olsaydı"da Sultan Selim'in merhametli kişiliği Yeniçeri Ocağı'nın bozulmuşluğu etrafında da ele alınır. Sultan Selim, tüm uyarılara rağmen fitnenin kaynağı olarak gösterilen ocağa müdahale etmez. Nizam-ı Cedit Ordusu'nu kurarak bu sorunun çözümü için bir adım atan Sultan Selim, Nizam-ı Cedit Ordusu'nun dağıtılması üzerine beklediği desteği göremediğini düşünerek devlet işlerinden iyice uzaklaşarak kendisini şiire ve musikiye verir. Bu durum karşısında romanda halkın Sultan Selim'in şahsiyeti odaklı büyük atası Yavuz Sultan Selim ile sık sık kıyasını yaptığını görürüz.

> *"Neredesin ey Sultan Selim Efendimiz! Senin yumuşaklığın yüzünden ortada ne yasa korkusu kaldı ne de padişahtan çekinme! Ulu ceddin, adaşın Yavuz Selim misali, kuşan kahır kılıcını da gel ey padişah! Sen böyle uzaktan şaşkın baktıkça bu yaban ve zorba güruhu gemi iyiden iyiye azıya alıyor. Kaldır başını bestelerinden, çık sarayından da şu azgın sürülerine kahhar yüzünü göster ey padişahlar padişahı!"*[622]

Naif kişiliği bağlamında kendisini çok seven ama sorunların üzerine kararlılıkla gitmediği için kendisine karşı bir hayal kırıklığı duygusu besleyen halkın tüm beklentisine karşın Sultan Selim, büyük tutkusu musikiden vazgeçmez aksine günden güne ilgisi artarak devam eder. Bu başıboşluktan yararlanmak isteyen Sadaret Kaymakamı Köse Musa Paşa ve Topal Şeyhülislam arka planda Sultan

[621] Derman Bayladı, **a.e.,** s.162-193.

[622] Derman Bayladı, **a.e.,** s.264.

Selim'in tahttan indirilmesi için planlar yapmaktadır. Bu planlar neticesinde ilk olarak Sultan Selim'in en yakınlarından biri olan Başlala Tayyar Ağa'nın isyancılar tarafından öldürülmesi sultan Selim'in hatasını fark etmesini sağlar. Ancak bu fark ediş pek çok şey için geç kalmışlığın habercisi olmaktan öteye gidemeyecek bir fark ediş olacaktır:

> *"Sultan Selim işte o zaman, basiretli ve kararlı davranıp ayaklanmayı daha önce ezmediği için kendisine lanetler okudu. 'Kan dökülmesin diye asileri cezalandırmaktan çekinirken şimdi en yakın dostlarımın kanlarını dökme seçeneğiyle karşı karşıyayım! Ama tahtımı kurtarabilmem için bir üçüncü seçeneğim daha yok' dedi kendi kendine.*
>
> *Sultan Üçüncü Selim'in yaranından Bostancıbaşı Şakir Bey, Sırkâtibi Ahmet Efendi, Mabeyinci Ahmet Bey ve ulemadan Lutfullah Efendi, saray celladının yağlı kemendine boyunlarını teslim etmeden önce dostları, velinimetleri, hamileri bildikleri ve yıllar yılı sadakatle hizmet verdikleri padişahlarının yüzüne son bir bakış fırlattılar sitemle. Sonra da cellat ve yamaklarını dillerinde kelimei şahadet, yazgılarına boyun eğmiş halde ama vakur adımlarla izleyerek son yolculuklarının karanlık koridorlarına daldılar. Sultan Selim 'canları acıtılmasın, eziyet çeksinler istemem!' diye sıkı sıkıya uyarıda bulunmuştu cellatlara. Cellatbaşı gelip de 'buyruğunuz üzere acı çekmeden beka alemine göç etmişlerdir efendimiz!' deyince göz pınarlarında birkaç damla yaş belirdi. Ama acısız idam nasıl gerçekleştirilmişti acaba? Padişah öğrenmek istemedi bunu."*[623]

En yakınındaki isimlerin de idam edilmesiyle iyice yalnızlığa mahkûm olan Sultan Selim bu aşamadan sonra ne yapsam da asileri memnun etsem duygusuna kapılmaktan kendisini alamayacaktır. Bu bağlamda gerçekleştirilen en önemli icraat, "İrad-ı Cedit" vergisinin kaldırılmasıdır. Bu taviz karşısında istediklerini yaptırmanın hazzına kavuşan asiler isyanı durdurmak yerine giderek dozunu artırırlar. Nihayetinde Şehzade Mustafa ve Mahmud'un can güvenliklerinin olmadığı bahanesiyle sarayı basan asiler Sultan Selim'i tahttan indirmiş ve yerine IV. Mustafa'yı tahta çıkarmışlardır.[624]

[623] Derman Bayladı, **a.e.,** s. 301-302.

[624] Derman Bayladı, **a.e.,** s.307.

Romanın devamında Rusçuk Ayanı Alemdar Mustafa Paşa'nın emrindeki büyük bir kuvvet ile İstanbul'a gelerek Sultan Selim'i yeniden tahta çıkarmak istediği görülür. Bu durum karşısında paniğe kapılan IV. Mustafa amcası Sultan Selim'i ve kardeşi Şehzade Mahmud'u öldürtmek ister. Şehzade Mahmud bu olaydan Alemdar Mustafa Paşa'nın yardımlarıyla kurtulur ancak Sultan Selim öldürülür. Sultan Selim'i tahta çıkarma ihtimali kalmayan Alemdar Mustafa Paşa bunun üzerine II. Mahmud'u tahta çıkarır ve ilerleyen günlerde de Sultan Selim'in tahttan indirilmesinde rolü olan başta Kabakçı Mustafa olmak üzere önde gelen asileri cezalandırmasıyla roman sona erer.

"Nağmeler Tahtım Olsaydı" romanında Derman Bayladı, genel anlamda Sultan Selim'in naif kişiliğinin gölgesi ve dönemin sosyal ve siyasal hususları etrafında Osmanlı'ya karşı eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Bu eleştiri romanın ön sözünde bizzat yazarın dile getirdiği nesnellik çerçevesinde yapılma iddiası taşısa da yine yazarın dile getirdiği üzere bir kurgu çerçevesinde tarihî bir dönem ele alındığı için romanda şahsî duyguların ön plana çıkması kaçınılmaz olmuştur. Bayladı, benzer popüler romanlarda rastladığımız özellikler bağlamında özellikle harem hayatı ve devlet adamlarının arka planda birbirlerinin kuyusunu kazma planları çerçevesinde eleştirel tutumunu yoğunlaştırmaktadır. Ancak özellikle harem hayatı ve devlet adamlarının hemcinslerine duydukları cinsel arzu bağlamında oryantalist düşüncenin oldukça etkisinde kaldığını yukarıda da ele aldığımız örnekler doğrultusunda söylememiz mümkündür.

3.3.2. Osmanlı'nın Son Demlerinde İlk "Ateşi Yakanlar"

"Ateşi Yakanlar" romanı İzmir'in Yunan kuvvetleri tarafından işgal edilmesi tehlikesinin halkın üzerinde bıraktığı olumsuz ruh hali sürecinin işlenmesiyle başlar. Romanın ilk sahnesinde bu durumu Baysal, İzmir vilayet komutanı Yarbay Arif ile Kaymakam Reşit Efendi'nin sohbetiyle okura yansıtmak ister. Birbirlerini tam olarak tanımadıklarını düşünen bu ikili ilk defa bir buluşma gerçekleştirmiş olsa da valinin hoşlarına gitmeyen icraatları onları birbirine yakınlaştıracaktır. Onlara göre vali, zengin Rum ve Ermeni tüccarlardan rüşvet almakta ve onlarla çeşitli alanlarda işbirliğine gitmektedir. Asıl yapmakla yükümlü olduğu işlerde ise herhangi bir uğraş

vermemektedir. Bu açığı kapatmak isteyen yarbay ve kaymakama ise engel olmaya çalışmakta hatta onları İstanbul'a "jurnal"lemektedir.

Şehirde asayiş son derece bozuktur. Devlet asayişi sağlamakla yükümlü olan polisin maaşını üç aydır veremediği için polis işini yapmakta gönülsüzdür. Bu açığı Yarbay Arif, komutasındaki asker ile kapatmaya çalışmaktadır. Ancak toplum düzenini bozmak için sürekli eylemlerde bulunan Rum ve Ermeni isyancıların bu yönlü faaliyetlerine karşı askerin çabası da yetersiz kalmaktadır. Bu isyanları Yunan kuvvetlerinin İzmir'e çıkışını kolaylaştırmak için yaptıklarını düşünen kaymakam, Yarbay Arif'i dikkatli olması konusunda uyarır. Ancak Arif komutan, bu duruma karşı koyacabileceği gücün elinde bulunmadığını çaresizlikle dile getirir:

> *"İngilizler'in destekleyeceği bir istilâyı durdurabilecek bir kuvvet yok elimizde. Görüyorsunuz, adi olaylara bile engel olamıyoruz. Cinayet işleyenler yakalanmıyor, ölenler de öldükleriyle kalıyor. Elimizde bulunan silâhlar çok eski, yeterince cephanemiz yok. Subaylar ve erler perişan. Hepsi ayrı telden çalıyor. Kimisi Padişah yanlısı, kimisi halâ Enver Paşa hayranı. Devlet maaşlarımızı bile ödemekten aciz. Gerçekten çok güç bir durum bu. Eğer istila başlarsa bu bizim sonumuz olabilir."*[625]

Rum isyancılar Yarbay Arif ile Kaymakam Reşit Efendi'nin buluşmasının çok kısa bir süre sonrasında Reşit Efendi'yi bir suikast ile öldürür. Amaç halkı Yunan işgaline karşı umutsuzluğa düşürmek ve bu durumu kabullenmelerini kolaylaştırmaktır. Yarbay Arif ise kaymakam ile buluşmalarının ardından ona bir koruma vermeyi akıl edemediği için kendisini suçlamakta ve suçluları bulmak için daha fazla gayret göstermektedir. Ancak birçok konuda olduğu gibi vali ile bu konuda da ihtilafa düşerler. Bu durumu ortadan kaldırmak isteyen ahali ise şehrin ileri gelenlerinden Latif Merhabaoğlu hocayı aracı olarak vali ile görüşmeye gönderir. Bu konuşma esnasında vali, kendisini devletin içinde bulunduğu ahvali gözeterek savunmaya çalışır. Hem Yarbay Arif'in hem de valinin şikâyetçi olduğu konu ortaktır: devlet üzerine düşenleri yapmakta acziyete düşmektedir. Baysal ise bu hususu kahramanlarının figüratif özelliklerinden yararlanarak Osmanlı'ya karşı geliştirdiği eleştirel bakış açısı ile vermeye çalışır:

[625] Faik Baysal, **Ateşi Yakanlar,** Birinci Baskı, İstanbul, Armoni Yayıncılık, 1991, s. 18.

"-Kendinize göre elbette haklısınız Vali Bey, Konu açılmışken ben de size bazı şeyler söylemek istiyorum. Halk Özellikle bugüne kadar hiçbir suçluyu yakalayamayan polisten çok yakınıyor. Doğru ya da yanlış, bir şey diyemeyceğim. Emniyet Müdürü'nü biraz uyarsanız hiç de fena olmayacak galiba.

-Uyardım hocam, uyardım. Siz üç ay boyunca maaşınızı almasanız ne yaparsınız? Suçluların peşinden mi koşarsınız yoksa karnınızı mı doyurmaya bakarsınız? Vatandaşın işini görürken belki rüşvet bile alırsınız. Bunun suçlusu kim? Devletin kendi polisine sahip çıkması gerek. Biliyorum, o da çok zor durumda, sallanıyor, yıkıldı yıkılacak nerdeyse. Bu yüzden adamların üstüne fazla gidemiyorum, yarbayın yaptıklarına da göz yummaya çalışıyorum.

Sessiz adımlarla odaya giren odacının elinden ıhlamurunu alan Lâtif Merhabaoğlu bir süre denize baktı, sonra umutsuzluktan çok bir çeşit tiksintiyle:

-İnsan sizi dinleyince gerçekleri göremediğini, yerli yersiz yapılan dedikoduların etkisinde kaldığını daha iyi anlıyor efendim, dedi. Ülkemizi bu duruma düşürenler utansın. Çok zor durumdayız. En güvendiğimiz İttihatçılar da memleketimizi felâkete sürüklediler. Kimsenin kimseye güveni kalmadı. Düşmanlarımız dört bir yandan topraklarımıza girdi. Yarın Yunan da İzmir'e çıkarsa yapacak bir şeyimiz kalmıyor, ömrümüzün bu son günlerinde çan seslerini dinlemek zorunda kalacağız."[626]

Halk arasında söylenti olarak dolaşan Yunanlıların İzmir'i işgal edeceği haberi kısa bir sonra gerçek çıkar. İstanbul Hükümeti bu haberi valiye telgraf ile bildirir ve validen kamu görevlilerinden kimsenin Yunan birliklerine karşı koymamasını ve halkın da herhangi bir taşkınlık yapmaması için önlemler almasını ister. Vali bu durumu şehirdeki kamu görevlileriyle paylaşmak için bir toplantı düzenler. Toplantıya Yarbay Arif'in haricindeki kamu görevlileri katılır ve vali hükümetin emirlerini onlarla paylaşır. Kamu görevlileri bu emirler noktasında ikiye ayrılır. Bir kısım emre itaatin şart olduğunu savunur. Diğer kısım ise bunun işgali kabullenmek olduğunu ileri sürer ve emre uymayacaklarını söyler. Toplantı iki taraf arasında çıkan kavga ile sona erer.

[626] Fail Baysal, **a. e. ,** s. 85.

Toplantıdan ertesi gün çıkan kavga münasebetiyle haberdar olan Yarbay Arif, emrindeki askerlere Yunan birliklerine karşı koyacaklarını ve bunun için hazırlık yapmalarını emreder.

> *"Elde kalan birkaç birliği denetledi, silah ve cephaneyi gözden geçirdi, büyük bir karamsarlığa kapıldı.*
>
> *-Bunlarla mı dövüşecek bu asker be? diye bağırdı. Babıâli buna bir çare bulacağına benimle uğraşıp duruyor hep. O hainler gibi biz de mi kaçalım yani? Düşman kapıya dayandı, şurda, iki adım ötede. Söyleyin, neyle dövüşeceğiz*
>
> *-Yumruklarımızla yarbayım.*
>
> *Bunu söyleyen Cemil yüzbaşıydı. Sanki yumruklarıyla dövüşmeye çoktan karar vermiş olan halkın adına konuşmuştu. Bu sözler Anadolu'yu zafere götürecek olan, erkek ve kadınların tarih boyunca ellerinde bayrak gibi taşıdıkları bir parolaydı. Karamsarlığı bir anda iyimserliğe dönüşen yarbay denetimini bitirdikten sonra komutanlarıyla bir görüşme daha yaptı, alınması gereken önlemleri belirledi, durumu yerinde incelemek üzere limana gitti. Düşman ağır ağır geliyordu. Hepsi topu topu iki gemiydi, direklerinde Yunan bayrakları dalgalanıyordu. Bu saatlerde genellikle insanların koşuşmaya başladığı liman sessiz ve bomboştu. Yıl 1919, gün 15 Mayıs'tı. Havada asılıp kalan kıpkırmızı bir güneşin önünde birkaç martı dönüp duruyordu. Hepsi de yalnız karınlarını doyurmak derdindeydi. Denizin bir yanı sanki bir teneke dolusu kırmızı boya dökülmüş gibi ışın ışın yanıyordu. Yarbay saatine baktı, 10'u 15 geçiyordu."*[627]

Vali bey ise yarbayın şehri savunmak için hazırlık yaptığı esnada İstanbul'dan kendisine gelen yeni emri uygulamanın sıkıntısını çekmektedir. Yazar/anlatıcının bu durumu aktarırken kullandığı ifadeler sahip olduğu bakış açısının tespiti noktasında önemlidir.

> *"... Vali bey de bu sırada çok sıkıntılı anlar yaşıyordu. Şaşkındı, ne yaptığını bilmiyordu. Bunun nedeni Ali Kemal Bey'in kendisine bir kez daha ivedilikle göndermiş olduğu telgraf emriydi. 'İzmir'in işgali mütareke gereğidir. Bu işgalin acı olaylara neden olmaması için gerekli önlemleri alınız'. İyi ama bu önlemlerin neler olduğu belirtilmemişti. Yalnız BabIâli'nin isteğini anlamak için kâhin olmaya gerek yoktu. Bu düpedüz bir hainlikti. Saray ağır baskılara dayanamamış, İzmir'i hiç utanmadan düşmana*

[627] Faik Baysal, **a. e. ,** s. 158-159.

terketmişti. Bu kararı verirken de işgalin kentin varoşlarında kalacağı inancındaydı. Oysa düşmana Afyon-Eskişehir hattına kadar yayılan geniş bir bölge bağışlanmıştı. Etnika-Eterya'nın bir sonucu olan Megalo-İdea doymak bilmiyordu."[628]

Yarbay Arif, Yunan askerlerin çıkarma yaptığı limanda sivil halkın fazla olması ve müdahale edilmesi halinde sivil kaybının fazla olacağını düşünerek istediği karşı koymayı tam olarak gerçekleştirememiş ve çıkan karmaşada ortadan kaybolmuştur. İzmir'in işgalinin bir süre ardından Kuva-yı Milliye birliklerine katıldığını ve "Karakeçili Alayı"nı kurduğunu gördüğümüz Yarbay Arif'in mücadelesi halk arasında şöhrete kavuşur. Halktan istediği desteği alan Kuva-yı Milliye Yunan ordularının ilerleyişini durdurmayı başarır. İstanbul Hükümeti ve saray ise bu durumdan hoşnut değildir. Baysal, bu durumu yine eleştirel bir bakış açısı ile ele alır:

"İngilizler elini koluna sımsıkı bağladıkları Saray'ı durmadan sıkıştırıyorlardı. Yunan ordularının ilerlemesine engel olan ve zaman zaman onlara çok ağır kayıplar verdiren Kuvvayı-Milliyeciler yakalanıp cezalandırılmalı, çeşitli yörelerde halkı silâhlandırıp ayaklandıran efeler yok edilmeli, özellikle son günlerde adından sık sık söz edilmeye başlanan, varlığı giderek büyük bir tehlikeye dönüşmek eğilimini gösteren Mustafa Kemal bir an önce tutuklanıp idam edilmeliydi. Ülkenin huzuru ve güvenliğinden sorumlu olan, koltuklarından olmak korkusuyla uykuları kaçan yetkililer şaşkınlık içindeydi, özgürce hareket edemedikleri gibi kargaşa ve umutsuzluğun kol gezdiği toplumlara özgün bir hastalığın da kurbanı olduklarından birbirlerine karşı olan güven duygusunu da yitirmişlerdi. Ahlâkın ve namusun cenazeleri çoktan kaldırılmıştı. İhbar makinesi olanca hızıyla çalışıyor, babalarla oğullar bile birbirlerinin kuyusunu kazıyorlardı."[629]

Yarbay Arif'in Milli Mücadele yılları kapsamında yaşadıklarını merkeze koyarak Osmanlı Devleti'nin son dönemini ve Kuva-yı Milliye hareketinin oluşmaya başladığı ilk zamanları konu edinen "Ateşi Yakanlar" romanı toplumsal bir olayı bireyin yaşadıkları etrafında ele alması yönüyle modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî bir romandır. Yazarın Osmanlı yönetimine karşı bakış açısının ise eleştirel olduğunu gözlemlemekteyiz. İşgal kuvvetlerine karşı başlatılan mücadele sürerken

[628] Faik Baysal, **a. e. ,** s. 160.

[629] Faik Baysal, **a. e. ,** s. 256.

romanın beklenmedik ve ucu açık bir şekilde sona ermesi de modernist kurgulu romanların bir diğer özelliğidir ve yazar bu son ile okura Mustafa Kemal Paşa özelinde mesaj verme arzusundadır.

> *"Odasında öksürükten boğulan yarbay, 'Yeter artık be, bitip tükendim yahu. Kimseye yaranamıyorum. (...) Şu iş hayırlısıyla bir bitsin, ben de evime çekileceğim. Biz Ateşi yaktık, bundan sonrası artık Mustafa Kemal'e kalmış.' diye bağırıyordu."*[630]

3.3.3. Nermin Bezmen'in Kurt Seyit Üzerinden Bakış Açısı

"Kurt Seyt ve Shura" romanına, tarihî olaylardan ziyade yazarın dedesi olan Seyit Eminof'un hayatında önemli bir yere sahip olan Shura ile yaşadığı ilişkiye ağırlık vermesi dolayısıyla bir aşk romanıdır denilebilir. Roman bu yönüyle biyografik roman türünün bir örneği kabul edilmektedir. Ancak romanda tarihe ve kısmen de olsa Osmanlı'ya bakan yönler olması itibarıyla tarihî açıdan da ele alınıp değerlendirilmesi mümkündür.

Roman, XIX. yüzyılın sonlarında Rusya'da başlamakta ve XX. yüzyılın ilk çeyreğinin sonlarında İstanbul'da sona ermektedir. Romanda anlatılan olayların baş kişisi Kırım Türklerinden Mirza Mehmet Eminof'un oğlu Seyit Eminof'dur. Roman kahramanlarının Kırımlı olmaları hasebiyle yazar, popüler tarihî romanlara has malumat verme özelliğini kullanarak romanın başlarında Kırım toprakları hakkında ansiklopedik tarihî bilgiler vermek ve okuyucuyu romanın konusunun geçtiği topraklar hakkında bilgilendirmek ister.[631] Bezmen, Kırım'ın 1457'de Osmanlılar'ın eline geçmesinden 1783'te Çarlık Rusyasının eline geçmesine kadarki süreci anlatarak Mirza Mehmet ve benzeri Türk kökenli ailelerinin Çarlık bünyesinde nasıl görev almaya başladıkları konusunda okuyucularda herhengi bir soru işareti bırakmak istememektedir.

Mirza Mehmet Eminof, Çar Nikola'nın muhafız alayında subaydır. Geleneklerine son derece bağlı olan Mirza Mehmet, ailesini kültürlerine bağlı olarak yaşamlarını devam ettirmesi için görev yaptığı St. Petersburg'a hiç getirmemiştir.

---

[630] Faik Baysal, **a. e. ,** s. 396.

[631] Nermin Bezmen, **Kurt Seyt ve Shura,** Birinci Baskı, İstanbul, y. y. , 1992, s. 43-46.

Yalta'da yaşamaktadırlar. En büyük oğlu olan Seyit, askeri okula gidecek yaşa gelince sadece onu yanına alarak askeri okula vermiş ve kendisi gibi asker olmasını istemiştir. St. Petersburg'da oğlunu evlilik çağına gelinceye kadar gönlünden geçen her şeyi yapmakta serbest bırakan Mirza Mehmet, oğlunu tek bir konuda uyarmıştır: ne yaşarsa yaşasın, en sonunda bir Türk kızıyla evlenerek Türk kültürüne göre bir aile kuracaktır.

Roman, Seyit'in bir otel odasında tanımadığı bir kadınla yaşadığı tek gecelik ilişkinin ardından çocukluğunun anlatıldığı bölüme geçmekte ve çocukluk dönemi de babasının bu sözleri üzerine temellendirilmektedir. Bu nokta, yazarın Seyit'in bilinçli olarak göstermek istediği yaşam tarzının bir yansıması olsa gerektir. Çünkü Seyit roman boyunca bir kadına bağlanma konusunda hep sıkıntı çekecektir.

Seyit, hayatında aşk mı tutku mu bir türlü karar veremediği bir duyguyla bağlandığı kadın olan Shura ile 1916 yılının yılbaşında tanışmıştır ve bu olay hayatının dönüm noktası olmuştur. Birbirlerine âşık olan Seyit ve Shura'nın birbirlerine olan bağlılıkları Seyit'in Rusya'nın Almanya ile Birinci Dünya Savaşı kapsamında savaştığı Galiçya Cephesine gitmesiyle iyice artar. Savaştan yaralı olarak dönen Seyit, St. Petersburg'a döndüğünde başkentte siyasi ayaklanmaların giderek yoğunlaştığını görür ve kısa bir süre sonra da Bolşevik ayaklanması ile Sovyet yönetimi ilan edilerek Çar Nikola önce tahttan indirilir, sonra da öldürülür. Bu olay çarın muhafız alayında en gözde subaylardan biri olan Seyit için kötü sonun başlangıcı olur. Bu olayın ardından ölüm listesine alınan Seyit ve kendisi gibi Kırım Türklerinden olan yakın arkadaşı Celil, Kırım'a kaçarlar. Yanında Shura'yı da götüren Seyit, babası tarafından beklediği gibi karşılanmaz. Çünkü babasının ona yıllar önce söylediği "Rus kızlarından biriyle asla evlenmeyeceksin, evleneceğin kız Türk olmak zorundadır" sözünü yerine getirmemiştir. Shura'yı çok sevdiğini ve onun kendi geleneklerine uyum sağlayabileceğini söyleyerek bu konuda babasından müsamaha beklese de babası bu durumu kabullenmez ve oğlunun evi terk etmesini ister.

Babasının bu isteği karşısında Rus topraklarında gidecek başka yerinin olmadığını düşünen Seyit, Anadolu'ya, Sinop'a gitmeye karar verir. Shura ile birlikte bir Türk kaptanın yardımıyla Sinop'a geçmeyi başaran Seyit, yanında kasalarla

getirdiği silahları da Kuva-yı Milliye ekiplerine verir. Yazarın Osmanlı'ya dair yaklaşımlarını romanın bu bölümlerinde görmekteyiz. Yolculuk esnasında Hasan Kaptan'ın Seyit'e verdiği bilgiler bu kapsamda analiz edilebilir.

> *"'Halk perişan Türkiye'de beyim. Evlerde erkek kalmadı. Onsekizine gelen cepheye gidiyor. İmparatorluk parça parça. Nerede o dedelerimizin anlattığı Osmanlı ihtişamı, nerede o saltanat? Şimdi iki karış toprak kurtarmak için evinden kazmasını, küreğini kapan savaşa gidiyor beyim. Halimiz acı, çok acı. Onun için göreceksiniz, bu motor bir yanaşsın, ne bayram olacak Sinop'ta.'"*[632]

Bezmen, Seyit ve Shura 1919'da Sinop'a vardığında ise olayın akışını kesip devreye girer ve Sultan VI. Mehmet Vahdettin'i İtilaf Devletlerinin işbirlikçisi olarak göstererek Anadolu'daki siyasi panoramayı şu şekilde yansıtır:

> *"Sultan VI. Mehmet Vahdettin, İtilaf Devletlerinin arzularını kabul etmekte kendisi ile hem fikir olmayan politikacıların hakimiyetine son vermek için parlementoyu dağıtmıştı. Ama Anadolu'da ağ kurmaya başlamış olan sivil ve askeri şebekeler İstanbul'un kontrolünün dışında kalıyordu. Jön Türklerin uzantısı olan yöresel kuruluşlar kendi bölgelerinde söz sahibi olmaya başlamışlardı.*
>
> *Samsun'da böyle bir kıpırdanmanın farkına varan İtilaf Devletleri, Sultan'ın kayınbiraderi olan Sadrazam Damat Ferit Paşa'dan olayların bastırılmasını istediler. Ancak İstanbul'dan Anadolu'yu kontrol altına alacak bir güç mevzubahis değildi. Askeri bir görevlinin bölgeye bizzat giderek baskı kurması lâzımdı. Bu iş için düşünülen isim, Çanakkale kahramanı General Mustafa Kemal oldu. Ve Mustafa Kemal, sivil ve askeri düzeni sağlamak üzere tam yetki ile Anadolu'nun geniş bir kısmını kapsayan Dokuzuncu Ordu Müfettişliğine getirildi. Halkın ve ordunun üzerindeki etkisi biliniyordu. Ayrıca Enver Paşa'nın aksine Alman hayranlığı taşımadığı için İtilaf Devletlerinin de görevi hususunda ses çıkarmayacakları kesindi.*
>
> *16 Mayıs, 1919 günü işgal altındaki İstanbul'dan Samsun'a gitmek üzere ayrılan Mustafa Kemal'in yola çıktığı saatlerde, İngiliz istihbaratından Wyndham Deedes, Bab-ı Ali'nin kapısında Sadrazamla görüşmek için bekliyordu. O tarihe kadar İngilizlere karşı verdiği mücadeleden, Mustafa Kemal'in işgal kuvvetleri lehine bir tutum almayacağını tahminle, onun bu göreve*

[632] Nermin Bezmen, **a. e. ,** s. 276.

gönderilmesini durdurmaya çalışacaktı. Ama Bandırma vapuru çoktan limandan ayrılmıştı."[633]

Çok zor durumda olduğunu gördüğü soydaşlarının safında ve hayran olduğu Mustafa Kemal Paşa'nın emrinde savaşmak için orduda görev almayı teklif eden Seyit'in bu teklifi Türk vatandaşı olmaması nedeniyle kabul edilmez. Bu duruma canı sıkılan Seyit, Anadolu'da kalmalarının bir anlamının olmadığını düşünür ve Shura ile birlikte İstanbul'a gider.

Seyit, İstanbul'da bir çamaşırhanede, Shura ise bir eczanede çalışmaya başlar. Başlangıçta işler istedikleri gibi gitse de Shura'nın ailesinin de İstanbul'a gelmesi, Seyit ve Shura'nın birlikteliği için sonun başlangıcı olur. Shura ailesine bir erkek ile aynı evde kaldığını söyleyemeyeceğini düşünerek Seyit'le kaldığı evden ayrılarak ailesiyle kalmaya başlar. Bu süreçten sonra aralarına mesafe girmeye başlar ve farklı arkadaş çevreleri de edinmeleriyle birbirlerinden duygusal anlamda uzaklaşmaya başlarlar. Kıskandırma amacıyla birbirlerini aldatmaları ve ardından Seyit'in Mürvet (Murka) ile evlenmesi ilişkilerini çıkmaza sokar ve bitme aşamasına getirir. Tekrar başlamak adına adımlar atsalar da bunda başarılı olamazlar ve Shura'nın Fransız bir gemi kaptanıyla Paris'e gitmesiyle roman sona erer.

Seyit ve Shura'nın aşkı düzleminde tarihsel bir döneme eğilen romanın başlangıçta da söylediğimiz gibi Osmanlı'ya bakan yönü son derece kısıtlıdır. Ancak kısıtlı da olsa yukarıda ele aldığımız bölümlerden yazarın Osmanlı yönetimine karşı eleştirel bir yaklaşımının olduğunu tespit etmemiz mümkündür.

3.3.4. "Viran Dağlar"da Kalan Osmanlı

"Viran Dağlar" Necati Cumalı'nın babasının dayısının oğlu olması yönüyle akrabası olan Zülfikâr Bey'in gerçek hayat hikâyesinden yola çıkarak yazdığı belirtilen biyografik tarzda yazılan tarihî roman olma özelliğine sahip romanıdır.

Roman "giriş" bölümüyle başlamaktadır. Bu teknik ekseriyetle biyografik tarzda yazılan tarihî romanların hepsinde vardır. Bu bölümde romanın genel

[633] Nermin Bezmen, **a. e. ,** s. 286.

atmosferini yansıtacak şekilde bir bölüm okura sunulur ve romanın sonraki bölümlerinde karşısına nelerin çıkabileceği sezdirilir.

Giriş bölümünde 1916 yılında bugün Arnavutluk sınırları içerisinde bulunan Biliste'de yaşanan olayların anlatılmasıyla başlar "Viran Dağlar". Birinci Dünya savaşı devam etmektedir ve Osmanlı'nın çekildiği bölgede henüz tam bir otorite sağlanmış değildir.

> *"1916 Ağustosu'nun 26'sı idi o gün. İki yıldır savaş vardı dünyada. Son aylarda atla gidilirse dört beş saat çekecek kadar yakınlarına sokulmuştu savaş. Biliste'de değişen bir şey yoktu görünürde. Balkan bozgunundan sonra Osmanlı padişahından kopmuş, Arnavutluk'a bağlanmışlardı. Ayrımında oldukları bütün değişiklik, Osmanlılar artık asker toplamıyorlardı köylerinden. Yeni devletleri Arnavutluk'un bekçisi candarması ise henüz görünmemişti. Dediklerine göre Arnavutluk'ta Esat Paşa geçmişti başa. Esat Paşa savaştan uzak durduğu için Bilisteliler de savaştan uzaktılar. Kimler ilerliyorlardı cephelerde kimler geriliyorlardı, savaşla olan bilgileri hep kulaktan duyduklarıyla gelişiyor, değişiyordu."*[634]

Bu bilgilerin ardından Zülfikâr Bey'in Biliste'de değirmencilik yapan Yakup Ağa adındaki biriyle birlikte Osmanlı Devleti adına gizliden çalıştığını görürüz. Zülfikâr Bey, Yakup Ağa ile son kez görüştüğünü ve artık Fransız ve Sırpların işi çok sıkı tuttuğunu söyleyerek haberleşmelerinin bundan sonraki süreçte mümkün olmadığını söyleyerek vedalaşır. Giriş bölümü bu veda ile biter ve ardından gelen birinci bölümden itibaren romanda Zülfikâr Bey'in doğumundan başlayarak ölümüne kadar geçen süre zarfı baz alınarak hayat hikâyesine odaklanılır.

Zülfikâr, Goricka Beyleri olarak bilinen aileye mensuptur. Atalarının Sultan Murat döneminde gösterdiği yararlılıktan sonra üzerinde yaşadıkları geniş toprak parçaları sultan tarafından armağan edilmiştir. Zülfikâr'ın babası Rıza Bey, bu ailenin bu dönemdeki reisidir ve oğlunun da kendi ailesine yakışır bir terbiye ile yetişmesini istemektedir. İlk terbiyesini kendisinin verdiği oğluna daha sonra özel hocalardan dersler aldırtır. Rüştiyeye gidecek yaşa geldiği zaman Selanik'e götürür ve oradaki okula yazdırır. Okul bittikten sonra ailesinin yanına dönen Zülfikâr, dönemin benzeri zengin ailelerinin erkek çocuklarında sıkça görünen eğlence

[634] Necati Cumalı, **Viran Dağlar,** s. 7.

hayatına bağlanır. Günlerinin büyük bir bölümünü Manastır'da ve Selanik'te eğlence meclislerinde geçirir.

Cumalı'ya göre Zülfikâr Bey'in Manastır ve Selanik hayatında iki farklı yön bulunmaktadır. Birincisi eğlence meclislerine bakan yön, diğeri ise Osmanlı Devleti'ni bulunduğu durumdan kurtarmak için mücadele edenlerin bulunduğu meclise bakan yön. Yazar o günlerin Selanik'i üzerinden Osmanlı Devleti'nin içerisinde bulunduğu duruma dair değerlendirmelerde bulunur bu noktada:

> *"Makedonya'nın bir başka adı: 'Barut Fıçısı'ydı o dönemde. Bu barut fıçısının bütün fitil uçları Selanik'e gelir, ateşleneceği yere bağlanırdı. Görünüşte bir Osmanlı il merkeziydi Selanik. Valisi, ordu komutanı, mahkemeleri, kısacası Osmanlı devlet kuruluşunun büyük bir sancak merkezinde bulunması gerekli bütün yönetim organları vardı. Gerçekte ise çoktandır gücünü yitirmiş, gölgeleşerek sadece yazışma adresleri olarak kalmıştı bu organlar. Kentteki yabancı konsolosların her biri bağımsız bir vali gibi davranırdı. Devletin gücü, yabancı konsolosluklardan birine sığınan bir katili almaya yetmezdi. Rum, Bulgar komitacıları, mavzer omuzlarında, iki dizi çapraz fişeklikleri, tabancaları, bıçaklarını kuşanmış dolaşırlardı kentin anacaddelerinde. Gün geçmez sabotaj patlamaları duyulur, adam kaçırılır, Osmanlı devletinden yüksek fidyeler istenir, koparılırdı. Demiryollarının, köprülerin, gaz depolarının uçurulması alışılan olaylar olmuştu artık. Koca Osmanlı Bankası, otuz metre yakınındaki bir sütçü dükkânından tünel kazılarak altına yerleştirilen dinamit lokumlarıyla havaya uçurulmuş; zarar, borç içindeki Osmanlı devletine ödettirilmişti. 1903 yılı Nisanı'nda limandan kalkan bir Fransız yolcu gemisi rıhtımdan kaçırılmış, mendireği döneceği sırada, kazan dairesine yerleştirilen bombaların patlamasıyla, rıhtımda uğurladıkları yolcularına henüz el sallayanların gözleri önünde, bacaları, direkleri, kaptan köşkü, salonlarındaki sandalyeler, masalar parça parça havaya uçarak düşüp deniz üstüne dağıldıktan sonra batmıştı. Elinde dinamit lokumları dolu bavuluyla yolcu olarak vapura binen Makedonyalı bir komitacının marifetiydi olay!"*[635]

Böyle bir kargaşanın hakim olduğu Selanik, Müslümanların ve özellikle de genç Osmanlı aydınlarının ve öğrencilerin ilgi odağı haline gelir. Kentte yaşayan yabancıların Osmanlı Devleti'ne, Osmanlılara düşmanca davranmakta birleşmeleri, Osmanlılar arasında karşı birlik yaratmakta gecikmez. Şiddet olayları yoğunlaştığı

[635] Necati Cumalı, **a. e.,** s. 55-56.

oranda bu karşı birlik güçlenir. Balkanlarda yayılan ulusçuluk akımları onları da kendi ulusal hakları, kimlikleri doğrultusunda biliçlendirip birleştiren bir etken olarak gösterilmektedir.

II. Ordu'nun merkezi olan Selanik'te Zülfikâr da bu yönlü birleşmenin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Sık sık devleti yönetenleri içinde bulunduğu şartlar bağlamında *"Padişah gitti, meşrutiyet geldi, uyuyanlar hâlâ uyuyor, uyanamıyorlar!.."*[636] diyerek eleştirerek sorumsuzca davranmakla suçlar.

Balkanlar'ın içinde bulunduğu bu belirsizlik ve çaresizlik aileleri göçe zorlamakta ve İstanbul'a ve Anadolu'ya göçenlerin sayısı her geçen gün artmaktadır. Batılı güçlerin desteğiyle yeni devletlerin kurulmasını amaçlayan Osmanlı bünyesindeki azınlıkların da Müslüman ahaliyi huzursuzluğa itecek eylemlerde bulunması bu göçleri daha da hızlandırmaktadır. Romanda bu göçler bağlamında Osmanlı'nın çaresizliği, Zülfikâr Bey'in sosyalizmi savunan arkadaşı Halit tarafından dile getirilmektedir. Halit, sosyalizmin getirilerinden bahsederken geniş topraklara sahip Zülfikâr'ın bu durumdan hiç etkilenmediğini gözlemler. Zülfikâr'ın bu sohbet esnasında dile getirerek gözlemlediği iki husus Halit tarafından da dikkat çekici bulunmaktadır:

> *"İlki, Osmanlı devletinin eli ayağı tutmayan yaşlılar gibi gücünü yitirişi, uyruklarına söz dinletemez duruma gelmesi; öbürü, Osmanlı Türklerini saran göç dalgası. Makedonya'dan, Trakya'dan her gün üç beş aile kopuyor, İstanbul'a, Anadolu'ya göç ediyordu. Rumeli'nin yerine göre Rumlar ya da Bulgarlara, Sırplara teslimi, geri verilmesi demekti bu. (...) O gün dedikleri arasında hatırladığı, Zülfikâr Bey'in en çok şu sözleri etkilemişti Halit'i: 'Hepimiz Makedonya'yı bırakır gidersek, beş yüz yıldır bize emanet bu topraklara kim sahip çıkacak, ölmüşlerimizin mezarlarını kim koruyacak ?..'*
>
> *Halit, güç uyuduğu o gece uzun uzadı düşündü, Zülfikâr Bey'e bu gözleri söyletebilecek nedenleri. (...) İçinde yaşadığı olayların kendisinde uyandırdığı tepkiler olabilirdi ancak onu böyle konuşturan. Rumlar, Bulgarlar, Suplar arasında yaygınlaşan ulusçuluk tutkusunun tanığıydı. Çevresindeki Rumlar, Bulgarlar, Sırplar, ben Yunanım, ben Bulgarım, ben Sırpım dedikçe, ben Türküm, Osmanlıyım diyordu karşısındakilere. Madem onlar*

[636] Necati Cumalı, **a. e.,** s. 72.

kendilerini Rum, Bulgar, Sırp diye ayrı tutuyorlar, kendisinin de ben Türküm demesi gerektiğini en azından bir onur sorunu olarak benimsemişti."[637]

Sırplar'ın hazırlandıkları ayaklanma için Selanik limanını kullanarak silah yığınağı yapması ve Osmanlı askerlerinin de bu duruma hiçbir müdahalede bulunmaması devletin içine düştüğü acziyeti göstermektedir Zülfikâr'a göre. Fransızlardan satın alınan toplar ve benzeri diğer ağır silahlar taşınmış ve Osmanlı güçlerine karşı mevzilendirilmiştir. Hükümet tüm bu işlemler bittikten sonra olaylara müdahil olmaya karar vermiş ve konvoylara geçiş izni vermemeye başlamıştır. Ancak Zülfikâr'a göre iş işten çoktan geçmiş, Sırplar alacağını almıştır. Dediği gibi de olur ve kısa bir süre sonra Balkanlar'da savaş patlak verir ve Sırplar da diğer Balkan devletleri gibi Osmanlı'ya savaş ilan eder.

Osmanlı bu savaşa hazırlıksız yakalanmıştır. Üstüne Balkanlarda bulunan yetmiş bin askerini terhis edip geri kalan birliklerini de çıkan ayaklanmayı bastırmak için Yemen'e göndermesi Balkanlar'da yaşayan Müslümanlar arasında paniğe sebep olmuş ve Osmanlı'nın kendilerinden ümidi kestiğini düşünmeye başlamıştır. Ancak hükümet değişikliğinin ardından seferberlik ilan edilmesi ve bölgede savaş hazırlıklarına ağırlık verilmesi bölge halkının moralini yeniden yerine getirir. Zülfikâr Bey ve köylerindeki gençler de seferberlik emrine uyarak orduya gönüllü yazılmak için adeta koşarak askerlik şubesine giderler. Ancak koşarak geldikleri şubede kendilerine gösterilen muamele adeta bir hayal kırıklığıdır onlar için.

"Yazıcı:

—Ne istiyorsunuz? Dedi.

Zülfikâr Bey karşılık verdi:

—Şube başkanını göreceğiz!

—Şube başkanı yerinde yok!

Nerede?

—Kaymakamlığa gitti!

—Ne zaman gelir?

[637] Necati Cumalı, **a. e.,** s. 113-114.

—Bilinmez.

Hiç beklemiyorlardı bu karşılanmayı. Onlar kalkmışlar gönüllü yazılmaya, hak yolunda, vatan uğrunda, can vermeye geliyorlardı; şubedekiler kendilerini kollarını açıp alınlarından öperek karşılayacaklarına, nereden kalktınız geldiniz, işiniz gücünüz, başka derdiniz mi yok sizin, sabah sabah ne diye baş ağrıtıyorsunuz? der gibiydiler.

Yazıcı önündeki deftere kayıtlar düşüyordu.

— Öğleyin gelin! dedi, başını defterine eğdi.''[638]

Zülfikâr Bey ve arkadaşlarının hayal kırıklığı askerlik şube başkanı ile görüştükten sonra iyice artar. Seferberlik emrine göre askerlik yapanlar gönüllü olarak silah altına alınmaktadır. Zülfikâr Bey ve arkadaşlarından kimse askerlik yapmadığı için gönüllü yazılamazlar. Ancak askerlik şube başkanı onların bu istekli tavrından çok etkilenir ve onlara Rezneli Niyazi Bey'in gönüllü taburuna katılabileceklerinin haberini verir. Zülfikâr Bey ve arkadaşları bunun üzerine Rezneli Niyazi Bey'in emrinde Sırp komitacılar ile savaşmaya başlar. Bir gece ansızın yapılan baskınlardan birinde Zülfikâr Bey yaralanır ve cepheden ailesinin yanına gönderilir. Osmanlı Devleti de kısa süre sonra yenildiğini kabul ederek bölgeyi Sırplara bırakmak zorunda kalır.

Zülfikâr Bey iyileştikten sonra da mücadele etmeye devam eder. Yüzbaşı Nurettin Bey'in teklifi üzerine Türk-Alman gizli haberleşme örgütünün Biliste ayağı olmayı kabul eder. Değirmenci Yakup Ağa ile birlikte çalışırlar. Ancak kısa süre sonra deşifre olurlar. Yakup Ağa ailesiyle birlikte İzmire'e kaçar. Zülfikâr Bey ise tam yakalanmak üzereyken annesinin yardımıyla Fransız ve Sırp birliklerinin elinden kurtulur. Uzun süre dağlarda kaçak hayatı yaşar. Bir ihbar üzerine yakalanarak yargılanır. İdam kararı verilmek üzereyken kaçar ve tekrar bir süre daha dağlarda yaşar. Ancak çok güvendiği arkadaşı İsmail, Fransızların kendisini yakalayıp getirene vereceği yetmiş altını almak için Zülfikâr Bey'i evinde misafir ettiği bir gece vurarak öldürür.

Zülfikâr Bey'in cenazesi uzun yıllar sonra bir ilkin yaşanmasına vesile olur. Balkan Savaşları'ndan önce uzun yıllar hiçbir ayrım gözetilmeden barış içinde

[638] Necati Cumalı, **a. e., s.** 158.

yaşayan tüm Balkan halkları savaşlardan sonra ilk defa bir araya gelmiştir. Hayattayken bunun mücadelesini veren Zülfikâr Bey, ölümü ile bunun gerçekleşmesine vesile olmuştur.

Roman, Balkan Savaşları'nın ardından orada azınlık durumuna düşen Müslüman halkın yaşadıklarını gözler önüne sermek için yazılmıştır. Cumalı bu durumu sık sık olay akışını keserek dile getirmektedir.

> *"Balkan Savaşı üstüne yazılanlar ürkütücüdür. Kitaplara geçmeyip de savaştan sağ çıkanların anlattıkları daha da inanılmaz gelir savaş nedir görmeyen insanlara, ilk silahlar patladıktan sonra akıllar durdu, yaptığını ettiğini bilmez, ölçemez oldu silah seslerini duyanlar. Kan tutmuştu ordudakilerle birlikte sivilleri de. Çok kan döküldü cephelerde. Cephelerden daha çok cephe gerisinde can aldı savaş. Büyük küçük, kadın, çoluk çocuk, yaşlı demeden binlerce kişi süngülendi, ateşe verilen evlerinde öldü. Savunmasız kadınların ırzlarına geçildi. Göç yollarında vurulmuş, düşmüş ölü analarının memelerini emmeye çalışan bebeler, üstlerinden geçen top arabaları tekerleklerinin ezdiği dağıttığı beyinler, karlara saplanarak ayakta donmuş kalmış atlar, insanlar, üst üste cesetlerle dolu hendekler görülüyordu. Çok göz yaşı döküldü, çok yoksulluk çekildi…"*[639]

Tüm bu olumsuzluklar neticesinde Türk ve Müslüman olanlar, kendi topraklarında huzurla yaşayamaz hale getirilerek göçe zorlanır. Bu bağlamda Osmanlı Devleti kendi vatandaşlarına sahip çıkmaktan aciz bir görüntü etrafında eleştirel bir bakış açısı ile yanstır. Tehlikenin geldiğini vaktinden evvel sezemeyen devlet yöneticilerinin isyan baş gösterdiğinde ise isyanı savuşturacak dirayeti gösteremediği romanda işlenir. Devlet yöneticilerinin kendilerinden vazgeçtiğini düşünen Müslüman ahali ise çareyi yönetici durumundan azınlık durumuna düşürüldükleri topraklardan göç etmekte bulur. "Göç fikrinin romandaki mefhum-ı muhalifi ise Zülfikar Bey'dir. Zülfikar Bey evini, topraklarını bırakarak hayatını başka bir yerde sürdürme fikrini kabullenmez"[640] ve bu uğurda ölür. Zülfikâr Bey'in ölümü devletin bu felaket karşısında nasıl davranması ve yok olunacaksa da mücadele ederek nasıl yok olunması gerektiği mesajını taşımaktadır.

---

[639] Necati Cumalı, **a. e.,** s. 237-238.

[640] Hatice Gündoğan, "Necati Cumalı'nın Viran Dağlar Romanında Göç Olgusu", **Internetional Journal of Humanities and Education**, C. 4 S. 9, s.371.

3.3.5. Heterodoksi Düzleminde Bir Osmanlı Yansıması

Reha Çamuroğlu, romancı kimliğini tarihçi kimliğiyle beslemeye çalışan bir yazardır. Alevilik ve Bektaşilik üzerine yaptığı çalışmalar ile bilinen Çamuroğlu, 1990-2000 yılları arasında yazdığı "İsmail" ve "Son Yeniçeri" romanlarında bu çalışmalarından hareketle kurduğu roman anlayışı çerçevesinde resmî tarihten farklı bir çizgide ilerleme gayretindedir. Bu amaç doğrultusunda Safevi Devleti/Şiilik ve Osmanlı Devleti/Yeniçeri Ocağı/Alevilik-Bektaşilik gibi tarihin önemli iki tartışmalı konusuna resmî kaynaklardan farklı bir bakış açısı sunmak isteyerek okuyucuların zihinlerinde resmî tarih kaynaklarında anlatılanlardan dolayı yer edindiğine inandığı olumsuz imajları yıkmaya çalışır.

"İsmail" romanında Çamuroğlu, Anadolu Aleviliğinin ortaya çıkışını ve Safevi Devleti'nin bir tarikattan bir devlete doğru giden yolculuğunu Şah İsmail'in şeyhlikten şahlığa uzanan hayat hikâyesi bağlamında ele almaktadır. Roman bu niyet doğrultusunda Pir Haydar'ın oğlu İsmail'in doğumunun anlatıldığı "Mevlit" bölümüyle başlatılmaktadır. Haydar'ın oğluna "İsmail" adını vermesiyle biten bu bölümün ardından roman, İsmail'in Safevi Tarikatı'nın başına geçinceye kadarki süreci dedesi Cüneyd ve babası Haydar etrafında ele alır. Bu bölümlerde Çamuroğlu'nun anlatımı menkıbevî bir özellik göstermektedir. Ele alınan üç ismin de bir tarikat şeyhi olması yönü Çamuroğlu'nun böyle bir anlatım tercih etmesinde etkili olmuş gibidir. Özellikle altı yaşında tarikatın başına geçen İsmail'in küçük yaşlardan itibaren müritlerini çok etkileyecek olgunlukta adımlar atması süreci, müritlerinin onun mesih olduğuna inanmaları etrafında bu anlatım özellikleri ile ele alınmaktadır.

"İsmail" romanında Osmanlı'ya dair yaklaşımlar ise İsmail'in Safevi Tarikatı'nı bir devlete dönüştürmesinin ardından rastlanmaktadır. Şah İsmail devletinin güçlenmesi için hedefini batıdaki güçlü Osmanlı'dan ziyade doğudaki devletler üzerine kurmuştur. Bu hedefini de "Şiilik" bağlamında uygulamaya geçirir. Özellikle Sünni inanç sistemini benimsemiş Akkoyunlular Devleti'nin elinde bulunan Tebriz'i ele geçirdikten sonra İsmail'in Sünnilikten Şiiliğe geçmeyi kabul etmeyenleri katletmesi ve bu duruma karşı çıkan annesi Akkoyunlu hükümdarı Uzun

Hasan'ın da kızı olan Âlemşah Begüm'ü dahi emrine itaatsizlik dolayısıyla öldürmesi bu bağlamda okunması gereken sahnelerdendir.

Şah İsmail'in hedeflerinin yönünün değişerek Osmanlı'ya yönelmesini sağlayacak olaylar ise "Şahkulu İsyanı"ndan sonra cereyan eder. Şah İsmail'in babası Haydar'ın müritlerinden olan ve Alanya'da yaşayan Karabıyık Hasan Halife'nin oğlu olan Şahkulu, babasının sözünü dinlemeyerek Osmanlı'ya karşı bir ayaklanma başlatır. Şahkulu, bu ayaklanmayı bastırmak için görevlendirilen Ahmed Paşa'nın komutasındaki orduyu da yenerek Ahmed Paşa'yı öldürür. Daha sonra Tebriz'e giden ve Şah İsmail'e sığınan Şah Kulu'nun bu ayaklanması, Şah İsmail'in de Osmanlı Devleti 'ne bakış açısının değişmesine yol açar. Kendi devletlerinden çok güçlü olduğunu düşündüğü Osmanlı'nın bir ayaklanmayı dahi bastıramaması onun Şah İsmail'in sandığı kadar da güçlü olmadığını düşündürür ve o günden sonra politikasını yavaş yavaş değiştirerek Anadolu üzerine planlar yapmaya başlamasını sağlar. O dönemde Trabzon'da sancakbeyi olan Şehzade Selim bu durumun farkındadır ve babası Sultan Beyazıd'ın bu tehlikenin önünü kesecek sert önlemler almadığını düşünmektedir.

Askerin desteğini arkasına alarak babasının yerine tahtta geçen Selim, ilk günden itibaren politikasını "kızılbaşlar" üzerine yoğunlaştırır. Çamuroğlu'nun bu bağlamda ele aldığı Şehzade Selim romanda uzun yıllardır Trabzon'da tahta çıkmanın planlarını yapan halkın çok da sevmediği ihtiraslı birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çamuroğlu, bunu Trabzonluların atmaca besleme merakı üzerinden Selim'i temsili olarak beslenen en büyük atmaca olarak göstererek okuyucuya ulaştırmaya çalışır:

> *"Trabzon ve Trabzonlular, kendilerini bildikleri günden beri atmacalara meraklıydılar. Atmaca beslemek, Trabzonlular için büyük bir tutkuydu. Her evde özenle beslenen bu güzel kuşlar için yapamayacakları fedakârlık yok gibiydi. Fakirler için çok pahalı bir zevk de olsa, onlar da bu yarışta aşağıda kalmamak için çırpınırlardı. Atmacalar onlara kendilerini daha güçlü ve soylu hissettiriyordu. Gagasına benzeyen burunlarıyla övünüyor, dünyaya onun baktığı gibi yukarıdan ve dikkatle bakıyor, gözlerini aynı onun gibi hızlı hızlı çevrede dolaştırıyorlardı.*

Trabzonlular yine biliyorlardı ki, hepsi elbirliğiyle yıllardır devasa büyüklükte bir tek atmacayı daha beslemekteydiler. Bu atmaca, yıllardır buraya tünemişti ve buradan, yani 'dünyanın tepesinden' aşağıda olup bitenleri gözlüyordu. Elbirliğiyle besledikleri bu atmaca, Osmanlı şehzadesi ve Trabzon Sancakbeyi Selim'den başkası değildi. Söz konusu olan kişi, tanıdıkları, bildikleri Şehzade Selim olmasa, onun durumundaki bir şehzadeye çok acıyacakları, önünde saygıyla eğilirken bile acıma duygularını saklayamayacakları kesindi."[641]

Şehzade Selim'in acınacak durumunun sebebi kırk bir yaşına gelmiş olmasına rağmen hala sancakbeyi olmasındandı. Ayrıca babası Sultan Bayezid, veliaht olarak en büyük oğlu Şehzade Ahmed'i ilan etmişti. Şehzade Selim belki de babasının taht için en son düşündüğü isim olmalıydı ki bu ücra köşeye sancakbeyi yapılmıştı. Ama Çamuroğlu'na göre Trabzonlular, şehzadelerinin padişah olamayacağını akıllarına bile getirmemektedir. Onlar şehzadelerinin padişah olamayacak olmasına hiç mi hiç inanmamaktadır. "Trabzonlularla bu konuyu tartışan Osmanlı uyrukları, onların bu kesin güvenini, sarsılmaz inatlarına bağlıyorlardı. Trabzonluların inatçı oldukları doğruydu, ama bu güven, şehzadenin kişiliğinden kaynaklanıyordu."[642]

Halk şehzadelerinin yanına sürekli gidip gelen elçilerden şehzadelerinin avının üzerine atlamak için uygun zamanı kolladığı sonucunu çıkararak onun padişah olacağına kesin gözüyle bakmaktadır.

"Selim'e gelen elçiler ve haberciler arasında kimler yoktu ki. Diyarbekir, Bitlis ve Musul'dan Kürt beyleri, Gürcü ve Ermeni krallıklarının soyluları, Kırım'ın her boydan beyleri, Moğollara benzeyen görüntüleriyle halkın uykusunu kaçıran Özbekler... Bütün bunlar, sürgündeki bir şehzade için biraz fazla değil miydi? Selim bunların fazla olduğunu düşünmüyordu. Trabzon bir taht şehriydi ve o daha şimdiden burayı bir başkente çevirmişti. Hatırı sayılır serveti, iyi işleyen bir haberleşme ve değerlendirme ağı kurmasını sağlamıştı. Uçan kuştan haberi oluyor ve bu haberleri çevresindeki tecrübeli danışmanlarıyla anında değerlendiriyordu. Üstelik koşulları tümden olumsuz da sayılmazdı ve bu olumsuzlukları kıran en önemli etken, kayınpederinin Kırım Hanı Mengli Giray olmasıydı.

[641] Reha Çamuroğlu, **İsmail,** s. 306.

[642] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 307.

Selim'in bölgeyle ilgisi ise, Devleti'nin genel ilgisinin çok ötesindeydi. Bu ilginin Osmanlı çıkarlarının ötesine geçtiği dahi söylenebilirdi. Selim de, Trabzonlular gibi, padişahlığı meselesinde hiçbir kararsızlık sergilemiyordu. 'Ya devlet başa, ya kuzgun leşe' sözü, en çok kullandığı sözlerden biriydi."[643]

Selim padişah olamayacağı ihtimalini aklına hiç getirmese de yine de kendince tedbiri elden bırakmamakta; Erzincan ve Bayburt bölgelerini, Gürcü ve Ermeni krallıklarını, Azerbaycan ve Kırım topraklarını gözetim altında tutmaktadır. Bütün bu bölgelere yoğunlaştırdığı ilgisi, Selim'in karşısına hep tek bir ismi çıkarır: Erdebiloğlu Şah İsmail. Bu bağlamda Şah İsmail'i yakından takip etmekte ve hatta ortaya çıkabilecek ihtimalleri değerlendirmek için Erzincan ve Bayburt civarlarına bir yoklama kuvveti gönderir ve bu yoklama kuvvetleri Safevi öncü birliklerini yenerek yanlarında bol miktarda esirle Trabzon'a döner. Selim'in bu esirlerden öğrendikleri moralini çok bozar. Çünkü esirlerin verdikleri bilgilere göre İsmail'in emrinde tahmininden çok daha fazla "Tekelü, Karamanlu, Bozoklu, Ustacalu, Avşar, Varsak" vardır. "Mülkümüz boşalmış", "babam olacak ihtiyarın haberi yok"[644] sözleriyle kaygısını göstermektedir. Selim'i bu durumdan daha çok düşündüren ve kaygılandıran ise Çamuroğlu'na göre çoğu Anadolulu Türkmenlerden olan bu esirlerin şahlarını ve mezheplerini anlatış biçimleriyle her türlü işkenceye karşı bu inançlarından bir adım dahi geri adım atmamaları olur.

"Selim, oğlu Şehzade Süleyman'a, 'Bu sapkınlarınki bir din oğul, bunlara sadece ordularla karşı çıkılmaz, mutlaka ulemanın da harekete geçirilmesi lazımdır,' diyordu.

Bu genç şahın devletinin, Selim'i endişelendiren bir başka yanı daha vardı. Selim, devletinin batıdaki durumunu biliyordu. Çok cepheli bir kâfirler deryasının, devletini, onu, belki de -inşallah- ileride padişah olacak biricik oğlunu çok uğraştıracağını biliyordu.

Şimdi bir de bu kâfirlerin her nasıl yaptılarsa Hindistan'a vardığını biliyor, bunun ileride tekin olmayan sonuçlar doğuracağını hesaplıyordu. Özbekler aracılığıyla aldığı son haberler, bu genç şahın bu kâfirlere ve İpek Yolu'nun kaynaklarına artık iyice yaklaştığını bildiriyor, onun şimdiden hissettiği ticari

[643] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 307-308.

[644] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 310.

verimsizliğin tehlikeli işaretlerini veriyordu. İpek Yolu ticaretinin Safeviler üzerinden Memlûk limanlarına ya da doğrudan kaynağından kâfirlere yönelmesi ihtimali, Selim'in her şeyden şüphelenen zihnini ziyadesiyle meşgul ediyordu.

Devleti bu cendereden çıkarmalıydı. Çıkarmalıydı ama bunun için önce kendini tahta çıkarmalıydı. Kırk bir yaşındaydı ve ölümsüz olmadığını çok iyi biliyordu, vaktinin daraldığını hissediyor, böyle durumlarda yaptığı bütün soğukkanlı planlara isyan ediyor, Trabzon'un duvarlarına sığamıyordu. Atına atlıyor, deliler gibi saatlerce sürüyordu. 'Bir çıkış, bu süreyi kısaltacak bir çıkış yolu olmalı, Allah bir kapı açmalı,' diyordu.

Vezirleri, beylerbeylerini, sipahileri, yeniçerileri yokluyor, en küçük doğru dürüst habere altınlar bağışlıyor, süreyi kısaltacak çıkış yolunu bulamıyordu."[645]

Selim'in aradığı çıkış yolu iki ağabeyinin sancakbeyi olarak bulunduğu "Rum ülkesinde" ortaya çıkar. Selim'e gelen haberlere göre büyük bir karışıklığın baş gösterdiği ve bir Kızılbaş isyanı çıkması an meselesidir. Bu durumu kendi lehine bir fırsata çeviren Selim, askerin desteğini arkasına alarak babasının yerine tahta çıkmayı başarır. Selim'in sultan olduktan sonra attığı ilk önemli adım, yıllardır büyük bir tehlike olarak gördüğü ve her an takipte kaldığı Safeviler üzerine sefer emri vermesi olur. Çıkılan seferde Sultan Selim, Çamuroğlu'na göre Kızılbaşların en çok yaşadığı yerlerde konaklamakta ve onların "defterini dürerek" yoluna devam etmektedir. Bu noktada Çamuroğlu'nun Sultan Selim'in yaptığını iddia ettiği bu katliamı ulemanın verdiği fetva bağlamında gerçekleştirdiğini söylemesi onun Osmanlı'ya yaklaşımının tespiti açısından önemlidir:

"Selim'in ordusu ağır bir felaket olarak Anadolu'da yol alıyordu. Belli aralıklarla konaklıyor, bu konaklamalar sırasında ulemanın hazırladığı defterler çıkarılıyor, civar kasaba ve köyleri kapsayan, kırmızı mürekkeple yazılmış Kızılbaş listeleri ortaya seriliyor, avcılar bu listelerden avlarını paylaşıyor, hızla av bölgelerine dağılıyorlardı. Genç kızılbaşlar ya direnip ölüyor ya da dağlar ve ormanlarda izlerini kaybettiriyorlardı. Yaşlılar için durum daha zordu. Direnmek veya kaçmanın zorluğu kadar, olan biteni tam anlayamamanın zorluğu içindeydiler. Birçoğu daha düne kadar Osmanlı'nın bayrağı altında seferlerde bulunmuş, birbiri peşi sıra yapılan fetihlerin, kazanılan zaferlerin coşku ve yorgunluğunu paylaşmışlardı. Bu nedenle, şimdi bir sel gibi

[645] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 311.

üzerlerine çöken bu felaket karşısında tümüyle hazırlıksız yakalanmışlar, tehlikenin gerçek boyutlarını kavrayamamışlar, gelip geçici sıradan bir cezalandırma ile karşı karşıya olduklarını düşünmüşlerdi. Bu şaşkınlıkları kısa sürüyordu., çünkü cellatlar çok hızlı çalışıyor, kesilen kafaların birçoğu şaşkınlıkla açılmış gözler taşıyordu.

Hiç şüphesiz, en zor durumda olanlar kadınlardı. Ulema fetvalarında, onlar için 'Cariye olarak alınmaları mübah,' deniliyordu. Sefere giden bir ordunun cariyesi olmaksa tek bir anlam taşıyordu: binlerce kadın, sürüler halinde ordunun peşine takılıyor, yol boyunca en azgın iştahların hedefi oluyorlardı.

Ordu Sivas Ovası'na geldiğinde, Selim geniş ve ayrıntılı bir yoklama yaptırdı. Yüz kırk bin asker olduğu görüldü. Kızılbaş defterlerinde yapılan inceleme ise, otuz bin Kızılbaş'ın 'defterinin dürüldüğünü' gösteriyordu. Osmanlı ordusu burada nispeten daha yaşlı olan kırk bin askerini yedek olarak bıraktı ve yüz bin kişilik bir ordu olarak yola koyuldu."[646]

22 Ağustos 1514'te Çaldıran Ovası'nda karşılaşan iki ordu arasında geçen çetin savaşı Sultan Selim'in ordusu kazanır. Sultan Selim bu savaşta Şah İsmail'i iki defa yenmiştir aslında Çamuroğlu'na göre. Savaş neticesinde ele geçirilen esirler arasında Şah İsmail'in hanımlardan Taclı Hanım'ın da olması Şah İsmail'in ordusunun savaşı kaybetmesi kadar derinden sarsar. Taclı Hanım'ı Sultan Selim'den geri almak için Osmanlı uleması arasında büyük bir saygınlığı olan Seyit Abdulvahab'ı aracı yaparak Sultan Selim'e elçi olarak gönderir. Ancak Sultan Selim Taclı Hanım'ı geri vermez ve kazasker Tacizade Cafer Çelebi ile evlendirir. Seyit Abdulvahab'ı ise zindana attırır.

Osmanlı'nın daha çok Yavuz Sultan Selim bağlamında ele alındığını gördüğümüz "İsmail" romanı 1520'de Sultan Selim'in 1524'te ise Şah İsmail'in ölümlerinin arka arkaya anlatılmasıyla sona erer. Romanda Yavuz Sultan Selim'in ilk olarak taht peşinde koşan ihtiraslı bir şehzade, daha sonra ise suçsuz binlerce Kızılbaş'ı katleden bir cani profili etrafında ele alındığını görürüz. Çamuroğlu, bu olayı ulemanın verdiğini iddia ettiği Kızılbaşların katlinin vacip olduğu ve kadınlarının da cariye olabileceği fetva bağlamında eleştirel bir bakış açısı etrafında yansıtmaktadır.

[646] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 373-374.

"Son Yeniçeri" ise Reha Çamuroğlu'nun XVIII ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı modernleşme sürecini Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmaya doğru giden süreci etrafında ele aldığı romanıdır. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması ile alakalı fazlaca çalışması bulunan Çamuroğlu'nun bu çalışmaların ana teması olan ocağın kaldırılmasının "Vaka-yı Hayriyye" değil de "Vaka-yı Şeriyye" olduğunu "Son Yeniçeri"de roman vasıtasıyla da göstermeyi amaçlamaktadır.

Aslen tarihçi olan Çamuroğlu, tarihî roman türüne yönelerek tarih biliminin nesnellik çerçevesinde oluşturduğu kuralcı yapıdan bir nevi kaçarak edebiyatın özgürleştirici yapısına sığındığını işaret eder. Romancılığının ilk yıllarında kendisiyle yapılan röportajda "İsmail" ve "Son Yeniçeri" romanları bağlamında görüşlerini şöyle ifade eder:

> *"Şu ana kadar benim tarihi romanlarımda tarihçiliğim ağır bastı. Bu nedenle, karakterlerime getirilen eleştiriler çok önemli değil. Benim için tarihî süreç, tarihe bakış, tarihi yorumlayış önemli. Çünkü zaten bu bilinçli bir tercih. Ama beni romanla ya da romanın, edebiyatın özgürleştiriciliğiyle tarih anlatmaya yönelten, belgelere dayanarak ya da klasik tarihçi araçlarına dayanarak bir dönemi zihinde yeniden kurgulayıp okura sunmanın neredeyse imkânsız oluşu. Okurun aklına, merakına hitap edebilirsiniz ama duygularına hitap etmeniz çok zor. Bu kez de alan çoğu zaman hamâsi nutuklara kalıyor. Yani vatan, millet sevgisinden başlayıp bir sürü hamâsi örnekle süren bir yazın dolduruyor ortalığı. Dolayısıyla burada, bu yeniden kurgulama işini edebiyatın özgürleştiriciliğinden faydalanarak yaptım."*[647]

Çamuroğlu'nun romancılığının ilk yıllarında ifade ettiği bu görüşler, Yalçın-Çelik'e göre ilk iki romanı olan "İsmail" ve "Son Yeniçeri"den sonra etkisini diğer romanlarında yitirmiştir. Çamuroğlu, sonraki yıllarda kendisiyle yapılan röportajlarda da buradaki ile aynı doğrultuda sözler söyleyerek konu bakımından hamasete kaçmadan, tarihin yorumlanarak aktarılan kısmının kendisi için önemli olduğunu ifade etse de Dilek Yalçın-Çelik' göre Çamuroğlu, "İsmail" ve "Son Yeniçeri" romanlarından sonra popüler tarihî romancı kimliğine bürünmüştür.[648]

---

[647] Ö. Şişman, "Bektaşiliği ve Aleviliği Araştıran Bir Tarihçi: Reha Çamuroğlu", **Cumhuriyet Kitap Eki,** 8 Eylül 2001, S. 603, s. 3-4.

[648] Dilek Yalçın-Çelik, **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** s. 77.

Çamuroğlu romanlarını oluştururken tarihî gerçekliğe bağlı kaldığını[649] ifade etse de onun asıl amacı, tarihin boş bıraktığını düşündüğü yerleri yeniden kurgulayarak okuyucuya sunmak ve bu olaylar hakkında kendi inandığı doğruları bu kurgu çerçevesinde ispat etmeye çalışmaktır.

"Çamuroğlu'nun tarihî romanlarına bakıldığında tarihin salt gerçek veya mutlak gerçek olarak kabul edilmiş hali değil, yorumlanmış, tekrar düşünülmesi/tartışılması gereken yanları romanlarda işlenmiştir."[650] Çamuroğlu, romanlarında, tarihî gerçeklerden yola çıkarak tarihçi kimliğinin ona sunduğu imkânlardan yararlanmaktadır. Ancak bu imkânları kendi inandığı değerler çerçevesinde olayları yorumlama noktasında kullanmaya gayret eder. "Son Yeniçeri" romanı da bu anlayış doğrultusunda tarihî bir vaka olan Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasını Çamuroğlu'nun kendi inandığı doğrular ile yorumlayarak ele aldığı bir romandır. "Buna göre Türk tarihinin çok önemli bir dönemi, farklı bir bakış açısıyla yeniden okunmakta, yorumlanmakta ve bu döneme ilişkin daha önce edinilen algının en azından okuyucu nezdinde tartışılmaya açılması amaçlanmaktadır."[651]

Türk tarih yazıcılığının ortak kanısına göre romanın ele aldığı Yeniçeri Ocağı'nın ilgası, önemli ve olumlu bir olay olması yönüyle değerlendirilmelidir. Osmanlı Devleti'nin ocağın kaldırıldığı XIX. yüzyıla gelinceye kadar yaşadığı gerilemenin temel nedenlerinden biri olarak gösterilen yeniçeriler, bu dönem içerisinde kaybedilen savaşlar ve yaşanan geniş toprak kayıplarının en önemli sorumluları olarak kabul edilir. Ocağın bu sebepler neticesinde kaldırılmasını "Vaka'-i Hayriye" olarak ilk defa dillendiren isim olayın canlı tanıklarından olan Esad Efendi'dir. Yaşananların etkisi henüz devam ederken bizzat olayların içinde ve devletin/sistemin yanında yer almış bir kimsenin yazdığı bu eser tarafgir olmakla suçlansa da Cumhuriyet dönemi tarihçilerinden İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Enver Ziya

---

[649] Melike Uzun, "Yazmak ya Bir Aşk ya da Bir Nefret İşidir", (Çevrimiçi) http://www.edebiyathaber.net/melike-uzun-reha-camurogluyla-son-romani-hakkinda-konustu/ 07.04.2019

[650] Oğuzhan Bozkurt, "Reha Çamuroğlu'nun Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2018, s. 47.

[651] Gürkan Yavaş, "Tarihin Yeniden Okunup Yorumlanmasında Edebiyat Metninin Rolüne Dair Bir Örnek: Reha Çamuroğlu'nun Son Yeniçeri Romanında Yeniçeri-Bektaşî İmajı", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Ocak-Haziran 2012, S. 7, s. 219.

Karal ve Niyazi Berkes gibi önemli isimler de bu olayı aynı doğrultuda eserlerinde değerlendirmeye tabi tutmuşlardır.[652]

Reha Çamuroğlu bir tarihçi olarak "Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şeriyye" adlı eserinde tartışıp itiraz ettiği ve bir romancı olarak da "Son Yeniçeri" de bir "imaj mücadelesi" verdiği düşünce budur. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasının yukarıda adı geçen tarihçilerin iddialarının aksine bir "hayr" değil "şer" olduğunu göstermeye çalışır. Romanında bu algıyı yıkmaya çalışarak bu algının beslendiği kaynaklara itirazını dile getirmiş olmaktadır.

Yazarın tarihçi olarak öne sürdüğü itirazları, bir süre sonra romancı olarak tekrar gündeme getirdiği; ancak bu sefer bir imaj mücadelesi verdiği görülür. Bu mücadele, Türk okurunun daha önce edindiği olumsuz yeniçeri algısıyla ilgilidir. Dolayısıyla "Son Yeniçeri" romanı, okuyucu nezdindeki algının değiştirilmesine bir katkı sağlamak, tarihçiler arasında yeniden tartışılması gerektiği söylenen bir konunun okuyucu zihninde de en azından bir kez daha düşünülmesine imkân tanımak için yazılmıştır, denebilir.[653]

Bu düşünceler bağlamında yazılan roman, "Sarı" isimli karakterin mürşidi Ahmed Baba'nın huzurunda olduğu bir sahne ile başlamakta ve Sarı'nın kendisinin kim olduğunu merak edenlere geriye dönüş yaparak kendi hayat macerasını anlatmaya başlamasıyla genişlik kazanmaktadır. Michael oğlu Petru, Nemçe ordusu adına Osmanlı'ya karşı savaşırken Yeniçeri neferi Arif Ağa tarafından esir edilir. Esirlerin iyi bir paraya satıldığı dönemde Arif Ağa Petru'yu satmak üzereyken bir oğlu olduğu haberini alır ve esirini satmaktan vazgeçerek onu da yanında İstanbul'a götürmeye karar verir.

Arif Ağa'nın evinde kalmaya başlayan ve aile fertlerinin birlikte geçirdikleri birkaç yılın ardından artık "Sarı" ismiyle çağırdığı esirlerine aileden biriymiş gibi yakınlık gösterdikleri görülmektedir. Bu noktaya kadar Çamuroğlu'nun Petru ya da Sarı ismiyle matuf karakterine roman boyunca yüklediği ilk görevi görürüz. Bu

[652] Gürkan Yavaş, a.g.m., s. 220-221.

[653] Gürkan Yavaş, a.g.m., s. 230.

görev, "dışarı"dan birisi olarak "Osmanlı"yı gözlemlemek ve bu gözlemleri anlatıcı olduğu bölümlerde okuyucu ile paylaşmaktır.

> *"'Seninle yakında halledeceğimiz bir meselemiz var Sarı!' Aynen böyle demişti Arif Ağa.*
>
> *Bu Osmanlılar işte böyle gariptir. Osmanlılar diyorum çünkü bunlar kendilerine 'Türk' denilmesinden pek hoşlanmıyorlar. Biz onları hep Türkler olarak biliriz ama kendileri her nedense bu ismi kullanmıyorlar. Gariplik burada değil, gariplik Arif Ağa'nın bana söylediği lafta.*
>
> *Biraz tanımış olmasam, bu laf bana söylenir söylenmez oturup beklemeye başlardım. Çünkü 'yakında' demişti. Ama Osmanlılar'da bu 'yakın' çok değişken olabilir. Gerçekten üç saat, üç gün olabilir ama üç hafta, üç ay, üç yıl hatta kahve fallarına bakarken söyledikleri gibi 'üç vakte kadar…' da olabilir. Nedir bu üç vakit? Eh onu da Allah bilir! Bu nedenle burada en kısa sürede edindiğim derslerden biri, vakit konusunda söyledikleri sözleri çok fazla ciddiye almamak olmuştur. Yine öyle yapıyorum, Arif Ağa'nın 'meselemiz' dediği şeyin ne olduğu üzerine asla fikir yürütmüyorum, aksi halde aklımın fikrimin sağlığını yitirebilirim.*
>
> *Oysa Arif Ağa'nın 'yakında' dediği meseleyi bana açması gerçekten kısa sürede ve hızlı oldu.*
>
> *Evde konuk olmadığı zaman, Arif Ağa yemeklerini üst katta haremde yerdi. Bir akşamüzeri kulluk teftişinden dönüşünde evin girişinde soldaki odayı göstererek 'Sarı' dedi, 'Oğlum, bu akşam buraya, sana ve bana burada sofra kur, seninle konuşacağız.' Böyle bir şey ilk kez oluyordu. Arif Ağa'yla aynı sofrada yemek yemek! Konuşacağı şey her neyse herhalde çok önemli bir şey olmalıydı. İlk kez olan başka bir şey daha vardı. Arif Ağa bana 'Oğlum' demişti. Bu acaba ağzından öylesine çıkmış bir kelime miydi? Zannetmiyordum, çünkü Arif Ağa sözlerini her zaman dikkatle seçer, düşünür, bu nedenle de ağır ağır ve tane tane konuşurdu. Bu kelime garip bir değişikliğin ipucunu oluşturuyordu."*[654]

Görüldüğü üzere Çamuroğlu, Sarı üzerinden Osmanlı'nın sosyal hayatına dair çıkarımlarda bulunmaktadır. Gündelik hayata dair ayrıntılar ön plandaymış gibi dursa da asıl önemli olan Sarı'nın toplumun "Türk" kavramı yerine kullanmayı tercih ettiği "Osmanlı" kimliği üzerine söyledikleridir. Bu nokta özellikle Cumhuriyet döneminde milli bir kimlik yaratma çalışmaları kapsamında Türk kimliğinin ön plana

[654] Reha Çamuroğlu, **Son Yeniçeri,** s. 52-53.

çıkartılması için ortaya atılmış bir iddiadır.[655] Bu iddiayı Sarı üzerinden okusak da aslında bu Çamuroğlu'nun kendi fikridir.

Sarı'nın anlattıklarında okuyucuda merak uyandırmak üzere yer verilen Arif Ağa'nın "meselemiz" dediği olay ise Hristiyan olan Sarı'nın İslamiyet'e davet edilmesidir. Bu daveti kabul edecek olan Sarı'nın Müslüman olması olayı üzerinden yine Osmanlı sosyal hayatına dair yazarın yaklaşımı noktasında önemli izlenimler mevcuttur. Özellikle Müslüman olan Sarı'nın Bektaşilik yoluna da girmesi, Çamuroğlu'nun bu tarikatın Osmanlı dönemindeki etkisini göstermesi için de romanın kurgusunda bir fırsat oluşturmaktadır. Arif Ağa'nın Sarı'ya Müslüman olmasını birlikte "demlendikleri" rakı sofrasında teklif etmesi ve Sarı'nın da bunu kabul etmesi bu kurgunun ilk önemli parçasıdır. Sonrasında Erikli Baba Dergâhı'na gidilerek bir tören havasında gerçekleştirilen Müslümanlığa geçiş ise "Bektaşilik yolu" üzerinden ilerleyen İslam'ı görmemiz açısından kurgunun en önemli parçasıdır.

> *"Erikli Baba'nın bahçe kapısında bizi iki derviş karşıladı ve içeri, giriş katına aldılar. Bir tanesi Arif Ağa'ya 'Rehberi kim?' diye sordu. 'Yusuf' dedi Arif Ağa. Yusuf un sabahtan beri fark ettiğim gururlu halinin nedenini şimdi anlamıştım. Yusuf benim bu büyük günümde özel bir görev ve sorumluluk almış, benimle ilişkisinin mahremiyetini onaylatmıştı. Yanıma geldi ve kulağıma 'Benimle gel! dedi. Sağ taraftaki genişçe bir odaya girdik. Havanın tüm sıcaklığına karşın, yerleri taş olan bu oda serin ve loştu. Hemen sol köşede bir leğen, yanında bir ibrik, takunya ve havlular göze çarpıyordu.*
>
> *'Abdest aldın mı Sarı?' diye sordu. 'Evet, Arif Ağa'yla birlikte' dedim. 'Ondan sonra küçük, büyük abdeste çıkmadın, yellenmedin, inzal olmadın değil mi?' dedi. 'Hayır' dedim 'daha bir saat oldu, bir saattir de seninle birlikteyiz.' 'Olsun' dedi Yusuf, 'benim sormam lazım.' Sağa sola teftiş edermişçesine baktı, belli belirsiz bir gerginlik içindeydi. Zorlandığı, yüklendiği bu sorumluluğun onu zorladığı belliydi. 'Şimdi Sarı" dedi 'ben ne söylersem aynen tekrarlayacaksın. Benim kadar yüksek sesle söyle.' Tuhaf bir tedirginlik tüm vücudumu sardı. İşte artık taşlar yuvarlanmaya başlamıştı ve kimsenin onları durdurmaya gücü yetmezdi. Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak, tanıdığım hiçbir*

[655] M. Şükrü Hanioğlu, **"Osmanlı ve Türklük",** (Çevrimiçi) https://www.sabah.com.tr/yazarlar/hanioglu/2013/12/15/osmanli-ve-turkluk 07.05.2019

şey gözüme bundan önce göründüğü gibi görünmeyecek, duyduğum hiçbir ses aynı anlama gelmeyecekti. Yusuf yüksek sesle sanki bir şarkı söylermiş gibi 'Eşhedü en la ilahe illallah ve eşhedü enne Muhammeden abdühü ve resulullah' dedi. Ben de aynen tekrarladım. İki kez tekrarladı, ben de tekrarladım. İkimizi de derin bir suskunluk sardı. Bana baktı, titreyen bir sesle ve belli belirsiz bir kıvançla 'İşte artık Müslüman oldun' dedi. 'Bu kadar mı?' deyivermişim. Çok büyük bir hayal kırıklığı idi yaşadığım. Günlerce ciddi ciddi konuş, karşılıklı hiç söylenmemiş sözler edilsin, bir büyük düğüne hazırlanılır gibi günlerce hazırlanılsın, alışverişler, yemekler yapılsın sonra bir cümle söyle ve her şey bitiversin. 'İşte Müslüman oldun!' Hepsi bu mu? Hepsi bunun için miydi?"[656]

Sarı'nın günlerdir hazırlandığı için bu kadar çabuk bitmesine anlam veremediği bu tören, aslında asıl törenin başlaması için atılan ilk adımdır. Bu adım bir kimsenin Müslüman olması için yeterli olsa da Bektaşilik yoluna girmek için yapılacakların sadece başlangıcıdır. Yusuf, Sarı'yı bu yolculuğa çıkarmak için hazırlamaya devam eder:

"Daldığım dipsiz düşünceden Yusuf'un sesiyle çıktım. 'Müslüman oldun ama yolumuza girmedin, şimdi bugün burada yolumuza gireceksin. (...)

Sonra, leğen ve ibriğin başına gitti, ibriği tutar tutmaz yüksek sesle bağırmaya başladı. 'Bismi Şah, Allah Allah! Haydar'ın rahmında tenim oldu çak. Yüz sürüp dergâhına eyledim hak. Pirimiz, üstadımız. Selmanı Pak. Ber cemali Muhammed, Kemali İmam Hasan ve İmam Hüseyn Ali ra bülende salavat.' Bunu, anlamını bu kadar da çözemediğim bir dua izledi. Sonra 'Şimdi gel' dedi 'önce ellerini leğene uzat.' Ellerimi yıkamam için su döküyor, bir yandan da şunları söylüyordu: 'Ey talip! Ta ezelden beri her ne kadar Allah'ın yasak ettiklerine dokundun ise cümlesinden arı olmak için ellerini yuğmak cenabı resulün sünneti seniyyesidir.' Ellerimi yıkamıştım ki 'İki kez daha yıkayacaksın' dedi. Sonra bana ağzımı, kollarımı, yüzümü, başımı nasıl yıkayacağımı tek tek gösterdi. Tam ağzımı yıkarken dualara yeniden başladı. 'Ey talip! Bu ana kadar ağzından çıkan küfür ve hata gibi her ne olduysa onların cümlesinden temizlenmek için dir. Bu da Muhammed Mustafa'nın sünneti şerifesidir. Ey talip! Bezmi elest gününden bu ana gelinceye kadar kokladığın kötü kokuların giderilmesi için burnuna su vermek Muhammed Mustafa'nın sünneti şerifesidir. Ey talip! Ezelden bu ana gelinceye kadar vuku

[656] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 58-59.

bulan hayâsızlığın cümlesinden kurtulmak için yüz yıkamak Cenabı Hak'kın farzıdır. Ey talip! (...)

Bu abdest Hazreti imam Cafer üs Sadık erkânıncadır. Cenabı Hak Erenler abdestinde sabit kadem eyleye. Allah eyvallah, Hu dost!' Sonra 'Yaptıklarıma bak! Aynını yap. İki rekât namaz kılacağız. Bu senin cenaze namazındır. Bundan önceki varlığından kurtulduğun anlamına gelir' dedi.

Odadan çıktık. 'Meydana çıkacağız' diyerek yukarıyı gösterdi. Yukarıya çıktığımızda dar bir kapıdan girdi ve çeşitli postların önünde secde ettikten sonra, bana, gir ve otur gibisinden kapının yanını işaret etti."[657]

Bektaşilik usulüne göre abdestini alıp yola giren Sarı "meydana çıktıktan" sonra rehberini ve pirini seçerek Abdullah adını alır ve tam anlamıyla yolculuğu başlamış olur. Romanda Sarı'nın üstleneceği rol de buradan sonra başlamaktadır. Çamuroğlu, romanında Bektaşiliği sivil ve askerî olmak üzere iki farklı cepheden temsil edecek karakterler yaratmıştır. Sivil kanadı roman boyunca Sarı üzerinden görürüz. Askerî kanadı ise Arif Ağa, Sabit ve Habib temsil etmektedir.

Sarı roman boyunca sivil ve askerî kanadın romanda temsili noktasında birlikte ele alınması gereken yerlerde hep bir köprü vazifesi görmektedir. Özellikle Arif Ağa ve Sabit ile Sarı'nın muhabbetlerinde sivil ve askerî yön "bir" olmuş olur.

Romanda Bektaşiliğin askerî yönünü yani yeniçeri ayağını üç farklı karakter üzerinden okumaktayız. Yazar romanda üç farklı roman kişisi yaratarak üç farklı görüşü işlemiş ve konu hakkında okuyucu üzerinde derinlemesine algı yaratmaya çalışmıştır. Üçü de yeniçeri olan bu kişilerin yeniçerilik kurumuna dair görüşleri ve mesleklerini icra etme biçimleri farklıdır. Bu sayede yazar, okuyucuya vermek istediği mesajı verme noktasında uygun ortamı yaratmış olur. Tarih kitaplarında yeniçerilik deyince aynı kalıptan çıkmış gibi tek tip askerlerin olduğu algısına ilişkin; bu kurum içerisinde çok farklı düşünceler olabileceğini ortaya koyarak okuyucunun bu konudaki algısını yıkmaya çalışır. Ocak içerisinde farklı insanlar olduğu ve bunların her birinin farklı idealler çerçevesinde ele alınması gerektiği mesajını verir. Böylelikle okuyucu için olaylar hakkında hüküm vermek giderek zorlaşır ve şimdiye

[657] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 60-61.

kadar başkalarının verdiği hükümler üzerinden oluşturduğu algıyı bir kez daha düşünme fırsatı yakalamış olur.

Sözünü ettiğimiz bu üç kişi yukarıda da dile getirdiğimiz üzere Sarı Abdullah'ı esir alan, daha sonra Müslüman olmasını sağlayan ve geleneksel yeniçeri tipini temsil eden Arif Ağa; Arif Ağa'nın Sarı'yı esir aldığı gün doğduğunu öğrendiği ve romanda idealize edilmiş yeniçeri tipinin temsilcisi olan Sabit; Sarı'nın henüz küçüklüğünde ileride yanlış işler peşinde koşacağı kanısına vardığı Sabit'in çocukluktan itibaren arkadaşı olan ve bozulmuş yeniçeri tipinin temsilcisi olan Habib'tir.

Bu bağlamda üzerinde dikkatle durulması gereken ve "temsil" özelliği bulunan ilk roman kişisi Arif Ağa'dır. Nesillerdir ocağa asker yetiştiren bir aileye mensuptur. Dolayısıyla aileden ocağa girmiş kadim bir yeniçeriliğin yansımasıdır. Ocak içerisinde son derece saygın bir kişiliği olsa da "çorbacılık" payesini bir türlü alamamış olması Arif Ağa'nın içinde hep bir ukde olarak kalmıştır. Hak ettiği halde bunu alamadığını düşünen Arif Ağa yine de devlete küsmemiş ve sık sık vurguladığı üzere ömrü boyunca başka hiçbir beklentisi olmadan "din ü devlet için" çarpışmıştır. Osmanlı'nın yayılmacılığında önemli role sahip aksiyoner tipin özelliklerini taşır. Savaş meydanlarında son derece "kıyıcı" olan Arif Ağa, Çamuroğlu tarafından Bektaşiliğinin bir yansıması olduğu savıyla sivil hayatta son derece olgun ve bir o kadar da merhametli biri olarak gösterilmektedir.

Arif Ağa, ocağın günden güne kötüye gittiğinin farkındadır. Bunun için birtakım tedbirler alınması taraftarıdır. Ancak bir yandan da "ocakçılık" yapmaktan asla geri durmaz ve ocağın selametini her şeyden çok düşünür. Ocağın bozulmasında yeniçerilerin askerlikten başka işlere yönelmesinin önemli payı olduğunu düşünür ama devrin ekonomik koşulları doğrultusunda yeniçerilerin de buna mecbur olduğu fikrindedir. Sarı'nın maddi sıkıntı çekmeleri karşısında "sen de ticaret yapsan ağam" önerisine ise geleneksel yeniçeriliğin etkisinde kalmasının etkisiyle "her taş yerinde ağırdır" diyerek yanaşmaz.

> *"'Sen de ticaret yapsan Ağam' dedim bir keresinde. İçinden çıkamadığı fakat sinirlendiği konularda her zaman yaptığı gibi bıyıklanın çekiştirmeye başladı. 'Bu Ocak bunun için kurulmadı*

Sarı' diye başladı. 'Bu Ocak din ü devlet için gaza amacıyla kuruldu. Bu Ocak padişahımız efendimizi gerek dışarıdan gerek içeriden gelecek tehlikelere karşı korumak için kuruldu. Şimdi ise hale bak, yoldaşlarımız her işi tutuyor. Sandalcı, kahveci, börekçi, simitçi, zahireci, fırıncı, aklına ne gelirse, para kazandıran her işe daldılar. Onları kınamıyorum. Hepsinin çoluğu çocuğu var, onlar bakmazsa kim bakacak? Rızkını kim verecek. Bırak rızkı, tüfengi, kılıncı kim alacak? Sefere giderken geride kalanlara geçinmeleri için kim kaç akçe bırakacak? Yeniçeri sefere gittiği zaman hangi gün döneceği, dönüp dönemeyeceği belli değil ki. Allah'a çok şükür ki yoldaşlarımız geride kalanların elinden tutar. Ama üç para, ama beş para, gücü yettiğince sahip çıkar. Onlar da olmasa ne olacak?'

'Peki sen niçin para kazandıracak işler yapmıyorsun Ağam?' diye sordum. 'Bak Sarı' dedi 'her taş yerinde ağırdır. Moskof gelmiş sınırlarımızda kol gezer, Nemçe öte yandan. Allah muhafaza, biraz boş bulunsak, ne taht kalır ne devlet, İslambul'a dahi gelirler. Kim savaşacak? Sen burada gördüğün her yeniçeriyi savaşa gider mi sanırsın? Hâşâ savaşa gitmeyenleri kınamıyorum. Onlar da kendilerine göre pek çok hizmet görüyorlar. En azından gözümüz arkada kalmıyor. Ama buralarda gördüğün yoldaşlarımızın on tanesinden en çok ikisi, hadi belki üçü savaşa gider, gazaya katılır. Benim babam Kâzım Ağa ile dedem Cafer Ağa da yeniçeriydi. Onların anlattıklarını dinleyerek büyüdüm. Onların zamanında kâfir ordusu bizim ordularımıza saldırırken bakarmış, nerede yeniçeri yoksa ya da azlıksa o yönden saldırırlarmış. Çok yeniçeri görürlerse maneviyatları bozulur, kaynaşmaya başlarlarmış. Şimdi öyle mi? Padişahımız sefere çıkmaz. Hadi çıkmasın, diyelim doğrudur. Diyelim Allah muhafaza, düşmana esir gitse ne olur? Kim kalkar bunun altından? Ama o çıkmayınca ulema hepten çıkmaz. Zadegân kaçacak delik arar. Ordunun maneviyatı bizim dervişlere kalmıştır. Ordu desen zaten o da biziz.''[658]

Sürekli geçmişteki nam sahibi yeniçeri ağalarını ve Hazreti Ali, Battal Gazi gibi kahramanları hatırlayan Arif Ağa, aslında bu kahramanlarla birlikte kendisi gibilerin de devirlerinin geçtiğinin farkındadır. Ancak Osmanlı ordusunun eski güçlü günlerine dönmesi için kendisi gibilerin sayısının fazla olmasının şart olduğunu da içten içten bilir. Devir değişmiştir ve ekonomik düzenin kötüye doğru gitmesi yeniçeri neferlerini de ekonomik arayışlara itmiştir. Padişahın sefere çıkmıyor olmasının asker üzerindeki olumsuz etkisi günden güne artmaktadır. Buna karşılık

[658] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 68.

"kefere" "savaş fenninde" günden güne ilerlemektedir ve Osmanlı bu ilerlemenin hızına ayal uyduramamaktadır.

> *"Devlet giderse biz ne oluruz? Onun için metrislerde, kalelerde en sağlam biz dururuz. Ama nasıl duracağız? İşte o yüzden hiç olmazsa bir kısmımız başka işlere el atmamalıdır.*
>
> *Aslını unutmamalıdır. Taliminden geri durmamalı. Testiye kurşun atmaktan, keçeye pala sallamaktan imtina etmemelidir. Hiç olmazsa bir kısmımızın yaptığı tek iş gaza ve gazaya hazırlık olmalıdır. İşte benim seçtiğim yol da bu. Başka yol bilmem, istesem de yapamam. Kuru fasulye pazarlığı yaptığı gün, o saat, Arif Ağa ölmüş demektir. Ama zaman gittikçe zorlaşmaktadır. Kefere her gün savaş fenninde ilerlemektedir. Daha merdane yüz yüze gelmeden, ordunun yarısı meydana dökülmektedir. Kalleşlik artmış, mertlik azalmıştır. Fırıncıyla, sandalcıyla olacak iş değildir senin anlayacağın."*[659]

Arif Ağa sorunun ne olduğunu tespit etmiş olmasına rağmen o sorunun ortadan kalması için bir çözüm önerisine sahip değildir. Ocak ile olan duygusal bağı nedeniyle ocaktaki sorunları hep makul bir izahat çerçevesinde dile getirir. Ancak bu, gelinen nokta için artık çok da sağlıklı bir yaklaşım arz etmemektedir.

Arif Ağa'nın oğlu Sabit ise bu konuda daha tutarlı ve sistematik ilerleme taraftarıdır. İsminden başlayarak kadim yeniçerilik geleneğinin temsil makamındadır diyebiliriz. Romanın sonuna kadar bulunduğu konum ile çelişecek hiçbir eylemi ve söylemi olmaz. Romanın sonunda yıllar sonra kendisini öldü bilen ailesinin yanına döndüğünde Sarı'ya söylediği *"Eyvallah Sarı Ağam… Fakir hâlâ Sabit'tir"*[660] sözleri bu bağlamda değer kazanmaktadır.

Sabit, romanda Yeniçeri Ocağı'nın vicdanı olma rolünü üstlenmiştir. Gördüğü bozulmalara karşı hep bir özeleştiri çerçevesinde bir yaklaşım sergiler. Bu durum da onu yukarıda da belirttiğimiz üzere romanda idealize edilmiş yeniçeri tipi olarak ele almamızı gerektirir. Romanın baş taraflarında Sarı Abdullah'ın İslamiyet'i seçmesinden sonra rehberliğini üstlenen Yusuf'un Sabit'in fahişe zümresinin de orduyla sefere götürülmesi karşısındaki eleştirisi bağlamında söylediği "Sen nazariyattan konuşuyorsun oysa tatbikat burada" demesi bir hayli ilgi çekicidir.

[659] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 69.

[660] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 435.

Aslında ocağın bozulma sebebinin bu olduğunu yani öğretiler ile uygulamaların birbiriyle tutarsız olmasının ocağın sonunu hazırladığını bu bağlamda okumuş oluruz.

> *"Ordu İslambul'dan çıkar çıkmaz peşimiz sıra, büyük bir fahişeler esnafı kalabalığının da geldiğini görüp hayrete düştüm. Bu mesleğin rezilliğini karakullukçuluğumda görmüştüm. Peki şimdi Orduyu Hümayun'un peşinde ne işleri vardı? Fakat kimse onları kovalamıyor, her gece çadırları fener ışıklarıyla şehrayin gibi oluyor, fakirin yoldaşları harama uçkur çözmek için sıraya giriyordu. Bu kötü âdet, üstelik orta yerde tatbik ediliyor, kimse dönüp tekdirde bulunmuyordu. Pederimle böyle şeyleri de konuşamazdım. Yusuf Ağama sordum, 'Ağam bu durumu niçin kimse yasaklamıyor?' diye. Güldü, 'Sabit oğlum' dedi, 'daha pek toysun, anlamazsın.' Gücendim. Gücendiğimi anlamış olacak ki izah yoluna girdi. 'Bak Sabit, bu rezaletin faydaları bile vardır. Erkek dediğin şehvete düşkün olur. Hele erkekleri orduya alır da bir araya getirirsen, birbirlerini iyice azdırırlar. Şimdi bu azgınlar sürüsü bu çadırlara, alanın da verenin de memnun olduğu bu çadırlara gidecekleri yerde, çevre köylere dağılsalar, reayanın namus ehli karısına kızına saldırsalar daha mı iyi olur?' İzahı makul görünüyordu ama zayıf bir yanı vardı, 'Yusuf Ağam peki neden nefislerine hâkim olmazlar? Neden bize 'Aşk olmadan meşk olmaz' denildi de şimdi burada tam tersi oluyor?' diye sordum. 'İşte Sabit zurnanın zırt dediği yerde senin bu sorun' dedi. 'Sen nazariyattan konuşursun oysa tatbikat burada. Yoldaşların kimdir, nasıldır, burada tanıyacaksın. Yoldaşların nefislerine ne kadar hâkim burada göreceksin. Kim nasihatlara uyuyor, kim uymuyor, şahit olacaksın."*[661]

Sabit'in çıktığı seferde yoldaşlarının "nefislerine uyduğunu" gördüğü bir diğer husus da "esir alma" noktasındadır. Yusuf'un dediği gibi "tatbikat" noktasında Sabit'in öğrendiği, tecrübe sahibi olduğu çok şey olmuştur. Nemçe Ordusu'na karşı kazanılan savaşın ardından askerler arasında baş gösteren esir alma tartışmasını Sabit, "zafer acaba isyanın kardeşi midir?" sorusu etrafında muhasebe eder:

> *"Hayatımda isyan hissi hiç olmamıştı. Üç hafta sonra Şebeş'te düşmanı bozguna uğrattığımızda üç hafta sonra böyle bir his içinde olacağımı söyleselerdi güler geçerdim.*
>
> *Fakat bu üç hafta, fakire, eşekler yükü kitap okusa öğrenemeyeceği gerçekleri kahredici bir şekilde öğretmişti. Zafer*

[661] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 175.

acaba isyanın kardeşi midir? Bir zafer, muzaffer olan orduyu dağıtır mı? O gece, zaferi kazandığımız o günün gecesi, her şey olup bitmeye başlamış da, meğer ben farkında değilmişim. Allahım ben ne kadar da körmüşüm.

Önce asker arasında esir kavgası başladı. Savaşta esir alınanlar paylaşılamıyor, herkes esirler üzerinde birbirine karşı hak iddia ediyordu. İtişmeler, kakışmalar daha sonra vuruşmalar başladı. Binlerce esir almıştık ve bu az geliyordu. Anadolu askeri, Rumeli askeriyle, süvari yayayla, yeniçeri hepsiyle, hepsi de kendi içinde birbiriyle tartışıyordu. Ortalar bile kendi aralarında esir paylaşamıyor, herkes kendi esirine hemen kendi ortasının baltasını asıyor, esir tartışmalıysa kıyamet kopuyordu. Paşaların bu duruma buldukları çözüm daha da kötü oldu. Esir kavgasını sona erdirmek için, bütün Banat Ovası'nın savaşla açtığımıza göre yağmaya açık olduğunu ve esir almanın serbest olduğunu ilan ettiler. Rezaletin büyüğü bundan sonra başladı. Her sabah büyüklü küçüklü birlikler, Banat Ovası'na ava çıkar oldular."[662]

Sabit'in romanda idealize edilmiş özelliklerinin tam tersi özellikler göstererek varlığını gördüğümüz ve bu bağlamda bozulmuş yeniçeri tipinin temsilcisi olan roman kişisi ise Habib'tir. Romanda Habib'i sık sık hem eylemleri hem de söylemleri ile Sabit'in tam tersi istikametinde yol alan bir tip olarak görürüz. İkisinin de gençlik dönemlerinden Ocak'ta "çorbacı"lığa yükselecekleri döneme kadar kişilikleriyle tutarlı eylemlerde bulunduklarını söyleyebiliriz. Çıktıkları ilk seferlerde tartıştıkları konuda nerede duruyorlarsa Ocak'ın kaldırılması için başlatılan kıyamda da aynı noktada bulunurlar. Sabit'in yukarıda dile getirdiğimiz gençlik dönemlerine denk gelen "esir alma" konusundaki fikirleriyle aynı konuda Habib'in aynı meseleye ve "cenk etme" noktasındaki yaklaşımını birlikte ele almak dile getirdiğimiz hususa örnek teşkil edecektir:

"'Demem o ki din ü devlet için savaşmadığımızı, zevk ettiğimiz için savaştığımızı söylersin. Yanlış mı anladım?' 'Hayır' dedi, 'aynen öyle söylerim. Nemçeli olsak orada da savaşmak için bir sebebimiz olurdu derim.' 'Tamam doğru anlamışım' dedim. 'O zaman senin dediğin gibi olduğunu düşünsek, farz etsek ki sen doğru söylersin, biz bunca insanın kanını kendi zevkimiz için mi dökeriz? Din ü devlet için savaşmasam, şu garip Nemçelileri niçin öldüreyim ki? Kendi zevkin için dersin. Böyle zevk mi olur? ...

[662] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 201.

‘Ben bunun için yapmam. Ben bu cengi yapmasam yarın düşman belki de Edirne’de, İslambul'da olacağı için yaparım. Zehra Nenem, Hatice Anam, Zeynep Ablam için yaparım. Esnafım, Mehmed Babam, Ezanı Muhammedi, Devleti Osmanî için yaparım. Yoksa ne işim var buralarda. Bir köşede derviş olur yaşarım.

Habib müstehzi bir edayla sordu: ‘Bu laflarınla dervişleri mi kınarsın Sabit?’ ‘Bak’ dedim ‘İşte lafı sen şimdi kıçından anladın. Dervişlik bir yüce mertebedir ki inşallah Hak Erenler bir gün bana da nasip eder. Ama ben kuloğlu kulum. Altı yaşımdan beri testiye kurşun atar, keçeye pala sallarım. Bütün bu talimi de boşa gitsin diye yapmadım. Herkes bu mesleği yapamaz, madem ki böyle mesleğim var, öyleyse ben de bununla hizmet ederim.’ ‘Seninle aynı fikirdeyim’’ dedi Habib beni şaşırtarak. ‘Nasıl?’ diye sordum hayretle. ‘Sevdiğin şeyleri saydın. Kimselerin adını verdin. Ben de Edirne’de, İslambul’da, şurada burada düşman görmek istemem. Ben de anam, bacım, sevdiğim tüm kimseleri korumak isterim. Kader işte, benimkiler seninki kadar çok değil. Yoldaşlarımı kollamak isterim. Ama din ü devlet der dursun, o kadar uzun boylu değil. Sen öyle dediğinde işin içine benim sevmediklerim de girer. Sevmediklerimi koruyorum diye niçin kendi kendimi aldatayım ki? Sevmediklerim korksunlar benden. Nemçelilerden bile fazla korksunlar üstelik. Bizim kazandığımız cenklerin meyvesini de bizden olmayana yedirmem. Mesele de burada zaten.’ ‘Sultan Süleyman Kanunnamesi yeniçeri için ne diyorsa yeniçeri öyle olmalıdır. Ben bunu bilir böyle söylerim’ dedim, kararlılıkla. ‘Bizim Ocağımızın kuralları orada konulmuştur, sonradan bozulmalar bugünkü perişanlığı getirdi.’’’[663]

Sabit’in Yeniçeri Ocağı’nın Sultan Süleyman Kanunnamesi’ni işaret etmesinin Habib için uygulanabilirliği yoktur. Çünkü hem Osmanlı hem de yeniçeri o dönemdeki haliyle kalmamıştır. Aradan geçen yaklaşık üç asır bu kanunnamenin uygulanabilirliğini ortadan kaldırmıştır.

‘‘‘Yahu Sabit, Arif Ağa mı konuşur, sen mi konuşursun anlamadım’’ dedi Habib. ‘Sultan Süleyman Hak’kın rahmetine kavuşalı çok oldu. Ne yeniçeri o zamanki yeniçeri, ne de Osmanlı o zamanki Osmanlı. Bir kere o kanunname uygulansaydı şimdi sen yeniçeri bile olamazdın. Belki babanın belinden bile inemezdin. O zamanlar yeniçeri ev kuramaz, nikâh bile kıyamazmış.’’

‘Doğrusu da bu zaten. Görmüyor musun şehvet işin içine girince neler oluyor?’ dedim. ‘Yani evlenme olmayınca şehvet

[663] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 205-206.

olmuyor muymuş?' diye soruyla karşılık verdi. 'Niçin lafı karıştırıyorsun?' diye sinirle karşılık verdim. 'Bir adamın aklında çoluk çocuk varken iyi cengâver olur mu sence?' dedim. 'Elbette olmaz, bu hususta seninle aynı fikirdeyim ama benim niyetim şartların değiştiğini göstermekti. Sultan Süleyman Kanunnamesi'nde 'Sultan hata yaparsa yeniçeri kulu onu değiştirir' diye bir madde de yoktu ama biliyorsun ceddimiz bunu yaptı' dedi, 'iyi halt etti' dedim. 'Sultan Osman'ı katlederek o gün bugün Ocağımıza kara leke sürdüler.' Bu kez Habib sinirlendi. 'Niçin kara leke sürmüşler? Sultan Süleyman Kanunnamesi'nde 'Padişah Yeniçeri Ocağı'nı kaldırmak için düzen kurabilir' diye bir madde mi varmış? Sultan Osman bunu yaptı. Düzen kurdu. Ocak'ın köküne kastetti. Nasıl Ocak'ın vazifeleri varsa, sultanın da vazifeleri olmalı. Ocak'ı kaldırmaya kalkışan kim olursa olsun yeniçeri de dersini verir!' dedi hiddetle. Konuşmanın gidişatı beni huzursuz etmeye başlamıştı. Nereden nereye gelmiştik.''[664]

Sabit dile getirdiği bu fikirlerde isminin getirisi olarak yine sebat göstererek Bektaşilik yolunun da bir yönü olan "mücerret" olmayı yani evlenmemeyi tercih eder.[665] Ailesinin baskısına rağmen Yeniçeri Ocağı'nın nizamı için bu kararı alması Sabit'in temsil ettiği ideal yeniçeri tipi için önemli bir göstergedir. Habib ise roman ilerledikçe düzenin bozulmasına paralel olarak iyice bozulur. Sabit ile birlikte eleştirdikleri Ocak içerisindeki "oğlancılık"ı kendisi de yapmaya başlar. Yeni kurulan Nizamı-ı Cedit ordusunun karşısında bir tavır alarak Kabakçı Mustafa isyanında rol oynar. Nihayetinde II. Mahmud'un Ocak'ı kaldırma düşüncesi karşısında isyan bayrağını ilk açanlardan birisi olur. İsyanın bastırılarak Ocak'ın kaldırılmasıyla da idam edilir.

Bu olaylar karşısında Sabit ise, soğukkanlı olmaya çalışsa da Ocak'ın lağvedilmesinin söz konusu olduğunu anladığı an emrindeki neferlerle birlikte o da isyana kalkışan "yoldaşlarının" safına katılır. Romanın sonunda emrindeki birkaç asker ile Belgrad Ormanlarına kaçarak izini kaybettirir.

Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması noktasında romanda öne çıkan husus, "Sünni" ulemanın "Bektaşî" olan Ocak'ın kaldırılması noktasında mevzuyu bilerek tırmandırmasıdır. Ocak mensuplarının hal ve hareketleri noktasında İslam'a aykırılıkların olması yönüyle II. Mahmud'a sürekli telkinler verilerek gereğinin

[664] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 207.

[665] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 237-242.

yapılması istenmektedir. Çamuroğlu'nun bu romanı yazmasındaki asıl gayeyi de bu nokta da görürüz. Sabit aracılığıyla fikirlerini dile getirmeye çalışır:

> *"'Namaz kılmazmışız, oruç tutmazmışız, şarap içermişiz vesaire vesaire.' 'Bunları yeni mi öğrenmiş bu deyyuslar' deyiverdim. 'Bizim çoğumuz ezelden beri namaz kılmaz, oruç tutmaz, dem içer. Bunları da herkes bilir. Yeni mi öğrenmişler? Demek sakladılar, günü geldi şimdi bu eski malları pazara sürüyorlar.' 'Aynen öyle' dedi Habib, 'Şimdi hepsi müthiş dindar kesildi. Dün kendi yaptıklarına şimdi zındıklık diyorlar. Ramazanlarda iyice azıp neferleri sağda solda sıkıştırıyorlar. Üzerlerine bir cesaret geldi. Fark etmişsindir.' 'Gayrimüslimler yolunu ayırdı, ulema çaresiz karşımızda, ahali küskün. Bu işi düzeltmenin bir yolu görünmüyor. Durum hayli müşküldür Habib.'"*[666]

Çamuroğlu'nun Ocak'ın kaldırılması noktasında romanını yazış amacını "günü geldi şimdi bu eski malları pazara sürüyorlar" cümlesinden hareketle çözümlememiz mümkündür. Çamuroğlu'nun romanda yarattığı atmosfer Ocak'ta bozulmanın olduğu hususlar olmakla birlikte bu bozulma tek taraflı değildir ve en başından beri değişmeyen yaşam ve inançları onların ortadan kaldırılmasında bir bahane olarak kullanılmıştır mesajı üzerine kuruludur. Bu noktada ulema sınıfının başı çektiği bazı çıkar çevreleri kendi menfaatlerinin karşısında olduğuna inandığı Ocak'ın "punduna getirilip yok edilmesi"[667]ni sağlamıştır görüşü savunulur.

Romanda dikkat çeken önemli hususlardan birisi, ulema sınıfının Ocak'ın kaldırılmasında çok kilit bir rol oynadığı gösterilmesine rağmen Çamuroğlu'nun ulema sınıfından bir kişiye bile roman kişileri arasında yer vermemiş olmasıdır.

> *"'Ulemanın efendileri derlermiş ki, 'Bunlar dinsiz, dinimizi korumuyorlar.' Yoldaşlar sorarım size, kaç yüzyıldır ocaklı cenk meydanında bir şeyhülislam görmüş müdür? Biz orada Sancakı Şerif'i korumak için can verir, can alırken, bunlar neredeydi? İslambul'da varlarına var katıyorlardı. Vakıflarını büyütüyorlar, bizim koruduğumuz hudutların içini emiyorlardı. Şimdi onlar Müslüman, biz dinsiz! Bakın şu Allah'ın işine!'"*[668]

---

[666] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 398.

[667] Reha Çamuroğlu, **Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şerriyye,** 5. Baskı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2009, s. 48.

[668] Reha Çamuroğlu, **Son Yeniçeri,** s. 423.

Romanda Çamuroğlu'nun İslam inancının farklılığından kaynaklı olduğu iddiasıyla yansıttığı Yeniçeriler ile ulema sınıfı arasındaki karşılıklı nefretin nihayetinde sınırları bir hayli genişlemiş ve adeta bir savaşa dönüşmüştür. Yeniçerilere karşı olan inançsal anlamdan kaynaklanan muhabbetinden dolayı yazar, ulema konusunda da tam tersi bir duygu yoğunluğuna sahiptir. Romanda ulema sınıfından bir roman kişisinin olmamasının sebebi belki de okuyucunun da ulema sınıfını kendisinin duyguları doğrultusunda değerlendirip yargılamasını istemesindendir. Öyle ki romanın sonunda Ocak'ın ilga edilmekle kalmayıp düşman birliklerine saldırırmış gibi yeniçeri birliklerine yoğun top ateşleriyle saldırılması, asker-sivil fark etmeksizin Bektaşî olan herkesin katledilmiş gibi yansıtılması ve Bektaşî tekkelerinin yerle bir edilmesi bu isteğin tezahürüdür.

> *"Orta Camii'nin duvarına Habib'i çıkardılar. Bütün sesiyle kalabalığa hitap etmeye başladı. 'Yoldaşlar, bunun olacağını biliyorduk. Ses etmedik. İstedik ki kendi gözlerinizle göresiniz, içinizde şek ve şüphe kalmasın. (...) Habib devam etti. 'Yoldaşlar! İnsan odur ki maşukuna kul olur. 'Ezelden kuluyuz, yeniçeriyiz' dedi cennetmekân Mimar Sinan Ağamız. Doğrudur. Ama o zaman aşk vardı. Maşukumuza kul olmuştuk. Maşuk bunu hak ediyordu. Var mıdır şu Mahmud'un Sultan Süleyman Han Efendimize bir benzerliği? Suyundan gelmiştir. Kabil de Hazreti Âdem Efendimizin suyundan gelmişti. Kardeşini öldürmedi mi? Yoldaşlar! Var mıdır artık Osmanlı'ya bir aşkınız!' Kalabalık hep bir ağızdan 'Yoktur!', 'Kalmamıştır!' diye bağırıyor, öfkeden bayılanlar oluyordu. Habib devam ediyordu. 'Öyleyse kulluk düşmüştür. Artık tek kapı var, Allah'ın kapısı. Tek kulluğumuz var, o da Allah'a. Osmanlı bize lazım mıdır? Değildir! O, tercihini yaptı, 'Sizi istemem' dedi, biz onu ister miyiz?' 'İstemeyiz. İstemeyiz. İstemeyiz.' "Kapıya kul olmazsak ne olacağız? diye sorduğunuzu duyar gibi oluyorum. Merak etmeyin, evvel Allah, ne olmak icap ederse onu olacağız. Rum reaya bile ne olacağını bulmuştur. Biz mi bulamayacağız? Önce şu habislerden kurtulalım.' 'Kurtulalım!' sesleri boğazları yırtarak yükseliyor, bütün İslambul semaları inliyordu. Habib devam etti. 'Yıllardır iftiralar attılar, sustuk. Efendiliğimizdendir. Savaşta biz zoru görünce kaçmışız. Farz edin ki bu iftira doğrudur. Peki biz o meydanda ne arıyorduk? Kaçtığımızı söylediğinize göre oradaydık. Siz neredeydiniz? Kaç yüzyıl oldu bir padişahı cenkte başımızda görmeye hasretliğimiz? Vergi topladınız, askere vermediniz. Silahların en iyilerini cenge gidenlere değil, sizi koruyanlara*

verdiniz. Soytarı askerlere bize verdiğinizin üç beş misli yevmiye verdiniz. Nerede bir zafer kazandılar?''[669]

Habib'in kendilerine "efendi" olarak gördükleri Osmanlı'yı artık efendileri olarak görmediklerini beyan ettiği bu sözleriyle ilk kıvılcımlarını gördüğümüz isyan ateşi İstanbul'un her yanını kısa sürede sarar. Çamuroğlu'nun yaklaşımına göre bu, başta II. Mahmud olmak üzere devlet yönetimi kademesinin Ocak'ın ilgası için beklediği fırsattı. Yeniçerilerin şehrin değişik bölgelerindeki aşırılıklarını da kullanıp "Sancak-ı Şerifi" Atmeydanı'na çıkartarak[670] halkın desteğini de kısa sürede arkasına alan devlet, topyekûn yeniçerilere karşı bir taarruz başlatır. Bu taarruz o kadar kanlı geçer ki İstanbul'da bir tek yeniçeri bile bırakılmaz. Bu manzara Bektaşiliğin sivil kolunun temsilcisi olarak romanda gördüğümüz Sarı'nın nazarından verilir:

"Denizin kıyıları şişmiş cesetlerle, onları didikleyen martılarla doluydu. Ağaçlar meyve ve çiçek yerine ceset kusuyorlar, her dallarından bir yoldaşımızı sallandırıyorlardı. Her cesede dikkatle bakmak zorundaydım. Her birine, tek tek. Gömemiyorduk bile. Cesetlerini arayan başkalarıyla karşılaşıyordum. Birbirimize soramıyorduk bile. Gözlerimizi kaçırıyor, korkuyla aramaya devam ediyorduk. Atmeydanı, bir ceset dağı haline gelmişti. Kimisinin boynuna yazılar asılmış, nasıl zındık, nasıl hain oldukları anlatılıyordu. Kimisinde bu zahmete bile girilmemiş, öylece boğulup atılmışlardı. Bunların çoluk çocukları vardı. Daha dün cenkte gaziydiler. Mahallede börek satıyorlardı. Haliç'te kürek çekiyorlardı. Şimdi, burada, hayvan leşleri gibi üst üste atılmış, kendilerini alıp gömecek cesarette yakınlarını bekliyorlardı. Beltsi'ye kadar kaçmak isterdim. Heyhat! Nereye kaçıyorsun? Tek tek bütün cesetlere bakmak zorundasın. İşte yerle bir olmuş Ağa Kapısı, işte yerinde yeller esen Eski Odalar. Sadece ceset kokusu. Yeni Odalar'a gitmek istemiyorum. Göreceğim şeyi görmek istemiyorum. Ne çare! Kaderin bu Sarı. Göreceksin.

Saraçhane'den Etmeydanı'na döndüğüm anda, ağır kokuya alışmış olduğunu zannettiğim burnum bile isyan etti. Yeni Odalar diye bir şey yoktu artık. İslambul'la aynı anlama gelen bu yerin yerinde yıkıntılar, hâlâ tüten dumanlar, ceset öbekleri, Orta Camii ve dikili kalmış birkaç taşa asılı cesetler ile onları kaçacaklarmış gibi bekleyen Sekban askerleri dışında hiçbir şey. Korka korka yaklaştım. Edirnekapı tarafından meydana girdim. Meraklı

[669] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 422.

[670] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 426.

sekbanların bakışları arasında, her bir ölü yüze baka baka ilerledim. Açık gözlere, ağızlara, elbiselere. Her şey hiç unutulmayacakmışçasına zihnime kazılıyordu. Nasıl bir boğazlaşma olmuştu burada? Kendi cesetlerini alıp götürmüş, bizimkileri böylece çürümeye bırakmışlardı."[671]

Yeniçerilerin bir kıyıma uğradığı ve sonrasında yaşananların da onun kadar insanlık dışı olduğu mesajı etrafında Çamuroğlu'nun "kıyım"ın olduğu meydanlara çıkardığı Sarı, bu manzarada tanıdıklarının olup olmadığını araştırmaktadır. Habib'in ölüsünü gören ve orada bırakmak istemeyen Sarı, cesedi almak isterken sekban askerileriyle olan diyaloğu Habib'in isyan bayrağını açarken verdiği "Ezelden kuluyuz dediğimiz Osmanlı, artık bizim efendimiz değildir" mesajı etrafında Çamuroğlu tarafından verilir.

"Sonra onu gördüm. Bir direğe asılıydı. Boynundaki yaftada şöyle yazıyordu; 'Din ü devlete isyan eden uğursuzların elebaşısı, mülga Yeniçeri Ocağı 37. Orta odabaşısı, asi, zındık, Habib!" Göğsündeki iki kurşun yarası açıkça görülüyordu. Aslında asarak öldürmemiş, ölüsünü asmışlardı. Altında üç Sekban askeri dolaşıp duruyordu. Yüzündeki alaycı gülümseme hâlâ aynı yerdeydi. Şimdi ben ne yapacaktım? Onu burada nasıl bırakırdım? Peki, nasıl alırdım?

Bırakamazdım. Bırakırsam yaşayamazdım. Erlere yaklaştım. 'Ağam' dedim alttan alarak, takınabildiğim en yılışık halimle. 'Buyur Baba?' dedi neferlerin en yaşlısı. 'Bu zavallılar daha ne kadar böyle duracak?' 'Ne zavallısı Baba, bunlar hepsi yaşayan şeytandılar. Hak ettiklerini buldular.' Boynumu büktüm. 'Öyle ama' dedim, Habib'i göstererek 'şurdaki benim efendimdi. Ben onun kölesiyim.' 'Eee?' dedi sekban. 'Bir köleye efendisini böyle bırakmak yaraşmaz. Hem öğrendim ki üç gün sallandırılmaları için emir varmış. Üç gün de doldu.' 'Yoook' dedi gülerek, 'ben izin vermeden kimse buradan bir taş bile alamaz.' Gevşemiş, derdini belli etmişti. 'Orası kolay Ağam' dedim elimi göğsümün içine sokup kesemi şıngırdatırken, 'senin rızanı elbette alacağım.' Bir altın lira çıkardım."[672]

Roman aslında Çamuroğlu'nun burada da ön plana çıkardığı efendi-kul ilişkisi üzerine kurgulanmıştır diyebiliriz. "Son Yeniçeri" romanının başında dikkat çeken bir epigraf ile karşılar okuyucusunu Çamuroğlu: "*Efendinin kaderi kölesinin*

[671] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 438-439.

[672] Reha Çamuroğlu, **a.e.,** s. 439.

alnında yazılıdır." Çamuroğlu'nun bu sözün anlam derinliğinden istifade ederek efendi olarak gördüğü Osmanlı'nın "köle"si yeniçerilere reva gördüğü sonu kendisinin de yaşadığı yaklaşımını roman boyunca görmekteyiz.

Epigraf olarak kullanılan sözü, romanın sonunda Çamuroğlu, kıyımdan kaçmaya çalışırken Sabit'e de söyleterek Osmanlı'ya yaklaşımını tamamlamış olmaktadır.

> *"'Yoldaşlar' diye bağırdım, 'şehit Habib Ağanızın dediği gibi biz 'yanar od'a girer semenderiyiz.' Ya orman sıçanı gibi kavrulacak ya da yeniçeri gibi yanar ateşin semenderi olacağız. Hakkınızı helal edin. Osmanlı'ya lanet edin. Elbet bir gün dönecek ve bize reva gördüğü bu vaziyetin hesabını soracağız! Unutmayın! Efendinin kaderi, kölesinin alnında yazılıdır."*

Roman boyunca devlete sadakati hep ön planda tutan Sabit'in bu sözleri söyleyerek Osmanlı'ya lanet edecek seviyeye gelmesi Çamuroğlu'nun göstermek istediği Yeniçerilere uygulanan haksız muamelenin tam olarak idrak edilmesini istemesinin yansımasıdır. Çamuroğlu'nun verdiği mesaj nettir esasında. Osmanlı kölesine böyle bir sonu reva gördüğü için yaklaşık bir asır sonra kendisi de benzer bir şiddete maruz kalarak tarih sahnesinden silinmiştir.

Reha Çamuroğlu en başında vurguladığımız üzere resmî tarihin öteden beri saptadığı birtakım olgulara eleştirel gözle bakma gayreti içerisindedir. Onun bu gayretinin gücünün kaynağını ise heterodoksi bağlamında aramak gereklidir. Bu noktada Çamuroğlu'nun Osmanlı'ya yaklaşımını iki açıdan görmemiz mümkündür. Birinci olarak kendisinin de inanç sisteminden kaynaklı olsa gerek roman boyunca Yeniçeri Ocağı'na karşı hatırı sayılır bir muhabbet beslediğini ve ona dair her unsuru romanında bu muhabbet bağlamında yansıtmaya çalıştığını görürüz. Osmanlı'ya ikinci yaklaşımını ise ulema sınıfına duyduğu öfke üzerinden okuruz. Ona göre "Sünni" ulema sınıfı, kendi çıkar ilişkisini bozduğu için II. Mahmud'u kullanarak Ocak'ın ilgasına sebebiyet vermiştir. Tarihçi kimliğiyle yazdığı eserlerinde de bu bakış açısını gördüğümüz Çamuroğlu'na göre II. Mahmud da bu iş için aradığı fırsatı ulema sınıfından aldığı bu güçte yakalamıştır ve onu değerlendirmiştir.

Çamuroğlu hem "İsmail" romanında hem de "Son Yeniçeri" romanında Alevî/Bektaşî inanç sistemine mensup olanların resmî tarihte yer verilmediği şekliyle

Osmanlı yönetimi altında büyük haksızlıklara uğrayarak kıyıma uğradıklarını gösterme amacındadır. Bu bağlamda romanlara baktığımızda Çamuroğlu "İsmail" romanında masum on binlerce insanın sırf Sünni olmadıkları için Yavuz Sultan Selim tarafından katledildiğini; "Son Yeniçeri" romanında da II. Mahmud'un Sünni ulemanın etkisinde kalarak Bektaşî yolunun yolcusu olan Ocak'ı önceki dönemlerine göre bozulduğu bahanesini göstererek ortadan kaldırışını okuyucuya göstermek istemektedir. Bu gösterme biçimi yazarın zaman zaman inanç sisteminden kaynaklı olduğunu söyleyebileceğimiz duygusal bir yakınlık ve muhabbetten dolayı büyük ölçüde öznel bir eleştirel bakış açısı çerçevesinde gerçekleşmektedir.

3.3.6. Kara Büyülü Bir Uykuda Görünenler

Vecdi Çıracıoğlu'nun "Kara Büyülü Uyku" adlı eseri İstanbul'un fethi öncesi bir zaman dilimini Sultan Mehmed, Macar top döküm ustası Verbain ve Verbain'in attığı her adımı sultana bildirmekle vazifelendirilmiş Yannis'in etrafında ele alan bir romandır. Esasında roman, Verbain ve Yannis etrafında teşekkül eden olaylar üzerine kurgulanmıştır. Sultan Mehmed, fetih hazırlıkları aşamasında "kör azap" denilen topların bir an önce dökümünün yapılarak hazırlıkların tamamlanmasını beklemektedir. Dolayısıyla roman Verbain ve Yannis etrafında teşekkül ettiği için Osmanlı'ya yaklaşım noktasında çok da fazla veri bulmak mümkün olmamaktadır.

Romanın konusu itibarıyla esas başkahramanının Fatih'in ünlü topu "şahi" olduğunu söylemek de mümkündür. Romandaki asıl kahramanlar dahi bu topun üretim hikâyesinde oynadığı rol kadar yer bulmaktadır romanda kendisine.[673] Sultan Mehmed, çocukluğundan beri düşlerinde gördüğü fethin bir an önce gerçekleşmesi için uğraşmaktadır. Bu uğraş öyle bir seviyeye varmıştır ki düşünde henüz fethedemediği Konstantinopolis'in sokaklarına tükürüldüğünü görmek bile onu endişelendirmekte ve bu sorunun çözümü için planlar tasarlamaktadır.

> *"Gördüğü sayısız Konstantinopolis düşlerinden birinde, başka bir kimlikle, yaşlı kentin sokaklarında dolaşıyordu. Yürürken kenti içine sindirmek istercesine yere sert basıyor, çıkan seslerle de gülümseyerek eğleniyordu. Neden böyle davrandığını kendi de*

[673] Yavuz Selim Karakışla, "Fatih Sultan Mehmed'in Topları ya da Rumeli Hisarı Düşleri", **Tarih ve Toplum,** Haziran 2000, S. 198, s. 54.

bilmiyordu. Arada bir durup ahşap yapıların dışında, taş binalara ve yüksek sütunlara bakıyordu. Tek tük dolaşan insanlar ve önünden geçen başıboş hayvanlar ilgisini çekmiyordu. Önünde koşuşan ve birbirleriyle itişip kakışan gençlerle de ilgilenmiyordu. Ama onlardan birinin hayasızca sokağa tükürdüğünü görünce durdu, irkilmişti. Hayretinden kaynaklanan şoku atlattıktan sonra, 'Nasıl olur?' diye bağırdı ve tam hançerini çekerek onlara saldırırken ter içerisinde uyandı. Yatağının içinde yutkunarak, güçlükle soluk alıyordu. Kalktı ve fikir karargahına geçerek yazmaya başladı: 'Konstantinopolis kenti fethedildikten sonra; kent içinde yerlere tükürenlerden, görüldüklerinde, kararlaştırılacak kadar para cezası alınacak. Aynı zamanda kurulacak birlikler kenti her zaman gezerek, kömür tozu ve kireç taşıyacaklar ve gördükleri yerlerde tükürük ve balgamları kapatacaklar…

Başını kaldırdı ve eli çenesinde uzun süre düşündü. 'Benim kentimin içine kimse tüküremez...'"[674]

Romanın son bölümlerinde İstanbul'un fethi gerçekleşmek üzereyken Sultan Mehmed'in kente bu denli değer verdiğini anlatmış olduğunu yazar unutmuş olmalı ki kentin yağmalanma sahnesini anlattığı bölümde Türklerin şehre bu kadar zarar vermesi anlamlı görülebilsin. Burada dile getirilen manzara, yaklaşım tarzı itibarıyla oryantalist bakış açısı ile yazılmış Batılı bir tarih kitabından farksız gibidir.

"Sabahın erken saatlerinde başlayan akın ve yağma, öğle vakti olduğunda sona ermişti. Sultan'ın savaş için çok iyi eğitilmiş seçkin askerleri zafer için fazla zorlanmadılar. Üç koldan giren birlikler toparlanmaya başlamışlardı. Daha bir saat öncesinde ortalığı inleten sesler durulmuştu. Atların çıkardığı patırtılar, karşılıklı dövüşlerdeki göğüs göğüse giriş sesleri, haykırışlar, naralar yerini sessizliğe bırakıyordu. Sert yüzlü, keskin bakışlı, duygusuz, acımasız atlılar, yayalar, önlerine gelen her yere saldırıyorlar, saklanabilecek en küçük yerin altına bile bakarak, canlı herhangi bir yaratık arıyorlardı. Onlar için ganimetlerin en iyisi, en değerlisi, canlı insandı. Artık kılıç şakırdamaları durmuştu. Buhara yatağanlı, katır sidiğinden çifte su verilerek sertleştirilmiş çelik kılıçlar galip gelmişlerdi. Ortalık kan kokuyordu. Çevreye yayılan ağır tahta kabzalı cenbiyelerin, gaddarelerin ve topuzların arasında topal atlar geziniyordu. Tüylü okların ve kargıların uçlarından gelen iniltilere, soluk soluğa oraya buraya koşuşanların sesleri karışmaktaydı. Cengaverlerin

[674] Vecdi Çıracıoğlu, **Kara Büyülü Uyku,** s. 25-26.

arada bir savurduğu naralar yağmanın sonunun geldiğinin habercisiydi."[675]

Anlatılan sahne "Barbar Türkler" imajına uygun bir anlatıma sahiptir. Osmanlı atlıları Bizanslılara göre daha zalim, daha yontulmamış ve kaba görünüyor. Osmanlılar Bizanslılara göre daha az "medeni". Romanın başında İstanbul'un fethi Sultan Mehmed'in bu kente duyduğu tutku derecesindeki sevgiye bağlanmaktayken; sonunda ise öne çıkan fetih sebebi Osmanlı'nın altınlarına altın katmak fikridir.[676] Vecdi Çıracıoğlu'nun Osmanlı'ya bakışını ortaya koyan bu ifadelere ek olarak romanda Osmanlı'nın altın para ve tımar karşılığında herkesi kendi emellerine alet eden kan döken, zalimler ordusu olarak gösterilmesini[677] de söyleyebiliriz.

3.3.7. 1920'de Ankara'dan Osmanlı'nın Görünüşü

"Ankara 1920" romanı Kırşehirli Hüseyin'in askerden terhis olmasının ardından memleketine dönerken Rum çeteciler tarafından saldırıya uğraması olayıyla başlar. Çete lideri Hristo'nun cinsel saldırısına uğrayan ve Kuva-yı Milliye birliklerinin baskınıyla son anda kurtulan Hüseyin, baskından kaçan Hristo'dan intikamını almak için Kuva-yı Milliye komutanlarından Yahya Kaptan'ın çetesine katılır. Burada Ankaralı Bekir Efe ile yakın bir arkadaşlık ilişkisi kurarlar. Hristo'dan intikamını alan ve Yahya Kaptan'ın da bir saldırıda ölmesinin ardından çete dağılır. Hüseyin ve Bekir Efe'nin memleketi Ankara'ya giderler. Bir süre burada kalan Hüseyin, kendi memleketine gitmeye karar verir ve Ankara'dan ayrılır.

Romanın bu noktasından itibaren Hüseyin'den ziyade Bekir Efe ön plana çıkarılır ve Ankara'daki bağımsızlık mücadelesi onun perspektifinden verilmeye çalışılır. Bekir Efe, Millî Mücadele başlamadan evvel İstanbul'da Darülfünunda öğrencidir ve burada sosyalizm fikirlerinden etkilenmiştir. Ankara'ya döndükten sonra dahil olduğu Millî Mücadele çalışmalarında sosyalizmin öğretileri etrafında kendince bir metot geliştirmek ister. Rusya'daki Kızıl Ordu'dan mülhem "Yeşil Ordu" adında bir cemiyetin kurulmasına öncülük eder. Cemiyet çıkardığı gazete ile

[675] Vecdi Çıracıoğlu, **a.e.,** s. 128.

[676] Vecdi Çıracıoğlu, **a.e.,** s. 129.

[677] Yavuz Selim Karakışla, **a.g.m.,** s. 57.

de kısa sürede etrafında hatırı sayılır bir destekçi bulur. Halkın bu teveccühünden sonra ve Ankara Müftüsü Rıfat Efendi gibi şehrin ileri gelenlerinin de desteğiyle sözüne itibar edilen şehrin akil adamlarından biri olur.

Bekir Efe, çalışmalarını Sivas'ta sürdüren Heyet-i Temsiliye reisi Mustafa Kemal Paşa etrafında toplanılması taraftarıdır. O yüzden İstanbul hükümeti destekçisi olan Ankara Valisi Muhittin Paşa ile sık sık karşı karşıya gelirler. İstanbul Hükümetince Vali Muhittin Paşa'nın Anadolu halkını Sivas'ta çalışmalarını sürdüren Heyet-i Temsiliye ve Mustafa Kemal Paşa hakkında uyarmakla görevlendirildiği bir gezi esnasında Bekir Efe ve destekçileri Telgrafhaneyi basarak telgraf yoluyla doğrudan padişah ile iletişime geçmek ve Anadolu halkının çektiği eziyetlerden bahsetmek isterler. Ancak sadrazam bu iletişime engel olur. Ankara halkını temsilen orada olduklarını söyleyen Bekir Efe ve şehrin diğer ileri gelenleri ise bunun üzerine çektikleri telgraf ile artık Osmanlı hükümetini tanımadıklarını ve kendi şehirlerinin yönetimini kendi seçecekleri vali ile yürüteceklerini bildirirler.

> *"'Halk doğrudan doğruya Zatı Şahane ile görüşemez. Diyeceğinizi bana söyleyin. Ben efendimize arz ederim.'*
>
> *Taş kesildiler; 'Onlar halk'tı. Altı yüz yıldan beri bu halk, 'Padişahımız çok yaşa,' diye bağırıyor, padişahı uğruna ölüyordu. Hatip Ahmet Efendi her cuma namazı hutbesinde, padişaha Allah uzun ömür versin, memaliki Osmaniye, Osmanlı ailesinin ülkesi payidar olsun, düşmanlar kahrolsun, diye dua etmiyor muydu? Onlar halktı. Halk padişahı ile konuşmak istiyordu.*
>
> *Bekir maniple masasını yakaladı. Kaldırıp, güm diye yere vurdu. 'Evet, biz halkız!' diye bağırdı. Kapıda nöbet bekleyen Ali, ne oluyor diye içeriye koştu. 'Biz halkız. Halk yoksa padişah da yoktur. Bu sadrazam bunu bilmiyorsa, biz de onu tanımıyoruz.'*
>
> *Müftü Rıfat Efendi, iki avucunu göğsüne doğru kaldırarak Bekir'e yaklaştı. 'Sabırlı ol,' diye fısıldadı. Telgrafçı devrilen masayı doğrulttu. Maniplesini kontrol etti. Çalışıyordu, 'Çek oğlum,' dedi, Hacı Atıf Efendi. 'Biz aracısız padişahımız ile konuşmak istiyoruz.'*
>
> *Yüzleri gerilmişti. Müftü Rıfat Efendinin sakalı kirpi gibi dikleşmişti. Gelen yanıtta değişiklik yoktu.*

'Millet, padişahı ile konuşamaz.' Gerilmiş yüzlerde renkler değişti. Sakallarının köklerine deli kanlar yürüdü. Bekir kollarım açtı.

'Ne bekliyoruz?'

Sormuyor, saygı duyduğu büyüklerine emrediyordu. Sorusu içlerine düşen bir kıvılcım oldu saygıdeğer büyüklere.

Ateşleşmiş gözleri birbirini buldu. Anlaşmışlardı.

Hacı Atıf Efendi gürledi:

'Yaz yeğenim. Senin gibi sadrazamı, senin padişahını, bu halk, Ankara halkı tanımıyor.'"[678]

Ankara halkı, Bekir Efe ve destekçilerinin çalışmalarıyla padişahın ve hükümetin İttifak devletleri ile işbirliği içerisinde olduğu fikrine varır ve Anadolu halkını kendi kaderi ile baş başa bıraktığı düşüncesinde hemfikir olarak kendi "hakan"larını ve istişare heyetlerini seçerler. Bu durumu hem İstanbul'a hem de Sivas'a telgraf çekerek bildirirler. Ancak Sivas'ta bulunan Heyet-i Temsiliyeden bekledikleri desteği bulamazlar. İstanbul Hükümeti'nin Heyet-i Temsiliye ile görüşmeler yapmak üzere görevlendirdiği Salih Paşa ile görüşmelerin sürdüğü günlere denk gelen bu olay ile ilişkilerin gerilmesini istemeyen Sivas'taki Heyet-i Temsiliye, İstanbul Hükümetini kırmadan bir çözüm yolu bulmalarını tavsiye eden bir telgraf ile Ankara'dakilerin telgrafına cevap verir. Bu duruma önce şaşıran ve bir anlam veremeyen Ankara'nın yeni yönetimini üstlenenler, çıktıkları bu yoldan geri dönmemeye karar verirler ve gerekirse bağımsız bir devlet olarak hareket edeceklerini bildirirler.

"Halkın kararına karşı gelemezlerdi. Karar bir defa daha İstanbul'a bildirildi, Müftü Rıfat Efendinin imzasıyla.

Telaş sarmıştı İstanbul'u. Beş adam bir araya gelmiş, padişahına, sadrazamına başkaldırıyor, emrinde olduklarını söyledikleri Sivas, işlerine karışınca 'Hayır!' diyebiliyorlardı. İstanbul'un tedirginliği arttı. Sadrazam Ali Rıza Paşa soruyordu telgrafla Müftü Rıfat Efendiye.

'Sen kim oluyorsun?'

[678] Celal Hafifbilek, **Ankara 1920,** Birinci Basım, İstanbul, Telos Yayıncılık, 1998, s. 149.

'Ben halkım. Yalnız değilim, arkamda koskoca Ankara var.'

(...)

Ankara Kalesi'nden Osmanlı'ya, yalnız Osmanlı'ya değil, tüm dünyaya karşı çekilen isyan bayrağı, gelecek günlere umut fırtınalarını taşıyordu. Bu bir kentin isyanıydı altı yüz yıla dur diyen. Topyekûn bir kentin, hacısıyla, hocasıyla, aydınıyla, esnafıyla, köylüsüyle ezilmişliğe, kulluğa başkaldırışıydı... Burada halkın iradesi, özgüveni vardı, öncülerini yaratmış, onları da vesayeti altına alınıştı. Halk, onları yönlendiriyordu, görünmez, duyulmaz iradesi, özgüveniyle…

Yine de ortalıkta görünmeyen, sezinlenemeyen garip bir durum vardı. Padişaha karşı gelmişler; kendi yönetimlerini kurmuşlardı. Hakanları vardı. Sancak kendi kaynağını kendisi kullanıyordu, paraları yoktu, ama İstanbul'dan da para desteği beklemiyorlardı. Bir devlet mi oluşturmuşlardı bağımsız? Biraz şaşkındılar."[679]

Bir süre bu durumun bu şekilde belirsizliğini koruyarak devam ettiği şehirde 27 Aralık 1919'da Mustafa Kemal Paşa'nın şehre gelmesiye belirsizlik ortadan kalkar. Şehir Mustafa Kemal Paşa ve Heyet-i Temsiliye etrafında toplanır ve Anakara Millî Mücadelenin merkezi olur. Müdafa-i Hukuk Cemiyeti kurulur. Anakara'nın gönüllülerinden oluşan birlikler dörde ayrılarak Yunan saldırılarına karşı Kuva-yı Milliye birliklerine destek Batı cephesine için gönderilir. Bu dört birlikten birinin başında bulunan Bekir Efe, buradaki mücaleler esnasında Çerkes Ethem ve kardeşi Reşit Efendi ile dostluk kurar. Romanın bu bölümlerinde Hafifbilek, Millî Mücadele birlikleri arasındaki çekişmeyi analiz etmeye çalışır.

Romanın sonlarına doğru Bekir Efe ile Ankara Hükümeti ihtilafa düşer ve Bekir Efe Yeşil Ordu Cemiyetinin çalışmaları kapsamında yürüttüğü faaliyetler nedeniyle suçlu bulunur. Bu durum karşısında hayal kırıklığına uğrayan Bekir Efe, hapse girmemek için eşi Fatma'yı da yanına alarak Ankara'dan kaçar.

Osmanlı orduları dağıtıldıktan sonra Anadolu'daki işgal kuvvetlerine karşı girişilen bağımsızlık mücadelesini merkezine Ankara'daki bu yönlü faaliyetleri alarak irdeleyen ve ana hatlarıyla yukarıda ele aldığımız "Ankara 1920" romanında Hafifbilek, görüldüğü üzere Osmanlı yönetimine karşı işgalci İttifak devletleri ile iş

[679] Celal Hafifbilek, **a. e. ,** s. 163.

birliği içerisinde oldukları iddiası ve Anadolu halkını sahipsiz bıraktıkları düşüncesiyle eleştirel bir bakış açısı ile yaklaşmaktadır.

3.3.8. Müzmin Bir Muhalif Emir Bey'in Gözünden Osmanlı

Ayla Kutlu'nun Osmanlı'ya dair yaklaşımının izlerini süreceğimiz 1998 basımlı "Emir Bey'in Kızları" adlı roman, "Bir Göçmen Kuştu O" adlı romanın devamı niteliğindedir. Romanın ana kahramanları; Emir Bey, iki kızı, iki oğlu ve iki eşidir. Roman, zaman olarak 93 Harbi diye bilinen Osmanlı-Rus savaşı sonrasında yaşanan Kafkas göçlerinden başlayıp 1991 yılına kadar uzanan bir süreyi, mekân olarak ise Kafkasya, Urfa, Mardin ve İstanbul'u kapsamaktadır.

Osmanlı'nın 93 Harbi sonrası yaşadıkları Kafkaslardan Anadolu'ya gelen göçmen ailelerin yeni bir yurt bulma sorununu merkeze alarak başlar roman. Kocası Kafkasların işgali sürecinde öldürülen, göç yolunda ise kendisine Ruslar tarafından tecavüz edilen bir anne olan Cevahir ve onun altı yaşındaki oğlu Emir'in açlık ve sefalet içerisindeyken Karadeniz'de bir kasabada iş dolayısıyla orada bulunan Mahmut Ağa ile tanışmaları etrafında şekillenir olaylar.

Mahmut Ağa, sokaktaki perişan hallerini gördüğü annesi ve Küçük Emir'e bu hallerinden dolayı acıyarak para verir. Cevahir oğlunun eline para tutuşturan bu adamın iyi bir insan olduğunu düşünür ve ondan oğlunu yanına alması için istekte bulunur. Bu istek karşısında bir ikileme düşen Mahmut Ağa sonunda Cevahir ve oğlu Emir'i yanına alarak Urfa'ya döner. Romanın ilerleyen bölümlerinde Mahmut Ağa'nın Emir'i evlatlık alması ve bütün mirasını ona bırakmasıyla roman konu olarak genişliğe kavuşur.

Roman zamansal anlamda temelde Cumhuriyet dönemini işler. Emir Bey'in eşlerinin ve kızlarının ön planda olduğu romanda Emir Bey'in yıllardır üzerinde çalıştığı hatıratı düzleminde Osmanlı'yı görürüz. Bu görünüş de Osmanlı'nın yıkıma doğru gittiği döneme aittir.

İlk görüntüde göçmen sorununa odaklanır Kutlu. "İçinde yaşadığımız coğrafya kadar, toplumun sosyolojik tarihini oluşturan malzemeyi de

önemsemeliydim"[680] diyen Kutlu'nun bu tavrı, romanında "göç" olgusuna yaklaşım biçiminde vücut bulur.[681] Nitekim Kutlu'nun bu romanlardaki önemli izleklerinden birinin de "göç" olduğunu belirtebiliriz.[682]

Ermeniler ve Ruslardan kaçarken "Canavarlar, ateşler, yalımlar içinde Kafkaslar'ın yanar kayalarını aşan"[683] Cevahir ve oğlu Emir geldikleri yerde de farklı bir görüntüyle karşılaşmaz.

> *"Islak, çamurlu, pis ve açtılar. Onlardan kötü durumda olanlar da vardı. Yaralılar, yaraları kurtlanmışlar kangrenliler… Yaşlılar parmakla sayılacak kadar azdılar artık. Tırpanla biçilmiştiler. Gençlerse yaşlı görünümlüydü. Her şey insanlara açıktı ama öte yandan bu insan artıklarına her şey kapalıydı… Korku bile sınırda kalmış. Onlar bütün sınırları aşmışlar."*[684]

Bu manzara karşısında onlara acıyarak para veren Mahmut Ağa'yı Cevahir oğlu Emir'i yanına alma konusunda ikna etmeye çalışırken Kutlu, Cevahir'e Osmanlı yöneticilerinin bu göç sorununa karşı duyarsız kaldıklarını söyletir:

> *"Koş Emir, koş oğlum. O adamı ne yap et buraya getir. O bir lütuf. Emir, o bizim Hızır Aleyhisselamımız. O adamın yüreği var. Koş oğlum, yetiş!..*
>
> *Emir fırlıyor. Cevahir yekinmeye çalışıyor. Beceremiyor, derin hışırtılı bir solukla kendini bırakıyor yine pis yere.*
>
> *Emir ne kadar çaba göstermiştir Mahmut Ağa'yı çevirmek için? O her zaman onurluydu. Mahmut Ağa'yı fetheden yanı da buydu. Öyleyse elini tutmuş, yüzüne bakmıştır.*
>
> *Cevahir'in gözlerine bulut oturmuş. Yağdı yağacak. Mahmut Ağa'ya gülümsemek istiyor, ne mümkün:*
>
> *'Bizi bağışla. Seni sürükledik. Gazi Ahmet Muhtar Paşa'yı arardık. Çoktan İstanbul'a gitmiştir dediler. Kaçmıştır*

---

[680] Ayla Kutlu, "Fuji Dağındaki Bir Damla Yağmur Suyu", **1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul,** Bilgi Yayınevi, 2012, s. 126.

[681] Berna Akyüz Sizgen, "Ayla Kutlu'nun İki romanında Dünya Savaşları", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Temmuz-Aralık 2014, S. 12, s. 199.

[682] Erendiz Atasü, "Ayla Kutlu'nun Eserlerinde Feodalizm İmgeleri ve Feodalizm Eleştirisi", **1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı,** İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2012, s. 110.

[683] Ayla Kutlu, **Emir Bey'in Kızları,** s. 29.

[684] Ayla Kutlu, **a.e.,** s. 30.

Osmanlı'nın paşası. Halktan onlara ne… Kendim için dileğim yok. Oğlumu kurtar. Yaşasın. Yaşamayan ne zaman yurduna dönmüş, öcünü almış? Ölünün öç sevinci yaşadığı görülmemiş. Oğlum… senin… olsun!..'"[685]

Romana kahramanlarda yarattığı derin acılarla yansıyan göç olgusu, Kutlu'yu Osmanlı'ya karşı olumsuz bir bakışa sürüklemiş gibidir. Yazar, romanda 93 Harbi'ni Cevahir'in gözünden yansıtır. Mahmut Ağa'yı ikna etmeye çalışırken kurduğu "Bizi kestiler ağa. Ermeni zulmünü hiç bilmez misin? Osmanlı aldırmazlığını, aczini bilmez misin?"[686] cümlesi ile Osmanlı'nın aciz olduğuna ve kendilerini sahipsiz bıraktığına inanmaktadır. Ancak 93 Harbi'nde Osmanlı Devleti, savaştan yenilgiyle ayrılmasına rağmen hem Doğu hem Batı cephesinde Gazi Ahmed Muhtar Paşa öncülüğünde önemli başarılara imza atmıştır. Ancak yazarın bu başarılara karşı da olumsuz tavrı değişmemekte ve Osmanlı'ya sahip olduğu bu tavrı Gazi Ahmed Muhtar Paşa'ya karşı da sergilemektedir. Yukarıdaki "Gazi Ahmet Muhtar Paşa'yı arardık. Çoktan İstanbul'a gitmiştir dediler. Kaçmıştır Osmanlı'nın paşası. Halktan onlara ne…" sözleri bu yönde değerlendirilmelidir.

Yazarın bu yönlü bakış açısını birinci romanda da gördüğümüz için Osmanlı'ya bakış açısında bir değişiklik yok diyebiliriz.

Kutlu birinci romanda da, "Yıllarca, hatta yüzyıllarca didin, ter dök, kan dök, toprağa tutun; sonra Osmanlı -hiçbir zaman kendinden başkasına hayretmemiş Osmanlı- yüzünden, bütün ele geçirdiklerini, oğullarını, kızlarını, gelinlerini, nasılsa Osmanlı'nın canlarını almaya gücü yetmemiş kocamış erkekleri ve mezarları, mezar taşlarını, yurtlukları, düğün ve harman yerlerini, anıları, insanı çökerten ve yücelten anıları bırak, kaç ve sığın…"[687] cümleleriyle yaşanan Ermeni zulmünden de ilginç bir şekilde Osmanlı'yı sorumlu tutmaktadır.

Tarihî kaynaklarda bu savaş esnasında Osmanlı'nın imkânları nispetinde Çeçen, Çerkez, Azeri ayrımı yapmadan bütün Kafkas Türklerine kucak açtığı belirtilir. "Osmanlı ülkesine doğru akan mühâcir hareketi özellikle 1860 ve

[685] Ayla Kutlu, **a.e.,** s. 33.

[686] Ayla Kutlu, **a.e.,** s. 34.

[687] Ayla Kutlu, **Bir Göçmen Kuştu O,** İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2008, s. 35.

sonrasında hız kazanmıştır. Münferit göçlerin yerini büyük mikyastaki göçler alınca devletin göçe karşı gösterdiği tutum daha bilinçli bir hal aldı. Muhâcirler zamanın Osmanlı topraklarının her bölgesine yerleştirildiler."[688] Tarihî kaynaklarda, Osmanlı'nın Kafkas göçmenlerine yönelik olumsuz bir tutumundan söz edilmez. [689]

Emir Bey'in Millî Mücadele yıllarının anlatıldığı bölümde de Osmanlı'ya karşı takınılan tavır aynıdır. Emir Bey, İstiklal Mücadelesinin Anadolu'ya yayıldığı yıllarda Urfa'yı temsilen Erzurum ve Sivas Kongrelerine katılmış ve daha sonrasında Mustafa Kemal onu kendisinin özel temsilcisi olarak Urfa'daki mücadeleyi sürdürmesi için Urfa'da görevlendirmiştir. Bu yıllarda yaşananları kızı Leyla'ya anlatırken Osmanlı'nın artık mücadele verecek gücünün kalmadığını "Sarı Paşa" dediği Mustafa Kemal Paşa'ya duyduğu hayranlık ve İstanbul'un işgali üzerinden anlatır.

> *"Kemal Paşa'ya ta başından beri hak veriyordu. Meclisin Anadolu'da toplanması gerektiğine inanıyor, ısrarla destekliyordu. Düşman çizmesiyle, hatta bırakın onu, bakışıyla kirlenen bir şehirde istiklal için, haysiyet için, namus için neyin savaşı yapılırdı ki? Olmadı, dinlemediler. Apar topar bir seçim yapıldı. Ne oldu?*
>
> *Çok şey olmadı… ise de, hiçbir şeyin olmadığı söylenemez. Misak-ı Milli, biraz paldır küldr, biraz karışık biçimde oluştu ya… Olsun. Milli And kimliği kazandı, hedefimiz oldu.*
>
> *Denize bakan büyük Meclis-i Mebusan binasında -ki onu da yakmayı becermişlerdir- işgal edilmiş mavi çalkantılı denize bakarak acı çekmişti. Duyduğu keder soluğunu kesiyordu. Burada ne işleri vardı? Sarı Paşa Anadolu'da. Acılar, bölünme ihtimali, baskı, hicran Anadolu'da."*[690]

Mustafa Kemal'in Anadolu'dan istiklal mücadelesini başlatmasından övgüyle bahseden Emir Bey'in onun hakkında zaman zaman ikilem yaşadığını görürüz. Ancak nihai kararı yine olumlu istikamettedir.

---

[688] Jülide Akyüz Orat, **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kafkas Göçleri,** Kars, Kafkas Üniversitesi Yayınları, 2011, s. 43.

[689] Berna Akyüz Sizgen, a.g.m., s. 202.

[690] Ayla Kutlu, **Emir Bey'in Kızları,** s. 69.

"Ne yapmak istiyor paşa? Bunun için neler yapıyor? O hem sevilen, hem kızılan, hem hayran olunan, hem ihtiraslı, hem digergâm, hem acul, hem geciktirici genç paşa?

Aradan geçen yedi yılda Emir Bey acılar çekecek, içi bazen öfkeyle tutuşacak ama her zaman şunu söyleyecek:

'İçimizde yalnızca o, neden yola çıktığını, kurtuluşta ne yapacağını, ve bugüne kadar yaptıklarını niçin yaptığını biliyordu. Bizler, ünlü kahramanlarımız da dahil, düşüncelerimize lüzum vüs'ati kazandıramadık. Dalgalarla sürüklensek bile kıyıya varacağımızı, kıyının sulh olduğunu, bir merhaleyi aşınca önümüzde başka bir yolun açılacağını sanan miskin şarklılardık…'"[691]

Mustafa Kemal Paşa hakkındaki bir diğer olumlu görüşü onun meselelere dar bir açıdan değil ileriyi de düşünerek geniş bir perspektiften baktığını düşünmesidir. Bu düşüncesini Enver Paşa ile kıyaslayarak dile getirir.

"Hicrî 1334 yılı başında -o meş'um yıl- çalışmaya başladıklarında, bundan tam üç yıl önce Picot-Sykes Antlaşması'nın yapılmış olduğunu, kendilerinin kaderlerinin o zaman yazıldığını bilmiyorlar. İngiliz petrol sahalarını bulmuş, bütün planları bunun üstüne. Kendileri aptalsa da, Fransız da pek akıllı değil.

Mustafa Kemal Paşa'da beğendiği de bu Emir Bey'in. Bizim gibi değil o. Kurmaylığından da gelmiyor, hilkati böyle. Kaç tane kurmayımız var. Bak şu Damad-ı Şehriyâri Enver Paşa'ya? İyimserliğinin zulmünü bu garip milletin sırtına yıkıp, onun neler çekeceğine aldırmadan kaçmadı mı? İş, kafanın zamanında ve doğru işlemesi, iş mesuliyetin farkında olunması."[692]

Bir diğer yerde Mondros Ateşkes Antlaşması'nın imzalanmasının ardından Osmanlı toplumunda yaşananlar vurgulanmaya çalışılmaktadır. Sultan Vahdettin'in her ne kadar Damat Ferid Paşa'dan hoşlanmasa da onu sadrazamlıkta tutmaya kendini mecbur hissetmesi neredeyse her açıdan Türk halkı adına olumsuzluk taşıyan türlü sonuçlar doğurmaktadır. Ancak Emir Bey'e göre bu durum istemeden de olsa bir hayra da vesile olmaktadır: Halkın Anadolu hükümetinden yana tavır takınmaya başlaması.

[691] Ayla Kutlu, **a.e.,** s. 69.

[692] Ayla Kutlu, **a.e.,** s. 71.

"Hükümetimizin aklı, müstevliye yaranmak üstüne. Zavallılar. İngiliz elini yormasın diye kendi halkını dövüyor. Baksana koca Hindistan, Çin… O elini sürmeden, dövülmekte.

Neydi, heriflerin dediği?

'Osmanlı ülkelerindeki bütün halkların, soy ve din ayırmadan yarınki saadetlerini, inkişaflarını ve her türlü hayatlarını teminat altına alacak bir sulhün teessüsünü sağlamak görevleri… imiş. Ankara, halkı soymak, geçimsizlik yaratmak istiyor… muş. Böylece yeni bir harp çıkarmak peşindeymiş. Emirlere uyulursa her şey iyi olacakmış.'

Ne akıl… Padişah bu emre uyacaktır. Balıkesirli Vehbi Bey'in şahitliğiyle ispatlıdır ki, şunu söylemiştir:

'İstersem Yahudi hahamını, istersem patriği sadrazam yaparım!'

Vahdettin Halife-i Rûy-u zemindir efendim!..

Bir zamanlar sevmezdi Damat Ferid denilen dangalağı. Şimdi İngiliz bunların kuyruklarını birbirine bağlamış olduğundan, icazet vermiştir. Ne iyi ediyorsun da fıtratını konuşturuyorsun padişahım. Önceleri karşı olanlar bile, hasis menfaatlerine düşkün yahut korkak ve âtiyi görmekten yoksun değillerse, Anadolu'dan ve Heyet-i Temsiliye'den yana oldular olacaklar."[693]

Osmanlı Devleti'nin son zamanlarındaki politikalarından memnun olmadığını gördüğümüz Emir Bey'in aynı eleştirel tutumunu Cumhuriyet dönemindeki politikalara karşı da sürdürdüğünü görmekteyiz. Bu bölümde Sultan Abdülhamid'e hakaret içeren sözlerin olması Kutlu'nun genel tavının bir yansımasıdır. Ayla Kutlu'nun Emir Bey'in kişilere ya da dönemlere göre fikirlerinin değişmediğini göstermek istemesi ve onun karakterinin okuyucu tarafından daha net çizgilerle fark edilmesi adına takındığı bir tavırdır bu.

"Topraklarımız ve var ettiğimiz bütün topraklarımız savrulmuştur. Bir tohum olarak uçup, bozkırda tutundum. Büyüdüğüm toprakları savurdum. Bu suçumu kabul ediyorum. Mazeretim, devleti korumaya verdiğim önemdir: Onu, düşündüm! Bir ikinci şey, düşünemedim, bu memleketin insanlarının kusuru da budur. Hep tek bulut görürüz, hep minyatür yaparız, derinlik vermeden. Tek sesli şarkı söyleriz, düşünüp de akıl bozmaktansa,

[693] Ayla Kutlu, **a.e.,** s. 75.

ne derlerse onu yapmayı tercih ederiz. Öğretici ibadet yerine tekrarlayıcı olan, kolayımıza gelir.

Ben de böyleyim.

Devlete de böyle bakıldığını görüp rahatsızım. O zalim, o korkak, kanlı Abdülhamit bile şarkta bir siyaset oluşturdu da, yirmi yıllık Cumhuriyet bunu yapamadı. Doğu ihmal edilemez, edilirse bedeli ağır ödenecektir."[694]

Ayla Kutlu, Batubey ailesinin Leyla ve Batu'nun bir tartışmasıyla başlayan bir krizini anlatırken alıntıladığı bir dörtlükte aynı olumsuz bakış açısını yansıtır.

"Osmanlıyız ya, adiliz ya, hak tanır, hak korur, tarafsız kalırız ya… Öyle diyoruz ama, Osmanlı'nın ne olduğunu aslında iyi biliriz. Biz, şalvarı şaltak Osmanlıyız.

Şalvarı şaltak Osmanlı

Eğeri kaltak Osmanlı

Ekende yok, biçende yok

Yiyende ortak Osmanlı!"[695]

Yazarın bu iki roman merkeze alınarak Osmanlı'ya karşı yaklaşımının eleştirel olduğunu söyleyebilmekteyiz. Bu romanlarda eleştirel tutum genelde 93 Harbi sonrasını kapsamaktayken bir bölümde Cevahir'in söylediklerinden hareketle aslında Ayla Kutlu'nun her anlamda Osmanlı'ya karşı bu eleştirel tutuma sahip olduğunu da belirlemiş oluruz.

"O Osmanlı ki, savaşa her tutuştuğunda, dağ gibi yiğitleri almış, ateşe sürülmüş yağ gibi eritmiş, gelinlerin kızların yayla misali göğüslerini çorak toprağa çevirmiştir. Yaylanın yiğitlerini, akbabalara yem olsunlar diye, çöllerde bir leş olarak bırakıp kaçmıştır…. Hay Osmanlı, vezirler, kazaskerler mi seçtin bizim yiğitlerimizden? Selvi boylu gelinleri yataklarına odalık olarak aldın yalnızca. Bütün işlerini de, devşirme içoğlanlarına bıraktın. Boyların yıkılsın…"[696]

[694] Ayla Kutlu, **a.e.,** s. 368-369.

[695] Ayla Kutlu, **a.e.,** s. 339.

[696] Ayla Kutlu, **Bir Göçmen Kuştu O,** s. 37.

3.3.9. Çanakkale Savaşları Üzerinden Osmanlı'ya Eleştirel Yaklaşan Bir Roman: "Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez

Çanakkale Savaşları'nı konu alan "Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez" romanı, Osmanlı Devleti'nin Fransa ve İngiltere'ye savaş ilan ederek Almanya'nın yanında savaşa girmesinin Gönen'de "İbram Aga" adındaki tellalın bu haberi halka duyurması için karakola çağrılması sahnesiyle başlar. Bin üç yüz onluların savaş dolayısıyla silah altına alınacağını duyuran İbram Aga'nın kendisi de silah altına alınacaklardandır.

> *"'Bu ilanat hökömatın ilanatıdır, hem de çok önemlidir. Duyduk duymadık demeyin. Hökömatımız, Alamanlarla bir olup, İngiliz'le Fransız'a harp açmıştır. Seferberliğe hız verilmiştir. 'Cihadı mukaddes' ilan edilmiştir. Üçyüz on, üçyüz dokuz, üçyüzsekiz ve üçyüz yedi tevellütlülerin bütün kur'aları askere alınmıştır. Kur'ası tutanlar yedi gün içinde şubeye teslim olacaktır. Olmayanlar asker kaçağı sayılarak hemen divanı harbe verilecektir. Allah milletimizin yüzünü kara çıkarmaya, ordularımızı muzaffer eyleye… Amin'"*[697]

Popüler tarihî romanlara has konuşma dilinin kullanıldığını ve argo ifadelere yer verildiğini gördüğümüz bir sahne ile başlayan roman, Çanakkale Savaşlarını konu alan diğer romanların aksine olumsuz bir atmosfer yaratılarak savaş konusuna eğilir. Köylüler, savaş ilanı haberini duyar duymaz bu durumdan hoşnut olmayarak savaşın anlamsızlığını vurgular ve padişahı eleştirirler. Bu durum romanın geneline yayılan atmosferin de bir yansımasıdır ve yazarın Osmanlı'ya yaklaşımı dolayısıyla böyledir. Savaşın devlete bakan yönü eleştirel bir dille yansıtılmak istenirken savaşı gerçekleştiren askerlere bakan yönü ise sahiplenici bir dille yansıtılmaktadır.

> *"Herkes birbirine bakıyor, susuyordu. Sonra hep bir ağızdan konuşmaya başladılar.*
>
> *'Karaborsacılar yaşadı...' dedi Hacı Rüstem. 'Geçen gün Bandırma'dan gelen o yapağı tüccarı, kaça beşe demeden okkalarca yün toplayınca, cebimiz üç beş kuruş para gördü diye sevindik ama, demek bir yerden haber almış pezevenk...'*

[697] Sezen Özol, **Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez,** Birinci Baskı, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 1998, s. 14.

'Yer de sıçamaz inşallah'

'Herif karaborsacı. Fakir fukaranın ilenmesi umurundaydı sanki! Bizim evlatlar cepheye, onunkiler, hem de bizim yünlerin parasıyla ödediler mi bedeli, doğru karılarının koynuna...'

'Balkan Harbi daha yeni bitmişken...'

'Alamanla birlik olmuşuz?'

'Bizim hökömatın işine de akıl sır ermez oldu hepten.'

'Eee, askere gidecek olanlar onların kızanları değil ki!'"[698]

Romanın baş kişisi ilk sahnede tellal olarak karşılaştığımız İbram Aga'dır. Askere alındıktan sonra köylüleri ile acemi eğitiminden geçen İbram Aga, Çanakkale cephesine sevk edilir. Roman boyunca Çanakkale Savaşları İbram Aga'nın yaşadıkları etrafında okuyucuya aktarılmaktadır. Yazar, İbram Aga, Bigalı İsmet, Salih Onbaşı, Halim Çavuş gibi kurgusal kahramanların yanında Liman Van Sonders Paşa, Albay Mustafa Kemal, Harbiye Nazırı Enver Paşa gibi tarihî/gerçek kahramanları da olayların içine dahil ederek bir gerçeklik yaratmak istemektedir.

Romanın yapı itibarıyla diyalogların ön planda olduğu, roman kişilerinin figüratif anlamda çok da başarılı bir şekilde çizilemediği ve kurgusal anlamda aksayan yönlerinin kolayca tespit edilebilmesi yönlerine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Yazar, milli duyguların yoğunlukta olduğu olayları ön plana çıkararak bu eksiklikleri hissettirmemeye çalışsa da bunda başarılı olamamaktadır. Bunun en önemli sebebi; Yahya Çavuş'un Seddülbahir çıkarmasındaki kahramanlığı, Mustafa Kemal'in Anafartalardaki başarısı, Seyit Onbaşı'nın iki yüz yetmiş beş kiloluk top mermisini kaldırarak Queen Elizabeth Zırhlısını batırması gibi okuyucuyu etkileyebilecek türden olayların tercihen bir söylentiymiş gibi İbram Aga'nın olayların yaşanmasından çok sonra bunları duyarak cephedeki diğer askerlere anlatması etrafında ele alınmasıdır. Bir söylentiymiş gibi duyurulan bu olaylar yukarıda dile getirdiğimiz açıkları kapatmak için kullanılsa da yazarın bir diğer üsluba dayanan tercihinden kaynaklı olarak amaca hizmet etmemektedir.

[698] Sezen Özol, **a. e. ,** s. 14.

Roman, benzeri popüler tarihî romanlarda görüldüğü üzere "kahraman Türk"ün karşısına "hilebaz düşman"ı yerleştirerek okuyucuda hamasi duyguları harekete geçirmek ister. Bunu yaparken düşman birliklerinin komutanlarının askerlerini motive etmek için yaptıkları konuşmalara sık sık yer verilir.

> *"Türklerin nasıl gaddar, acımasız birer yaratık olduğunu subaylar örnekler vererek anlattılar. Hele bir İngiliz albayı 'Ellerine esir düşmemeğe bakın' dedi 'Darda kalırlarsa, onların insan eti yediği bile söyleniyor. Ama meraklanmayın, bu Türklerin hepsi birer calibandır ve bütün vahşiler gibi korkaktırlar...' Gönüllülerden birisi arkadan sordu:*
>
> *-Caliban ne demek albayım?*
>
> *-Shakespeare adını duydun mu?*
>
> *-Yok, duymadım. O da gönüllü mü benim gibi?*
>
> *-Eskiden yaşamış bir İngiliz yazarı. Bir oyununda, sakat ve yarı vahşi insanları anlatırken 'Caliban' demiş onlara. Türkler birer calibandır."*[699]

Düşman askerleri savaşa başlamadan önce komutanlarının kendilerine anlattığı barbar Türkler yerine yiğit ve merhametli Türkleri görünce aldatıldıklarını anlarlar. Bir çarpışma esnasında İbram Aga tarafından esir alınan Ian adlı askerin nişanlısının fotoğrafını gören İbram Aga ona merhamet eder ve onu serbest bırakır. Bu durumdan fazlaca etkilenen Ian Türklerle savaşmalarını sorgulamaya başlar.

> *"-Şansın varmış, Türk, biraz daha sağa saplasaymış süngüyü, bacağını kesmek zorunda kalacaktık. Neyse, yaraların o kadar ağır değil. Ne oldu, onu haklayabildin mi bari?*
>
> *-Ne haklaması doktor bey. Tüfeğim elimden fırlayıp gitmişti. Süngüyü dayadı boğazıma. Sonra nişanlımın resmini görünce, eliyle dereyi işaret ederek kaçmama izin verdi...*
>
> *-Aman, sus, duymasınlar. Hem bunları kimseye anlatma savaş bitmeden.*
>
> *-Ama siz bize 'Bu Türkler...'*
>
> *-Bunlar tehlikeli laflar, sus Ian.*

[699] Sezen Özol, **a. e. ,** s. 33-34.

-Türklere karşı içimizi aylarca hınçla, öfkeyle doldurdunuz. Bu savaşın ayı avından farkı olmayacaktı, asker böyle anladı sözlerinizi. Avustralya'dan Mısır'a kadar yol boyunca, 'Türkler, zorda kalırlarsa insan eti bile yer, ona göre döğüşün, hiç acımayın ve ellerine canlı düşmemeğe bakın...' dediniz bir de...

-Bunlar, savaştan sonra konuşulacak şeyler, şimdi değil, anladın mı beni?"[700]

"Çanakkale Askerine Rütbe Gerekemez"de popüler tarihî romanlarda sıkça rastlanan bir özelliği daha görmek mümkündür: kahramanlığın ardında Türklük vardır, çöküşün ardında Osmanlılık ve din. Romanda sık sık Türk kavramı vurgulanarak ön plana çıkarılırken, milletin bu duruma düşmesinde padişahın ve din kardeşliğine dayanan politikaları uygulamasının etkili olduğu işlenir.

"-Bizim Padişah da 'Cihadı Mukaddes' ilan etti. Sözde dünyanın bütün Müslümanlarını peşimize takıp, cümle gavurun üstüne bir atılacaktık ki, 'Dünya dünya olalı görmedi böylesini' diye şaşırıp, ne yapacağını bilemeden, kaldırıp ellerini havaya amana gelecekti bütün gavurlar. Hani nerde bizim Müslümanlar? Yardımdan vazgeçtik, İngiliz ceplerine doldurunca altınları, bir de din kardeşi olacağız, bütün Araplar İngilizle birlik olup bizim askerin karnını diri diri deşmekteymiş..."[701]

Osmanlı'ya karşı eleştirel bakış açının ön planda olduğu roman, savaş boyunca yaşananların aktarıcısı olan İbram Aga'nın Çanakkale Savaşı bittiği için cephenin kapatılarak ordunun Filistin cephesine sevk edileceğini duyup komutanlardan Çanakkale'de şehitlerin başında nöbetçi olarak kalmak için izin istemesiyle sona erer.

3.3.10. Osmanlı'nın Son Yüzyılında "Yitik Ülkü"yü Arayanlar

"Yitik Ülkü" romanı Türk toplumunun Tanzimat döneminden itibaren geçirmiş olduğu Batılılaşma eksenli değişimini üç neslin hayatı bağlamında yansıtma isteği üzerine kuruludur. Üç ciltten oluşan romanda Vefik, babası Refik Paşa ve

[700] Sezen Özol, **a. e. ,** s. 117.

[701] Sezen Özol, **a. e. ,** s. 168.

dedesi Bahir Efendi'nin bu süreçte yaşadıkları üzerinden Osmanlı Devleti'nin son yüzyılındaki gelişmeler irdelenmeye çalışılır.

İlk sahnede romanda Sultan II. Abdülhamid'in en güvendiği paşalarından biri olarak aktarılan Refik Paşa'nın ölümüyle karşılaşırız. Oğlu Vefik etrafındakilerin takdiriyle karşılanan bir olgunluk ile bu süreci idare etmesini bilir. Babasının defin işlemlerinin ardından hayatının akışını değiştirecek gelişmeler yaşanır. Babasının bıraktığı vasiyet, babasının yakın dostu İngiliz Sefiri Layard'ın kendisini yetiştirmesi için Londra'ya gönderme teklifi ve padişahın da bu teklife destek vermesi Vefik'in hayatının dönüm noktası olur.

Romanda zaman, Refik Paşa'nın oğlu Vefik'e bıraktığı vasiyet üzerinden üç katmanlı olarak ilerler. Refik Paşa, kendi hatıralarıyla beraber babası Bahir Efendi'nin de hatıralarını vasiyet olarak oğluna bırakmıştır. Romanın kurgusal yapısı Vefik'in kendi yaşadıkları ile birlikte bu hatıra metinlerinde aktarılan olaylar ile ilerler. Romanın birinci cildinde Vefik, Sultanî'den arkadaşı Cevat'ın gizlice postaneden kapalı zarf içerisinde "Meşveret" gazetesi alıp onu Jön Türklerin diğer üyelerine ulaştırması olayı üzerinden Osmanlı'nın içerisinde bulunduğu sosyal ve siyasal şartlarına ilk defa yakından şahitlik etmiş olur. Aslında bu durum babasının ona bıraktığı vasiyet ile de yakından alakalıdır. Babası ona dedesinin öncülerinden olduğu sonra kendisinin de aynı yolda yürüdüğü yolda yürümeyi vasiyet etmiştir. Bu yol "hürriyet"e çıkan Jön Türklerin yoludur.

Sultan Abdülhamid tarafından Londra'ya büyükelçilik kâtibi olarak atanan Vefik, Cevat'ın kendisini de içine çekmeye çalıştığı duruma önce ihtiyatla yaklaşır. Cevat'ın onu ikna ederek teşkilata katılması için dile getirdiği görüşler, Osmanlı'nın ele alınan dönemine karşı romanın geneline hakim olan bakış açısının izdüşümü gibidir.

> *"Cevat çevreyi bir kez daha kolaçan ettikten sonra, zarfı çıkardı. Fildişi açacağıyla, cerrah dikkatini birleştirdi. Meşveret avuçlarının içindeydi.*
>
> *-Sonunda başardım, -dedi sevinçle.- Kaç gündür bekliyorum. Az daha umudumu yitirecektim. Abone olalı, ayı geçti. Haftasına alırsın, diyorlardı.*

-Yasak değil mi?

-Zevki de bu ya zaten! Takvim-i Vekayi, peşinde koşanı gördün mü sen?

-Görmedim de, tehlikeli sularda yüzmenin zevki neymiş anlamadım.

-Ananı atlattığın zaman, hoşuna gitmiyor mu?

-Onunla bu bir mi? Anama yakalandığımda, cezam, bir utangaç gülümsemeyle, buruk bir bakıştır. Efendimizi atlatmaya kalkan, soluğu Fizan'da alır.

- Alan da n'olur? Madem orası da memlekettir? Ve madem, göreve gidilmesi gereklidir... Atanmakla, sürülmenin ayrımı nedir?

-Birinde gardiyansın en azından, birinde tutuklu.

-Kabul!.. Tut ki öyledir... Her yeri zından olan bir ülkede, gardiyan olsan ne?

-En azından arada bir nefeslenirsin?

-Nefeslenebiliyor muyuz?

-Allah Efendimize zeval vermesin!.. Ne eksiğimiz var?

-Özgürlük!.. Eşitlik!.. Adalet!..

- Buyruklara uydun mu, hepsine sahip olursun.

-Ya, buyruklar yerine, yasalara uymayı.. Onların da uyacakları bir Anayasa'nın bulunmasını istiyorsam?

-Günaha girersin.

-Eyvallah mirim!.. Zalime hizmetten günaha gireceğime, zahmetten gireyim."[702]

Romanın diğer ana karakterlerinden Bahir Efendi ile Refik Paşa ise romanın birinci cildinde Londra'dadır. Bahir Efendi Batı'ya ilim tahsili için gönderilen Mustafa Reşit Paşa'nın da içinde bulunduğu heyetin üyelerindendir. Heyettekiler daha sonra çocuklarını da yanlarına alarak orada eğitim almalarını sağlar. Bu süre zarfında Mustafa Reşit Paşa'nın liderlik kimliğiyle öne çıktığı heyettekilerin Londra'da yaşadıkları romanda yansıtılır. Dönemin sosyal, siyasal ve kültürel

[702] Erol Toy, **Yitik Ülkü Cilt 1,** İstanbul, Yaz Yayınları, 2002, 119-120.

alanlarında ön plana çıkmış pek çok ismiyle tanışma ve onlarla sohbet etme imkânına kavuşurlar. Bu sohbetlerin ana mevzusu genellikle kendilerinin Osmanlı olduklarının öğrenilmesinin ardından Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu şartlar olur. Bahir Efendi'nin içine kapanık kişiliği dolayısıyla romanda Osmanlı tarafının fikirlerinin genellikle Mustafa Reşit Paşa tarafından dile getirildiği yazar/anlatıcı tarafından vurgulanır. Burada dikkat çeken unsur, sohbetteki her iki tarafın da Osmanlı'nın içinde bulunduğu şartlar konusunda hemfikir olmalarıdır. Benzeri konular sık sık çocuklar ile de yapılarak onların Batı'dan almalara gerekenlerin ne olduğu hususunu tam olarak idrak etmeleri amaçlanır.

> *"-Biz Devletimizin son yüzelli yıldır sürekli gerilemesinin nedenini burada öğrendik. Avrupa, bütün yıkımların altından, silkinip dipdiri kalktığı halde, biz neden bir türlü belimizi doğrultamıyoruz?*
>
> *Soru, kendilerine sorulmuşçasına, önce, birbirine baktılar. Herhalde bugün, yaşamlarını dönüştüren bir tarih noktası olsa gerekti. Her şey öylesine yoğun ve arkası arkasına gelişmeye başlamış… Saatlerdir dinledikleri sözler öylesine birbirini tamamlar hale gelmişti ki, gözleri gözlerinde kamaşıyordu.*
>
> *Reşit Bey, ilgili esrikliklerini denetledikten sonra sürdürdü;*
>
> *-Çünkü onlar, her bakımdan gelişmişler. Bunun bir gizi olmalı... Siz görmüyor, bilmiyor musunuz diye sormayın. Çünkü, daracık sokaklara dikilen dört beş katlı binaları... Nehirleri birbirine bağlayan kanalları... Köprüleri, limanları... Konaklarla sarayları.. Park, kafe ve salonları... Opera, tiyatro, müzikhol ve kabareleri biz de, Yirmisekiz Çelebi'nin yüzyıl önceki şaşkın hayranlığıyla temaşa eyliyoruz. Bize uyanı da var... Aykırı olanı da... Bir de bütün bunları meydana getiren derin bir kültür, sanat bilim, teknik ve üretim gücü var. İlk gözlemlerimiz, o temelin, öyle yüzeysel görünümle öğrenilemeyeceğini anlamamıza yetti. Yanıldığımızı sanmıyorum. Sizi, kendi bahçenizden çalınmış birer çiçek gibi söküp getirerek, Paris'in en gözde lisesine yazdırmamızın gerekçesini umarım kavradınız. Bize, birazcık gözünü açan her gezginin, hemen yakalayacağı dış görünümün hiç yararı yok. Yüz yıldır, altını saydık mı, onun alâsını şıp diye alıyoruz, Top, tüfenk, mermi.. Sonra bunları, düşmana karşı kullansın diye verdiğimiz adamlar, bizi katlediyorlar.*
>
> *(...)*

Siz, artık birer Parisli'siniz. Arkadaşlarınız, Fransa'nın ruhunu temsil eden ailelerin çocukları. Yavaş yavaş, ilişkilerinizi derinleştirin. İçlerine girin… Size bir daire verelim. Onları çağrılayın. Her şeyi, ama her şeyi öğrenin ki onlarda olup da, bizde olmayan nedir ortaya çıksın."[703]

Romanın ilerleyen bölümlerinde Bahir Efendi Mason locasına katılarak "formason" olur. Masonluğa kabul merasiminde Osmanlı tarafından Avrupa'ya ilim tahsil etmek için gönderilen heyet içerisinde bulunan Hristo'nun da locaya üye olduğunu ve "üstat"lardan olduğunu görür. Kısa bir süre sonra da Bahir Efendi'nin vesile olmasıyla Mustafa Reşit Paşa üyeliğe kabul edilir ve romanın birinci cildi bu olay ile sona erer.

İkinci ciltte Refik Londra'dan Paris'e geçer. Arkadaşları ile birlikte kurdukları teşkilatın başına geçmesi için Paris'te yaşayan Ahmed Rıza ile anlaşır. Birlikte Teşkilatın haberleşme sisteminin nasıl olacağı konusunu kararlaştırırlar. Öte yandan Refik Paşa'nın ise Sultan Abdülhamid'in kurdurduğu "Daire-i Mahsusa"nın başına geçtiğini görürüz. Mustafa Reşit Paşa ile Bahir Efendi'nin İstanbul'a dönmesi ve göreve başlamasıyla ise cilt sona erer.

Üçüncü ciltte roman daha çok Vefik üzerinden ilerler. Ön planda Sultan Abdülhamid Han'ın politikaları neticesinde oluşan baskı ortamından kurtulmak için yürütülen faaliyetler vardır. Vefik, Paris'ten İstanbul'a dönerken Manastır Askerî İdadisi'nin Fransızca muallimininin rahatsızlığı dolayısıyla buraya Fransızca muallimi olarak atandığı haberini alır. İdadide daha önceden teşkilat vasıtasıyla tanışıklığı bulunan Süleyman Askeri Bey de görevlidir. Birlikte teşkilat adına çalışmalarda bulunurlar. Bu çalışmaların İstanbul tarafından haber alınması üzerine Vefik, görevden alınarak İstanbul'a çağrılır. Vefik'in Fransızca muallimliği görevi esnasında romanda en fazla dikkat çeken husus, idadide öğrenci olarak bulunan Mustafa Kemal'e Vefik tarafından özel dersler verilmesidir. Bu derslerde hürriyet konulu Fransızca metinler üzerinden Mustafa Kemal'in ufkunun genişlediği okuyucuya gösterilmek istenir.

[703] Erol Toy, **a. e. ,** s. 112-113.

Bu bölümlerde Sultan Abdülhamid'e eleştirel bakış açısı ile yaklaşım ön plandadır. Sık sık tıbbiye ve harbiye öğrencilerine yönelik baskınlar gerçekleştirilerek hürriyet faaliyetlerinin önüne geçilmeye çalışılır.

> *"Kahrolasın Hamit Han!..*
>
> *Bizim senden ödümüz patlıyordu!.. Senin düşmanımızdan.*
>
> *Rusya höt diyordu, Karabağ'la Sırbistan'ı verivеriyordun.*
>
> *Her birine dört mermi verdiğin asker, Plevne... Hiç önem vermediğin ahali Aziziye tabyalarında destanlar yazıyordu. Sen Kars, Ardahan ve Batum'u Ruslara... Doğu Rumeli'yi Bulgurlara bağışlıyor.. İstanbul mebusu Astarcılar kethüdası Ahmet Efendi'den azar işitince, kendi andını çiğneyerek Meclis'i kapatmakta duraksamıyordun.*
>
> *Avusturya cart ediyordu... Bosna-Hersek'i sunuyordun.*
>
> *Sonra zulmünü pekiştirmek için Mithat Paşa'yı suçluyordun. Hangi zâlim, minnetini idamla öder? Hangi hükümdar, zulm için bir Paşa'yı, bir ülkeye değişir? Tunus, Fransızlara Mithat Paşa'nın can bedeli değil midir? Onlar O'nu teslim eylediler, sen onlara Tunus'u.*
>
> *Ve sana tahtını sunan Mithat Paşa'yla arkadaşlarını, Taif'te hiç acımadan boğduruverdin.*
>
> *İngiliz Efeleniyordu!.. Mısır'la Girit'i peşkeş çekiyordun.*
>
> *Hemen arkasından da, Harbiye, Tıbbiye ve Mülkiye'yi bilim yuvalığından çıkarıp sürgün yatağına dönüştürüveriyordun.*
>
> *Yunanlı bile sırtardığında, Girit'i kucağına atıyor... Dönüp öcünü Darülfünun öğrencileriyle, medrese mollalarından alıyordun.*
>
> *Fransızlar, Midilli'yi almak için hörleme gereksinimi duymamışlardı. Donanmalarını gönderip alıverdiler.*
>
> *Vatan elden gitti Hamit Han!..*
>
> *Korkunla korkumuz, onurumuzu çamurlara bulamıştı."*[704]

Vefik ve arkadaşları yıllardır süregelen faaliyetlerinin neticesinde meşrutiyet yönetimini tekrardan padişaha kabul ettirerek meclisin açılmasını sağlarlar. Ancak II.

[704] Erol Toy, **Yitik Ülkü Cilt 3,** s. 496.

Abdülhamid romanda bu durum karşısında farklı ittifaklara giderek eski düzene geri dönmeye çalışır. Yazara göre sultan, dinî kimlikleriyle tanınan isimlerin öncülüğünde kalabalıkların dinî hassasiyetlerini kullanarak onları "formasonlar"a karşı "hürriyet" aleyhtarı olarak ayaklandırır.

> *"Prens Sabahattinci azınlık Partisi Ahrar'la, Nakşibendi kolu İttihad-ı Muhammedi Cemiyeti, bize, bizim oyunumuzu oynamaya kalkıştı. Derviş Vahdeti'nin ünlü 'Volkan'ı Bediüzaman Saidi Kürdi'yi de safına katınca, Farmasonlara karşı müthiş bir cihat açmışlardı.*
>
> *Hamit Han, fırsatı ele getirmişti. Has hâzinesini, ortalığı yakıp kavurmak amacıyla 'Volkanlar'a akıtıyordu.*
>
> *Özbenlik savunması düşünceyle yapılmalı.*
>
> *Oysa biz, tartışmaya kendi aramızda alışkındık.*
>
> *Eleştiri artınca, öyle sendeledik ki, bir daha toparlanamadık.*
>
> *Yazık! 'Hürriyet'i kalabalıklarla getirmiştik. Ama kalabalıktan korkuyorduk. Rıza Nur İkdam'da, Görüyorum ki iş fenaya gidiyor, diye yazınca, Volkan, Serbesti ve bütün diğerleri birinci sayfalarını bu yazıyla donatıverdiler. Hürriyet, fikirle, sözle, yazıyla ifadeyle kullanılamıyorsa, neye yarar? Galiba korkumuz, beceriksizliğimizden kaynaklandı."*[705]

Bu karışıklık içerisinde Serbesti gazetesinin başyazarı Hasan Fehmi'nin Galata Köprüsü'nden geçerken vurulup öldürülmesi ve bunu yapanın İttihatçı bir subay olduğu söylentisi toplumun daha da karışmasına sebebiyet vermiştir.

> *"Söylenti İstanbul'u çalkalamaya yetti!..*
>
> *Serbesti, ertesi gün haykırıyordu; 'Vatan bu hainlerin zorba pençesinden kurtarılmalıdır. Zulüm bir merkezden kalktı, pek çok merkeze geçti. Ey milletin tercümanı basın, çalışınız!.. Vatanı zulüm pençesinin güçlü baskısından kurtarınız!..'*
>
> *İki gün sonra yapılan cenaze töreni tam bir gövde gösterisiydi.*
>
> *Bir cenaze töreniyle neler yaptığımızı çoktan unutmuş olmalıyız.*

[705] Erol Toy, **a. e. ,** s. 505.

İstanbul kendini toplamıştı. Darülfünun ve medreseler kitleler halinde sokaktaydılar. Eski 12 Nisan'ı 13'e bağlayan, yeni 31 Mart günü, dehşetin çanlarının çaldığı bir zaman dilimi oldu.

Taşkışla'da bulunan 4. Avcı Taburunun askerleri ayaklandı.

Onlara, Kılıçali ve Yıldız kışlalarındaki bazı avcı taburları da katılınca 3 bin asker, subaylarının getirdiği Hürriyeti tutsak eyledi.

Artık İstanbul göğünü, 'Yaşasın Şeriat!.. Kahrolsun Hürriyet!..' Çığlıkları inletiyordu. Adliye Nazırı Nazım Paşa, Lazkiye Milletvekili Arslan Bey, Şerif Sadık Paşa ile uşağı ve 200'e yakın subay öldürüldü. Üç ay önce gücünün doruğunda olan Meclis, ıslık sıçanına döndü. Seçilmiş milletvekilleri kadın kılığında evden eve kaçışıyordu."[706]

Yazar/anlatıcıya göre toplumu bu karmaşadan kurtarmak için "mahşerin üç atlısı" diye nitelendirdiği Rezneli Niyazi, Mustafa Kemal ve Hüseyin Hilmi Paşa imdada yetişti.

"Rumeli, Meşrutiyetine sahipti!..

Ohri Milli Taburu, Resneli Niyazi'nin komutasında çoktan yola düşmüştü. Mustafa Kemal 'Hareket Ordusu'nu harekete geçirdi. Hüseyin Hilmi Paşa hiç ikircimsiz komutayı üstlendi.

Makedonya kaynıyor... Sokaklar, caddeler, meydanlar gönüllülerle dolup taşıyor... İrticayı bastırmaya koşanları trenler almıyordu.

'İnkılâp' kendini korumaya muktedirdi.

Hareket Ordusu Rumelini önüne katıp çoğala çoğala Yeşilköy'e gelmiş… Bütün sıçanlar deliklerinden çıkmışlardı. Delik arama sırası, Avcı Taburlarının isyancı erleriyle, Şeri'atçılara gelmişti.

Enver, bir birliğin başında Taşkışla'yı sarıyor… Mahmut Şevket Paşa İstanbul'u fethediyor!... 'Hürriyet' tutkunları utangaç Niyazi'yle çekingen Mustafa Kemal ve ağırbaşlı Hüseyin Hilmi'yi alkış yağmuruna tutuyorlardı. Çünkü onlar aynı zamanda halka dayanıyorlardı.

Ve halka dayanan her hareket, öncülerini de bulunca, Abdülhamit zorbasının bütün oyunlarını çaptan düşürüvermişti.

[706] Erol Toy, **a. e. ,** s. 506.

Artık, 'Hürriyet'in öç saati çalabilirdi.

Çaldı da!...

Abdülhamit Han, Yeşilköy'de toplanan Meclis'in kararıyla tahttan indirildi. Mehmet Reşat çıkarıldı."[707]

Osmanlı Devleti Birinci Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle ayrılıp topraklara işgal edilince Vefik ve akadaşları vatan topraklarının nasıl kurtararılacağına dair çalışmalar başlatır. Vefik'e göre bu durumun tek kurtuluş yolu vardır ve o da halkın desteğini arkasına alacak birinin Anadolu'ya geçirilmesiydi. Bu işi de Vefik'in Manastır Askerî İdadisi'nden öğrencisi olan Mustafa Kemal üstlenecektir.

"Vapur açıkta son sandalların yanaşmasını bekliyordu. Uğurlamaya gelenler bir çember oluşturmuşlardı.

Rıhtım her zamanki gibi yoğun ve kalabalıktı.

Paşa, otomobilinden Ali Fuat'la birlikte indi.

Bir an duraklayarak Vefik'i bekledi.

Yan yana rıhtıma yürüdüler.

Uğurlayanlarla vedalaştı.

Tek tek herkesin elini sıktı.

Parmakları güçlü, avucu sıcacıktı.

Bir an ilgi ve sevgiyle yüzüne baktı.

O an gözlerine, iki mavi hançer saplandı.

Besbelli bir bakışta herşeyi anlayıvermişti;

-Bakarsınız bir gün yine buluşuruz hocam!..

-Siz yepyeni bir "ülkü"ye yolcusunuz Paşa!.. - Dedi akan gözyaşlarını salıvererek.

-Ülküsünü yitirmiş olanları bile umutlandıran bir deryaya yelken açıyorsunuz. Siz, tarihten ve talihten öcümüzü almak için tek ve son kozumuzsunuz. Bilmediğimizi birlikte öğrendik. Yaşananı birlikte yaşadık. Lütfen bir daha kimseye pişmanlık duyma fırsatı vermeyin.

-Elimden geleni yaparım!..

[707] Erol Toy, **a. e. ,** s. 507.

Yüz yılın bütün yükü sırtından kalkmıştı.

Paşa, sandala sıçrarken yavaşça doğruldu.

Gözlerinde özencin özlem alazıyla baktı.

Ardından uzun uzun el salladı.''[708]

Roman bu sahne ile biter ve Vefik, babasının vasiyetinde kendisine yüklediği onun da babası Bahir Efendi'den yüklendiği sorumluluğu yerine getirmiş olur.

Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma eksenli geçen son yüz yılını üç farklı neslin gözünden anlatmaya çalışan Toy, bu niyetini yerine getirmeye çalışırken yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere eleştirel bir bakış açısı ile ele aldığı olaylara yaklaşmıştır. Özellikle Osmanlı Devleti'nin Batı'dan geri kalma sebeplerinin irdelendiği ve II. Abdülhamid'in icraatlarının ele alındığı bölümlerde bu eleştirel bakış açısını belirgin şekilde görmek mümkündür.

3.3.11. "Yüz Uzun Yıl"ın Osmanlısı

Şemsettin Ünlü'nün "Yüz Uzun Yıl" adlı romanının, konusunun devamlılığı ve kahramanların büyük ölçüde aynılığından dolayı "Toprak Kurşun Geçirmez" (1988) adlı romanının devamı niteliğinde olduğunu söyleyebiliriz. "Toprak Kurşun Geçirmez" romanında 93 Harbi kapsamında gördüğümüz Yusuf, "Yüz Uzun Yıl"da da romanın başkişisidir.

"93 Harbi muharibi Yusuf Çavuş"un romanın ilk sahnesinde memleketine döndüğünü görüyoruz. Savaştan dönen ve Türk tarihinin son dönemlerindeki en önemli savaşlarından birisi olan "1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı"nda cephede savaşan bir asker roman kişisine sahip olmasına rağmen Ünlü, savaşa doğrudan hiç değinmez. Romandaki genel atmosfer, başlangıçta savaşın Anadolu'da cephe ardında nasıl bir yansımasının olduğu ve sonrasında da Meşrutiyetin ilanına giden süreçte İstanbul'dan bir hayli uzakta olan bir taşra kasabasında halkın bu süreçte yaşadıklarıdır. Romanda Osmanlı'ya yaklaşımı da doğal olarak bu doğrultuda görmekteyiz.

[708] Erol Toy, **a. e. ,** s. 512.

1990 sonrası Türk romanında değişen tarihî roman anlayışı bağlamında romanlarda sık sık gördüğümüz; savaşın insan hayatı üzerindeki etkisinin sadece savaş meydanlarındaki ölüm üzerinden değerlendirilemeyeceği, cephe ardında kalıp zor şartlarda da olsa günlük hayatlarına devam etmeye çalışan sivil halkın da savaştan etkilendiğini gösterme isteğine sahip olan roman anlayışını "Yüz Uzun Yıl" romanında da görmekteyiz. Yirmi günlük asker iken askere alınan Ramazan üzerinden savaşın bu yönü okuyucuya yansıtılmaya çalışılır. Ramazan'dan üç yıl boyunca hiçbir şekilde haber alınamayınca karısı Elif'in başkasıyla evlenmesine karar verilir. Elif'in düğün olduğu günün akşamı Ramazan köyüne çıkagelir. Yaşanan bu trajik olay üzerinden Ünlü savaş atmosferini okuruna hissettirmek istemektedir.

> *"'(...) bu bizim kayınço askere gittiğinde yirmi günlük evliydi. Kars Kuşatmasında şehit düştüğü haberi geldiğinde; karısı Elifi ne edeceğimizi bitemedik biz... Bir yıl, iki yıl bekledik... Geçen bahar, everip kayınbabanın evinden yolcu ettiğimiz günün gecesinde çıkageldi Ramazan...' diye anlattı Tahsin. Uzun boylu, incecik genç adamın saçları uzamış, kabaca kalın sakalı göğsüne inmişmiş. Evdeki dağınıklığı, nikâhtan kalan hısım akraba kalabalıklığını; anasının, babasının bakışlarını neye yoracağını bilememiş Ramazan. 'Benim ben… Ölmedim işte! Neyiniz var?' demiş de orta yerde uğunup dövünen anasına sokulmuş… Anadır, sarılıp sakalından, kuşkulu kara gözlerinden öpmüş oğlunu; 'Üç gün, üç saat önce gelseydin oğul… Elif'i gelin verdik biz bugün!..' deyivermiş. Gerdek gecesinin sabahında yıkanıp taranıp eski kayınbabasının elini öpmeye gelen Elif'i, komşular köyün bir başından geriye çevirmişler… 'Kayınço o gün çıktı gitti evden… Aylardır nerede olduğunu, ne iş tuttuğunu bilen yoktu… bu sabah duyduk ki gelmiş…*
>
> *'Çetin bir iş…' dedi Yusuf.*
>
> *Tahsin kulağına eğildi Yusuf'un;*
>
> *'Çetinliği şurada ki Çavuş; gelinin de gönlü Ramazan'da… Kime ne diyesin…' dedi."*[709]

Ünlü, romanın genelinde Doksanüç Harbi'ne halkın perspektifinden bakarak yaklaşmaktadır. Romanda baskın olarak gördüğümüz ilahi anlatıcının, meseleleri ele alırken bu doğrultuda bir tutumla zaman zaman çıkarımlarda bulunduğunu görürüz.

[709] Şemsettin Ünlü, **Yüz Uzun Yıl,** s. 27-28.

Dönemsel olarak II. Abdülhamid dönemini ele alan yazar, II. Abdülhamid döneminde yaşanan ve her daim tartışmalı olmuş meseleleri "ne olursa yoksula olur" düşüncesi etrafında konu edinir.

> *"İyileri oldu, kötüleri oldu yılların; kötüleri iyilerinden çok oldu... Kıtlık, yoksulluk, sayrılık, göç; rüşvetle, hayınlıkla, bilgisizlikle birlikte yaşandı. Bunlar yaşandı da, insanın insandan kopması, korkması beterdi. 'Kanun-i Esasi'dir... Hürriyet'tir...' sözleri, Doksanüç bozgununun gürültüsünde boğuldu gitti, baskı geldi... Adına 'Cemiyetçi', 'Hürriyetçi', 'Jön' denilenlerin Taife, Fizan'a sürüldükleri, zindanlarda çürütüldükleri söylendi fısır fısır...*
>
> *Çözülüşün, çöküşün, aymazlığın Jönlerden, Hürriyetçilerden mi geldiği, yoksa edenlerin ettiklerini onlara mı yüklediği hiçbir zaman bilinemedi. Kimileri suçu düzenin bozulmasına, kimileri de değişen dünyaya ayak uy durulamamasına yüklediler. 'Ne biri ne öteki... İkisi iç içe bir bedende,' diyen olmadı. Zanaatkarın işsizliği göçe; göç işsizliğe bağlandı da, bunların birbirlerini itip büyüttüğü anlaşılmadı. Benlik, bencillik, zora güce dayalı varsıllık büyüdü... Büyümesi; özge gözetmenin, cömertliğin, sevginin azalmasındandı. İyisi gitti kötüsü kaldı çok şeyin; sel çekilmiş selinti kalmış gibi.*
>
> *Bağmançı Cafcaf Nuri'ye, Doksanüç'ün bu yoksul savaşçısına sorulsa; fukaralığın fukaralıktan öte bir yanı yoktu; evvel ahir böyleydi bu... 'Bizim aşımız ılınmamış ki soğusun,' derdi.*
>
> *Yıllar yılları izledi, Doksanüç'ün bir başka savaşçısı Avcı Memoş, insan içine girmedi, uzak durdu. Günlerden bir gün sorulduğunda; 'Yoksulun yoksula hayınlığıdır bu dünyanın derdi; başka şey değil...' dedi, bilmiş bilmiş."*[710]

"Yüz Uzun Yıl"da Ünlü, bu dönemi konu edinen diğer romanların genelinde görülenin aksine II. Abdülhamid'e karşı var olan eleştirel tutumunu hakaretten uzak bir dil ile kurgulamıştır. Romanın kurgusal çerçevesinde daha çok Yukarışehir vilayetinde sürgünde bulunan Fransız muallimi Mehmed Sait Bey, padişahı eleştiren ve halkı da onun yanlış politikaları çerçevesinde uyarmaya çalışan tip olarak görülmektedir. Ona göre toplum iflah olmayacak bir şekilde bozulmuştur. Toplumda güçlü olanlar kendilerinden daha az güçlü olanları ezmeyi bir kural haline getirmiştir.

[710] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 74-75.

"Mehmet Sait Bey, sık sık, devletin devlet olmaktan çıktığını anlatırdı. 'Kanun-u Esasi'nin kaldırılıp 'Meclis'in dağıtıldığı günden bu yana geçen otuz yılda, ahalinin; vergiydi, harçtı, haraçtı, rüşvetti; sürekli, aracının, tefecinin, 'makam mansıp erbabının' önüne itildiğini; aklı erenin, dili dönenin; eğer zorla, eğer parayla susturulduğunu; yola gelmeyenlerin hapisle, sürgünle, ölümle cezalandırıldığını söylerdi. Osmanlı toprağı, eşkıyanın dağda, Müslümandan, Hıristiyandan çetelerin köyde kentte yol kesip adam aldıkları; yabancıların, ayrıcalıkları, düyun-u umumiyeleri, yerli ortaklarıyla her gün milletin bir başka varlığına el koyup nasıl bölüşeceklerinin hesabını yaptıkları bir koca yağmalıktı... Böyle konuşurdu Mehmet Sait Bey; acılı, öfkeli... kimi de, Yusuf un anlamadığı, olsa olsa kendini zorlayıp yakıştırdığı sözcükler katarak."[711]

"Yüz Uzun Yıl"da II. Abdülhamid dönemini ele alan romanların en fazla işlediği konu başlıklarından biri olan "hürriyet" için mücadele edenlerin hapsedilmesi konusu, Yusuf Çavuş, Mehmet Sait ve Telgraf Memuru Rıdvan hakkında İstanbul'dan gelen tutuklama emri etrafında işlenir. Bu konu yazar tarafından işinde gücünde, devletini yürekten seven, namuslu insanların dönemin sosyal hayatını alt üst eden "jurnaller" vasıtasıyla suçsuz yere yargılandıklarını önceleyen bir atmosfer içerisinde okuyucuya sunulmaktadır.

İstanbul'daki makam sahibi yakınlarının desteğiyle güçlenen ve bu sayede halkı kendi tahakkümü altına alan tüccar Umran, Yusuf Çavuş'a isteklerini yaptıramayınca İstanbul'daki nüfuzunu kullanmış ve onun hakkında Mehmet Sait ve Rıdvan ile iş birliği yaparak devlet düzenini yıkmaya çalışmak suçuyla yakalama emri çıkartmıştır. Şemsettin Ünlü, bu sayede sıradan bir "dabak" ustası olduğunu ve kendisinin devleti yıkmaya nasıl teşebbüs edebileceği sorgulamasını yapan Yusuf üzerinden o dönemin sosyal ve siyasal durumunu da gözler önüne sermek istemektedir.

"'Kaçak gezdiğim gücüme gider kardeş... İşimde, ekmeğimin arkasındayım ben. Pisliğin ucu bana gelmiş bulaşmışsa, var hesap et öbür ucu nerelere varmıştır... Devleti karşıma almış, ayağa kalkmışım ben! Mehmet Sait, Telgrafçı bir de ben, vilayet elimizde ferman yürütürmüşüz... Devleti devlet edenler buna inanırlar, inanmışlardır dersen, Avcı Memoş tutmuş, benimle

[711] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 129.

eğlenmeye kalkmış derim... Öyle derim. İnanılmazdır çünkü. Şuncacık aklı olanın inanası yoktur!' (...)

'Umran Rauf tel çekti, 'böyle böyledir' dedi diye inanılmaz şeye inanır mı İstanbuldakiler?' diye söyleniyordu; 'Yok, hayır... İnanmaz, inanmış görünürler. 'Susun!.. Oturun oturduğunuz yerde...' diyecek, gözdağı verecekler... Suçluyu suçsuzu ayırmazlar; yalan, yıldırma üstünedir işleri.'"[712]

Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu şartlar o kadar kötü bir vaziyettedir ki Düyun-u Umumiye'nin varlığı bir yandan, giderleri karşılamak için toplanan vergiler bir yandan milletin sırtına yük vurdukça vurmaktadır. Şemsettin Ünlü'nün bu karamsar tablo içerisinde vilayetteki devlet temsilcisi olan Kadı Canip Efendi'yi bu durum hakkında konuşturması "tuzun kokmuş" olduğu mesajını okuyucuya vermek içindir:

"Dağda eşkıyası, şehirde rüşvetçisi, goygoycusu, Düyun-u Umumiye'si vardır da; hastasına, düşkününe, yoksuluna, yolsuzuna uzanan eli yoktur Osmanlının, hiç yoktur..."[713]

Bu mesajlar bağlamında devlet düzeninin bozulduğunu, aslını araştırmadan jurnallerdeki iftiralar ile en günahsız insanların bile masumiyetini, hakkını gözetmeden baskı rejimlerine has bir davranış biçimiyle zindanlara atıldığı bir zulüm üzerine kurulduğu iddiasındaki bu düzenin ortadan kaldırılmasının ve halkın özgürlüğüne kavuşmasının yolu ise Fransız Muallimi Mehmet Sait Bey'in düşünceleri etrafında gösterilir:

"'Kanun-u Esasi gelecek! Meclis açılacak! Hürriyet olacak! Millet, millet olduğunu, Padişah, padişah olduğunu bilecek... Hak, adalet, dirlik, düzen gelecek memlekete... İngilizin, Fransızın, Rusun saldırılarından, zorbalıklarından; sürüp çıkarmak, parçalayıp yok etmek tehditlerinden kurtulacak millet... Gelişecek, güçlenecek, eski büyüklüğüne, görkemine, onuruna kavuşacak yeniden…"[714]

Romanda çizilen bu atmosfer bağlamında tüm memlekette olduğu gibi Yukarışehir'de de hasreti çekilen "hürriyet", sonunda Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle

[712] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 145.

[713] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 217.

[714] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 132-133.

gelir yahut halk geleceğine inanır. Romanın son bölümlerinde ele alınan bu olay, yazara göre yine "Osmanlıca" olduğu için bu inanç hayal kırıklığı ile son bulur. Açılacak olan meclise Yukarışehir'den de mebus gönderilecektir ve kimlerin bu mebuslar olacağı yapılacak bir seçim neticesinde belirlenecektir. Halkın yoğun teveccühüyle mebus namzedi gösterilenlerden biri de Yusuf Kâhya olur. İki turlu yapılan seçimlerin ilkini kazanan Yusuf Kâhya, "hürriyet öncesi" hile usullerinin vali Mehmet Nuri Bey vasıtasıyla devreye girmesiyle ikinci turda seçilemez ve mebus olamaz. Ünlü, bu yolla, halkın iradesinin meclise yansımadığı için bu hürriyetin beklenen hürriyet olamadığı mesajın vermektedir.

> *"Son anda, muhalif oldukları söylenmese bile, İttihatçı da olmadıkları bilinen iki adayın ortaya çıkarılması; üstelik Mehmet Nuri Beyin, bunların seçilmesinde iyilik vardır; uygunu budur, böyle istenmektedir yollu uyarılarda bulunması; can alıcı, iş bitiriciydi! Buyruk nereden gelmiş olursa olsun, yapılan bir baskındı; kurnazca, hesaplıca, Osmanlıca..."*[715]

"Yüz Uzun Yıl" romanının geneline baktığımızda tarihî olaylardan ziyade ele alınan o olayları yaşayan insanların işlenmeye çalışıldığı görülmektedir. Yazarın Osmanlı'ya bakışı da bu doğrultudadır. İstanbul'dan bir hayli uzakta olan bir şehirde, devlet yöneticilerinin neler olup bittiğinden pek de haberdar olmadığı, gönderdikleri yöneticilerin de halka gereken değeri vermediği izlenimi etrafında; II. Meşrutiyet'in ilanına giden süreç yansıtılır romanda. Vurgulanmak istenen ise Meşrutiyetin ilanıyla "hürriyet" geleceğine inananların yaşadığı hayal kırıklığıdır. Çünkü Ünlü'ye göre, biz "Fransız İhtilali'nin getirdikleri gelsin istedik."[716] Oysa arada yüz yıllık bir açık vardır ve bu açığın kolay kolay kapanamayacağını, dünkü Osmanlı'nın bir anda değişemeyeceğini hesaba katamadık. Bu bağlamda roman boyunca bu yol üzerine bir istikamet çizen Ünlü, romanının adını da "Yüz Uzun Yıl" koyarak en başından yaklaşımının ne olduğunun bilinmesini ister gibidir.

Şemsettin Ünlü, Tanzimat'ın ve Meşrutiyet'in ruhunun "değişime" dayandığını ve bu değişimin de sonuçlarının toplumda olumlu yönde görülmesinin;

[715] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 276.

[716] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 185.

"insanların, şehirlerin, törenin, terbiyenin, inançların bile değişmeye"[717] uygun hale getirilmesinin zorunluluğuna bağlamaktadır. Ancak tek başına bu değişim de yeterli değildir: "Buharsız, elektriksiz, yolsuz, fabrikasız"[718] bir değişimin imkânı yoktur. Osmanlı'nın bu değişim sürecinde verdiği sınavın başarısızlıkla sonuçlanmasının da Ünlü'ye göre en önemli sebepleri bunlardır. Bu kapsamda "Yüz Uzun Yıl"da bu başarısızlığın sebepleri ve sonuçları Osmanlı'ya getirilen eleştirel bir yaklaşımla okuyucuya sunulmak istenmektedir. Bunu yaparken de kahramanlarını seçkin bir zümre yerine, bir taşra kasabasının sıradan insanları arasından seçerek; değişimin sadece toplumun bir tabakasında değil bir bütün olarak her yapısında görülmesi gerektiği yaklaşımını da göstermiş olur.

3.4. TAHFİF VE TAHKİR EDİCİ BAKIŞ AÇISI

Bu dönem romanlarında varlığını tespit ettiğimiz dördüncü bakış açısı, "tahfif ve tahkir edici bakış açısı"dır. Bu bakış açısının izlerinin görüldüğü romanlarda eleştirel tutumun ötesine geçilerek Osmanlı'ya dair ele alınan unsurların değerinin düşürülmesinin amaçlandığı görülmektedir. Bu amaç doğrultusunda romanlarda kullanılan dil, Osmanlı'ya duyulan kin ve öfkeden dolayı hakaretamiz ifadelerle doludur.

Eleştirel bakış açısı çerçevesinde yazılan romanlarda işlenen konuların bu bakış açısında da ele alındığı görülür. Ancak yazarın Osmanlı'ya karşı duyduğu kin ve öfke, eleştiri sınırlarının aşılmasına ve eserin edebî çizgiden uzaklaşmasına yol açtığı gözlemlenmektedir. Bu tür romanlarda kin ve öfkeye dayanan duyguların okurlar tarafından da hissedilmesi amaçlanır. Bu doğrultuda ele alınan her unsur Osmanlı'nın aleyhine olacak şekilde kurgudaki yerini alır.

"Tahfif" ve "tahkir" amaçlı ele alınan Osmanlı'ya ait olay, olgu ya da kişiler sık sık hakarete varan ifadeler eşliğinde işlenir ve Osmanlı'yı okurun gözünde değersizleştirmek için her yol denenir. Bu romanlarda en fazla işlenen konu Osmanlı padişahlarının sahip olduğu iddia edilen olumsuz özellikleridir. Ele alınan padişahın

[717] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 190.

[718] Şemsettin Ünlü, **a.e.,** s. 190.

son derece olumsuzlayıcı bir edayla halkını umursamayan ve tek derdi haremine yeni güzeller katmak olan bir figür olarak yer alması bu romanların en genel özelliğidir. Ayrıca halkın cehaleti ve bozuk düzene karşı boyun eğen bir tavır sergilemesi de sıkça üzerinde durulan olgulardandır.

Bu bakış açısının ön planda olduğu tespit edilen romanlar şunlardır:

1. Reha Bilge, **Sur ve Sultan**[719] (2000),
2. Mehmet Coral, **Konstantiniye'nin Yitik Günceleri**[720] (1999),
3. Murat Erman, **Beyazateş Adası**[721] (1998),
4. Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi**[722] (1997),
5. Selma Fındıklı, **Saray Meydanında Son Gece**[723] (1999),
6. Mehmet Fehmi İmre, **Yüzyetmişaltı Yıl**[724] (1992),
7. Solmaz Kâmuran, **Kirâze**[725] (2000),
8. Adnan Özyalçıner, **IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri**[726] (1997),
9. Hıfzı Topuz**, Meyyâle**[727] (1998),
10. Hıfzı Topuz, **Paris'te Son Osmanlılar**[728] (1999),
11. Hıfzı Topuz, **Taif'te Ölüm**[729] (1999),
12. Hıfzı Topuz, **Hatice Sultan**[730] (2000).

---

[719] Reha Bilge, **Sur ve Sultan,** Birinci Basım, İstanbul, Evrim Yayınevi, 2000

[720] Mehmet Coral, **Konstantiniye'nin Yitik Günceleri,** İkinci Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 1999

[721] Murat Erman, **Beyazateş Adası,** 1. Baskı, İstanbul, Telos Yayıncılık, 1998.

[722] Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi,** Birinci Basım, İstanbul, Sel Yayıncılık, 1997

[723] Selma Fındıklı, **Saraya Meydanında Son Gece,** Birinci Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

[724] Mehmet Fehmi İmre, **Yüzyetmişaltı Yıl,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 1992.

[725] Solmaz Kâmuran, **Kirâze,** Birinci Baskı, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2000.

[726] Adnan Özyalçıner, **IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri,** Birinci Basım, İstanbul, AD Yayıncılık, 1997.

[727] Hıfzı Topuz, **Meyyale,** Birinci Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

[728] Hıfzı Topuz, **Paris'te Son Osmanlılar,** Birinci Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

[729] Hıfzı Topuz, **Taif'te Ölüm,** Birinci Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi,1999.

3.4.1. Popüler Bir Osmanlı Yaklaşımının Ürünü: "Sur ve Sultan"

Reha Bilge'nin "Sur ve Sultan" adlı romanı, Osmanlı tarihine ait bir dönemin popüler tarihî romanların dünyasına has bir şekilde ele alındığı romanlardan birisidir. Çift yönlü zaman özelliğinin görüldüğü romanda Baş komiser Kaan ve dünya çapında bir üne sahip olan Hırsız Spinola'nın XX. yüzyılda başlayan ve fantastik bir şekilde XVII. yüzyıla taşındığını gördüğümüz birbirleriyle olan mücadeleleri üzerine bir kurgu tasarlanmıştır.

Roman, Sultan İbrahim'in tahttan indirilip yerine küçük yaşlardaki oğlu IV. Mehmed'in tahta geçirilme sürecinin işlenmesiyle başlar. Sonrasında konu günümüz İstanbul'una taşınmaktadır. İsviçreli hırsız Spinola Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilen kaşıkçı elmasını çalmak amacıyla İstanbul'a gelmiştir. Emniyetin istihbarat biriminin başında olan Kaan'ın dikkatiyle Spinola'nın bu planı tespit edilmiş ve hırsızlığın yapıldığı gece Spinola'yı Kaan suçüstü yakalar. Bu noktada olağanüstü bir durum olur ve Kaan ile Spinola kendilerini XVII. yüzyılda Topkapı Sarayı'nın bahçesinde bulurlar.

Kaan, bu duruma anlam vermeye çalışırken Spinola'nın yine aynı amaç doğrultusunda IV. Mehmed'in maiyetine girmeye çalıştığını görür ve kendisi de bunu engellemek için Köprülü Fazıl Ahmed Paşa ve Valide Turhan Sultan ile yakın bir ilişki kurarak saraya girmeyi başarır. Romanın bu noktasından itibaren Reha Bilge'nin Osmanlı tarihine yaklaşım tarzını görmemiz mümkün hale gelmektedir. Bu yaklaşım tarzı da klasik bir popüler tarihî roman yazarının anlayışı çerçevesinde teşekkül etmektedir.

Bu anlayışın en önemli unsurlarından biri olan cinselliğin erotizme varan bir seviyede harem hayatının merkeze alınarak işlenmesi, romanda Osmanlı tarihine dair öne çıkan unsurlardandır. Bu olgu romanda Melek isimli cariye etrafında işlenmektedir. Başlangıçta Kaan ile yaşadığı ilişki bağlamında onu görürüz. Kaan'ı ilk gördüğü anda çok beğenen ve onunla tanışmanın fırsatını arayan Melek, bunu başarır ve Kaan ile aralarında kısa da sürse bir ilişki başlar. Kaan'ın amacı ise

[730] Hıfzı Topuz, **Hatice Sultan,** Birinci Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2000.

Melek'i kullanarak saray hayatı hakkında bilgi toplayarak saraydakilerin güvenliğini sağlayabilmektir. İkilinin ilk buluşması Bilge'nin harem hayatını son derece basite alarak sadece cinselliğin ön plana alınarak anlatıldığının tezahürü durumundadır:

> *"Hafifçe yana çekilince, arkasından uzun boyu, kıvrak endamı ile Melek ortaya çıkıverdi. Mavi gözleri olağanüstüydü.*
>
> *Kaan'ın yanına kadar yaklaştı. Şöyle bir baktı ve hiç konuşmadan yoluna devam etti. Uşak geride, Kaan'la aynı hizada, kalmıştı. Başıyla Kaan'a takip etmesini işaret etti. Melek önden ilerliyor, Kaan ve Uşak arkasından izliyorlardı.*
>
> *Kalabalığı aştılar. Yollar tenhalaşınca uşak adımlarını yavaşlattı. Melek'le aralarındaki mesafeyi açmak istediği anlaşılıyordu. Uzaktan Meleğin bir evin önünde durduğunu, açılan kapıdan içeri girdiğini gördüler.*
>
> *Uşak hiç konuşmuyor, Kaan'a ustaca rehberlik ediyordu. Yan bir sokağa sapıp, Meleğin girdiği evin arka tarafına, bir bahçe kapısına ulaştılar. Uşak iteleyince kapı kendiliğinden açıldı.*
>
> *Bir kaç meyve ağacının yükseldiği küçük bir bahçeydi burası. Kimseler görünmüyordu. Yürüyüp eve vardılar. Uşak kapının tokmağını vurduktan sonra, geri çekilerek Kaan'a yol verdi. Kapı açılıp Kaan içeri girerken uşak dışarıda kaldı. Melek orada Kaan'ı bekliyordu.*
>
> *Kızıl saçları omuzlarına dökülmüş, göğüslerini az açıkta bırakan fıstık yeşili dar giysisi bedenine sıkıca yapışmış, kalın gümüş bir kemer belini sarmış, kalçaları meydana çıkmıştı. Arzu ve heyecan Kaan'ın vücudunu sardı. İlk adımı Melek attı ve Kaan'a doğru yaklaştı."*[731]

Topkapı Sarayı sınırları içerisinde dahi kızlarağası başlarında olmadan kendi başlarına hareket edemeyen[732] cariyelerden birinin İstanbul'un sokaklarında böyle bir rahatlıkla dolaşması ve âşığıyla buluşup onunla ilişkiye girmesi yazarın zihniyetinin Osmanlı'ya dair bir unsur üzerinden yansıtılmasından başka bir şey değildir. Romanın ilerleyen sayfalarında yazarın muhayyilesinin sınırlarının daha da genişlediğini ve Melek'in haremden daha genç cariyeleri yanında getirerek Kaan'a "sunması"nı görürüz:

---

[731] Reha Bilge, **Sur ve Sultan,** s. 109.

[732] M. Çağatay Uluçay, **Harem,** 6. Basım, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2017, s. 43-59.

"Melek'le olan ilişkisi Kaan'a Haremle ilgili akıllara durgunluk verici bilgileri öğrenmek olanağını veriyor; Melek'in gösterdiği şehvet yüklü maharet Kaan'a unutulmaz saatler yaşatıyordu. Bu ilişkide gizlilik ve özen Kaan'ın uymak zorunda olduğu ilk ve tek kuraldı. Gereken her şeyi Melek düzenliyordu.

Buluşacakları evleri, kimin ne zaman ve nasıl o eve gideceğini Melek planlıyor; zaman zaman ise Kaan'a yanında getirdiği genç cariyeleri sunarak sınırları zorlamaktan çekinmiyordu.

Yaşadıkça, Kaan, tenin her türlü zevkinin İstanbul'da mümkün olduğunu ve bolca tüketildiğini çevresinde görüyor veya Melek'ten işitiyor, ama altın kurala uyarak susuyor ve bilmezden geliyordu.

Parayla kiralanmış yakışıklı delikanlıların, birbirinden güzel genç kızların, bazı zengin konakların ateşten gözü kararmış hanımları tarafından da tüketildiğini Melek'ten ilk kez işitince, Kaan önce inanmak istememiş, daha sonra sağdan soldan duyduklarıyla doğrulanınca, sessizce inanmak zorunda kalmıştı.

Bunların dedikodularını yatakta anlatmak Meleğin pek bir hoşuna gidiyor, konuşmaktan derin haz alıyordu."[733]

Roman boyunca cinsellik vurgusunu ön planda tutarak popüler bir üslup ile romanını okunur kılmaya çalışan Bilge, romanın bazı bölümlerinde Valide Turhan Sultan ile Kaan'ın bile birbirlerine karşı şehvet hissine kapıldığını iddia ederek[734] Osmanlı'yı tamamen bu duygular üzerinden yansıttığı bir malzemeye dönüştürmektedir. Bu şekilde bir yaklaşımla Bilge'nin ele aldığı bir diğer konu ise kardeş katli meselesidir. Sultan IV. Mehmed, kendisini tahttan indirme planları yapanların bu planını bozmak için kardeşlerini öldürterek hanedanın yaşayan tek erkek üyesi olup tahtını güvence altına istemektedir. Ancak buna Valide Turhan Sultan karşı çıkmaktadır. Bu karşı çıkış da son derece yavan bir kurgu çerçevesinde yazarın kendi düşünceleri olduğu çok açık bir şekilde belli olan bir üslup ile ele alınmaktadır.

"'Şimdiye kadar benim yaşamım için ileri atılan siz değil misiniz Anne? Sizi anlayamıyorum. Ahmed'in ve Süleyman'ın varlığı benim yaşamım için bir tehdit değil mi! Onlar yaşadıkça

[733] Reha Bilge, **a.e.,** s. 125-126.

[734] Reha Bilge **a.e.,** s. 351.

boynumda bir kement varmış duygusundan hiç kurtulamayacağım. Beni tahttan indirmek isteyenler, isyancılar bir gün başarıya ulaşırlarsa yerime Ahmed'i veya Süleyman'ı geçireceklerdir. Bu da benim sonum olacaktır Anne.'

'Bak Mehmed, sana son kez söylüyorum ki benim ölümü çiğnemeden kardeşlerin Ahmed ve Süleyman'ı öldürtemezsin.'

'Sizi anlamak zor Anne.'

'Hiç değil oğlum. Bak sana bir şey söyleyeyim. Babaannen koca valide Kösem Sultan bizi öldürmeye kalktığı o akşam, kardeşin Süleyman'ın annesi Saliha Dilaşub bizden yana tavır almasaydı biz kaybederdik. Bak, o uğursuz akşamı anımsattın bana yine.

Sen küçücüktün. Seni kimseye on dakika emanet etmeye bile korkuyordum. Saliha Dilaşub'un odasına gidip ona yalvardım.

Etme, Kösem Valide'nin oyununa gelme, bize kıydırma diye. Saliha Dilaşub bize ihanet etmedi oğlum, ihanet etseydi seni, küçücük yavrumu, o an orada boğacaklardı.'

Sultan Mehmed eliyle boğazını tuttu. Sıkan ipi gevşetmek ister gibiydi. Kötülemişti. Kaftanın önünü açtı. Derin derin soluklanmaya çalıştı.

'O akşam söz verdik birbirimize Saliha Dilaşub'la ben. Ne sen kardeşini öldüreceksin ne de, eğer bir gün tahta geçerse, kardeşin Süleyman seni öldürecek.'

'Anne yeter!.'

Sultan Mehmed'in demin dikleşen omuzları çökmüş, ruhundan gelen manevi bir acıyla soluk yüzü büzülmüştü.

Turhan oğluna doğru eğildi. Birbirlerine sarıldılar.

İkisinin de gözü yaşlıydı.''[735]

Sultan IV. Mehmed ile Valide Turhan Sultan arasında duygusal bir yakınlık sağladığını düşünen ve IV. Mehmed'in bu atmosferden etkilenerek hatasını anlamasıyla kardeş katli noktasında yorumda bulunulabilecek uygun şartların oluştuğunu düşünen Bilge, Turhan Sultan vasıtasıyla düşüncelerini aynı yavan üslup ile dile getirmektedir:

[735] Reha Bilge, **a.e.,** s. 366-367.

"'Bir husus daha oğlum. Büyük deden Fatih Sultan Mehmed, hiç kuşku yok ki çok büyük bir hakandır, ülkeyi yöneten törelerin kurucusu ve yasaların yazıcısıdır. Kardeş katline izin vermekle kanlı bir geleneğe yol açtı. Bu törenin artık bitmesi gereklidir. Çünkü yeterince kardeş kanı aktı bu Saray'da.'

'Ama Hanedan zayıflamaz mıydı Anne? Kardeş kavgaları ve iç savaşlarda az mı kan döküldü?'

'O iç savaşlar ve kardeş kavgaları, Mehmed, bunu unutma, bir şeylerin sonucuydu hep. Ve başka bir töre ve başka bir yasa her şeyi daha güzel, daha doğru düzenleyebilir ve bunca yiğit ziyan olup gitmezdi.'"[736]

Bu örneklerden de anlaşıldığı üzere "Sur ve Sultan"da olaylar ve kişiler, derinlemesine analiz edilmekten çok uzaktır. Roman bu durum ve "tarihîlik" yönüyle ele alındığında son derece sığ kalmaktadır. Esasında romanın bu yönü yazar için çok da önemli bir durum arz etmez. Çünkü yazarın amacı, diğer popüler romanlarda olduğu gibi olayları okuyucuda merak uyandıracak şekilde kurgulayıp bu kurgusunu da yine diğer popüler romanlarda sıklıkla görülen unsurlar olan harem hayatının cinsellik bağlamında ele alınması, padişahların sorumsuz davranarak devlet yönetiminden uzaklaşıp hazza ve şatafata dayanan bir hayatı benimsemeleri ve kardeş katli gibi kalıpsal konularla süsleyerek okuyucunun çok da yorulmadan romanını okumasını sağlamaktır.

"Sur ve Sultan" romanının çok okunma kaygısıyla yazılmış olması romanın dil ve anlatım noktasında da kendisini hissettirmektedir. Kısa cümleler ve popüler roman okuyucusunun zorlanmadan anlayabileceği kelimeler kullanmaya özen gösteren Reha Bilge, Osmanlı'ya ait unsurları da bu okuyucu kitlesinin merak seviyesini üst seviyeye çıkarma amacıyla bir malzeme olarak kullanma derdindedir. Bu malzemeleri eleştirel bir yaklaşımla kullanmak isteyen yazar, kendisinden önceki popüler tarihî romanlarda benzer şekilde işlenen bu unsurları özgün bir şekilde işleyememekte ve tekrara düşmekten kendini kurtaramamaktadır.

[736] Reha Bilge, **a.e.,** s. 367.

3.4.2. "Konstantiniye'nin Yitik Güncelerinin Yitiği: Osmanlı

Mehmet Coral'ın "Konstantinopolis'ten, sözcük anlamını pek fazla yitirmeyerek Konstantiniye'ye dönüşen kentin Osmanlı yüzyılları süresince yaşadığı serüvenden kesitler sunmaya çalışıyorum" düşünceleri etrafında kurguladığı "Konstantiniye'nin Yitik Günceleri" adlı eseri, İstanbul'un fethinden sonraki süreçte Osmanlı döneminde yaşanan 13 farklı "öykü"nün bir araya getirilmesiyle teşekkül ettiği eseridir. Eser, bir de ön söze sahiptir.

Kitap modern roman tanımına uygun özelliklere sahip değildir. Kitap kapağında "anı roman" yakıştırması yapılmaktadır. Ön sözde ise Coral, eserinin türünün ne olduğu konusunun üzerinde dururken; onu "anlatı" olarak gördüğünü ve eserinin "öykü"den ziyade "günce" tabirine daha uygun olduğunu bildirir.[737] Görüldüğü üzere eser, postmodern edebiyat alanında göreceğimiz "ara tür" eserlerden bir örnektir.

Coral, bir röportajında kendisine sorulan; "'Gerçek' dediklerimiz ya da 'gerçek' diye yazdıklarımız, hatta tarih kitaplarında kabullendiklerimiz kimin gerçeği? Siz hangi gerçeği yazıyorsunuz?" sorusuna verdiği cevapla "Konstantiniye'nin Yitik Günceleri"nde Osmanlı'ya bakış açısını da kendisi ilk elden açık etmiş olmaktadır:

> *"Biz hangi gerçeği yazıyoruz? Macar Ovası'na girdik, üzüm yedik, bağa parasını bıraktık. Bu bizim gerçeğimiz. Macar da, akın yapıyorlardı diyor. Akın dediğin nedir ki, bir başkasının ülkesini fethediyorsun. Bu tarihsel bir diyalektik. Hangi gerçeği göreceğiz? O zaman bir aidiyet sorunu ortaya çıkıyor. Bir tarafa ağırlığı koymak zorunda kalıyorsunuz. Kısacası, herkes kendi gerçeğini görüyor ve yazıyor."*[738]

Coral'ın "herkes kendi gerçeğini görüyor ve yazıyor" yaklaşımıyla gördüğü ve yazdığı 13 farklı "günce"nin hangi gözle görülen "gerçek"ler olduğunu daha ilk "günce"den görmek mümkündür. "Boğazkesen" isimli bu "günce"de Fatih'in Rumeli

[737] Mehmet Coral, **Konstantiniye'nin Yitik Günceleri,** s. 13.

[738]Elif Korap**,** "Hangi İstanbul", (Çevrimiçi) http://www.milliyet.com.tr/1999/06/16/sanat/san2.html 17.03.2019

Hisarı'nı yaptırdığı süreçten bir kesit veriliyor. Bu kesitte Coral'ın gördüğü "Fatih", Batı'nın gördüğü ve yansıtmak istediği "gerçek"lerin ürünüdür.

Bizans İmparatoru "XI. Konstantinos Palaiologos Dragases", Sultan Mehmed'in hisar yaptırdığı haberini alınca bu inşaatın durdurulması için sultana bir elçi gönderir. Elçiyi huzuruna kabul eden II. Mehmed'in elçinin fermanını okumasının ardından takındığı tutumu Coral'ın yaklaşımının göstergesidir:

> *"Sultan gözucuyla yanında oturan komutanına öfkeli bir bakış savurdu. Paşa bu bakışın ne anlama geldiğini hemen anladı. II. Mehmed'in aynı zamanda dayısı olan Saruca'nın bir işaretiyle adamları Bizans elçisiyle maiyetini sultanın ayaklarının dibine yıktılar. Genç hükümdarın gazabı aniden otağın içine yıldırım gibi düştü:*
>
> *- Behey gafil; haşmetli imparatorunuza yanıtımı sırıtan kelleleriniz verecek. Belki o zaman arka arkaya sefir yollayarak benim olan toprakları kullanmamı protesto etmekten vazgeçer. Paşa, tez bunların başı vurula. Kelleleri koltuk altlarına bağlanıp, atlarına bindirile. Bir tek, at uşağı olan şu garibin hayatı bağışlana. Sipahiler, Galata girişinde Ceneviz podestasına teslim edip, dönsünler.*
>
> *Haşmetli imparatorun temsilcilerine sakın ha saygıda kusur edilmeye! Her şey Konstantinos Efendi'nin şanına yaraşır bir biçimde olsun!.. diyerek, sefir ve maiyetinin yalvarmalarına kulak asmadan otağdan çıkıp gitti."*[739]

Padişah, elçilerin yalvarmalarına aldırış etmeyen bir cani tip olarak daha ilk baştan yansıtılmıştır. "Günce"nin ilerleyen bölümünde ise padişahın bir başka olumsuz yönüyle karşılaşırız:

> *"- Hisarım böyle olacak Efendiler. Denize en yakın olan kuleyi Halil; onun sol üstündeki Zağanos; sağ üstündekini de Saruca paşalar yapacak. Kazma her yönden aynı anda vurulacak. İşini önce bitiren önce Allah'ın, sonra benim nezdimde paye kazanacak. Herkes inşaat malzemesini bulmaktan kendi sorumlu olacak. Dilerseniz bu kilise binalarını bile kimsenin gözünün yaşına bakmadan yıkıp, taşlarını hisarda kullanabilirsiniz.*
>
> *Hisarımın şeklini merak edenleriniz için söyleyeyim: inşaat bitince, büyük dedem Yıldırım Bayezid'in karşı kıyıdaki hisarından baktığınızda daha iyi anlayacaksınız. "Mim-ha- mim-dal"*

[739] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 16.

harflerinden oluşan, efendimizin ve ben naçiz hizmetkârının isimleri, hisarın şeklinde dünya durdukça Boğaz'ın kilidi olarak burada duracak. Allah'ın kitabının ilk yedi ayetinin başlangıç harfi olan "Mim" de kapılarının üzerine nakşedilecek.

Efendimiz Muhammed, sultanınız Muhammed, cihadımız mübarek... Haydi paşalar iş başına..."[740]

Çizilen II. Mehmed figürü, dediğim dedik bir despot, narsisizmin sınırlarını aşmış bir egoist, kan dökmekten imtina etmeyen bir zalim padişahtan ibarettir. Bunu anlatırken Coral'ın dinî motiflerden yararlanması onun bu kişilik yapısındaki bozukluğun kaynaklarından birisinin de "din" olduğu mesajını içermektedir.

"Cambazhane Kapısı" başlığını taşıyan bölümde ise İstanbul'un fethinin Türk askeri boyutundan vakaya yaklaşılması esas alınmıştır. Fethe katılan "Demirci Ali" fethi merak eden köylülerine askerin penceresinden yaşananları anlatmaktadır. Olayın sonunda Coral'ın aslında İstanbul'un fethini değil de "talan"ını anlattırdığını görürüz:

"Aramızdan bir arkadaşın, Hasan'ın surlardan düşerken elinden bırakmadığı sancağı, kulenin tepesine diktiğini gördüm. Göz açıp kapayana kadar bedenine 20 kadar ok saplandı. Ancak, olan olmuştu. Üzerimize sürüler halinde saldıran düşman askerleri birden durdu. Ortalığı önce büyük bir sessizlik kapladı. Ardından, duvarların üzerinde çatışmanın en yoğun yaşandığı yönden birinin ölümcül bir ümitsizlikle haykırdığını duyduk:

"Alosis Poleosî (Kent düştü!..)"

O andan itibaren şehrin savunucuları için kıyamet günü başlamıştı. Yeniçeriler dalgalar halinde duvarları aşarken, düşman kentin içlerine doğru delicesine kaçmaya başladı. Yorgunluktan bitap düşmüş, yaralı bedenimi mazgala yaslayıp onları seyrederken düşünüyordum:

'Kurban olduğum Allah'ın işine bak! Bunca azametli yiğit arasından Konstantiniye'nin aşılmaz surları üzerine ilk sancağı bir avuç hırpani başıbozuğa diktirdi!..'

Demirci Ali derin bir soluk aldı. Ayran maşrapasını kafasına dikti. Kolunun yeniyle ağzını sildi. Sonra aniden dizlerine iki eliyle vurarak ayağa kalktı. 'Gerisini biliyorsunuz. Kenti nasıl

[740] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 17.

talan ettiğimizi falan, bana çok anlattırdınız ağalar. Hadi selametle kalın !..” diyerek, yürüdü gitti.”[741]

“Epistola Ad Mahumetem II”[742] adlı bölümde yine Fatih’e atfedilen bir anekdot anlatılmaktadır. Anlatılana göre İstanbul’un fethinden sonra Vatikan’dan “Papa Pius II Hazretleri”nden Fatih’e bir mektup gelmiştir. Bu mektupta papa Fatih’i vaftiz olarak Hristiyan olmaya davet etmektedir. Mektubun okunmasını yarıda keserek Fatih, olay karşısındaki düşüncelerini yine “kanlı” bir şekilde dile getirmektedir:

“—Ve saire, ve saire... Gerisi abesle iştigaldir. Efendiler, Papa Hazretleri’nin şayanı teklifini duydunuz.

Ya biz şimdi ne yapacağız?..

Latin krallıklarım dize getirmek için Allah yolundan ayrılıp, haça yüz mü süreceğiz? Sanki tüm Doğu ve diyarı Rum bizim mülkümüz değilmiş gibi, bunun için Papa Efendi’nin fetvasını mı isteyeceğiz?..

Şeyhülislam Hazretleri’nin ve bazı ulemanın benim dinden çıktığım; içki içip, işrete daldığım ve İslam’ı kabul etmeyen bir kadına gönül verdiğim yolunda ileri geri konuştuğunu duymuşuzdur. Şunu bilesizki müfteriyi tepelemeye, dinimize küfredeni kahretmeye gücümüz vardır.

Genç padişah gözlerinden ateş saçarak ayağa kalktı. Salondakiler sultanın o çok bilinen öfke nöbetlerinden birine daha kapıldığını anlamışlardı. Benizler solmuş, başlar yukarı kalkmıyor, herkes her an bostancıbaşının yağlı urganının boynuna dolanacağı anı bekliyordu. Sultan dizlerinin dibinde oturan İrene’yi kolundan tutarak ayağa kaldırdı. Fetihten sora Arkadius Meydanı’na kurulan Avrat Pazarı’ndaki esircilerin komutanı onu bulup, kendisine sunmuştu. Sultan bu genç kadına delicesine âşık olmuş, ancak ne yaptıysa dinini değiştirmeye razı edememişti.

-Şimdi o melanet dolu kafalarınızı kaldırıp bana bakın...

Yere secde vaziyetinde kapanmış ulema korkuyla başlarını kaldırdı. Sultan yavaşça İrene’nin yüzünü örten ince peçeyi açtı. Ulemaya dönerek sordu:

[741] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 23.

[742] II. Mehmed’e Mektup

-Mükemmele bu kadar yakın bir güzellik ömrünüzde gördünüz mü? Ben bu kadını canımdan çok seviyorum. Ancak, ben hayatımı İslam'a adadım. Bu yüzden dinime varmayan canıma kıyıyorum!..

Kendisini korkudan sararmış benizleriyle izleyen ulemanın ne olduğunu anlamayan bakışları altında, sultan belinden sıyırdığı hançerle kadının boğazım tek bir hareketle kesti."[743]

Coral, papanın böyle bir mektup yazdığını ancak bu mektubun Fatih'e ulaşmadığını içeren bir dipnot düşerek bu hikâyeyi anlatmıştır. İrene olayına ise Batılı bazı kaynaklarda değinildiğini belirtir. Dolayısıyla bu hikâyedeki "papanın mektubu" ve "İrene'nin katli" gibi iki tartışmalı olay etrafında Coral, kendi "gerçeklik" dünyasında olayları yansıtmaktadır. Bu yansıtma esnasında Fatih'in "canım" dediği birini öldürmesindeki "gaddarlık" yine din temalı bir süslemeye başvurularak gerçekleştirilmiştir.

Fatih'in figüratif unsur olarak karşımıza çıktığı bir diğer hikâye, "Mimar 'Atik' Sinan" adlı hikâyedir. Fatih Camii'nin mimarı Atik Sinan'ın Fatih'in istediği ölçülerde yüksek bir kubbe yapmamasının ardından yaşanan süreç, yine Fatih'in "kanlı" öfkesi ile anlatılmaktadır:

"Güzel bir yaz sabahı kadar aydınlık, küçük bir çocuğun duası kadar temiz ve ruhun ölümsüzlüğü kadar heyecan vericiydi eseri. Gururdan arınmış saf bir ruh haliyle karşıladı açılışı yapmaya gelen efendisini. Yapıtım ona ve onun şahsında İslam'a armağan etti.

Padişah bir süre temaşa etti bu görkemli eseri. Sonra celallendi: 'Benim camimi Ayasofya kadar âli etmeyip, benim birer Rum haracı değer sütunlarımı kesip camimi kasten alçak ettin' diye haykırdı mimarın yüzüne. Efendisinin basit bir teşekkür sözcüğü onu ihya edecekken, bu kelama çok şaşırdı. Sultanı inşaatın her aşamasını denetlemiş, onunla uzun sohbetler yapmıştı. İstediği en büyük şey caminin sonsuza dek ayakta kalmasıydı.

- Padişahım, İstanbul'da zelzele çok olub metanet üzere ila inkırazud deveran müebbet ola deyu iki amudu üç zira kesüb Ayasofya'dan sehl alçak ettim, diyerek eserini savundu. Bunun üzerine gazaba gelen padişah 'Özrü, cürmünden büyüktür' diyerek, hemen orada mimarın ellerini bileklerinden kestirtti. Aklına, ilhamına ve ruhuna araç olmuş ellerinin celladın

[743] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 28-29.

darbesiyle önüne düştüğünü gören atik mimarın o an dünyası karardı. Duygu ufku yırtıldı.

O günden sonra 3 yıl kadar dünyadan kopuk bir biçimde yaşadı. 1471 yılının bir eylül gecesi, nedensiz bir şekilde yakalanarak, deniz kıyısında pis kokulu eski bir Bizans zindanına götürüldü. Burada hoyratça dövülerek öldürüldü. Ölürken kırılan kemiklerinin acısını hiç hissetmedi. Yaşamla fizikî bağlantısını, eserinin kubbesi altında kalbinin kırıldığı an çoktan yitirmişti zaten...''[744]

Bahsi geçen bu olay, Osmanlı kaynaklarında farklı minvalde anlatılmaktadır.[745] Rivayete göre; Fatih, ellerini kestirdiği mimarın şikâyeti üzerine şeyhülislam tarafından yargılanır ve "kısas" cezasına çarptırılır. Sonrasında Atik Sinan, padişahın aldığı bu ceza karşısında geri adım atar ve şikâyetini geri çeker. Fatih ise, ömrünün geri kalanında onun ve ailesinin tüm masraflarını üstlenir. Anlatılan bu hikâyeyi fazlaca "masalsı" bulduğunu söyleyen[746] Coral, kendince Fatih'in asıl yüzünü gösterdiğine inandığı farklı bir son ile biten bir kurgu neticesinde bu rivayeti kendi bakış açısı çerçevesinde dönüştürerek kullanmıştır.

"Cehennem Prensi Vlad" adlı bölümde ise Fatih'in "Kazıklı Voyvoda nam Valah Prensi Vlad" ile olan mücadelesi anlatılmaktadır. Bu hikâyede Coral, Fatih'in diğer hikâyelerinde görmediğimiz bir yönünü kendi bakış açısı bağlamında ele almaktadır: Cinsel hayatı.

Vlad'ın yaptığı zulümlere dur demek için sefere çıkan Fatih, yanında Vlad'ın kardeşi Radu'yu da götürmektedir. Amacı Vlad'ı alt edip yeni kuracağı "Valahya Eyaleti"nin başına aynı soydan olan Radu'yu geçirmektedir. Radu, padişahın "gözde"lerinden biri olarak yıllardır sarayda padişahın yanındadır. Coral, bu hususu kendince Fatih'e bir iç muhasebe yaptırtarak ele alır:

''Radu, Konstantiniye'de kaldığı süre içinde en sevdiği gözdelerinden biri oldu. Bu pembe beyaz tenli körpe delikanlı onun her zaman iştahını kabartmıştı. Bir işret âleminin sonunda ağabeyi

[744] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 33-34.

[745] Zeki Sönmez, "Sinân-ı Atîk", **TDV İslam Ansiklopedisi,** 2009, C. 37, s. 228. İbrahim Hakkı Konyalı, **Fatih'in Mimarlarından Azadlı Sinan (Sinan-ı Atîk),** İstanbul, 1953. İbrahim Hakkı Konyalı, "Fatih'in Mimar Sinanla Mürafaası", **Tarih Hazinesi,** İstanbul, 1950, s. 58-61.

[746] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 32.

Kazıklı Voyvoda'nın nasıl bu denli zalim olabildiğini sormuştu. Yataktan bir türlü doğrulamayan genç adamın söylediklerini hâlâ unutamıyordu. Radu bitkin bir sesle 'Siz de beni her seferinde kazığa vuruyorsunuz ya Sultanım!' demişti. Şimdi düşünüyordu da, 'Acaba bir vakitler o da benim gibi birinin gözdesi mi oldu? Bunca insanı kazığa oturtmasının nedeni, kendi çektiği acının intikamı mı?..' Her ne haltsa, eninde sonunda onu kazığa vuracaktı. Hem de bugüne dek görülenlerin yükseğine!.."[747]

Görüldüğü üzere Fatih'in olumsuzluklarına bu anlatılan anekdot ile bir yenisi daha eklenmiştir: Haz düşkünü eşcinsel bir padişah. Coral'ın bakış açısı ile çizilen bu Fatih figürü, oryantalistlerin zihinlerinde canlandırdığı Fatih[748] ile eşdeğer bir görüntü sunmaktadır. Fatih devrindeki tarihî vakalara eleştirel bir bakış açısı sunmak amacıyla yaklaşan Coral, Batı'dan aldığı imgeler ile bir kurmaca dünya yaratarak bunu yapmaya çalışmıştır. Ancak netice itibarıyla özgünlüğü yakalayamamış ve mensubu bulunduğu kültürün değil Batı kültürünün zihnindeki Fatih'i yansıtmıştır.

"Konstantiniye'nin Yitik Günceleri"nde hikâyesi anlatılan bir diğer padişah Kanuni Sultan Süleyman'dır. Anlatılan olay, yine bir cami inşaatı münasebetiyle mimarbaşı ile alakalıdır. Kanuni'nin yaptırdığı cami, planlanan tarihte yetişmemiştir ve bu konuyla ilgili etrafta çokça dedikodu yapılmaktadır. Bu dedikodular sultanın kulağına kadar ulaşır. Buna göre Mimar Sinan, caminin yetişmesi için gereken hassasiyeti göstermemekte ve caminin içinde nargile içip keyfine bakmaktadır. Bu iddiaları dile getirenlerden biri de sadrazamdır. Bunun üzerine haber vermeden cami inşaatını teftişe giden Kanuni Sultan Süleyman olayın iç yüzüyle karşılaşır:

"Koca Sinan bir taburenin üzerine oturmuş, nargilesini fokurdatıyordu.

Sultanın bir anda sırtından ter boşandı. Yüreği daraldı. Bir türlü inanmak istemediği şey gerçekti. Arkasına dönüp bostancıya işaret edecekken birden vazgeçti. Sinan'ın derin derin çektiği nefeslerle nargilenin fokurtuları bir sonsuzluk okyanusunun dalgaları gibi kubbeden ilahi bir sadayla yankılanıyordu. Ancak, garip olan bir şey vardı. Marpuçtan duman çıkmıyor, tömbekinin ateşi parlamıyordu! Cihanın hâkimi durumu bir anda kavradı. Başının bir işaretiyle bostancıbaşını yanına çağırdı. Cellat, yağlı urganını gererek sinsice yaklaştı. Sultan onun kulağına bir şey

[747] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 42.

[748] Franz Babinger, **Fatih Sultan Mehmed ve Zamanı,** 6. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2008.

fısıldadı. O ana dek yerinden hiç kıpırdamayan Mimar Sinan marpucu ağzından çıkararak, başını çevirmeden efendisiyle konuşmaya başladı:

- Hünkârım; canım sana fedadır. Ancak, şu naçiz kuluna bir iki gün daha ömür bağışla ki Süleymaniye'yi, içinde Allah'ın sedasının dolaştığı en kutsal yapı olarak bitirebileyim. Tüm cihanda emsali olmayan bir mabet olarak sana teslim edeyim. Şanın dünya durdukça dursun, namın arşı âlâya yükselsin."

Coral, hikâyeyi burada kesmekte ve "Tezkiretü'l Bünyan"dan Sinan'ın sözlerini içeren bir alıntı yaparak olaya gerçeklik izlenimi katmaya çalışmaktadır.

"'Caminin kubbeleri açık denizin üstünü süsleyen dalgalar gibidir. Büyük kubbesi ise gökyüzüne altınla çizilmiş bir resmi andırır. Bu kubbe ve minareler adeta İslam'ın kubbesi olan sevgili Peygamberi ve onun dört dostunu simgeler. Renkli ve nakışlı benzersiz camları, Cebrail'in kanatları gibi her ışıkta renk değiştiriyor ve her an İrem bahçelerinin güzelliğini sunuyor. Gökkuşağı renklerinin yer aldığı bu camlar; güneşin ışıklarıyla değişen bir bukalemunun renkleri gibi herkesi güzelliğine hayran bırakır.'

-İzin ver yüce Hünkârım. Kubbendeki son şada kontrollerini yapıp, camini sana semaların yere indirilmişi olarak teslim edeyim...

Sultan Süleyman, mihrabın önünde dökülen renk ve ışık seli arasında dimdik duran koca mimara hiçbir şey söyleyemeden öylece baktı. Duygularını ifade edebilecek sözcük bulamıyordu. Gözlerinde gizlemeye çalıştığı yaşlarla kapıya doğru yürürken otoriter, ancak sevgi dolu bir sesle mimarına buyurdu:

-İşine devam et Mimarbaşı!.. Gazan mübarek olsun; sen ki iki cihanda aziz olacak, Allah'ın sevgili kulu...

Cami çıkışında bostancıbaşı hemen oracıkta veziri azam boğazladı. Padişah, atına doğru ilerlerken caminin kubbesinden yankılanan seslerle bir an duraksadı. İçinden diz çökerek başını öne eğmek geldi. Ancak, kararlı adımlarla yürüyüşüne devam etti.

İki adım gerisinden kendisini izleyen silahtarı onun 'Sanki İsrafil, mahşer günü insanlığı Yaradan'ın önünde dizilmeye çağırıyor...' dediğini duyar gibi oldu."[749]

[749] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 63-64.

Burada dikkat çeken olgu yine padişahın adaletinden ye da merhametinden ziyade kan dökücülüğüdür. Mimar Sinan ve Kanuni Sultan Süleyman arasında cereyan eden olayda hissiyatın olumlu seyrettiği bir anda Kanuni, öfkesinin esiri olur ve kendi yaptırdığı "mabed"in içinde bir cinayet emri verir. Bu bakış açısı ile hikâyeyi sonlandıran Coral, okuyucunun zihninde Osmanlı padişahlarının en merhametli olunması gereken yerde bile benliklerinin ve öfkelerinin "kulu" olduğu görüntüsünü canlandırmak istemektedir.

"Islak Mezar" bölümünde ise Sultan İbrahim bir hikâye kapsamında ele alınır. Bu hikâyede Sultan İbrahim'in "harem hayatı" "mahremiyet"in sınırları bir hayli aşılarak ironik bir üslup ile anlatılır. Anlatılan hikâyede Sultan İbrahim cariyeleri Dilhayat ve Gülistan ile sırasıyla başarısız bir halvet geçirmiştir.

> *"Şu halde yanlış olan bir şey vardı. O ki, Fatih'in, Yavuz'un torunu, yedi düvele egemen, ulu Osmanlı Hakanı İbrahim Han'dı. İhanete uğramıştı!.. Kendisine büyü yapılmıştı!.."*[750]

Başlangıcı bu şekilde verilen hikâyede Sultan İbrahim'den "Deli İbrahim" diye bahsedilmesi ve bu lakaba uygun bir "gerçeklik" algısı yaratılmaya çalışılması Coral'ın Osmanlı'ya bakış açısının yansımalarını taşımaktadır. Tahfif edici bir bakış açısı ile anlatılan hikâyede okuyucuya maiyetindeki milyonlarca insanın hayatı "deli" olan bir kişinin ağzından çıkacak "iki kelam"a bakmaktadır mesajı verilmek istenmektedir.

> *"Onca yıl kafeste yaşadığı cehennem azabından sonra, artık kimse onu sahip olduklarından ayıramazdı. Buna izin vermeyecekti. Evet; ihanete uğradığı kesindi. Hünkâra ihanetin cezası ise ölümdü!.. Kendisini aldatanlardan, ona nimeti küfranlık edenlerden öcünü alacaktı!.. Bağdat Köşkü'ne geldiklerinde, çılgın bakışlarını sadrazamın korku ve ürküntü dolu gözlerine dikti. Ardından buyurdu;*
>
> *-Haremimdeki tüm cariyelerim ve odalıklarım öldürüle!... Tez zamanda, imparatorluğumun her yanından toparlanmış en güzel kadınlarla yeni bir harem düzüle... Kudret macunumu hazırlayan hekimbaşının da boynu vurula! Kafası yeni kadınlarım gelene dek haremin kapısına asılı kala!..*

[750] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 65.

Sadrazam, bu korkunç buyruğu duyduğunda bir an duraksadı. Ancak, padişahın ruhunu delen çılgın bakışları, en küçük bir tereddüdün kendi boynunu da celladın ipine teslim edeceğini ona söylüyordu.

-Emrin başım üzerine Hünkârım, diyerek hemen köşkün dışına çıktı. Saray komutanına, padişahın buyruğunu iletti ve sonucun kendisine tez elden bildirilmesini istedi.

Haremde akşam yemeği yenmişti. Cariyeler saz çalarak neşeli bir şarkı söyleyen arkadaşlarına katılıyorlar, kimi bu güzel ritme uymuş dans ediyor; kimi ise hasır panjurların ardından kentin ışıklarına bakarak, hülyalara dalıyordu. Sultanın koynuna giren gözdelerin çetelesini tutan kalfa, onlarla ayrı ayrı ilgileniyor ve hamile olanların günlerini sayıyordu.

Haremin kapısı kırılırcasına açıldığında hiçbiri ne olduğunu anlayamadı. Aniden içeri doluşan askerler, yabanıl bir güçle cariyelere saldırıp, onları harem dışına sürüklemeye başladılar.

-Hünkârın haremine bu ne cüret! diye haykıran haremağasının ağzından başka bir sözcük çıkamadı. Saray komutanının enli kılıcı kafatasım bir karpuz gibi ikiye yardı. Kadınların korku ve acı dolu çığlıkları sarayın her yarımda yankılanıyordu. Kimi saçlarından tutularak yerlerde sürükleniyor, kimi derdest edilerek taşınıyordu.

Dış avluda, hepsi üst üste at arabalarına dolduruldu. 299 güzel, ancak bahtsız kadını taşıyan arabalar lanetli bir konvoy halinde hareket etti. Az sonra, Sarayburnu'nda bekleyen donanmaya ait bir geminin yanında duruldu. Bahtsız kadınlar hoyratça sürüklenerek güverteye alındılar. Gemi halatlarını çözdükten sonra Boğaz yönünde karanlık gecenin içine yelken açtı."[751]

Ayaklarına taş bağlanarak denize atılan cariyelerini Topkapı Sarayı'nın Sarayburnu'na bakan terasından seyreden Sultan İbrahim, büyüden kurtulmanın iç ferahlığına kavuşmuş olarak gösterilir. Bu hikâye ile kimi hamile olan, kiminin kucağında küçük bebeği olan cariyelere ve kendi kanından olan çocuklara acıma duygusunu yitirmiş bir padişah figürü çizilir. Coral'ın amacı Osmanlı'yı idare eden iradenin hastalıklı bir ruh yapısına sahip olduğunu göstermektir.

[751] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 66-67.

Aynı amaç etrafında anlatılan bir diğer olay da Sultan III. Mehmed'in tahta çıktıktan sonra beşiktekiler de dahil 19 erkek kardeşini öldürtmesi olayıdır.[752] Fatih Sultan Mehmed'in "Nizam-ı Âlem" adı verilen yasasının tahkir edici bir bakış açısıyla III. Mehmed üzerinden ele alındığı hikâyede Coral'ın Osmanlı'ya bakış açısı önceki hikâyeler ile aynı doğrultudadır.

Coral roman boyunca; tahta çıkan padişah kim olursa olsun mutlaka onda bir "kan dökücü cani" yönünün var olduğunu bulmakta ve adaletten mahrum bu kişiler adalet dağıtıcısı olarak devletin iradesi durumunda bulunmaktadır mesajını vermektedir. Romanın tamamına hâkim olan bu bakış açısını yansıtabilmek için Coral, çoğunlukla vuku bulmuş tarihî olaylardan hareket etmekte lakin onların sonlarını kendi kurduğu kurmaca dünyada dönüştürerek mutlaka bir cinayet hatta vahşet ile sonlandırmaktadır. Bunu yapmasındaki en büyük amaç, kendi zihin dünyasındaki olumsuz Osmanlı algısını okuyuculara yansıtmak istemesidir.

3.4.3. "Beyazateş Adası"nda Osmanlı

"Beyazateş Adası", tarihi bir fon olarak kullanan, tarihî kişi ve olayları kendi kurmaca dünyasında dönüştürüp yeniden kurgulayarak temsilcisi oldukları anlamı yerinden oynatan romanlardandır. Tarihin resmî kaynaklarda iddia edildiği üzere gerçekleri tarafsız bir edayla yansıtamayacağını savunan bu tür romanlarda postmodernizmin etkisiyle geleneksel tarih anlatısındaki tekil söyleme dayanan yapı parçalanmış ve çok katmanlı bir anlayış ortaya çıkarılmıştır.

Bu tür romanlarda Osmanlı'ya yaklaşım, önceki dönemlerin aksine herhangi bir ideolojinin izlerini taşımaktan ziyade yazarın bireysel zihin dünyasının ya da temsilcisi olduğu edebiyat/tarih anlayışının izlerini taşımaktadır. Önceki dönemlerde görülen tarihî vakaya tekli bakış açısının yerini okuyucusuna bu olaya çeşitli açılardan bakılabileceğini göstermek için çoklu bakış açısı almıştır. Bunu yaparken de tarihî olay ya da kişilerin tarihî yönlerinden ziyade arka planda kalmış özellikle sosyal hayata bakan yönleri bu tür yazarlar tarafından romanlarda işlenmiştir. Sosyal hayatın öncelenmesinden dolayı bu tür yazarlar, tarihin bilinmezliğine sığınmakta ve

[752] Mehmet Coral, **a.e.,** s. 69-75.

işlediği konular hakkında fazla tarihîlik aramadan sanatkarane bir üslup ve kurgu ile yazdıkları romanlarla karşımıza çıkmaktadırlar.

"Beyazateş Adası" da bu roman anlayışının yansımalarını taşıyan örneklerden biridir. Kendisinden önce birçok kişinin üzerinde durduğu ve romanına konu ettiği Fatih Sultan Mehmed dönemi mimarlarından "Atik Sinan"ın hayatının merkeze alındığı romanda fantastik ögelerle birlikte zaman iki yönlü kullanılmakta ve Atik Sinan hem yaşadığı tarihî dönemde hem de günümüzde karşımıza çıkmaktadır.

İtalyan Mimar Ermano Muratore, Ayasofya'nın restorasyonu için İstanbul'a gelmiştir. Kendisine rehberlik eden Yasemin'e âşık olan İtalyan mimarın hayatının seyri sevgilisiyle birlikte tatil için gittikleri Gökçeada'da kaldıkları pansiyonun sahipleri olan Rum Dimitri ve Eleni ile tanışmalarından sonra değişir. Dimitri, Muratore'ye uzun yıllardır terk edilmiş bir tapınakta sakladığı eski bir kitap verir. Bu kitapta yazılanlardan hareketle "Taklib-i Dineyn Halvetiye" ismi verilen bir tarikatın varlığından haberdar olur ve bu tarikatın peşine düşer. Tarikatın özü Hristiyanlık ve İslamiyet'in ortak yönleri üzerine kurulmasına dayanır.

Bu araştırma neticesinde yolu Fatih'te bulunan Kumrulu Mescid'e düşer. Bu mescid Fatih zamanından kalma bir mescittir ve avlusunda da Fatih döneminin önemli mimarlarından Atik Sinan'ın türbesi vardır. Ermano Muratore, burada Derviş Üveys adında biriyle tanışır ve ona cevabını aradığı soruların kendisinde olduğunu söyler. Derviş Üveys ile geçirdiği zamanlarda dervişin kendisine Atik Sinan ile verdiği bilgilerden hareketle onun aslında "Mimar Atik Sinan" olduğunu ve aslında rivayetlerin aksine Fatih'in onu öldürtmediğini; "Taklib-i Dineyn Halvetiye" tarikatının piri olarak bir nevi "tayy-ı zaman" örneği göstererek günümüze kadar yaşadığını öğrenir.

Bu yönüyle fantastik ögeler barındıran romanda Derviş Üveys'in Mimar Atik Sinan'ın hayat hikâyesini anlattığı bölümlerde yazarın Osmanlı'ya bakış açısının izlerini görürüz. Bunların da başında devşirme yöntemiyle Müslüman yapılarak Osmanlı Devleti'nin önemli kademelerinde görev alan devlet adamlarının "gizli Hristiyan" oldukları iddiası gelmektedir. Bu devlet adamları Müslüman göründükleri halde Hristiyanlık için hizmet etmektedirler. İlginç bir şekilde ulemaların iddiası

doğrultusunda Fatih Sultan Mehmed de bu "gizli Hristiyan"lardan biri olarak gösterilir:

> *"İslamiyet'te, dertlere deva bulduğuna inanılan azizler adına olamayacağı gibi, kulların da Allah'a ortak olmaya kalkışırcasına, Allah'ın tapınağını kendi adlarına yükseltmeleri olanaksızdır. Ama elbette isteyen cami yaptırabilir ve bunun da kuralları vardır. Yaptırılacak olan caminin mimarı ve işçileri müslüman olmalı, parası da yaptıranın kesesinden çıkmalıdır Ulemaya göre, gizli Hristiyan olan padişah, topladığı haraçlarla kendi adına cami yükseltmekte ve görevlendirdiği mimar da kendisi gibi gizli Hristiyan olmakla beraber, ister özgür, isterse köle olsun, Hristiyanları işçi olarak çalıştırmaktadır. Bu bakımdan, ulemanın padişaha verdirdiği bu ceza, onlar için önemli bir zaferdir!"*[753]

Fatih'in dinî kimliğini bu şekilde soru işareti bırakacak bir bakış açısıyla ele alan Erman, onun karakteristik özellikleri noktasında ise daha net yargılar ortaya koymaktadır. Fatih, kendisine "hünkâr" yani yazarın iddiasına göre "kan dökücü" denmesinden hoşlanmaktadır. Yazara göre davranışlarıyla da bunu ispatlamaktadır zaten Fatih.[754] Kendi adına yaptırdığı "tapınak", eşsiz kalsın, yeryüzünde bir benzerini daha yapamasın arzusuyla Mimar Atik Sinan'ı öldürten "hünkâr" Fatih, şehzadelik yıllarından itibaren bu kan dökücülüğünü sergilemektedir. "Hıristo Hıristodulos" olarak henüz Müslüman olmadığı dönemde II. Mehmed ile Edirne'de tahta çocuk yaşlarda çıktığı dönemde tanışan Atik Sinan daha o günlerde onun kan dökücülüğüne kanaat getirmiştir:

> *"Savaştan, anlamayan bir mimar olduğumu öğrenince, sırtını dönüp, seyislerinin yardımıyla kır atına binerken, gidip, babasının yaptırdığı, ama yapımı yıllardır bitmeyen camiyi görmemi ve mimarına bilgiçlik taslamamı söylediğinde, alaycı, bir ifade vardı, henüz olgunlaşmamış bu küstah, şımarık çocuğun yüzünde. Bir adım ileri çıkıp, konuşacak olduğumda kollarımdan tutulup geri çekildim. Ve O, yükseldiği atı üstünden asık suratıyla bana tepeden bakarak 'yoksa kellenden mi olmak istiyorsun bre kafir' dedi. Sonradan öğrendim ki, daha geçen günlerde, kölelerinden birine hiç nedeni yokken söylediği bu sözün ardından, hem de tüm paşaların karşı çıkmalarına karşın, o zavallıyı kazığa oturttuğu gibi, karşısına geçip, kurbanının can çekişmesini izlemiş*

[753] Murat Erman, **Beyazateş Adası,** s. 81

[754] Murat Erman, **a.e.,** s. 81-139.

keyifle. Ve elindeki yaya yerleştirdiği okla, bir kazık ucuna dikilmiş Arnavut kellesine doğru atını sürdü dörtnala...''[755]

Murat Erman'ın çizdiği Fatih profilinde dinî yönden de bir hayli tartışılıp eleştiriye tabi tutulacak yön vardır. Gizli Hristiyan olduğunu iddia ettiği Fatih vasıtasıyla İslam peygamberi Hazreti Muhammed'in de putlara tapındığını dile getirdiği bölüm bunların en uç örneğidir:

"Hazreti Muhammed'e peygamberlik inmeden önce, kendisinin de bir ferdi olduğu Kureyş kabilesi rahiplerinin denetimindeki Kabe'de, bu kabileye bolca gelir sağlayan yüzlerce put vardı ama bunların arasında üç tanrıça çok saygındı, hele Muhammed'in de tapındığı, al-Uzza'nın yeri bambaşkaydı. Özel biçimleri olmayan taşlarla simgelenen al-Lat, al-Uzza ve Manat'a, yani sırasıyla; yüce Tanrıça, yüce Kudretli ve Kaderin Gücü'ne, Araplar, 'benat al-Lah', yani al-Lah'ın kızları diyorlardı ki al-Lah, yüce Tanrı, yüce Yaratan anlamına geliyordu. Bugün birleşik söylediğimiz Allah'tı O. Başka yörelerde de al-Uzza'ya Yaratan'ın kızı diyorlardı ve onun Jüpiter'den çıktığına inanıyorlardı.''[756]

Romanda yazarın din hususunda çok da itinalı olmadığını gördüğümüz altını dolduramadığı pek çok yargısı mevcuttur. Yukarıdaki örneğin yanında genel olarak üzerinde durduğu "din" kavramı hakkında da insanların kimi zaman kendi iradeleri dışında kimi zamanda keyfî olarak kabul edip değiştirebilecekleri bir sistemmiş gibi düşünmektedir. Romanda ismi geçen devşirme paşaların tamamı şeklen Müslümandır. Gizli olarak Hristiyan yaşamı sürmeye devam etmektedirler. Bunların çarpıcı örneklerinden birisi Fatih'in sadrazamı Mahmud Paşa'dır:

"O karmaşa günlerinin birinde, Çarşamba sürgünlerinin yerleştirilmeye başlandığı semti gezmekte olan Mahmut Paşa tuğla ve kesmetaş karışımı, çok tasarımlı bir evin yapılmakta olduğunu gördü. Heyecanlandı. Meraklandı. Ama tek söz söylemeden uzaklaştı. Ertesi gün adamlarını yolladığında öğrendi ki, Çarşamba sürgünlerinden zengin bir Rum dönmesi tüccar, nereden edindiği bilinmez yetenekli bir köleye bir yandan kendisi için ev yaptırmakta, diğer yandan da yakınlardaki Kanlı Kilise'yi onartmaktadır. Bunları duyan Mahmut Paşa'nın merakı daha da kabardı ve ne zaman ki bu kölemen ustanın evin arkasına yaptığı hamama büyükçe bir kubbe örmekte olduğunu duydu, işte o zaman, bir üstad mimarla karşı karşıya olduğunu anladı.

[755] Murat Erman, **a.e.,** s.108-109.

[756] Murat Erman, **a.e.,** s.148-149.

Peki, bu kilise onarımı işi neyin nesiydi? Yoksa, Rum dönmesi Abdülrahim Efendi, eski dininde hâlâ ısrarlı mıydı?

Konuyu derinlemesine İnceletti Mahmut Paşa ve o zaman anlaşıldı ki, afaroz edilerek cennet yolunun tıkanmasından korkan her Hristiyan gibi, Rum dönmesi nevmüslim Abdülrahim Efendi de bağlı olduğu kiliseye bir zamanlar ödemek zorunda kaldığı bağışları, şimdi, fetihten harap çıkan Aya Maria Mogoliotissa'nın onarımı için yüksek ücretle kiraya verdiği kölesi Hıristodulos'un çalışmalarıyla, bir başka kiliseden geri alıyordu. Ama, son Bizans imparatorunun akrabası olan Mahmut Paşa, nevmüslim Abdülrahim Efendi'nin sunduğu bu hizmetle, onun aynı zamanda kiliseye bağışta bulunmaya devam ettiğini anlamakta hiç zorlanmadı.

Güldü.

Ben bu gülüşün anlamım çok iyi bilirim?"[757]

Murat Erman'ın tahfif ve tahkir edici tutumundan "akıncılık" da nasibini almıştır. Akıncıların son derece vahşi, gaddar, köle avcısı olarak gösterildiği romanda Atik Sinan'ın Balkanlarda yaşadığı dönemlerde tanıştığı Akıncı beyi İsa Bey üzerinden bu vasıflar gösterilir:

"(İsa Bey'in) dediğine göre, akıncılık, babadan oğula geçen bir uğraştı. Akıncı beyini devlet seçerdi ve akıncıların tümü devletin defterine kayıtlıydı. Sınır boylarındaki köylerde yaşayan bu savaşçılar, silahlarını ve atlarını kendi sağlarlardı. Onlu, yüzlü ve binli birlikler halinde örgütlenmişlerdi. O kadar sessiz ve hızlı hareket ederlerdi ki, kimse onların gelmekte olduklarını, gelişlerinden önce bilemezdi. Geçtikleri yerleri yakıp yıkarlardı ki civar köyler, başlarına gelecekleri görüp sinsin, hatta daha uzaklara göç edip yurtlarını Türkler'e teslim etsin diye… Böylece anlatmaya devam etti akıncı beyi ve anlattıkça, bunların korsanlardan da beter bela olduklarını anladım, çünkü, bana Attilio ismini veren dedemin Hunlar hakkında söylediklerinden pek farklı şeyler değildi İsa Bey'in anlattıkları, ama bu görüşümü açıklamaya da cesaret edemedim."[758]

Bu parçada anlatılan akıncı modeli Avrupalı birinin zihin dünyasındakiyle aynıdır. Geçtikleri yerde korku salan, oraları yağmalayan, talan eden akıncı figürü oryantalist eserlerde karşımıza çıkar ancak.

[757] Murat Erman, **a.e.,** s.128.

[758] Murat Erman, **a.e.,** s. 102.

Osmanlı tarihine ait olgulara bu yönde rastladığımız Murat Erman'ın "Beyazateş Adası", tarihi bir el yazmasının etrafında geçen bir "dejavu"[759] öyküsüne dayanmaktadır. Bu öykünün temelinde Fatih Sultan Mehmed ve Mimar Atik Sinan vardır. Kitabın arka kapağında da yazdığı üzere Murat Erman, "yeniden doğuş" inancı doğrultusunda altı farklı yaşamla donattığı Mimar Sinan-ı Atik'i yüzlerce yıl yaşayabilen, her kişiliğe girebilen, her yaratığa dönüşebilen "Üveys Derviş" kimliğinde karşımıza çıkartmıştır. Onun gözünden gördüğümüz ve yazarın bakış açısının izdüşümü olan Osmanlı "hünkâr"ı Fatih ise, gaddar, kindar, sinsi ve kan dökücü bir padişahtır. Bunun yanında gizli bir Hristiyan ve yaptırdığı külliyesinde cami ve medresenin arasını açarak din ve bilimi daha o zamanlarda birbirinden ayıran bir "laik"tir. Osmanlı'nın tahfif ve tahkir edici bakış açısı çerçevesinde ele alındığını gördüğümüz "Beyazateş Adası"nda, oryantalizme has önyargıların yol gösterici unsurlar olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.

3.4.4. Yerli Yurtsuzların Gözünden Osmanlı

Selma Fındıklı, II. Abdülhamid dönemine iki farklı coğrafyanın insanları üzerinden eğildiği "Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi" ve "Saray Meydanında Son Gece" isimli romanlarıyla 1990-2000 yılları arasında romanlarının konusunu Osmanlı tarihinden seçen yazarlardan birisidir.

Yazarın Osmanlı'ya bakış açısını ortaya koymak adına ilk olarak değerlendirmeye tabi tutacağımız roman olan "Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi"de olay örgüsü, 1293/1877-1294/1878 tarihlerinde gerçekleşen 93 Harbi'ni takip eden günlerde başlamakta ve 1328/1912 yılında sona ermektedir. Bu zaman aralığında 93 Harbi sonrasında Nemçelilere (Avusturya) bırakılan Bosna topraklarındaki Müslüman ahalinin yaşadıkları Firuz Ağa ve ailesinin önce İstanbul'a sonra da Bursa'ya göçleri etrafında yansıtılmaya çalışılmaktadır. Romanda zaman, dile getirilen tarihî dönem aralığında kronolojik olarak bir akış çerçevesinde ele alınmakla beraber Firuz Ağa'nın geçmişte yaşadıkları görkemli günleri hatırladığı anlarda bir geriye dönüş söz konusu olmaktadır. Bu hatıralar yazar tarafından romanda italik olarak yazılarak belirgin hale getirilmek istenmiştir.

[759] A. Ömer Türkeş, "Tarihî Roman Roman Gibi Tarih", s. 17-18.

Selma Fındıklı, 93 Harbi sonrasındaki siyasi gelişme ve değişimlerin özellikle Rumeli'deki Müslüman ahali üzerinde yarattığı sarsıntıları insancıl bir bakış açısıyla ele almaya çalıştığı "Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi" romanında, savaşın siyasi boyutundan çok toplum üzerindeki tesirlerine yoğunlaşmaya çalışmıştır. Bunu yapmaya çalışırken romanda tarihî şahsiyetleri kurmaca metne dâhil etmekten çok, kurmaca kişiler yaratmıştır. Romanın kurgusunda tarihî/gerçek şahsiyetlere, figüratif kişiler olarak dahi yer vermeyip sadece yer yer adlarını anmakla iktifa etmektedir.[760] Eserde tarihî şahsiyetlerden çok, kurgusal sıradan insanlar öne çıkarılarak asırlardır Bosna topraklarını öz yurt olarak bilen halkın bu toprakları terk etmek zorunda kalacaklarını hiç düşünmüyorken birden kendilerini göç yollarında bulmaları durumu karşısındaki ruh halleri gösterilmeye çalışılır. Bu ruh halinin yansıtılmasında öne çıkan tutum eleştirel ve sitemkâr bir özellik arz etmektedir.

93 Harbi sonrasında Bosna-Hersek'te yaşadıkları coğrafyanın idaresinin Nemçelilere/Avusturyalılara geçeceğini duyan Müslüman/Türk halkı, can ve mal güvenliklerinden endişelenirler. Roman, ağırlıklı olarak Saraybosna'da Başçarşı'da gümüş ustası Firuz Ağa'nın bakışından yansıtılmakla birlikte, yer yer Firuz Ağa'nın yakınındaki kişilerin bakışına da yer verilir. 93 Harbi sonrasında Bosna vilayetinin yönetiminin Avusturya'ya bırakılması üzerine Bosna'daki Türkler, Osmanlı Devleti'nin kendilerini kaderlerine terk ettiğini, yalnız bıraktığını düşünüp karamsarlaşırlar; kendilerini "zor günler"in beklediğini düşünürler. Bu vakitten sonra Firuz Ağa özelinde, Bosnalıların çalışma, yaşama istekleri kaybolur. Hayat karşısında karamsarlaştıkları için belirsiz bir durum ortaya çıkar; kendilerine nasıl bir yol çizeceklerini kestiremezler.[761]

Romanın baş kahramanı Firuz Ağa üzerinden Abdülhamit'in şahsında yer yer Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren geliştirdiği politikaların eleştiriye tabi tutulduğu görülmektedir. Firuz Ağa'nın Abdülhamit'e çok keskin bir olumsuz bakış yöneltmesini, yazar merkezli okumak gerekir. Firuz Ağa, romanda yer yer yazarın

---

[760] Mehmet Güneş, "Yüreği Bosna'da Kalanların Romanı: Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** s. 150.

[761] Mehmet Güneş, **a.g.m.,** s. 151. , Levent Bilgi, "Türk Romanında Savaş Sonrasında Anadolu'ya Zorunlu Göçler", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, **Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,** 2006, s. 42.

sözcüsü vasfına kavuşmaktadır. Roman içinde bazen eserin organik bütünlüğünü bozacak biçimde Abdülhamit'i olumsuzlayıcı sıfat ve ifadelere yer verilmesi de yazarın kendi görüşlerini kahramanı üzerinden dillendirmek istemesiyle ilintilidir. Çünkü romanda Bosna'nın hiçbir mücadeleye girişilmeden Avusturyalılara bırakıldığı izlenimi hâkimdir.[762] Tarihî gerçekliğe bakıldığında ise II. Abdülhamit'in, Bosna-Hersek'te Osmanlı varlığını devam ettirmek için büyük mücadele verdiği, stratejiler geliştirdiği görülmektedir.[763]

Roman, *"Gerçekten bırakıldık mı biz? Osmanlı gözden çıkardı da Bosna kullarını, Nemçeli'nin pençesine mi bıraktı?"*[764] cümleleriyle başlamakta ve altını çizdiğimiz şekilde Fındıklı, Osmanlı'nın Bosna'nın kaybedilmemesi noktasında herhangi bir çabasının olmadığı yaklaşımının okuyucuyu ilk cümleden itibaren etkisi altına almasını istemektedir. Bu bağlamda Firuz Ağa'nın Osmanlı'nın Bosna illerinin yönetimini Nemçelilere bırakma kararını öfkeyle karşılaması, tarihî olaylar üzerinden yaptığı yorumlar eşliğinde verilir. Burada öne çıkarılan fikir, halkın yıllardır yaşadıkları zorluklar karşısında tutunacak tek dal olarak gördükleri "Osmanlı'nın büyüklüğü" avuntusunun da aslında hiç olmadığıdır. Çünkü merkezden uzakta yaşamaları kendilerine çok uzakta olan Osmanlı'nın düştüğü hali görmelerine engel olmuştur. Onu bir dev olarak görmeye devam etmeleri belki de yaşadıkları bu hayal kırıklığının etkisinin daha da yoğun olmasını sağlamaktadır:

> *"Erkekçe pistoluna davranıp da tek kurşun atmadan verilir mi bu yurtlar? Doğrusu, atacak halin de kalmamış ya.. Batan geminin sofrasıyız öyleyse biz. Alevden dalgalar içinde çırpındıkça at birini daha.. Bugün bizi, yarın Üsküp'ü.. Niş'i.. Kafkas diyarını da parça parça atıyormuşsun Rus Çarı'nın önüne.. Batıncaya dek böyle mi sürüp gidecek bu iş? Buralarda çoğalasın diye -bilmem kaç zaman önce- Anadolu'dan zulümle söküp getirdiğin Türkmen boyları yurtsuz, yuvasız şimdi. Yakıştı mı yaptığın büyüklüğüne? Yakışmasa yapmazdın elbet. Belki de biz büyük sanmışız seni.. Hep uzaktaydın çünkü. Mağarasında uyuyan koca dev gibi. Arada bir gölgen düşerdi üstümüze. Kimi zaman da homurtularını duyardık.*

[762] Mehmet Güneş, **a.g.m.,** s. 151.

[763] Kemal H. Karpat**, "1878 Avusturya İşgaline Karşı Bosna ve Hersek Direnişiyle İlgili Osmanlı Politikası",** Balkanlarda Osmanlı Mirası ve Milliyetçilik, Çev. Recep Boztemur, İstanbul, Timaş Yayınları, 2015, s. 130-166.

[764] Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi,** s. 5.

Ama kendini görmedik hiç. İstanbul kaç konaklık yol? Uzaktan gözümüzde büyütmüşüz anlaşılan..''[765]

"Nemçe çizmelerinin çiğneyeceği" ata topraklarını görmeye dayanamayacağını düşünen Firuz Ağa, ailesini de ikna ederek "devlet bizi bıraksa da biz onun eteğini bırakamıyoruz.. Gücümüz tükeninceye dek gideceğiz ardından.." [766] halet-i ruhiyesiyle imparatorluğun kalbi olan İstanbul'a gitme kararı alır. Oğlu Ramiz ve küçük damadı Aliya bu karara destek verir. Firuz Ağa'nın karısı ise buna karşı çıkar ve göç etmek istemez.

Firuz Ağa'nın göç kararına destek vermeyen karısı İsmihan'nın kendisine küsmesiyle huzursuzluğu daha da artar. Evliliklerinin üzerinden geçen yirmi dokuz sene içerisinde ilk defa karısı ona sırtını dönerek onunla tek kelime konuşmadan yatmaktadır. Bu manzara karşısında başlarına bu işleri açan kişi olarak düşündüğü II. Abdülhamid Han'a duyduğu öfke devreye girer. İçinde biriken bütün öfkeyi onun şahsına yükleyerek meselelerin çıkış noktasını onun ülkeyi yönetememesine bağlar. Ülkedeki olumsuzlukların ortaya çıkışı II. Abdülhamid'in kendi ikbalini düşünerek belirlediği politikaların neticesi olarak değerlendirilir:

"Kolay iş değil.. Zor da olsa kimin umurunda? Bizi düşünen mi var İstanbul'da? Padişah efendimiz, atlas döşeli yatağında kimbilir hangi dilber cariye ile oynaşmaktadır bu gece? Fitnelik etme Firuz Ağa.. Hiç mi acı duymaz bedeninden bir parça kopup giderken? Duysa da bizimki gibi olamaz. Kurdun pençesine terkedilen biziz.. Su alan gemiyi yüzdürebilmek uğruna safra gibi ateş denizine atılan da biziz.. Sultan Aziz tahtta kalsaydı bunlar gelmezdi belki başımıza.. Nereden biliyorsun? O da zayıftı ama böylesi değildi galiba.. Seveni de çoktu sevmeyeni de.. Oysa İkinci Abdülhamit Han'ı seven bir kul görmedim daha.. Ölümüne ağlayan çok oldu Sultan Aziz'in. Azledilince kahrından bileklerini kesmiş sözde.. İster inan ister inanma.. Şimdikine güvenmiyor da kimse.. Tahta çıkabilmek için paşaları bile kandırmış.. Kuracağım diye söz verdiği Meşrutiyet düzenini ikinci yılı dolmadan kaldırıverdi.. Kullarının özgür olmasından korkarmış hazret.. Öyle diyor aklı erenler.. Bildiğini okumak istermiş.. Okusun bakalım.. Düşmüşüz

[765] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 6.

[766] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 24.

nasıl olsa elden, ayaktan. Tutup kolumuzdan kaldıranımız da yok..”[767]

Romanda toplumun genelini ilgilendiren bir kararın etkileri, bireyler üzerindeki tesirleri üzerinden ele alınmaktadır. Firuz Ağa ve aile fertleri de bu bağlamda örneklem olarak seçilen figürlerdir. Firuz Ağa’nın göç kararı almasındaki ruhsal çatışma ve ardından geldikleri İstanbul ve Bursa’ya bir türlü alışamayıp asıl vatan toprakları olarak gördüğü Bosna topraklarına duyduğu hasret, ailenin diğer üyelerinin yaşadıklarıyla da desteklenerek verilmektedir.

Romanda ana olay örgüsünü destekleyen yan olay örgülerinin varlığı dikkat çekmektedir. Bunlardan en önemlisi, Firuz Ağa’nın torunu Murat’ın Saraybosna’da kalması üzerine kızı Fatma’nın yaşadıklarıdır. O, bir yandan uzakta kalan oğlu Murat’ın yolunu gözleyecek, öte yandan göç yolunda hamile olduğunu öğrendiği için ömür boyu ondan nefret edebileceği endişesiyle çocuğu olmayan ablası Şefika’ya verdiği diğer oğluna yakın olmasına rağmen annesi olduğunu söyleyemeyecek ve oğul hasretini iki kat yaşayacaktır. Bu sebeple, kızı Meryem’i de ihmal edecektir.[768] Fındıklı, bu kurgu ile Firuz Ağa’nın hikâyesini desteklemek istemektedir. Bosna’da kalan Murat, aslında Firuz Ağa’nın içinde kalan ve bir daha asla kavuşamayacağı “murat”tır. Yeni doğan çocuk ise İstanbul ve Bursa’dır. Fatma’nın benimseyemeyeceğini düşünmesi gibi Firuz Ağa da yeni vatanları olan bu yerleri benimseyememektedir. Bosna’ya duyduğu özlem İstanbul ve Bursa’yı ihmal etmesine sebebiyet vermektedir. Firuz Ağa bunun sorumlusu olarak da Osmanlı’yı görür. Roman boyunca sık sık *“bunun hesabını sorarım Osmanlı”* diyerek içten içe büyüttüğü öfkesinin intikam alma hırsına doğru evrildiğine şahit oluruz.

Firuz Ağa, başlangıçta vatanını seven herkes gibi devletine gönülden bağlıdır. Ancak vatan bildiği toprakların elden çıkması sonucu devlet bildiği Osmanlı’ya duyduğu muhabbet de gönülden çıkar. Bunun yanında dinî inanç noktasında da bir sarsıntı geçirmektedir. Allah’a duyduğu samimi iman yerini şüpheye hatta isyana bırakır. Bu iki hususun Firuz Ağa’nın üzerinden bu şekilde ele alınmasıyla; o

[767] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 24.

[768] Meral Demiryürek, “Bir Göçün Romanı: Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi”, **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi,** Aralık 2010, C. 7, S. 4, s. 128.

dönemde insanların en çok güvenip inandığı kavramlar olan "Allah" ve "padişah"a olan güvenin sarsılıp yok olmaya doğru gittiği ve iki kavram karşısında da olması gereken "teslimiyetçi" ruhun ortadan kalkmaya başladığı gösterilmek istenir.

> *"Sancak devrilsin de altında kal Osmanlı.. O zaman biz de toz toprak oluruz, biliyorum.. Ne yapacağımızı şaşırmışız artık.. Bir yandan eteğini yakalamaya çabalıyoruz bir yandan da lanetliyoruz.."*[769]

Devlete olan inancında buradaki gibi görülen ikircikli tavır, din noktasında da kendisini göstermektedir. "Kendimi bildim bileli ilk kez oruç tutmuyorum. Ama dokunmuyor gönlüme. Öylesine büyük kırgınlığım"[770] dese de Bursa'da etrafındakilerin ayıplamasından korktuğu için namazlarını kılmaya devam eder. Dolayısıyla başlangıçta gönülden bağlı olduklarına isyan edecek konuma gelmiştir ancak bunu dışarıya yansıtmaya çekinerek içten içe yaşamaktadır. Bu durum da onun öfkesinin daha da artmasına yol açar. Öfkesinin hedefinde bu noktada da yine II. Abdülhamid bulunmaktadır. Osmanlı coğrafyasından kendileriyle aynı kaderi yaşayan yerleri örnek göstererek padişaha karşı olumsuz yaklaşımını bir kez daha gösterir:

> *"On yedi yıldır sırmalı tahtında oturdu da neye yaradı İkinci Abdülhamid Hazretleri? Sonumuzu getiren mührü o basmadı mı? Memleketimizde ağayken, beyken buralarda sürünmemize o neden olmadı mı? Fatma'yı ciğerparesinden ayıran, Selim gibi kapımıza uşak olamayacak köpeği, sultanlara layık Meyro'mu isteyecek kadar azdıran da o değil mi? (...) Düşmüşüz bir defa ayak altına.. Sürükleyen mi bulunmaz? Sebebimiz sensin Abdülhamid efendi.. Yalnız bizim değil, Kafkasya'daki kullarının da. Mısır'dakilerin de. Trablus'dakilerin de. Zora düştükçe bedeninden bir parçayı daha kesip atıyorsun kan kokusu almış aç kurtların önüne.. Sultan Aziz kalsaydı tahtta. Belki de bir şey farketmezdi.. Sultanlık buysa eğer, olmaz olsun.. Hiç mi canın yanmaz? Sen ölmüşsün de ağlayanın yok aslında. Ölü beden elbet acı duymaz."*[771]

Romanda ana olay örgüsünü desteklemek için Fındıklı tarafından öne çıkarılan bir diğer olay örgüsü ise Firuz Ağa'nın bir diğer torunu Salih etrafında

---

[769] Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi,** s. 37.

[770] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 59.

[771] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 89.

gelişir. Salih Bursa'da büyür ve okulunu bitirir. Ailenin ümidi olan Salih İttihatçı hareketi destekler ve bu nedenle babası Ramiz'le çatışır.[772] Bu noktada Fındıklı tıpkı Murat üzerinden yaptığı gibi Firuz Ağa'nın bir diğer torunu üzerinden de mesaj vermek istemektedir. Firuz Ağa'nın hayatında eksik kalan bir yönü başka bir aile ferdi üyesi üzerinden tamamlamak ister. Firuz Ağa'nın II. Abdülhamid'e duyduğu öfkeye karşı eylemsizlik halinde bulunması, torunu Salih'in padişaha karşı eylem içerisinde bulunan bir teşkilatın üyesi olması yönüyle tamamlanır.

Salih, Cemiyet-i İnkılabiye adlı bir örgütü desteklemektedir. Babası Ramiz ise devletin aleyhine çalıştığını düşündüğü bu örgüte hizmet ettiği için oğluna öfke doludur. Muallimliğe başlamasının ilk gününde okuldaki diğer muallimleri "uyandırmak" için okula götürmek için sakladığı dergiyi Ramiz bulur ve Salih ile bu noktada tartışmaya başlarlar. İlk başlarda ne olduğunu anlamaya çalışarak tartışmayı uzaktan seyreden Firuz Ağa, meseleyi anlayınca Osmanlı'ya dair değişmeyen yorumları yineler ve torunu Salih'in haklı olduğuna inanarak onu savunur. Bir şeyler yapmanın zamanı geldiğine inanmaktadır:

> *"Yavaş yavaş anlamaya başlıyorum kopan kıyametin nedenini. Ara sıra eline geçen, İstanbul'da gizlice basılıp dağıtılan dergilerden birini muallimliğe başladığı gün yanında götürmek istemiş Salih.. Öbür muallimleri de uyandırmak için. Haksız mı? Bir şeyler yapmanın zamanı geldi de geçti bile. Daha ne kadar susacak aklı erenler? Yüreği kıpır kıpır oynayan vatansever gençler sesini yükseltmezse kim durduracak bu korkunç gidişi? Ama Ramiz ne anlar böyle işlerden? Ona kalırsa büsbütün yok oluncaya dek oturup bekleyelim.. Zaten eşiğindeyiz yok olmanın. Bizi kökümüzden söken Doksan Üç Harbi'nden bu yana parça parça ufalanıp gidiyor memleket. Hiç iyi gün gördüğümüz oldu mu o günlerden bu yana?"*[773]

Firuz Ağa'nın devletin yok olmanın eşiğine geldiği tarih olarak kendisi için de devlet duygusunun yok olduğu tarih olan 93 Harbi'ni dönüm noktası görmesi önemlidir. Devlet, maşerî vicdanda ve siyaset arenasında bu savaşın akabinde bitmiştir görüşündedir. Ama bunu kendi içinde yaşayıp dillendirme cesaretini gösterememiştir. Şimdi kendisinin gösteremediği cesareti torunu Salih

[772] Meral Demiryürek, a.g.m., s. 128.

[773] Selma Fındıklı, **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi,** s. 120.

göstermektedir. Hatta daha da ileri giderek toplumda kimsenin söyleyemeyeceği ifadeleri II. Abdülhamid için kullanmakta ve sultanın Ermeni komitacıların suikast girişiminden kurtulması dolayısıyla üzülmekte ve öfkelenmektedir.

> *"Ben düşünüp dururken yine duvarı yumruklamaya başlıyor Salih;*
>
> *—Lanet olsun talihe.. Bir anlık gecikme hayatını kurtardı o zalimin..*
>
> *Birden delice bağırıyor;*
>
> *—Kızıl Sultan.. Kanlı Sultan..*
>
> *Lamia kızgın ütüyü fırlatıp yanına koşuyor. Elini ağzına kapatmaya çalışarak yalvarıyor;*
>
> *—Yapma be çocuğum.. Mahalleli duyacak..*
>
> *Daha kuduruyor bu kez;*
>
> *—Alçak herif.. Hamiyetsiz.. Baykuş...*
>
> *Ramiz yeniden atılıyor üstüne. Ama benden çekiniyor olsa gerek, vurmaya yeltenmiyor. Azarlıyor yalnızca;*
>
> *—Kes sesini. Bir halt mı oldun muallim çıktın diye?*
>
> *—Oldum elbet.. Karanlıkta yaşamıyorum senin gibi..*
>
> *O zaman eli havalanıyor Ramiz'in. Hemen tutuyorum. İzin vermiyorum vurmasına. İstese sinek gibi itip geçebilir beni, ama yapmıyor."*[774]

Salih kısa bir süre sonra hastalanır. Hastalığının Avusturya'nın Bosna topraklarını kalıcı olarak kendi sınırlarına kattığını ilan ettiği zaman dilimine denk gelmesi manidardır. Kısa süre içinde de ölür ve Firuz Ağa'nın hayata tutunmasını sağlayan tek dal da kırılmış olur. Salih'in ölmesi ailenin Bursa'daki tutunma çabalarını iyice zorlaştıracaktır. Roman Firuz Ağa'nın ölüm döşeğindeyken Balkan Harbi'ni haber veren davulların çalınmasıyla son bulur.

93 Harbi'nin yarattığı sarsıntıları bireyin iç dünyasında açtığı yaralar üzerinden göstermek isteyen Selma Fındıklı, örneklem olarak seçtiği Firuz Ağa ailesini bu düzlemde kurgunun önemli bir parçası haline getirmiştir. Müslüman bir

[774] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 120.

toprak parçası olan Bosna'nın savaşılmadan düşman askerine teslim edilmesi olayı Firuz Ağa'nın hayatı üzerinden tepkisel bir şekilde ortaya konulmak istenir. Bu topraklardan göç ederek muhacir konumuna düşen ailelerin dramı Firuz Ağa ailesi üzerinden verilir. Firuz Ağa'nın torunu Murat'ın babası tarafından alıkonulması sonucu Bosna'da kalması ailenin bir parçasının da orada kalmasına yol açar. Firuz Ağa'nın bir gün tekrar kendi topraklarına dönmesi "muradı", bu şekilde sembolleştirilerek de anlatılmış olur.

"Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi" 93 Harbi sonrası kaybedilen Osmanlı topraklarından göç etmek zorunda kalan insanların psikolojisi üzerinden Osmanlı'ya öfkenin hâkim olduğu bir yaklaşımın söz konusu olduğu bir romandır. Selma Fındıklı, özellikle romanın ana karakteri Firuz Ağa ve romanın son bölümünde de Salih vasıtasıyla dönemin politikalarını tahfif ve tahkir edici bir dille yansıtır. Osmanlı'nın Bosna'yı savunma noktasında aciz kalarak orada yaşayan Müslüman ahalinin göç etse de etmeyip orada kalsa da bir dram yaşamalarının müsebbibi olduğuna hükmeder.

Selma Fındıklı, ele aldığı dönemdeki siyasal ve sosyal hadiseleri ve gelişmeleri tarihî şahsiyetler üzerinden değil de kendi kurguladığı figürler üzerinden vererek olaylara kendi bakış açısı bağlamında yaklaşmayı kolaylaştırmak istemiştir. Romanda tarihî/gerçek kahramanlara yer verilmeyişi bu pencereden bakılarak yorumlandığında romanın Osmanlı'ya yaklaşımının tespiti kolaylaşacaktır. Firuz Ağa ve Salih'in Osmanlı'ya karşı söylem ve eylemlerini de bu noktada değerlendirdiğimizde Fındıklı'nın Osmanlı'ya yaklaşımının eleştirelliğin ötesine geçmiş bir bakış açısı düzleminde romanda kendisini gösterdiğini tespit etmiş oluruz.

Selma Fındıklı'nın konusunu Osmanlı tarihinden aldığı ve Osmanlı'ya "Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi" romanındakiyle aynı doğrultuda bir bakış açısıyla yaklaşım gösterdiği bir diğer romanı "Saray Meydanında Son Gece" adlı romanıdır. Roman yine II. Abdülhamid Han döneminde geçmektedir ve Erzincan'da başlayıp ağırlıklı olarak İstanbul'da devam eden bir olay örgüsüne sahiptir. Roman genel anlamda siyasî bir mücadele üzerine kurulmuş gibi görünse de arka planda olay örgüsünü destekleyen bir aşk serüveni mevcuttur.

Roman, Fikret isimli karakterin hikâyesi üzerine temellendirilmiştir. Erzincan'da yaşayan muteber bir ailenin oğlu olan Fikret, bir yanlış anlaşılma sonucu babasının kalp krizi geçirerek ölümünü sebep olur. Kısa süre sonra da annesini kaybeder ve Erzincan'da bir başına kalır. İstanbul'da hassa ordusunda subay olan bir üvey ağabeyi vardır ama şimdiye kadar hiç görüşmedikleri için onun da yanına gitmek istememektedir. Bu kararsızlık noktasında romanın bir diğer önemli karakteri, Fikret'in askeri idadiden Fransızca öğretmeni olan Kâzım Bey, devreye sokulur. Fikret'e isterse ağabeyinin yanına gitmesi için yardımcı olabileceğini eğer istemezse de kendisinin onun velisi olabileceğini ve kendi yanında kalarak askeri idadideki eğitimine devam edebileceğini söyler. İstanbul'a gitme noktasında çok da istekli olmayan Fikret, hocasının yanında kalmaya karar verir ve bu kararla birlikte farkında olmadan hayatının seyrini değiştirecek bir adım da atmış olur.

Kâzım Bey, İttihat ve Terakki Cemiyeti üyesi ve aynı zamanda ateşli bir II. Abdülhamid muarızıdır. Bu yönünü o zamana kadar hiç fark etmeyen Fikret, Kâzım Bey'in evine taşınacağı gün bunu II. Abdülhamid adına yaptırılan çeşme üzerinden öğrenmiş olur:

> *"Hafif bir tokat indi o anda enseme. Sonra Kâzım Bey'in tok sesi Saray Meydanında gürledi;*
>
> *'Bir daha duymayacağım Hamidiye çeşmesi dediğini…'*
>
> *'Ya ne diyeceğim hocam?'*
>
> *'Halkın dediğini... Kurutelek çeşmesi...'*
>
> *Söylediklerinden hiçbir şey anlamamıştı yeniyetme aklım. Erzincanlıların çok sevdiği Müşir Zeki Paşa'nın, birkaç sene önce, Sultan Abdülhamid'in yirmi beşinci saltanat yılı anısına yaptırdığı gösterişli çeşme, neden gerçek adıyla anılmasındı?*
>
> *'Zeki Paşa'ya hiç yakışmadı bu iş ama,' dedi Kâzım Bey. 'İsteyerek yaptırmamıştır belki... Saray tarafından zorunlu kılınmış olabilir…'*
>
> *Yürüyüp gidecekmiş gibi hızla üç-dört adım attı. Sonra öfkesinin haklılığını kanıtlama gereği duyarak ekledi;*
>
> *'Kızıl Sultan adına yapılmış her şey lanetlidir bizim gözümüzde.'*

Kimin için olursa olsun, lülesinden dökülen su, dededen kalma arazilerimizin uzayıp gittiği Kurutelek'teki dağlardan akıp geliyordu bu meydana. Sanki uzaktan bir akrabaydı bu çeşme... Seviyordum onu. Ama Kâzım Bey nefret ediyordu.

'Tuh... Allah belasını versin…'

Demesiyle o tarafa dönüp ağız dolusu tükürmesi bir oldu.

Sonra omzuma vurdu gülerek;

"Buradan her geçişte böyle yaparım ben... Tabii kimse görmeden..."[775]

Kâzım Bey, Fikret'in bu duruma çok şaşırmış olacağını düşünerek ona kendisinin bu zamana kadar pek de bilmediği yönünü, II. Abdülhamid düşmanlığının sebeplerini anlatma gereği duyar.

"Yürüdük. Yavaş yavaş Saray Meydanı'nı arkada bırakmış, bugüne dek hiç gitmediğim Gülâbi Bey mahallesine doğru yol alırken, bir ara yeniden durakladı Kâzım Bey;

'Oğlum,' dedi kolunu boynuma dolayarak, 'Bu geceden sonra uzun zaman birlikte yaşayacak isek, bazı şeyleri ilk akşamdan konuşmalıyız seninle… Başımızda yirmi dokuz yıldır çöreklenmiş oturan koca burunlu, korkak adamı anlatmalıyım sana… Benim gibi düşünenlerin onu neden sevmediğini…'"[776]

Fikret, ilk geceden tanık olduğu Kâzım Bey'in II. Abdülhamid düşmanlığının kısa sürede etkisinde kalarak o da gönülden bağlandığı hocası gibi kendisini padişah muarızı olarak konumlandırır. İstanbul'a tayini çıkan Kâzım Bey, Fikret'i tek bırakmaz ve onu da yanında İstanbul'a götürme kararı alır. İstanbul'a gitmek için yola çıkarlar. Yolda Kâzım Bey'in memleketine uğrarlar ve Fikret için hayatının geri kalan kısmını etkileyecek bir diğer olay cereyan etmiş olur. Kâzım Bey'in ablasının kızı Didar'a âşık olur. Didar'la karşılıklı olarak başlayan aşk onun için çok erkendir. Hiç evlenmeyen hocasının çizdiği siyasi mücadele yolunun baskısı onda daha ağır basar ve bu aşkı bastırmaya çalışır.

Erzurum'da iken Kâzım Bey'in II. Abdülhamid düşmanlığı karşısında ablasının onu dizginlemeye çalışması aydın ile halk tabakasının padişaha olan bakış

[775] Selma Fındıklı, **Saray Meydanında Son Gece,** s. 31.

[776] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 32.

açısının görülmesi açısından önemlidir. Halkın sözcüsü olarak konuşturulan Kâzım Bey'in ablası kardeşinin tem tersi istikamette bir görüştedir ve padişahın yüceliğinin ve saygınlığının devletin yüceliğiyle eşdeğer tutulması gerektiğini savunur.

> *"'Allah belasını versin...' diye haykırdı dayım. Gazeteyi tortop etmiş, tandır evinin korkuluğuna vururken annemle Maran korku içinde bakıştılar, 'Kime bela okuyorsun?'*
>
> *Ablasına dişlerini sıkarak karşılık verdi;*
>
> *'Otuz yıldır vatanperverleri perişan etti Kızıl Sultan... Yoluna bomba koydular... Geç patlayınca yerine masum insanlar can verdi...'*
>
> *Sözü biter bitmez hışımla yukarı çıkmaya davrandıysa da annem fırsat vermeden seslendi;*
>
> *'Kâzım…'*
>
> *'Buyur abla...'*
>
> *'Devlet işine burnunu sokman doğru mudur balam? Sen okumuş, yazmış adamsın... Akıl öğretmek haddime düşmemiş, lâkin devlet dediğin de Palandöken'den yüce dağdır... Padişah efendimiz bilir elbet ne yapılacağını..."*
>
> *Dayım, hiç sesini çıkarmadan dinledi ablasını. Sonra alaylı bir gülüşle tek sözcük duyuldu ağzından;*
>
> *'Keşke...'"*[777]

İstanbul'a vardığında ilk başlarda ağabeyi ile kalmaya başlayan Fikret, ağabeyine ısınamaz ve tekrar Kâzım Bey ile kalmaya başlar. Askeri İdadi'den de kaydını alarak Kâzım Bey'in görev yaptığı Mercan İdadisi'ne geçiş yapar. Mercan İdadisi döneminde siyasi mücadelenin kendisini en yoğun gösterdiği okullardandır ve Fikret de kısa süre içerisinde okulun havasına ayak uydurarak en ateşli siyasi öğrencilerden biri olur. Yazar bu değişimi daha önceki sahnelerden birinde Kâzım Bey vasıtasıyla dile getirdiği Tevfik Fikret'in "Bir Lahza-i Teahhur" adlı şiiri üzerinden yansıtır. Cebinde bu şiirle yakalanan Fikret, dönemin önemli işkence merkezlerinden biri olarak tanıtılan Bekirağa Bölüğü'nde işkenceye tabi tutularak konuşturulmaya çalışılır.

[777] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 54-55.

"'Çınar gibi babayiğitler dayanamadı, sen mi dayanacaksın?' Sinek vızıltısını andıran iğrenç bir sesti kulağımın dibindeki... Çok zaman geçmedi onu tanımam için. Sırma kordonlar, parlak şeritler, yıldızlar arasında bok böceği kadar ufak görünen kolağası -bilmem kaçıncı kez- başıma dikilmişti. Ayak ucuna, kayışları sıkmaya; kollarımı, bacaklarımı ayırmaya girişenler emir kuluydu yalnızca... Buyruk, tepemde vızıldayıp duran zavallıdan geliyordu;

'Sıkın... O kadar ki gebermesin şimdilik…'

Sıktılar... Ama artacağına azalıyordu sanki acı... Ya da ben ölüyordum... Yavaş yavaş... Küflü tavandan bir sıvanın daha kopup düştüğünü gördüm... Kasıklarımın üstünde parçalara ayrıldı... Buz kırıkları gibiydi... Çırılçıplaktım demek... Başımın arkasında dikilen böcek mi kemirmişti elbiselerimi?

'Fikret Efendi'nin şiirleri ne arıyordu cebinde...'

'(...)'

' 'Bir Lahza-i Teahhur' ne demekmiş?'

'Ben söyleyeyim istersen... Yıllar önce padişah efendimiz Cuma selamlığına giderken yoluna koydukları bomba geç patladı diye ağıt yakıyor o Tevfik Fikret denen âsi... öyle değil mi?'

'(...)'

'O hadisede Ermeni parmağı vardı... Sen de mi soyu bozuklardansın? Erzincan'dan gelmişsin... Oraların Ermenisi çoktur..."

'Mercan İdâdisi'ne de bilerek mi girdin? Oranın ihtilalci yuvası olduğunu bildiğin için mi?'"[778]

Daha sonraki süreçlerde de defalarca dayak yiyip işkenceye tabi tutulan Fikret, dönemin gösterilerinde en çok kullanılan slogan olan "hürriyet, müsavat, adalet" sloganını dilinden düşürmeyerek mücadeleye devam eder. Sonunda Meşrutiyet ilan edilir ancak kısa süre sonra Kâzım Bey ve çevresi yıllardır hasretini çektikleri "hürriyet, müsavat ve adalet"in İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından da uygulanmadığını, toplumda adaletsizliğin devem ettiğini görürler.

Devletin bir müddet sonra da Almanya'nın yanında dünya savaşına girmesi romanda Enver Paşa'nın politikaları üzerinden eleştirilir. Fikret de savaşta ihtiyat

[778] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 67.

zabiti olarak Bağdat'ta savaşa katılacaktır ve bu eleştiri Fikret askere giderken Kâzım Bey ve Fikret'in vedalaşması vasıtasıyla hakaretamiz sözlerle yapılır:

> *"'Gideceğime memnun olmuş görünüyorsunuz... Başımızı hiç uğrana belaya soktu diye Enver Paşa'ya bile lanet okumuyorsunuz bugün...'*
>
> *Artık çoğu ağarmış kalın bıyıklarını, her zamanki sevimliliğiyle oynattı;*
>
> *'Değerini çok geç anladım adamcağızın... Bak, şimdi aslanlar gibi çarpışıyormuş Sarıkamış'ta...'*
>
> *Daha sözü bitmeden yüzüne ateş bastığını gördüm. Sonra, kaşına, gözüne yerleşen koyu nefretle -bir zamanlar Erzincan'da, Hamidiye çeşmesinin yanından her geçişinde yaptığı gibi - usulca ayağının dibine tükürdü;*
>
> *'Allah belasını versin...'*
>
> *Devleti tek başına omuzlayıp yardan aşağı yuvarlayan; karnı aç, sırtı çıplak gençleri cepheden cepheye kırdırarak sürükleyen kıt görüşlü paşa hemen yanımızdaydı sanki... Doğrusu, öyle de olsa davranışı değişir miydi bilmiyorum. Düşüncelerini saklamadığı için değil miydi, zindanlarda çektiği onca işkence?*
>
> *'Damad-ı şehriyâri olmasaydı bu kadar kuduramazdı lanet herif...'"*[779]

Fikret, askerdeyken de Enver Paşa'ya eleştirilerini sürdürür. Asker, yokluk içindedir. Yüz binlercesi şehit olmuştur ve bunların tek müsebbibi ona göre Enver Paşa'dır. Bağdat'ta olması münasebetiyle artık hedefinde başkaları da vardır: Araplar. İngilizler ile iş birliği yaparak devleti arkadan vurduklarına inandığı Araplara karşı da nefretle yaklaşmaktadır.

> *"İt yalından farksız darı çorbası ya da kokmuş etle pişirilen nohut bayram yemeğimizdi âdeta? Ölüm bir yanda, açlık bir yanda... Hem de ne için? Daha çok kazanır mıyız hevesiyle, deli Enver'in oynadığı kumarda, yüzbinlerce can gittiği gibi, elde olan toprakları da verip çekiliyoruz işte. Dört yıl boyunca kan akıttıktan sonra sağladığımız kazanç bu... Sonra... yine aklıma düştü o lanet olası sözcük...*

[779] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 125-126.

Peygamber otağı diye yüzyıllardır altınla donattığımız, gülsuyu ile yıkadığımız bu diyar, Yemen'den Medine'ye, Basra'dan Bağdat'a kadar İngiliz mülkü sayılır artık. Kavm-i necip sanıp da hep sırtını sıvazladığımız, gönlünü okşadığımız Araplar da onların kölesi olmayı bize yeğledi."[780]

Savaş mütareke ile sonlandırılır. Fikret de terhis olur. İstanbul'a dönüşte Erzincan'a uğrar, yılları önce terk ettiği memleketinde annesinden babasından izler arar. Bu ruh halindeyken aşkını yıllardır içinde sakladığı Didar'ı arayıp bulmaya karar verir ve roman da bu sahne ile sona erer.

"Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi" romanı ile büyük ölçüde aynı dönemi konu edinen "Saray Meydanında Son Gece"de Osmanlı'nın ele alınan bu dönemine dair yine aynı tutum söz konusudur. Önce II. Abdülhamid yönetimine daha sonra da İttihat ve Terakki Cemiyeti yönetimine tahfif ve tahkir edici bir tutumla yaklaşılır. Bu yapılırken yine "Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi"de olduğu gibi bireyin iç dünyasından istifade edilmeye çalışılır. Romanın başlangıcında Kâzım Bey, sonrasında ise öğrencisi Fikret vasıtasıyla bu durum yapılmak istenir. Selma Fındıklı, romanını hikâyeleri üzerine bina ettiği bu iki karakterini de ateşli birer II. Abdülhamid karşıtı olarak tasarlamıştır. Bu tutum da tıpkı ilk romanda olduğu gibi yazarın durduğu noktayı açığa çıkarmaktadır. Bu iki ismin dile getirdiği iddialar ve görüşler aslında Firuz Ağa'nın Bosna özelinde dile getirdiği fikirlerin daha geniş pencereden bakılarak dile getirilmiş halleridir ve aslında yer yer konuşanların roman kahramanları değil de roman yazarının olduğu izlenimini veren fikirlerdir. Bu fikirlerin merkezinde de Osmanlı'ya karşı eleştirelliğin ötesine geçmiş öfkeli bir tutum söz konusudur.

3.4.5. "Yüzaltmışaltı Yıl"dan Ötesine Dayanan Bir Kinin Roman

Mehmet Fehmi İmre'nin "Yüzaltmışaltı Yıl" adlı romanı okuyucuyu anı-roman üslubunda yazılmış havasıyla ilk elden karşılar. Roman boyunca kahraman anlatıcı da dahil isim göremeyiz. Anlatılanlardaki ipuçları tarihî kişiliklerin kim olduğunu tahmin etmemizi sağlayarak çıkarımlarda bulunmamızı sağlamaktadır.

[780] Selma Fındıklı, **a.e.,** s. 134.

Ayrıca zaman noktasında da bir belirsizlik vardır ve yine ipuçlarını kullanmak gereklidir. Örnek vermek gerekirse; romanın başlangıcında anlatılanlardan hareketle anlatılan dönemin tahttan indirilme süreci dolayısıyla Abdülaziz Han zamanı olduğunu ve zamanın da bu olayın gerçekleştirildiği 1876 yılı olduğunu söyleyebilmekteyiz.

Mehmet Fehmi İmre, romanın ilk bölümlerinde arka plana attığı olayın yerine anlatıcı/kahraman vasıtasıyla bilinç akışı tekniğini ön plana çıkarmaktadır ve bu yol ile de adeta Osmanlı'ya olan içindeki öfkesini dışa vurmaktadır. Romanda Osmanlı Devleti'nden artık klasikleşmiş bir benzetme olan "çınar"dan hareketle hep "o bin yıllık çınar" şeklinde bahsedilir. Bu benzetme romanda olumsuz bir atmosfer yaratma maksadıyla kullanılan imaj olarak karşımıza çıkar. İlk sahnelerden romanın sonlarına kadar bu imaj sürekli tekrarlanır.

> *"O bin yıllık çınar ölmesin diyerek, gölgesini bile göremezken kokusunu bile duyamazken o bin yıllık çınar ölmesin diyerek bu susuz, kıraç topraklarda ummadığın yerden su taşıyarak ya da kanımızla sulayarak, su yoktu, bugün de yok, su yoktu, her kulak verdiğimiz ses o çınarı tarif ederdi bize, yapraklarını ve gövdesini, her cümle başka bir dal eklerdi o hiçbir zaman görmediğimiz ya da sırtımızı yaslayarak batan güneşi seyredemediğimiz, içi mutlaka çürümüş ve bin yıldır insan kanı içerek yaşayan o saldırgan ağaç"*[781]

İlk sahnelerden romanın sonlarına kadar Osmanlı, "bin yıldır insan kanı içerek yaşayan o saldırgan ağaç" imajı doğrultusunda ele alınmaktadır. Bunun yanı sıra yine Osmanlı, sık sık "bin yıllık lanet", "bin yıllık kuraklık" imajları bağlamında yansıtılır. Özellikle padişahlar bağlamında ele alındığını gördüğümüz Osmanlı'ya söz konusu padişahlar üzerinden tahkirin de sınırlarını aşan bir bakış açısı ile yaklaşılmaktadır. Bu hakaretler önce Abdülaziz Han özelinden yansıtılır:

> *"Mekteb-i Sultaniyi teftişlerini hatırlıyorum, türkçeye dili dönmeyen bir kürt gibi fransızca konuşurdu, paşaları peşinde, bir hanedanın şımarık çocuğu, bir saltanatın yüz karası müebbede mahkûm*
>
> *Her seferinde bu son diyerek haremini boşaltır ve dört karılı evlilik olmaz derdi, biz değildik dört karılı hangi birini*

[781] Mehmet Fehmi İmre, **Yüzatlmışaltı Yıl,** s. 12.

besleyeceksin meteliğe kurşun atarken, zaten o gece boşalan harem mostralık çerkez cariyelerle ertesi gece dolar, dayanamaz"[782]

Bu yaklaşımın en ilginç örneklerinden birisi, padişahın Yeni Cami ve Sultan Ahmet Camii'nde kıldığı cuma namazlarından söz açılarak yapılır:

"Eskiden çok eskiden Yenicami'nin yerinde kilise olduğunu ya da Sultanahmet camiinin yerinde hipodrom olduğunu ve orada rumların maviler ve yeşiller diyerek çırpınıp durduğunu bilmeden bu camilerden birinde sonsuz bir huzur müthiş bir huzursuzluk ve karşı konulamaz bir vakarla cuma namazını eda ederdi, ne büyük mutluluktu o bizim için, cuma günleri Dolmabahçe'nin o kendisinden haşmetli kapılarından birinin iki yanına dizilir beklerdik, sonunda çok çok iki yaşında simsiyah, gümüş dizginleri ve eğeri hakik taşlarıyla süslü zümrüt kakmalı sorgucundan iki tavus kuşu tüyü sallanan sağrısı kayık gibi uzanan o sevgili arap küheylanlarından birinin üzerinde çıkardı kapıdan tek süsü sorguçlu fesli başını hafifçe eğerek ve heykel gibi durarak, gördük mü hep bir ağızdan basardık yaygarayı padişahım çok yaşa, padişahım çok yaşa, çok yaşa ki biz açlıktan kırılalım ve Cuma selamlıklarında sana bağırarak ihsan bekleyelim beş paralık on paralık gönlünden ne koparsa, padişahımızdı o bizim gücümüz, kuvvetimiz, iftiharımız, bu dünyada barınamayan güçlerin bu dünyadaki son halifesi, her şeyimizi verirdik onun için"[783]

İmre'nin Abdülaziz'e olan kini o kadar fazladır ki zaman zaman ele aldığı konunun mantık sınırlarını zorlaması bile söz konusu olur. Ancak bu durum onun için çok da önemli değildir. Adeta kendini kaybeder ve şaşkın, iblis, gafil vb. hakaretler çerçevesinde padişahı yansıtma derdine düşer:

"Gün olur o çok sevdiği Dolmabahçe'nin renkten insanı istifra, ettirecek kadar süslü odalarına tuğrasını resmettirirken ressamın fırça darbelerini sayardı, piyanoya merak salar, kutsiyetine inandığı bu aleti yere koydurmaz dört kölenin sırtında çalmaya uğraşırdı, beceremezdi tabii, biz duymadık, ya da papağanlar, papağanlara merak salar ve dünyanın her bir ucundan derhal getirtilmiş papağanlarla doldururdu sarayı ve konuşturmaya uğraşır, sabır ister tabii kim dayanacak onca geveze ahmak dışarda elini kolunu sallayarak dolaşır ve her saat ona istediklerini söylerken kim dayanacak bir papağan öğrensin diye padişahım çok yaşa

[782] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 21.

[783] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 22.

Padişahım çok yaşa, çok yaşa ki biz açlıktan kırılalım, gücümüz kalmasın seni devirmeye, padişahım çok yaşa, bu dünya Sultan Süleyman'a kalmamış behey gafil behey iblis behey hain soyu bir hanedanın şımarık çocuğu behey şaşkın sana mı kalacak sandın onca geveze ahmak dışarda kemali , saflıkla elini kolunu sallayarak dolaşırken, o günler çaresiz günlerdi kıskıvrak bağlı mıydık bağlı mıydık kıskıvrak bin yıllık lanetin bin yıl daha süreceğini sanarak bağlı eli kolu bağlı ve yalnız ve aciz ve mütevekkil"[784]

Romanda tarih kitaplarında yer alan anekdotların yeniden kurgulanarak ele alındığını da görürüz. Bu yeniden kurgulama romanın geneline hâkim olan bakış açısı etrafında şekillenmekte ve aynı üslup doğrultusunda okuyucuya yansıtılma gayreti güdülmektedir.

"bir gün öleceğini hatırlamıştı herhalde, atına bindi ağır ağır ve Ok meydanına yöneldi yine ahali de beraber, uzun yürüyüşten sonra Ok meydanına vardık, atından indi padişahımız ve bana bir öküz getirin dedi, gürledi, mabeynciler, ağalar, muhafızlar ve dahi ahali el pençe divan durdukta gürlemişti padişahımız bana bir, öküz getirin, meğer öküz de bizimle beraber gelmiş, zavallı hayvan sallana sahana geldi meydanın ortasına, padişahımız geçti karşısına baktı baktı ve birden zavallı hayvanın kara alnına bir yumruk indirdi, öküz canhıraş bir böğürtüyle dizlerinin üstüne çöktü önce, sonra yana yıkıldı nalları havaya dikti, birdenbire şaşırmıştık ne olduğunu anlayamadan, zavallı hayvan öylece yatıyordu orada ahalide çıt yok, çıt çıkarmaya korkuyor millet bizi de devirir diyerek, padişahımız önce uzun uzun öküze baktı sonra gözlerini bize çevirdi hepimizi süzdü tek tek o tuhaf bakışlı gözleriyle nereye bakacağımızı şaşırmıştık aşağı baksan sakal yukarı baksan bıyık, sonra tekrar gürledi padişahımız barbarlığı işte bu öküzü ortadan kaldırdığım gibi yok edeceğim, doğrudur, barbarlığı işte bu öküzü ortadan kaldırdığım gibi yok edeceğim, o hiçbir zaman karşı koyamadığımız vakarıyla o birbuçuk endaze boyuyla bizi süzüyordu sessizce, sonra yavaş yavaş atının yanına gitti, ağaların yardımıyla bindi ve ağır ağır sarayına doğru yollandı hiç arkasına bakmadan, kethüdalar öküzü kaldırdılar, sıra bize gelmişti ama kime söylüyorsun kimsenin kıpırdamaya niyeti yok derken birinin aklına geldi ve bağırdı kıçını yırtarak padişahım çok yaşa, haydi hep birden bastık yaygarayı padişahım çok yaşa padişahım çok yaşa çok yaşa ki biz açlıktan kırılalım, bir yumrukta devireceğin kara öküz zannedelim dağı taşı ve kendimizi ve şükredelim bugün de güneşi gördük, seni gördük çok şükür diyerek, ağlayarak, inleyerek, bir gün hiçbir şeyi

[784] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 24.

göremeyeceğimizi hiç düşünmeden, hiç inanmadan, hiç sevmeden..."[785]

Abdülaziz'in bir öküzü tek bir yumruk darbesiyle yere sermesi olayını alaycı bir şekilde anlatan İmre, aynı tutumu padişahın ölümünü anlatırken de sergiler ve padişahın ölümünü ironi malzemesi halinde kullanır. *"O başıbozuk bir yumrukta devirdiği kara öküz gibi birden devrilivermişti"*[786] cümlesi etrafında Abdülaziz'in ölümünü anlatarak bir nevi Abdülaziz Han'ın ölümüyle de alay eder.

İlk olarak Abdülaziz Han'ın katillerini açığa çıkarmak için kurulan mahkemeler bağlamında ele alındığını gördüğümüz Sultan Abdülhamid Han da amcası Abdülaziz Han'ın ele alındığı benzer bir bakış açısıyla ele alınmaktadır. Abdülaziz Han'da da benzerini gördüğümüz *"sevgisiz, şerefsiz, yüreksiz"* benzeri hakaretler çerçevesinde Abdülhamid Han'a seslenilmektedir:

"paşalar çöle sürüldüler birer katil addolunarak siz diyordu benim selefimi amcamı öldürdünüz, ne süngülenmiş tüfek kaldı ne nişan ne davlumbaz ne de klarnet, tahtın payitahtın memalikin yeni sahibi sözde bir mahkemeyle sürdü paşaları o mahkemeyi kurabilmek için tuttuğunu kendi eliyle bastonlayarak o çığlıklar birer örümcek ağı gibi asılıdır Malta köşkünün tavanlarına o bitmez tükenmez çığlıklar ne vahşet ne utanılası vahşet o yüreksiz şerefsiz ve sevgisiz insan cinsi insanlığından utanırsın böyle insanlar varsa insanlığından utanırsın, rahim atar toprak yutar diyerek günlerce aylarca yıllarca korkarak iğrenerek nefret ederek yaşadı yani hüküm sürdü yıllarca"[787]

İlerleyen sayfalarda da bu tutumu devam etmektedir. "Payitahttaki bütün aynalar birden çatladılar"[788] cümlesiyle yaratmaya çalıştığı atmosferde II. Abdülhamid Han'ın "yüzünden akan pisliği vahşeti utancı ve nefreti"[789] asla göremediği mesajını verir.

"hiç aynaya bakamadı o kocaman burnunu hiç göremedi sadece uzun yıllar bıkmadan usanmadan taşıdı pisliği vahşeti utancı ve nefretiyle beraber yalnız başına, başımızı nereye

[785] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 27.

[786] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 36.

[787] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 36-37.

[788] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 40.

[789] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 40.

vuracağımızı bilemeden öyle yalnız öyle mütevekkil öyle sessiz katlandık sanki hiç biteceğine inanmadan, hiç inanmadan, otuz gün müydü otuz yıl mı"[790]

"İblis" yakıştırması etrafında Sultan Abdülhamid'in politikasını eleştiren İmre, o dönemde Osmanlı'nın gerçekleştirdiği ve geneli savunma amaçlı yapılan savaşların "bir hiç uğruna" yapıldığını söylemesi Osmanlı'ya ve Abdülhamid Han'a duyduğu öfkenin ve kinin boyutlarını ortaya koyar ve bu öfkenin "vatan savunması" inancını bile gölgelediği görülür:

"yok galiçya yok yemen yok trablus, yıllarca beyaz ekmeğe hasret kaldık (...) kutsiyetine gözleri kapalı inandıkları kitapları son çare diye harp meydanında hatmeden paşalar şimdi bol keseden savuruyorlardı yok cihan imparatorluğu yok turan memaliki yok hıyanet yok fazilet hadi oradan fazilet size mi kaldı görmüyor muydunuz içecek suyu yok memleketin ekmeklik buğdayı yok hani nerede şimdi o cihan imparatorluğu yolu yok izi yok, hani nerede bir dikili taşınız bile yok (...) hani o harp kazanabilmek için hatmettikleri kutsal kitapları"[791]

Satır aralarına yerleştirilmiş ipuçlarından ve ele alınan tarih aralığından yola çıkarak "Yüzaltmışaltı Yıl" romanının geneline baktığımızda romanda dört faklı neslin olduğunu söyleyebiliriz. Bu dört neslin ilk ikisi Osmanlı döneminde yaşamıştır ve Osmanlı'ya dair yorumlar onların nazarları çerçevesinde yansıtılmaktadır. Bu bakış açısı bağlamında ele alınan padişahlar tüm kötülükleri ve olumsuzlukları kişiliklerinde toplamış olarak görülmekte ve bu padişahlar "şeytanlaştırılmış" kişiler olarak okuyucuya sunulmaktadır.

İmre, romanında cümlelerin sonunda noktalama işareti kullanmayarak hem şiirsel bir dil yakalamaya çalışmış hem de anlamsal düzlemde bir muğlaklık oluşturmaya çalışmıştır. Bunun sebebi padişahlara karşı kullandığı ağır ithamların ve hakaretlerin üstünü bu atmosfer içerisinde örtmeye çalışmak istemesiyle izah edilebilir. Padişahlar için kullandığı "yüreksiz, şerefsiz, iblis" vb. ifadelere karşı getirilecek eleştiriler için kendince bir kaçış yolu açmaya çalışmıştır.

[790] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 40.

[791] Mehmet Fehmi İmre, **a.e.,** s. 54-55.

İmre'nin Osmanlı'ya yaklaşımının bu hususlar göz önünde bulundurularak hem ideolojik hem yönetimsel hem de dinî açıdan onu kendinden fazlaca uzak gördüğü için tabiri caizse düşmanca olduğunu söyleyebiliriz.

3.4.6. Bir "Kira"zenin Hayat Hikâyesi Bağlamında Osmanlı

"Kiraze" romanında Solmaz Kâmuran, 1492 yılında İspanya Kralı Ferdinand ile İspanya Kraliçesi İsabella'nın topraklarında yaşayan Yahudilerin misyonerlik faaliyetlerinde bulunmaları gerekçesiyle topraklarından sürgün edilmesini içeren bir karar almaları üzerine; İspanya topraklarından Osmanlı topraklarına göç etmeye başlayan Yahudilerin hikâyesini De Toledo ve Nahmiyas ailelerinin hikâyeleri özelinde ele almaktadır. Bu kurgu bağlamında roman, Toledo ve Granada'daki Yahudilerin Kral Ferdinand ve Kraliçe İsabella'nın giderek artan baskılar karşısındaki çaresizliğini anlatarak başlar. Romanda Osmanlı'ya dair ilk temasa da bu bölümlerde rastlamaktayız. Baskılar karşısında bunalan Yahudiler, kendilerini karşılıksız olarak topraklarına davet eden Sultan II. Bayezid'in davetini kabul etmiş ve İstanbul'a gitme hazırlıkları içerisindedirler.

İstanbul'a gitme hazırlıkları yapan ailelerden olan Nahmiyas ailesi bu yolculukta De Toledo ailesinin de kendilerine eşlik etmesini istemektedir. Salvatore Nahmiyas, komşusu ve iş ortağı David De Toledo'yu ikna etse de David'in hanımı Estel, ata yurtlarını hiçbir şekilde terk etmeyeceğini söyleyerek göç fikrini kabul etmez ve Nahmiyaslar İstanbul yolculuğuna tek başlarına çıkarlar. Fakat kısa bir süre sonra De Toledo ailesi için de İspanya'da kalmak mümkün olmayacaktır. De Toledo ailesinin oğlu Hayım'ın İspanyol askerleri tarafından öldürülmesi bu aileyi de yollara düşmeye mecbur bırakacaktır.

İlk olarak Lisbon'a yerleşme kararı alan Toledolar, Portekiz kralının değişmesi sonucu İspanya kralının kararının aynısını almasıyla bir kez daha göç kararı almak zorunda kalırlar. Avrupalı hiçbir devletin Yahudileri topraklarında istememesi geriye tek bir çare bırakmaktadır: Osmanlı topraklarına gitmek.

De Toledo ailesi kızları Raşel ve oğulları Avram ile diğer Yahudi aileleriyle birlikte yollara düşer. Can dostları ve komşuları olan Nahmiyaslar bu sırada İstanbul'da güvenli bir hayata başlamış ve işlerini kurmuşlardır. Tek üzüntüleri iki

buçuk yıl geçmesine rağmen dostlarından haber alamamalarıdır. Ancak Osmanlı toprağına Yahudilerin gelişi devam ediyordur. Bu da Nahmiyasların umutlanması için iyi bir tesellidir. Bu sırada De Toledolar da İstanbul'a varmak için bir gemiyle yolculuk ediyordur. Lizbon'dan İstanbul'a giden, içinde Yahudi ve Müslümanların olduğu bir gemi, Atlantik'te seyrediyordur. Üç yıldan beri Portekiz'e yerleşen ve yeni bir hayat kurduklarını düşünen Yahudiler bir kez daha sürgün edilme acısını yaşamaktadır. Ne var ki Atlantik'te kopan fırtına onlar için yeni bir felaket getirecek ve gemideki yolcuların çoğu ölecektir. Toledo ailesinden de geriye sadece kızları Raşel kalır. Raşel için ise artık bütün güzellik ve mutluluklar geride kalmış ve sevgilisi Nahmiyasların oğlu Moşe'ye kavuşma hayalleri suya düşmüştür.

Kendisiyle birlikte kurtulan bir Yahudi ailesi ile birlikte Fas'ta yaşamaya başlar. Ancak burada da başına bir felaket gelir ve tecavüze uğrar. Altı parmaklı bir adamın tecavüzüne uğrayan Raşel'in altıparmaklı bir oğlu olur. Çocuğa bakmak istemez ve onu evlatlık vererek tek başına İstanbul'a gider.

Romanın buraya kadar olan bölümünde Osmanlı'ya çok fazla rastlanmamaktadır. Bu noktadan sonraki bölümlerde ise olayların İstanbul'da geçmesi nedeniyle Osmanlı'nın XVI. ve XVII. yüzyıl bağlamında romanın merkezinde yer almaya başladığını görürüz. Bu doğrultuda Solmaz Kâmuran'ın Osmanlı'ya bakış açısını ortaya koyduğu ilk sahne, onun yaklaşımının roman boyunca nasıl olacağının da habercisidir.

Yahudiler, İspanya'dan kovulduktan sonra hiçbir Avrupalı devlet farklı dinden olmaları hasebiyle onları ülkelerine almayı kabul etmez. Topraklarında güven içerisinde, hiçbir karşılık beklemeden yaşayabileceklerini söyleyen tek ülke ise Osmanlı Devleti olmuştur. Ancak yazara göre bu durum Osmanlı'nın insaniyetinden değil, II. Bayezid'in paraya olan düşkünlüğündendir. Romanda aynı şartlar çerçevesinde göçe zorlanan Müslüman ahali için yardım edilmesi fikrini Sultan Bayezid, Müslümanların Yahudiler kadar paralarının olmaması sebebiyle reddetmektedir:

> *"'Sultanım, devletlerinin yıkılmasından sonra İspanya'da çok büyük zulüm görmüştür bu din kardeşlerimiz. Siz ki Kurtuba'nın, İşbiliye'nin, Belensiye'nin, Tuleytıla'nın, Gırnata'nın*

Yahudilerine kucak açtınız. Ferdinand'ın kovduğu insanları topraklarınıza yerleştirip iş sahibi, ev sahibi yaptınız. Bunlarsa Müslümandırlar. Sizin yardımınız olmasa tümü ölüp gidecek oralarda.'

'Doğru dersin, ama o Yahudiler buralara kendi olanaklarıyla geldiler, bizden para almadılar, tam tersine para getirdiler. Ferdinand onları kovarak kendi aptallığıyla başbaşa kaldı. Yahudiler'in bize büyük yararı oldu ve daha da olacak. Zengin, iş sahibi kişiler onlar. Oysa Beni Ahmer'in halkı öyle değil, bizim gidip onları almamızı isterler. Donanma olmadan bu gerçekleşemez. Şimdi donanma kurmaya karar versek, çok para ister. Biraderimiz başımıza bu işleri açmasaydı belki yapabilirdik, ama artık söz konusu olan Devlet-i Osmani'nin devamıdır, geleceğidir. Beni Ahmer Müslümanları varsın biraz daha beklesinler.'"[792]

Romanda çizilen II. Bayezid karakteri, Kâmuran'ın zihin dünyasındaki Osmanlı'nın prototipidir. Popüler romanların ortak özelliği olan padişah figürünün tahtı için her şeyi mubah görmesi özelliği "Kirâze"de de görülmektedir. Vatikan'da papanın elinde tutsak olan Cem Sultan, bu doğrultuda yıllardır Sultan Bayezid'in huzurunu bozmaktadır. Vatikan'dan gelen son teklif padişahın kardeşinden sonsuza kadar kurtulmasını sağlayacak bir tekliftir: Cem Sultan'ın öldürülmesi. Yukarıda yazarın Bayezid'e söylettiği "donanma kurmaya karar versek, çok para ister. Biraderimiz başımıza bu işleri açmasaydı belki yapabilirdik" bağlamında bu teklif değerlendirmeye alınır ve yazar, Osmanlı bütçesinin neden bir donanma kuracak kadar bile zenginlikte olmadığı Sultan Bayezid'in tahtını Cem Sultan tehlikesinden kurtarmak adına Vatikan ile yaptığı anlaşmalara bağlar.

"'Aleksandr Borgia derler ki: isterseniz her zamanki gibi kırk bin duka karşılığı Cem'i yanımızda tutmaya devam edebiliriz, ama isterseniz bir defada üç yüz bin duka verirseniz bu işi bitiririz. Biraderinizi ebediyen ortadan kaldırabiliriz. Böylelikle siz bu çıbanbaşından kurtulursunuz, biz de size sadakatimizi kanıtlamış oluruz.'

'Üç yüz bin altın mı? Bu çok para.'

'Doğrudur Sultan hazretleri, ama şu da var, her yıl kırk bin altın vermek uzun zamanda size daha pahalıya gelir. Bugüne kadar

[792] Solmaz Kâmuran, **Kirâze,** s. 56.

verilmiş olanları düşünün. Papa'nın uygulanmaya hazır çok iyi planları var bu konuda. (...)

Bayezid bu beklenmedik teklifle hem şaşırmış, hem de sevinmişti.

'Biraderimiz çok büyük hata etmiştir. Yine de ona karşı merhametli olduk, canını almadık. Sürgünde de ona biz bakıyoruz. Ağabeyi olarak böyle bir kararı almak beni çok üzer, ama söz konusu olan Osmanlı'nın devamıdır, ata yadigârı devletimizin yaşamasıdır. Yalnız, yalnız... İstenilen üç yüz bin altın da bir servettir. Ama bunu düşünüp haberdar edeceğiz Papa Efendiyi.'

Bayezid, eliyle adama, çıkabilirsin, diye işaret etti. Adam geri geri yürüyerek ayrıldı huzurdan. Sultan, defterdarbaşına döndü ve 'Ne dersin, var mı bu para?' diye sordu. Defterdar, Papa'nın teklifinin Sultan'ın ne kadar hoşuna gitmiş olduğunu biliyordu. 'Sıkıntımız her zaman vardır efendimiz, ama söz konusu olan devletimizin güvenliği ve devamı olunca akan sular durur, çaresi bulunur elbet,' diye cevapladı.

Bunun üzerine derin bir nefes aldı Bayezid."[793]

Romanda Osmanlı'ya ait unsurlara İstanbul'a yerleşen Yahudiler bağlamında yer verilmektedir. Bu da İstanbul'a geldikten sonra gençlik aşkı Moşe ile evlenen Raşel'in yeni kurduğu ailesi üzerinden gerçekleştirilmektedir. Kocası Moşe'nin ilk karısından olan kızını kendi çocuğu gibi büyüten Raşel'in sonrasında Ester adında bir kızı olur. Bu, türlü yaramazlıklarla evi şenlendiren, oldukça sevimli bir çocuktur. Bir komşu kızı günün birinde Ester'i kulağının arkasına kiraz takmış görünce, ona Kiraze adını yakıştırır ve bunu kirazın bir kadına yakışacak biçimi şeklinde ifade eder. Annesinin bütün kızmalarına rağmen artık ona herkes Kiraze demeye başlar. Bu arada uğradığı tecavüz sonrasında doğan oğlu Altıparmak, Türk korsanları tarafından kaçırılıp İstanbul'a getirilmiş ve Kaptanıderya Kemal Reis bu çok sevdiği çocuğa Burak adını vererek onu kendi çocuğu gibi yetiştirmiştir. Enderundaki eğitiminden sonra saraydaki hizmetleriyle göze giren Burak, Sultan Süleyman tarafından paşa yapılacaktır.

Kurgusundaki entrika unsurları göz önünde bulundurulduğunda popüler tarihî romanın bir örneği olduğu hemen anlaşılacak olan "Kirâze"de ele alınan yüz altı yıllık zaman diliminde II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, II.

[793] Solmaz Kâmuran, **a.e.,** s. 54-55.

Selim, III. Murad ve III. Mehmed'in hükümdarlıklarındaki Osmanlı'ya Yahudi ailelerin merkezde olduğu bir kurgu çerçevesinde yer verilir.

Sultan Bayezid'in nasıl yansıtıldığını yukarıda ele almıştık. Tahtını sağlama almak için kardeşini Vatikan'la iş birliği yaparak öldürten Sultan Bayezid'in o çok sevdiği tahtını oğlu Selim elinden almış olarak gösterilir. Bu bağlamda Sultan Selim son derece acımasız ve merhametsiz bir yönetici olduğu Yahudilerin gözünden yansıtılmaktadır:

> *"'Kardeşlerini ve onların çocuklarını acımasızca öldürten biri, kendisine ihanet ettiğini düşündüğü sadrazama mı acır?' dedi. 'Zaten bu kaçıncı vezir boğdurttuğu, boşuna mı beddua yerine, 'Selim'e vezir olasın', diye söylüyorlar.'*
>
> *Moşe, 'Ya babasına yaptıkları?' diye başını salladı iki yana.*
>
> *Salvo, 'Bunu da yaptığı söyleniyor, doğru,' dedi. 'Anlatılanlara göre bizimkilerden birine, doktor Danon'a zehirletmiş Bayezid'i. Tahttan indirildiğinin üçüncü günü, eski Sultan doğduğu yere, Dimetoka'ya gitmek istemiş, yanma sadık birkaç adamını alıp yola koyulmuş ama yarı yolda aniden hastalanmış ve ağrılar içinde kıvranarak ölmüş.'*
>
> *Sibrikos, 'İnanılmaz bir gaddarlık,' diye mırıldandı.*
>
> *Moşe, 'Bana en dokunan zavallı Şehzade Mehmed'in başına gelenler oldu,' dedi. Selim'in öz be öz kardeşi Şehinşah'ın yedi yaşındaki oğlu Mehmed'e içim parçalandı doğrusu. O zavallı, küçücük çocuk cellatların önünde diz çöküp yalvarmış canının bağışlanması için, 'Günde bir akçeye padişaha hizmet ederim, yeter ki kıymayın bana', diyormuş ağlayarak... Ama tabii fayda etmemiş. Beş yeğenini de aynı anda boğdurmuş Selim.'"*[794]

Kendi babasına ve öz kardeşlerinin çocuklarına acımadan öldürten Selim'in kendilerine de zarar vermelerinden korkan Yahudiler, buna gerekçe olarak Selim'in Anadolu'da on binlerce Alevi'yi öldürdüğü iddiasını göstermektedir. Esasında Sultan Selim bağlamında yapılan bu yorumların ve dile getirilen iddiaların Kâmuran'ın kendi zihniyetinin birer parçası olarak kahramanlarını vasıta olarak kullanıp romanda onlar üzerinden dillendirmesinden başka bir şey değildir. Bu durumu engizisyondan

[794] Solmaz Kâmuran, **a.e.,** s. 147-148.

kaçıp topraklarına sığınılan birini engizisyon yapmakla suçlayarak yansıtmak da ayrı bir taraflı tutumun yansıması olarak dikkat çekmektedir.

> *"Sofradakilerin tümünün yüzüne endişeli bir ifade gelmişti. Sibrikos, 'En az kırk bin Alevi'yi öldürttü,' dedi. 'İsim isim belleyip yok etti hepsini. Yediden yetmişe tek Alevi erkek bırakmadı Anadolu'da. Engizisyon gibi bir şey bu.'*
>
> *Moşe, 'Bize de dokunur mu acaba?' diye sordu.*
>
> *Doktor başını iki yana salladı. 'Sanmam,' dedi. 'Bütün doktorları Yahudi. Bize zarar vermez. Onun derdi Şiileri ortadan kaldırmak. Şah İsmail'i yendi. Şah'ın karısını ve tüm haremini eline geçirdi, kadını İslam'a aykırı olarak paşalarından birine vermiş karı diye. İkisi de Müslüman, Selim de, Şah İsmail de...Ama hiçbir kural tanımıyor Osmanlı Sultanı. Tebriz'de kendi bahçesinde gibi dolaşmış, bin kadar sanatçıyı zorla evinden barkından edip çalışmak üzere payitahta getirmiş. Rüzgâr ondan yana esiyor, ne derseniz deyin...Yirmi beş Kürt beyini İdrisi Bitlisi'nin yardımıyla kendine bağlamış. Amid, Bitlis, Hasankeyf, Musul, Urfa... Buraların tamamı artık Osmanlı'nın. Şimdi bence gözü Mısır'da. Doğu'yu tamamen kendine bağlamak istiyor. Ama belli olmaz, bakarsın ondan sonra Batıya döner.'*
>
> *(...) Moşe, 'Yine de tedbirli olalım, belli olmaz, canavarın biri yeni Sultan,' diye mırıldandı.'"*[795]

İlk olarak şehzadelik yıllarına rastladığımız Sultan Süleyman, daha o dönemlerinden itibaren yiğit biri olsa da zevke ve eğlenceye de bir o kadar düşkün biri olarak gösterilmektedir. Yanından ayırmadığı iki kişi vardır: Pargalı İbrahim ve Raşel'in Altıparmaklı oğlu olarak romanın başlarında gördüğümüz Burak. Enderun'daki eğitimi sırasında yetenekleri ile ön plana çıkan Burak, şehzadenin en yakın iki adamından biri olmayı başarmıştır. Bu yakınlık şehzade padişah olduktan sonra da devam etmiş ve Sultan Süleyman onu paşa yapmıştır.

Raşel'in Moşe'den olan kızı Ester de bu dönemde genç bir kız olmuş ve romanda giderek ön plana çıkmaya başlamıştır. Ester, kardeşi olduğunu bilmediği Burak Paşa'ya âşık olur ancak annesinin Burak'ın kendi oğlu olduğunu öğrenmesiyle bu yasak aşkın önüne geçmek için oynadığı türlü oyunlar neticesinde istemeyerek de olsa aşkından vazgeçer ve dönemin en zenginlerinden olan Yahudi bir sarraf ile

[795] Solmaz Kâmuran, **a.e.,** s. 148-149.

evlenir. Kocasının iş imkânlarını kullanarak saray haremi ile çok yakın ilişkiler kuran Ester, bu sayede Osmanlı'nın iç ve dış ilişkilerindeki kirli ilişki ağlarından haberdar olmaya ve bunları kendi lehine kullanmaya başlar. Ester'in haremde en yakın olduğu isimlerin başında Hürrem Sultan gelmektedir.

Hürrem Sultan, "Kirâze"de popüler romanlarda klasikleşmiş diyebileceğimiz doğrultuda ele alınmakta ve iktidar tutkusuyla sarhoş olmuş, gözü başka bir şey görmeyen biri olarak ele yansıtılmaktadır. Şehzade Mustafa'yı ve İbrahim Paşa'yı bu uğurda Sultan Süleyman'ın kafasını türlü iktidar oyunları oynayarak karıştırarak öldürtmeyi başarır ve oğlu Şehzade Selim'in tahta çıkmasına engel olarak gördüğü kimse kalmamış olur. Babasının ölümünden sonra annesinin daha önceden kendisine açtığı yoldan hiçbir engele takılmadan yürüyerek tahta çıkan Selim, zevk ve eğlenceye düşkün bir padişah olarak gösterilse de Kıbrıs'ın fethi kapsamında o da diğer padişahlar gibi Kâmuran tarafından kan dökücü, yağmacı, merhametsiz biri olarak yansıtılır ve Kıbrıs'ın fethi "talan" olarak verilir:

> *"Sokullu'nun bütün karşı çıkmalarına rağmen, Şeyhülislam Ebussuud Efendi'nin fetva vermesiyle harekete geçen Osmanlı 1571 yılında Kıbrıs'ı tamamen eline geçirmişti. Yaklaşık elli bin kişi can vermiş, güzelim ada yağma ve talan edilerek perişan bir hale gelmişti. Sultan'ın çok sevdiği şarapların kaynağı olan bağlar bile yerle bir olmuştu. Serdar Lala Mustafa Paşa korkunç bir zulüm rüzgârı estirmişti Lefkoşa'da, Baf'ta ve özellikle de Magosa'da. Kale komutanı Bragadino uzun süre karşı çıkmıştı yeniçerilere ve bunun bedelini de teslim olduğunda tam on iki gün işkenceden geçirilerek ödemişti. Sonunda derisi yüzülüp içine saman doldurulan komutanın cesedi sokak sokak gezdirilmişti adeta."*[796]

Sultan III. Murad dönemi ise romanda Safiye Sultan ve Ester (Kirâze) arasındaki ilişki düzleminden verilir. Kirâze, Venediklilerle iş birliği yaparak Osmanlı'nın sırlarını onlara vermektedir. Bu durumdan haberdar olan Safiye, hareme girdiği günden beri Venedikli olduğunu unutmamış biri olarak Kirâze'ye yardımcı olmak ister ve Venedik için birlikte çalışmaya başlar. Bir valide sultanın rüşvet karşılığı Venedik'e ajanlık yapıyor olarak gösterilmesi Kâmuran'ın harem

[796] Solmaz Kâmuran, **a.e.,** s. 335.

kadınlarına ve dolayısıyla da Osmanlı'ya bakış açısını net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Romanın sonlarına doğru Osmanlı'nın yükselme döneminin artık nihayete ermeye başladığını Kâmuran, ekonomik sebeplerden ötürü çıkan isyanlar doğrultusundan okuyucuya vermeye çalışır. Yıllardır saraydaki nüfuzunu kullanarak dillere destan bir servet edinen Kirâze de bu isyanlardan nasibini alacaktır. Halk, isyan esnasında padişahtan, rüşvet karşılığı makam dağıttığını söyledikleri Kirâze'nin öldürülmesini ister. Safiye Sultan da bu isteği kabul etmemeleri halinde daha ciddi sonuçlar ile karşılaşacaklarını düşünerek Kirâze'yi ve oğullarını öfkeli kalabalığın eline vererek isyanın son bulmasını sağlar. Kirâze ve oğullarının öldürülüp kellelerinin ibret-i âlem için kazığa geçirilmesi sahnesiyle roman sona erer.

Romanın geneline baktığımızda Osmanlı toplumsal hayatının Yahudi ailelerin nazarından yansıtılma iddiasıyla ele alındığını görürüz. Ancak burada Yahudi ailelerin nazarından geçtiği söylenen manzaralar aslında oryantalist zihniyetin tezahüründen başka bir şey değildir. Padişahların acımasız ve merhametsiz kişilik özellikleriyle sorgusuz sualsiz kan dökmeleri, harem kadınlarının mücevherlere ve eğlence hayatına düşkün olmaları, padişahların vakitlerinin çoğunu haremde geçirmesi, devlet işlerinde işleyişin rüşvetle yürümesi vb. unsurlar çerçevesinde yansıtılan Osmanlı, oryantalist zihinlerdeki Osmanlı'dan başka bir şey değildir.

Başlangıçta İspanya'da gördükleri zulüm ve işkenceler neticesinde Osmanlı'ya sığınan Yahudiler bağlamında Osmanlı'nın mazluma kucak açan yanını görmeyi beklerken; bu yardımın da Sultan Bayezid tarafından sırf Yahudilerin altınları için yapıldığı mesajını vermesi bile tek başına, Kâmuran'ın Osmanlı'ya olan taraf tutarak geliştirdiği tahfif ve tahkir edici yaklaşımının göstergesi olması açısından yeterli olacaktır.

Son dönem edebiyat dünyası içerisinde tarihî olayları geçmiş zamanın bilinmezliklerinden yararlanarak ilginç kurgular etrafında yansıtmak isteyen romanlardan biri olması dışında öne çıkmasını sağlayacak herhangi bir özelliğe sahip olmayan "Kirâze", Osmanlı'ya dair ele alınan her unsurun olumsuz bir atmosfer

içerisinde yansıtılması dolayısıyla taraflı olduğu izlenimi etrafında okunmaktan sıyrılamamaktadır.

3.4.7. "Güce ve Güzelliğe Âşık Bir Padişahın Romanı"da Yansıtılan Osmanlı

"Güce ve Güzelliğe Âşık Bir Padişahın Romanı" alt başlığıyla sunulan "IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri" romanı isminden de tahmin edileceği üzere ağırlıklı olarak Sultan IV. Murat dönemini kendine tarihî fon olarak seçen ve dolayısıyla konusunu bu dönemdeki tarihî olaylar üzerine bina eden bir eserdir. Adnan Özyalçıner'in bu eseri üslup ve teknik özellikleriyle beraber yazarın kendini çok belli eden yanlı tutumundan kaynaklı olarak bir romandan ziyade öznel bir tarih kitabına benzemektedir. Eserde bu öznelliğin gölgesinde kalan kurgunun bu eserin tek başına roman olması için yeterli olup olmadığı mevzusu tartışmaya açıktır.

"IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri" romanı kısa kısa anekdotlardan destek alan bir kurguya sahiptir. Birbirini çok da tetiklemeyen bu olaycıkların her biri bağımsız başlıklar altında ele alınarak okuyucunun haberdar olmaları amaçlanır. Bu doğrultuda romanın ilk bölümlerinde IV. Murat dönemine kadar gelen süreç, I. Mustafa'nın "deliliği" nedeniyle tahttan indirilip yerine II. Osman'ın geçirilmesiyle başlatılarak anlatılır. Özyalçıner'in ilk öznel yargısını da I. Mustafa'nın ruh sağlığının yansıtıldığı bu bölümde görürüz:

> *"Tarihe 'Genç Osman' adıyla geçen II. Osman'ın babası I. Ahmet'in genç yaşta ölümü, yerine geçecek yetişkin bir oğul bırakmasına engel olmuştu. Bu yüzden o tarihe kadar görülmeyen bir uygulama ile yirmi altı yaşında, bir akıl hastası olan kardeşi I. Mustafa padişah ilan edildi."*[797]

Özyalçıner'in "o tarihe kadar görülmediğini" söylediği I. Mustafa'nın tahta çıkış şeklinin sebebi I. Ahmet'in yetişkin bir oğlunun olmaması değil, I. Ahmet döneminde "ekber ve erşet" ismiyle anılan yeni bir sistemin sonucudur. Kardeş katlinin önüne geçmek isteyen I. Ahmet'in mimarı olduğu bu sistemin temelinde

[797] Adnan Özyalçıner, **IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri",** s. 7.

hanedanın en yaşlı üyesinin tahta geçme hakkına sahip olması vardır.[798] Dolayısıyla I. Mustafa'nın aklen yetersizliği iddiasını bu yönlü bir açıklamayla vermesi Özyalçıner'in bilerek ya da bilmeyerek fark etmeksizin daha romanın başında nesnel olmayan bir bilgiden hareket etmesi dolayısıyla Osmanlı'ya yaklaşımının yönünü de göstermiş olur. Bu durum ayrıca yazarın zihnindeki birtakım ön kabullerin roman boyunca kendisini bu şekilde göstereceğinin de habercisidir.

Özyalçıner'in bu ön kabullerinin bir örneğini de Sultan II. Osman'ın katledilmesi olayında halkın tavrı üzerinden getirdiği ironiye dayalı eleştirisinde görürüz.

> *"Genç Osman'ın öldürüldüğü 10 Mayıs 1622 günü güneş tutulmuştu. Bu Tanrı'nın bir gazabıydı. İstanbul halkı, korkuyla evlerine çekildi, gün ortasındaki bu karanlığın neye delalet ettiğine bir anlam veremedi. Padişaha karşı ayaklananlara, şehri yağmalayanlara bir uyarı olmalıydı. Bunu yapmakla büyük günah işliyorlardı. Böyle düşünenler namaza durup ayaklananların günahlarının bağışlanması için Tanrı'ya yakardılar. Onların işledikleri günahlar yüzünden Tanrı'nın suçsuzları cezalandırmamasını, hiçbir günahı olmayan çocuklara acıyıp merhamet göstermesini dilediler. Tanrı'nın büyüklüğüne sığınarak dualarını bitirdiler.*
>
> *Güneş, karanlıktan sıyrılınca derin bir 'oh' çektiler. Sevinçle sokağa fırladılar.*
>
> *O günün akşamı olacaklardan, Genç Osman'ın Yedikule zindanında boğulacağından habersiz gülüp eğlendiler.*
>
> *Ertesi gün güneş doğduğunda, bir gün önceki karanlıktan ve o kasvetli havadan herhangi bir iz kalmamıştı. Ortalık günlük güneşlikti. Güzel bir ilkyaz havası vardı. Demek Tanrı, günahsız olan çocuklara acıyıp herkesin suçunu bağışlamıştı.*
>
> *Genç Osman'ın ölüsü Yedikule zindanından alınıp saraya yıkamak üzere getirildiğinde, saray halkı, genç padişah için uzun uzun göz yaşı döküp yas tuttu.*
>
> *- Hay Sultan Osman hay, seni böyle mi görecektik! diye dövündü.*

[798] Mücteba İlgürel, "Ahmed I", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** Ankara, TDV Yayınları, 1999, C. 2, s. 32.

Cenaze namazı kılınmak üzere babasının yaptırdığı Sultanahmet Camisi'ne götürüldüğünde halk olanları çoktan öğrenmişti. İstanbul camilerinin minarelerinden birbiri ardına yükselen selalar, padişahın ölüm haberini her tarafa yaymıştı. Şehrin çeşitli semtlerinden kopup gelen insanalar, Sultanahmet Camisi'nin avlusunu doldurup Atmeydanı'na taştı."[799]

Görüldüğü üzere güneş tutulması üzerinden dönemin Osmanlı halkının inanca dayalı değerleri yazarın şahsi yaklaşımı üzerinden müstehzi bir edayla yansıtılmaktadır. Sözü edilen bu müstehzi eda romanın geneline hâkim olan bir özelliktir ve hem toplum hem de şahıs bazlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanın henüz başında aklî dengesinin olmadığını iddia ettiği I. Mustafa'nın II. Osman'ın katlinden sonra tekrar tahta çıkmasının ardından yaşadıklarının aynı müstehzilik bağlamında yansıtılması bunun örneklerindendir:

"Davut Paşa, I. Mustafa'yı başta tutarak kendi iktidarının önünü açmak için şehzadeleri öldürtmeye karar verdi.

İlk işi akağalardan birini kapıağalığına getirmek oldu. Bu zavallıya Mısır eyaletinin yönetimini vereceğini söyleyerek şehzadeleri öldürmesi için kandırdı.

Kapıağası, zorba bir adamdı. Saray hizmetlilerini kaba gücüyle sindirip sarayın iç yönetimini eline geçirdi. Bu konuda o kadar ileri gitti ki, Genç Osman'ın kaftanını giyip, mücevherli hançerini de kuşağına sokarak sarayda bir padişah edasıyla dolaşmaya başladı. Bu kılıkla Sultan Mustafa'nın yanına gidiyor, onun işlerine karışıp kendi başına emirler veriyordu. Sultan Mustafa da onu gerçekten yeğeni Genç Osman sandığından sözünden çıkmıyordu. Bu yüzden padişaha her istediğini yaptırır olmuştu.

Saray halkıyla ileri gelen devlet adamları, bu durumdan sıkılıyor, Davut Paşa'nın has adamı bildikleri için de korkularından bir şey diyemiyorlardı. Arkasından konuşmakla, hakkında dedikodu etmekle yetiniyorlardı yalnızca."[800]

Aslında bu olayı Özyalçıner, tarihî bir kaynaktan aldığını ilerleyen sayfalarda kendisi de belirtecektir. Ancak bu kaynakta anlatılanların Osmanlı'ya yaklaşımının yön tayin ettiği Özyalçıner'in hayal süzgecinden geçirilerek romanda yer aldığını görmekteyiz. Yukarıda dile getirilen Davut Paşa'nın şehzadeleri öldürtme planının

[799] Adnan Özyalçıner, **a. e.,** s. 28.

[800] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 31.

akıbetini Özyalçıner, "Beyan-ı Vaka-i Sultan Osman" adlı kaynaktan alıntı yaparak göstermektedir:

> *"Şehzadeleri, Üsküdar'a götürmek üzere Harem'den alıp Has Bahçe'ye getirdiler, işte ne olduysa orada oldu. Olanlar, Topkapı Sarayı Kitaplığında bulunan Beyan-ı Vaka-i Sultan Osman (Sultan Osman Olayının Hikâyesi) adlı eski bir el yazmasında şöyle anlatılıyor:*
>
> *'Haremağalarının başlarından çok zalim ve hain olan biri, eline bir şeşper (mahmuzlu topuz) alıp Murat Hanın üstüne saldırdı. O sırada çevrede bulunan Harem'in saygıdeğer çalışanları, adamın kötü niyetini bilip anladıklarından 'Ne yapacak acaba?' diyerek adı geçeni izliyorlardı. İçlerinden usta bir yiğit, yerinden sıçrayarak talihsiz Ağayla bir şeşper oynadı ki ol mundarın gövdesi yere düştü. Bütün kapıoğlanları üstüne üşüşüp kılıç, balta ve hançerlerle her biri bir yara açarak zavallı kellesini bedeninden ayırıp adamı yücelme kaygısından kurtardılar. Bütün şehzadeler saygı görerek saraya döndü, padişah dahi yoldan gelip saraya yönelerek içeri girdiğinde, nankör Ağanın leşini saygı değer padişahın sarayının önüne atarak ertesi gün, Atmeydanı'nda astılar.'"*[801]

Özyalçıner'in ele aldığı olayı, popüler tarihî romanlarda gördüğümüz üzere, tarihî bir kaynaktan alıntı yaparak süsleme arzusu, okuyucu nezdinde gerçeklik noktasında bir itibar kazanma gayretinin tezahürüdür. Bu sayede Özyalçıner, I. Mustafa'ya "deli, aklî dengesi olmayan, budala"[802] gibi ifadeleri kullandığında; kendisine bu ifadeleri dile getirdiği tarihî kaynaklardan hareketle kullandığını söyleyebilme ortamını hazırlamaktadır.

Romanın popüler tarihî roman özellikleri göstermesinin diğer yansımaları yazarın anlattığı olayları kendi bakış açısını yansıtacak yargılar etrafında vermesi ve olayların satır aralarına sık sık ansiklopedik bilgiler koyarak okuyucuya romanda anlatılanların bilimsel verilerden hareketle yazıldığını göstermek suretiyle doğruluğuna inandırmak istemesidir.

> *"Halk, yeniçerilerin ayaklanması için ne düşünürse düşünsün, ayaklanmayı önlemek için Mere Hüseyin Paşa'nın*

[801] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 32.

[802] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 39.

yerine başvezirliğe Padişah'ın dadısının kocası olan Lefkeli Mustafa Paşa adında beceriksiz biri getirildi.

Aradan birbuçuk ay geçmeden Lefkeli Mustafa Paşa'nın da ipliği pazara çıktı. Paşa rüşvet karşılığında Ayasofya ve Sultanahmet Camisi müezzinliklerini bir eşekçiyle bir borazancıya vermişti.

Kendisinin para yemesine karşılık askere eli sıkı davranıyor, aylıklarını doğru dürüst ödemiyordu. Bu yüzden sipahiler, Topkapı'ya Davutpaşa Sarayı'na toplu olarak gittiler. Sarayda bulunan Padişaha Paşa'nın yiyiciliği ile cimriliğini şikâyet ederek görevden alınmasını istediler."[803]

Burada görülen öznel yargılar etrafında anlatılan olayın benzerleri üzerine kuruludur roman. Özyalçıner, yukarıda da değindiğimiz üzere romanının temelini dayandırdığı anekdotları ele alırken son derece öznel ifadeler ve yargılar kullanarak okuyucuya bunları ulaştırmaktadır. Romanda gördüğümüz devlet adamlarının tamamı bu olumsuz doğrultudaki öznellikten nasibini alır. Romanda oluşturduğu manzarada Özyalçıner, Osmanlı Devleti'nin romanda yansıtılan döneminde işini layıkıyla yapan, dürüst, rüşvet almayan vs. bir tek devlet adamının olmadığını gösterme arzusundadır.

Bu manzaraya IV. Murat da aynı olumsuz imajlar çerçevesinde daha çok öfkesi ve cinsel tercihiyle dâhil edilmiştir. Romanda IV. Murat'ı gördüğümüz ilk andan romanın sonuna kadar bu imaj aynı doğrultuda olumsuzluklar üzerinedir.

"Sultan Murat, erkek güzelliğinin hayranıydı. Onların yüzündeki anlam ve güzelliği hiçbir kadında bulamamıştı. Zaten aramamıştı da. Kadın, onun için, Osmanlı saltanatının sürekliliğini sağlayacak şehzadeyi doğuracak olan bir araçtı, insanlık için de neslin sürekliliğini sağlıyordu. Erkekteki boy pos, güzelliğine güzellik katan iri gözlerinden fışkıran zekâ parıltısı, etli dudaklarından dökülen her biri bir ok gibi olup yüreği delen güzel sözler, teninin gözalıcı rengiyle sıcaklığı, sabaha kadar yorulmak nedir bilmeden, gevşemeden dipdiri kalan gövdesi hangi kadında vardı? Doğa bile erkeği özene bezene yaratmıştı. Bir tavusun yelpaze gibi açılarak göz göz mavili, yeşilli, karalı bir deniz görünümüne bürünen kuyruğu dişisinde var mıydı? Bir horozun gökkuşağının yedi rengindeki tüylerini, kızıl ibiğinin çekiciliğini, yürürkenki alımlılığını, çalımını, başını yerden kaldırmayan,

[803] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 34.

sünepe bir tavukta bulabilir misiniz? Yelelerini kabartarak kükreyen bir arslanın güzelliği ve gücü dişisinde var mıdır?

Sultan Murat'ın gözünde erkek işte böyle bir varlıktı. Hem güzel hem de güçlü."[804]

Yazara göre Kösem Valide Sultan çok küçük yaşlarda tahta çıkan oğlunun yerine ele aldığı devlet yönetimini oğlu büyüdükten sonra da bırakmamak için oğlunu "oğlan"lara alıştırmıştır. Böylece oğlunun evlenmesini engellemiş ve kendisine rakip olacak bir hanım sultan ihtimalini de ortadan kaldırmış olacaktır.

"Onun erkeklerle ilişkisi daha çocukluğunda başlıyordu. Bunun başlıca nedeni, Saray'ın kapalı çevresi de olsa, Kösem Sultanın on bir yaşında tahta çıkan oğlunun güzel bir kıza gönül vermesinden korkmasıydı. Böyle bir şey olursa, sıradan bir cariye, kendisine öğretilen oyunlarla gönül çelmesini bilen sarışın bir çerkes kızı, birkaç yıl içinde karşısına Haseki Sultan olarak çıkabilir, saraydaki üstünlüğünü, elinde tuttuğu devlet gücünü ondan geri alabilirdi. Onun için oğlunu cariyelerden olabildiğince uzak tutmaya çalıştı. Saray'ın güzel yüzlü, tüysüz içoğlanlarıyla düşüp kalkmasını sağladı. 'Arslanım, padişahlar, yüzü de gönlü de sevilmek için yaratılmış erkek sevgililerle gül renkli şaraba aşıktır!' derdi.

Padişah oğlu için önce kendisi güzel oğlanlar bulup önlerine içki sofraları kurdurdu. Sazlar çaldırtıp şarkılar söyleterek karşısında köçekler oynattı. Divan edebiyatından içkiyi, erkek sevgilileri, oğlanseverliği öven şiirler söyletti.

Küçük Murat, bu hava içinde büyüyüp serpildi. Delikanlı olduğunda sevgili nedimlerini gece gündüz yanından ayırmaz oldu. İçki aleminde, eğlencede, sohbet toplantılarında o sırada nedimlerinden en sevdiği hangisiyse o bulunurdu."[805]

Romanın ilerleyen bölümlerinde oğlunu kendi elleriyle böyle bir alışkanlığa itmekten pişmanlık duyan Kösem Sultan, IV. Murat'ı bu alışkanlığından vazgeçirmek için etrafını en güzel cariyelerle çevirir ancak bunun bir faydasının olmadığını, oğlunu bu yoldan döndüremediğini görür. Romanın geri kalan bölümlerinin büyük bir kısmında IV. Murat'ın eşcinsel ilişkide bulunduğu kişiler ile olan ilişkilerini görmemiz mümkündür. Bunlar arasında öne çıkan iki isim vardır: Yeniçeri Ağası Hasan Halife ve Emirgüneoğlu Yusuf.

[804] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 58-59.

[805] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 59.

İstanbul'da iken Hasan Halife'yi yanından bu maksatla ayırmadığını iddia eden yazar, padişahın Revan Seferi esnasında Revan Emiri Emirgüneoğlu Yusuf ile tanışmasından sonra ise artık Hasan'ın yerini Yusuf'un aldığını dillendirir. Revan'da iken Yusuf'un güzelliğinden etkilendiği söylenen IV. Murat sefer esnasında gecelerini içki meclislerinde Yusuf'un odasında geçirmiştir. Bu manzara yazarın IV. Murat'ın içkiye olan bağımlılığını da göstermek amacıyla çoğu zaman gece yaşadıklarını hatırlayamaması manzarası eşliğinde verilmiştir.

> *"Padişah, karşısına dikilenin güzel yüzlü Yusuf olduğunu görünce durumu yarı yarıya kavradı. Gene de kızdığını belli eden bir sesle sordu:*
>
> *-Beni nereye getirdin böyle?*
>
> *-Kendi daireme şehriyarım!*
>
> *Elini traşlı kafasında dolaştırıp çıplaklığını işaret ederek:*
>
> *-Bu ne haldir peki?*
>
> *Emirgüneoğlu, vezirliğini unutup çapkın bir gülüşle karşılık verdi:*
>
> *-Sizi kendi ellerimle soydum sultanım, rahat edesiniz diye...*
>
> *Padişah, o zaman, bütün geceyi Yusuf'un koynunda geçirdiğini anladı. Bir de karşısına geçmiş, yılışarak, bunu hatırlatmaya çalışıyordu. Sultan Murat, utanmazca çıplaklığını seyreden Emirgüneoğlu'nun karşısında atlas yorganı üstüne çekerek örtündü.*
>
> *-Tez elbiselerimi getirsinler, dedi.*
>
> *Emirgüneoğlu, bir vezir gibi padişahın önünde saygıyla eğilip ellerini hafifçe çırptı. Aynı anda kapıda iki iç oğlanı belirdi, birinin elinde padişahın içliği, kaftanı kürkü, ötekinde kavuğu ve çizmeleri vardı."*[806]

Romanda IV. Murat'ın bu manzara içerisinde görüldüğü sahne sayısı bir hayli fazladır. IV. Murat'ın Osmanlı Devleti'nin duraklama olarak isimlendirilen döneminde kazandığı Revan ve Bağdat zaferlerinin bu bağlamda ele alınıp bu zaferlerin olumlu yönlerinin gündeme dahi hiç getirilmeyerek göz ardı edilmesi, yazarın Osmanlı'ya bakış açısı kapsamında önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü

[806] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 176.

romanda IV. Murat da dahil ele alınan padişahlar ve diğer devlet adamları okurun hayal dünyasında sürekli olumsuzlukların ön plana çıkarıldığı bir atmosfer içerisinde yer edindirilmek istenmektedir. Böyle bir manzarayla karşılaşan okurun Osmanlı'ya dair tıpkı yazarın kendisinin de sahip olduğu gibi olumsuz bir algıya kavuşması Özyalçıner'in nihai amacıdır.

Romanda IV. Murat'ın olumlu özellikleri kapsamında yazarın yansıtmaya çalıştığı bilime ve sanata önem vermesi de aslında yine sonu kötü biten ve IV. Murat'ın roman boyunca ön plana çıkarılan öfkesi ve kan dökücülüğü bağlamında yansıtılan olaylardandır.

Sanata verilen değer Şeyhülislam Yahya ve Nefi üzerinden; bilime verilen değer ise Hazerfen Ahmet Çelebi, Füzeci Lagori Hasan Çelebi ve Evliya Çelebi üzerinden yansıtılmaya çalışılmaktadır. Ancak burada dikkat çeken iki önemli husus vardır: Birincisi, Osmanlı toplumunun bu isimlerin çalışmalarını anlamlandıramayacak derecede cahil olduklarının gösterilmeye çalışılmasıdır. İkincisi ise bu isimlerin eğlence meclislerinde yanından hiç ayırmadığı nedimleri olsa da en sonunda padişahın öfkesinden ve şiddetinden etkilenen isimler olması durumu, IV. Murat'ın sevgi ve saygısının da öfkesinin önüne geçemediğinin tezahürü olarak Özyalçıner tarafında gösterilmek istenmesidir.

Romanda yer alan Hezarfen Ahmet Çelebi'nin Galata Kulesi'nden Üsküdar'a kadar uçması olayı, dile getirdiğimiz iki hususun yansıması olarak ele alınıp değerlendirilebilecek türdendir. Başarıyla tamamladığı uçuşunun ardından padişah tarafından çeşitli hediyelerle taltif edilen Hezarfen Ahmet Çelebi'nin yazara göre sonunda korktuğu başına gelmiş ve halk onun bu başarısını kendi çıkarları zarar gördüğü için farklı yönlere çekerek gölgelemiştir. Halkın bu cehaletinin sonucu olarak Çelebi'nin sürgüne gönderilmesi çerçevesinde Özyalçıner, Osmanlı'nın o dönemlerinde bilimsel alanlarda yenilikler görülmemesinde halkın cehaletinin de etkili olduğu mesajını vermektedir.

> *"Çelebi'nin korktuğu başına geldi, önce Beşiktaş-Üsküdar arasında yolcu taşıyan kayıkçılar homurdandı:*

-Padişah, böyle havadan adam uçurtmaya izin verirse bu Hezarfen denen herif herkese kanat takıp ekmeğimizi elimizden alacak, istemezük!

Bunu fırsat bilen geri kafalılar:

-Tanrının işine karışılmaz! diye yaygarayı bastılar.

Din adamları, daha da ileri gittiler:

-Eğer Tanrı insanların uçmasını isteseydi onları da kuşlar gibi kanatlı yaratırdı. Bu Hezarfen, Tanrı'nın insana izin vermediği işi yapmakla Tanrı'ya karşı gelmiştir. Kafirdir, öldürülmesi gerekir!"[807]

Özyalçıner'in olayın içerisine dinî hususiyetleri katarak ele alması, yukarıda dile getirdiğimiz bilimsel yeniliklerin önündeki engellerden biri olan halkın cehaletinin de aslında kaynağının "din" olduğunu düşündüğünü göstermiş olmaktadır. Ayrıca IV. Murat'ın Çelebi'nin yaptığı işlerdeki sakıncalı yönler noktasında sarayın ileri gelenleri tarafından ikna edilme sürecinde; yazarın kullandığı argümanlar son derece sığdır. Padişahın tacının ve tahtının Hezarfen tarafından uçarak ele geçirilmesi tehlikesi ile korkutulması ironi dahi olsa dönemin devlet adamlarının ve IV. Murat'ın küçümsendiğinin açık bir göstergesi durumundadır.

"Geri kafalılarla kötü niyetli insanlar bir olup Hezarfen'i yeren, kötüleyen düşmanca dedikodularını bütün kente yaydılar. Din adamlarının önayak olmasıyla padişahın kulağına da bir şeylerin fısıldanmasını sağladılar. Padişahın çevresinde bulunan Saraydaki ileri gelenler:

-Aman sultanım, dediler. Bu Hezarfen tam bir büyücü. Günün birinde kanatlanıp pencerenize konmasından korkmaz mısınız hiç?

Pencereden gelip tacınızı tahtınızı ele geçirmesinden kuşkulanmaz mısınız? Çünkü kanatlanıp uçabilen bir ademoğluna ne sarayınızdaki bostancılar karşı koyabilir, ne de silahların mermileri, atılan oklar, fırlatılan mızraklar gökyüzüne kadar ulaşıp bir şey yapabilir.

Padişah, söylenenlere hak verdi. O da için için kuşkulanmıyor değildi. Olayın bu kadar büyüyeceğini de

[807] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 151.

düşünmemişti. Gene de iyi niyet göstererek Hezarfen Ahmet Çelebi'nin Cezayir'e sürgün edilmesini ferman buyurdu.''[808]

Bu yaşananlar karşısında Hezarfen ise soğukkanlılığını muhafaza ederek yazara göre bilimin ve aklın timsali olduğunu bir kez daha göstermiş olmaktadır. Tüm "gerici"lere rağmen aklın bir gün galip geleceği mesajını vermektedir. Bu düşüncelerin Özyalçıner'e ait olduğu ve kahramanı vasıtasıyla dillendirdiği çok açıktır. Yazar, bu olay vesilesiyle "Osmanlı, din ve bilim" üçlemesi hakkındaki fikirlerini beyan edecek bir zemin oluşturmuş ve okuyucuya bu konuya dair görüşlerini Çelebi'yi vasıta olarak kullanarak vermek istemiştir.

''Bostancılar, Hazerfen'i evinden almaya sabaha karşı gittiler. Hezarfen her zamanki gibi rahlesinin başındaydı. Çıra ışığında bir şeyler çizip hesaplar yapıyordu. Önce Padişah'ın kendisiyle yeniden ilgilendiğini sandı. Bostancıların saraya götürmek için almaya geldiklerini düşündü. Bostancıları gülerek karşıladı. Onlarsa ummadığı kadar kaba davranarak Hezarfen'i kenara çekilmesi için ittiler. Ardından da kitaplarını, defterlerini toplayarak ocağa atmaya, kollarına takıp uçtuğu, yapımına onca emek verdiği kartal kanatlarının tüylerini kaz gibi yolarak, yaptığı bütün hesaplar, çizimlerle birlikte yakmaya başlayınca her şeyi anladı. İnsanlık adına yaptığı uçuşla padişahı korkutmuşlardı. Böylece gözden düşmüştü. İteklendiği yerden odanın ortasına geldi, tok bir sesle:

- Boşuna uğraşıyorsunuz, dedi. Yakarak hiçbir şeyi yok edemezsiniz. Çünkü insan beyninin içindeki düşünce yok edilemez.''[809]

"IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri" romanında Adnan Özyalçıner, IV. Murat ve döneminin Osmanlı toplumu üzerinden tahfif ve tahkir edici bir bakış açısı getirerek Osmanlı'yı okuyucusunun karşısına çıkarmaktadır. IV. Murat güçlü ve otoriter bir kimlik olarak zaman zaman romanda kendine yer bulsa da genel anlamda kendi cinsiyetindekilerle sürdürdüğü cinsel hayatı, içkiye ve eğlenceye düşkün olması bağlamında ve masum insanları bile gözünü kırpmadan öldüren sadist bir padişah profili etrafında ele alınır. Toplum ise aklın değil hurafelerin gösterdiği bir yolda ilerleyen bir yığın olarak gösterilir. Sonuç olarak dile getirdiğimiz tüm bu hususlar göz önünde bulundurulduğunda; bireysel ve toplumsal yönlü bu özellikler

[808] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 152.

[809] Adnan Özyalçıner, **a.e.,** s. 152.

çerçevesinde Osmanlı, Özyalçıner tarafından tahfif ve tahkire varan bir üslup çerçevesinde yansıtılmaktadır.

3.4.8. Osmanlı'nın Aşırıya Kaçan Önyargısal Biyografisi

Türk edebiyatında 1990-2000 yılları arasında roman türleri içerisinde varlığını önceki yıllara nazaran artırarak hissettirmeye başlayan tür biyografik roman olmuştur. Bu türde de Hıfzı Topuz, yazdıklarıyla öne çıkan yazarlardan akla gelen ilk isimlerdendir. "Meyyâle"[810] adlı romanıyla oldukça popüler bir çizgi yakalamış ve sonraki romanlarıyla da bu çizgisini devam ettirmiştir. 1990-2000 yılları arasında "Meyyâle"nin dışında "Taif'te Ölüm"[811], "Paris'te Son Osmanlılar",[812] ve "Hatice Sultan"[813] romanlarıyla Hıfzı Topuz, Osmanlı tarihinin son dönemlerinde yaşamış kişilerin biyografilerinden hareketle onların hayatlarını romanlaştırmış ve dolayısıyla da Osmanlı tarihine bu kişilerin yaşamları bağlamında bir yaklaşım tarzı ortaya koymuştur.

Sözü edilen romanlardan ilki olan "Meyyâle"de Topuz, büyük annesinin yaşam hikâyesinden yola çıkarak XIX. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Devleti'nin bir panoramasını da çıkarmaya çalışır. Roman, Sultan Abdülaziz'in henüz şehzadelik yıllarında iken baba olması olayıyla başlar. Hanedanlık kurallarına göre bir şehzadenin padişah olmadan evlat sahibi olması yasak olduğu için Abdülaziz'in tahta çıkıncaya kadar Yusuf İzzettin adını alan oğlunun gizli büyütülmesi gerekmektedir. Bu büyütme esnasında Yusuf İzzettin'in yalnızlık çekmeden büyümesi için Abdülaziz'in annesi Pertevniyal Kadınefendi tarafından Kafkasya'daki savaştan kaçıp İstanbul'a sığınmış milletlere mensup ailelerden iki kız çocuğu satın alınarak Saray'da Yusuf'la beraber büyütülmeye ve eğitilmeye başlanır. Pertevniyal Kadınefendi bu çocuklardan birine Meyyâle, diğerine ise Çesmidil ismini verir.

Romanda bundan sonraki süreçte ele alınacak olaylar Meyyâle merkezli bir anlatım çerçevesinde yansıtılmaktadır. Bu yansıtma ise Topuz'un Osmanlı'ya karşı

[810] Hıfzı Topuz, **Meyyale,** 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

[811] Hıfzı Topuz, **Taif'te Ölüm,** 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi,1999.

[812] Hıfzı Topuz, **Paris'te Son Osmanlılar,** 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

[813] Hıfzı Topuz, **Hatice Sultan,** 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2000.

eleştirel tutumu çerçevesinde gerçekleşir. Topuz'un üslubu gereği olaylar anlatıcı/yazarın yorum süzgecinden geçirilerek anlatılır.

Topuz'un bu üslubu henüz romanın başında Osmanlı Devleti'nin yenileşme dönemindeki olaylar ele alınırken kendisini gösterir. Topuz, romanın yazıldığı dönemdeki güncel siyasi olayların da etkisiyle olsa gerek yenilik faaliyetlerinin önündeki en büyük engelin din olduğu algısıyla olayları anlatmakta hatta dönemin padişahlarından II. Mahmud'u Türkiye'de laikliği başlatan ilk kişi olarak bu olaylar çerçevesinde ele almaktadır.

> *"II. Mahmud da hiç öyle kolayca padişah olmamıştır. I. Abdülhamid 1789'da, Fransız Devrimi'nin olduğu yıl veremden öldü, yerine III. Selim geçti. Yeni padişah yirmi sekiz yaşındaydı. Kendisini, annesi Gürcü güzeli Mihrimah Sultan yetiştirdi. III. Sultan Selim ince ve zarif bir adamdı, şiirler yazdı, besteler yaptı, devrimci işlere girişti. Fransa ve İsveç'ten subaylar getirterek 'Nizam-ı Cedit' denilen yeni bir düzen içinde disiplinli bir ordu kurmaya yöneldi, Selimiye Kışlası'nı yaptırdı. Yeniçeriler bundan hiç hoşlanmadılar. Hünkâr yobaz takımını da kızdırdı, medreselerde ulema yani imam-hatip yetiştiren müderrisler ve kadı efendiler kendisine 'Gâvur Padişah' dediler."*[814]

Görüldüğü üzere Topuz, romanın yazıldığı dönemde önemli bir yer tutan günlük politik dile ait pek çok kavramı kullanmakta ve yaşanan olayları tarihten yararlanarak okuyucunun gözünde haklı kılmaya çalışmaktadır.

> *(...) Yobazlar sokaklara döküldüler, Padişah, Nizamı Cedid'i dağıtmak zorunda kaldı. Ama yobazlar bununla yetinmedi, onların amacı Padişah'ı tahttan indirmekti ve bunu başardılar. 29 Mayıs 1807'de Şeyhülislam, III. Selim'in halli (devrilmesi) için fetva verdi, yerine IV. Mustafa geçti, III. Selim de Topkapı Sarayı'na hapsedildi.*
>
> *Yobaz takımı muradına ermişti, ama devrimlere inanmış insanlar boş durmadılar. Alemdar Mustafa Paşa III. Selim'i yeniden tahta çıkarmak için on dört ay sonra, yirmi bin askeriyle Rusçuk'tan gelip Topkapı Sarayı'nı bastı.*
>
> *Gericiler bu kez de IV. Mustafa'ya gidip, 'Aman Hünkârım,' dediler, 'durum çok tehlikeli, bunlar amcanızı yeniden padişah yapacaklar, iyisi mi onu öldürelim, kurtulalım. Biraderiniz Şehzâde Mahmut'u da sallandıralım, artık tahta kimse çıkamaz.'*

[814] Hıfzı Topuz, **Meyyale,** s. 10.

IV. Mustafa da, 'Tamam,' dedi, 'dediğiniz gibi yapalım.' Yallah, yobazlar yüklendiler kapılara, III. Selim'i en sevgili kadını Refet Kadın'la birlikte bastılar, kılıç ve hançer darbeleriyle paramparça ettiler ve cesedini Arz Odası'nın yanındaki taşlığa bırakıp kaçtılar. Şehzâde Mahmut kapatıldığı odanın bacasından kaçarak canını kurtarabildi.

Alemdar Mustafa Paşa Sultan Selim'in intikamını alıyordu. Üç ay içinde üç bin gerici idam edildi. II. Mahmut yirmi dört yaşında işte böyle kanlara bulanmış bir ortamda tahta oturdu ve orada on yedi yıl kaldı.

Zamanında çok iyi şeyler yaptığı anlatılır. 'Biz Batı uygarlığına mensubuz,' diyen ilk padişah odur. İlk kılık kıyafet devrimini o yaptı, askerlerden ve memurlardan cepkeni, kaftanı, entariyi, şalvarı, poturu, kavuğu, külahı çıkarttı, setreyi, pantolonu ve fesi o getirdi. Şiir yazdı, resim yaptı, şarkı besteledi, 'Rüştiye mektepleri' denen ortaokulları açtı, ilk gazete, Takvimi Vekâyi onun zamanında çıktı, Avrupa'ya öğrenci yolladı. Vatandaşın din, mezhep ve milliyet ayrımı gözetilmeden yasalar karşısında eşit olduklarını ilk o ilan etti ve şöyle dedi: 'Müslümanı camide, Hıristiyan kilisede, Museviyi havrada tanıyorum, mabedleri dışında hepsi aynı insanlık haklarına sahip, bu vatanın evladıdır.' Kolay mıydı o zamanlarda o kara yobazların karşısında bunları söylemek? II. Mahmud Türkiye'de laikliği başlatanların başında yer alır."[815]

II. Mahmud'u laikliği başlatan padişah olarak gösteren Topuz, sonraki padişah Sultan Abdülmecid için de aynı iddiasını devam ettirir. Tanzimat döneminde yapılan her yenilik laiklik adına yapılan bir yeniliktir Topuz için. Hatta Topuz iddiasını daha da ileri taşır ve "Abdülmecit imam-hatip okullarıyla devlet okullarının birbirinden ayrılmasını daha o yıllarda ortaya atmıştı. Tabii o zaman da yobazlar kıyameti kopardılar"[816] görüşünü ortaya atar. Yukarıda da söylediğimiz gibi bu iddia romanın yazıldığı dönemdeki imam-hatip okullarının kapatılması mevzusunda güncel meseleye tarihten dayanak bulma amacını taşımaktadır.

Romanda Topuz kendi görüşlerine dayanak bulma bağlamında tarihe yöneldiğinde Osmanlı padişahlarına olumlu bir yaklaşım örneği sergilerken genel anlamda ise olumsuz bir tavır takınmaktadır. Bu durum da Topuz'un meselelere

[815] Hıfzı Topuz, **a. e. ,** s. 11-12.

[816] Hıfzı Topuz, **a. e.,** s. 13.

tarafgir bir edayla yaklaştığının açık bir göstergesidir. Şehzade Yusuf İzzettin Efendi'nin değerlendirildiği bölüm bunun örneklerindendir:

> *"Yusuf izzettin Efendi sonraları bu derece alçalan ve yeğenini Abdülhamit'e jurnal eden bir şehzâde olmuştur. Zaten kardeşler ve yeğenler arasındaki bu kanlı bıçaklı düşmanlıkların bütün Osmanlı tarihinde sayısız örnekleri yok mudur? Ne kelleler uçurmamıştır bu ailenin çocukları.*
>
> *Abdülhamit öldüğü zaman Mehmet Reşat tahta çıkar ve Yusuf izzettin Efendi de veliaht olur. Dairesinde yirmi yedi cariye vardır. Sultan Reşat yorgun ve yaşlı olduğu için bütün gözler yarın tahta oturacak olan Yusuf izzettin Efendi'dedir. Ama veliaht içinde bulunduğu bunalımlardan kurtulamaz ve 1916 Şubatı'nda bir gün Zincirlikuyu'daki köşkünün Harem dairesinde babası gibi kol damarlarını keserek intihar eder."*[817]

Topuz'un Yusuf İzzettin Efendi'nin intiharını dile getirirken özellikle "babası gibi" intihar ettiğini vurgulaması bilinçlidir. Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinden bir süre sonra ölümü, Osmanlı tarihinin son dönemlerinde vuku bulmuş en tartışmalı olaylarından birisidir.[818] Yukarıdaki bölümde sultanın intihar ettiği iddiasını dile getiren Topuz, bu iddiasını romanın Sultan Abdülaziz'in tahttan indirildiği konusunu işlediği bölümde daha detaylı bir şekilde ele alarak okuyucuyu sultanın intiharına ikna etmeye çalışır. Böyle önemli bir mevzuda Topuz'un kendi inandığı sonu, çok basite kaçan polisiye tekniklerinden yararlanarak kesin doğruymuş gibi göstermeye çalışması meselenin ciddiyetiyle ters orantılı kalmaktadır.

> *"(...) Abdülaziz Han'ın odasına kahvaltısını götürmek için kapıyı vurmuşlar, kapı açılmamış. Seslenmişler, ses yok. Kapıyı yumruklamışlar yine ses yok Muhafızlara haber vermişler, onlar da gelip kapıyı kırmışlar. Bir de ne görsünler, Abdülaziz Han yerde yatıyor. Bu sabah tırnaklarını kesmek için Valide Sultan'dan aldığı bir makasla damarlarını kesmiş. Bilek damarlarından kan boşanmış. Makas da hemen orada masanın üstünde duruyormuş. Bu feci intihar olayını hemen Saltan Murat'a bildirmişler. Abdülaziz Han'ın cesedini ve Çırağan Sarayı'nın bitişiğinde bulunan karakola götürmüşler, üzerine de bir bez örtmüşler.*

[817] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 54.

[818] Cevdet Küçük, "Abdülaziz", **TDV İslam Ansiklopedisi,** 1988, C. 1, s. 184.

Sultan Murat derhal bütün ünlü doktorları çağırtmış, öğle üzeri tam 19 doktor gelmiş cesedi görmeye, kimler gelmemiş ki, Dr. Marko Paşa, Dr, Sotto, Dr. Espanyol, Dr. Mark Markel, Dr. Petropulo, Dr. Dekastro, Dr. Karatodori, Dr. Gül Milincen, Dr. Espadoro, Dr. Miliyan, Dr. Yitalis, Dr. Dikson, beş de Türk doktor.

Hep birlikte karakola gidip cesedi incelemişler. Doktorlar geldikleri zaman ceset daha sıcakmış, merhumun gözkapakları ve ağzı açıkmış. Kollarını ve ayaklarını örten bezler kanlar içindeymiş. Kolda makasın açtığı yaralar ve kan pıhtıları görülüyormuş. Bütün doktorlar Padişahımızın intihar ettiği kanısına varmışlar. Sonra hep birlikte Periye Sarayı'ndaki odaya gitmişler. Orada da Abdülaziz Han'ın oturduğu kanlı minderi görmüşler. Minderin üzeri de kan pıhtılarıyla kaplıymış.

'Demek ki Abdülaziz Han gerçekten canına, kıymış, bir cinayete kurban gitmemiş?'

'Elbette, düşünsenize, olay güpegündüz oluyor, kapı içeriden kilitli, katiller pencereden girmiş olamazlar ki. Rıhtımda da muhafızlar bekliyor. Elbette bu bir cinayet değil. Padişahımız çok gururlu ve onurlu bir kişiydi, kendi canına kıydı.'"[819]

Romanda hâkim üslup yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere Topuz'un şahsi yorumlarıyla olayları ön plana çıkartması üzerine kuruludur. Ancak Topuz, bu yorumların şahsi olmadığı, tarihî hakikatlere dayandığı izlenimini vermek istemektedir. Bunu yaparken de olayları o dönemi yaşayanların hatıralarından hareketle anlatıyormuş havasında ele alarak bir gerçeklik atmosferi oluşturmak istemektedir. Romanın sonuna koyduğu fotoğraf albümü de bunun sonuçlarındandır. Romanda kahraman olarak karşımıza çıkartılan isimlerin fotoğraflar üzerinden aralarındaki ilişki gösterilerek okuyucu üzerinde bir gerçeklik algısı yaratılmak istenmektedir. Topuz aynı amaç doğrultusunda bu tekniği daha sonra diğer biyografik romanlarında da kullanmış ve romanlarının sonunda bir fotoğraf albümü mutlaka yer almıştır. Hıfzı Topuz'un "Meyyâle"de verdiği fotoğraf albümü, Meyyâle'nin fotoğrafı bulunmadığı için Meyyâle haricinde, onunla yakınlığı bulunan kişilerin fotoğraflarından oluşur.

Bu romanlarda fotoğraflara yer verilmesi bir anlamda romanın gerçek olaylara ve hayatlara dayandığını vurgulama gayretini göstermiş olsa da romanın

[819] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 110-111.

kendine özgü formunun ihlal edilmesi açısından bir kusur olarak kabul edilebilir. Çünkü geleneksel romanlarda okuyucunun anlatılanların hayatın bir yansıması olduğuna inanması beklenirken bile kurgulanan hayatın gerçekle bire bir ilişkisinin olmadığı okuyucuya zaman zaman hissettirilmektedir.

Hıfzı Topuz'un yukarıda dile getirdiğimiz roman anlayışının tezahürü olan ve Osmanlı'nın son dönemlerindeki tartışmalı vakalarından birini temel izlek yaptığı bir diğer romanı "Taif'te Ölüm"dür.

Roman Mithat Paşa'nın ölümünden iki gün önce tutulduğu Taif Kalesi'nden 6 Mayıs 1884'te yazdığı bir mektup ile başlamaktadır. Sultan Abdülhamid, Sultan Abdülaziz'in ölümünde parmağı olduğuna inandığı devlet adamlarının Yıldız mahkemelerinde yargılanmasını sağlar. Mithat Paşa da bu isimler arasındadır ve idama mahkûm edilirler. Sultan Abdülhamid, Mithat Paşa'nın ölüm cezasını affeder ve onu Taif'e sürgüne gönderir. Ancak Topuz'a göre padişahın bu adımı Mithat Paşa'nın öldürülmesinin bir parçasıdır. Halk tarafından çok sevilen Mithat Paşa'nın gözlerden uzak bir yerde öldürülmesinin planlanması halkın tepkisinin çekilmemesi içindir. Böylece bu ölümden kimse padişahı sorumlu tutmayacaktır.

Romanın genel yapısı bu olay örgüsü üzerine kuruludur ve bu kurgu da Topuz'un kendine has üslup özellikleri doğrultusunda şekil almıştır. Topuz'un Osmanlı hanedanlığına dair "Meyyâle"de gördüğümüz tahfif ve tahkir edici tutumu burada da devam etmektedir. Padişahlar, kendi menfaatleri için başkalarının canını almaktan dahi çekinmeyen muhterisler olarak gösterilmektedir. Mithat Paşa ve onun gibi hakkaniyetli devlet adamları devleti daha iyi yerlere getirmek için canla başla çalışırken Topuz'a göre padişahlar bu yoldaki en büyük engel durumundadır:

> *"Bir gün Mithat Paşa erkenden konağa döndü. Eşi Naime Hanım,*
>
> *'Hayrola Paşam,' dedi, 'bu kadar erken, ne oldu yine? Azil mi edildiniz yoksa?'*
>
> *'Evet Naime, yine azledildim. Anlatayım, Biliyorsun işler kötü gidiyor, biz de son günlerde Sadrazam'ın konağında toplanıp ne yapabileceğimizi görüşüyorduk. Maksadımız malî duruma nasıl çare bulunacağını tartışmaktı. Bunun için de bazı yeni kanun ve*

nizamların hazırlanacağını düşündük. Arkadaşlar bu konuda benden bir rapor istediler, yazdım.

'Sağ olsun Rüştü Paşa ertesi günü huzura kabul edilmiş, laf arasında benim böyle bir rapor hazırladığımı ağzından kaçırmış. Vaaay, sen misin bunu söyleyen? Zatışâhâne, 'O Mithat'ın hâlâ aklı başına gelmedi mi?' demiş, 'zaten Mabeyin'in vâridatını kısmaya kalktığı için kendisini azletmiştim, şimdi yine bizim vâridatımızla, masraflarımızla uğraşmaya kalkıyor. Onun üzerine ne vazife? Adliye nâzırı diye getirdik, yine burnunu her yere sokmaya kalktı. Kendisini hemen azlediyorum.'

'Rüştü Paşa, 'Aman Hünkârım,' demiş, 'yazık olur Paşa'ya, Selanik valiliği boş, müsaade ederseniz kendisini oraya gönderelim.'

'Sultan biraz yumuşar gibi olmuş, 'Pekâlâ,' demiş, 'buradan uzaklaşsın da, nereye giderse gitsin, gözüm görmesin.'"[820]

"Meyyâle"de Sultan Abdülaziz'in ölümünü intihar olarak yansıtan Topuz, "Taif'te Ölüm"de de aynı tutumunu sergiler. Bu romanında Abdülaziz'i müsriflikle sık sık eleştiren Topuz, ölümünü işlerken dahi okuyucunun bu müsrifliği çerçevesinde Abdülaziz'i değerlendirmesini istemektedir.

"O gün yer yerinden oynadı. Abdülaziz'in devrilmesini duymayan kalmamıştı, halk sokaklara döküldü, Dolmabahçe Sarayı'nın önlerine kadar gelenler bütün gün, 'Padişahım çok yaşa!' diye haykırdılar.

O arada Abdülaziz bunalımlar geçirmiş ve sayısı üç yüzü geçen yakınları ve hizmetindeki insanlarla Ortaköy'deki Feriye Sarayı'na taşınmıştı. Üç gün sonra da orada bileklerini keserek intihar etti."[821]

Hıfzı Topuz'un en sert tutum sergilediği padişah ise hiç şüphesiz Sultan II. Abdülhamid Han'dır. Sultan Murat'ın doksan üç günlük saltanatından sonra Abdülhamid'in tahta çıkışını otuz üç yıl sürecek istibdat döneminin başlangıcı olarak dile getiren Topuz, romanın pek çok yerinde de padişahtan bahsederken "kanlı sultan"[822] yakıştırmasını kullanmaktadır.

---

[820] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 75.

[821] Hıfzı Topuz **a.e.,** s. 86-87.

[822] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 125, 214, 223, 253 vb.

Romanın sonlarında Sultan Abdülhamid'in emriyle Mithat Paşa'ya türlü işkenceler yapılır. İstanbul'dan öldürülmesi için özel bir ekip gönderilir. Sonunda da zindanında boğularak öldürülür. Sultan Abdülhamit'in Mithat Paşa'nın ölümüne ikna edilmesi gerekmektedir. Bu olay da Topuz'un Osmanlı'ya dair zihin dünyasında sakladıklarının bariz göstergesi olarak ele alınır.

> *"Bu, olacak iş değildi. En iyisi Paşa'nın başını İstanbul'a götürmekti. Böyle olunca hiç kimse ceset üzeninde inceleme yapamayacaktı. Mithat Paşa'nın bu kez de kafası kesildi, bezlere sarıldı ve ufak bir tahta sandığa konarak Hüseyin Paşa'ya teslim edildi.*
>
> *Paşa otuz gün gün sonra İstanbul'a döner dönmez durumu bütün ayrıntılarıyla Mabeyin'e bildirdi. Plevne kahramanı Gazi Osman Paşa o zaman Padişah'ın yanında hassa müşiri olarak bulunuyordu. Hüseyin Paşa'nın getirdiği sandık önce Osman Paşa'nın dairesine götürüldü. Osman Paşa da sandığı yaverine taşıtarak Zatışâhâne'nin huzuruna çıktı. Kanlı Sultan nihayet muradına ermişti, Mithat Paşa'nın kesik kafasına kavuşmuş olmaktan büyük bir kıvanç duyuyordu. Paşa'nın kendisini tahttan indirmesi tehlikesi artık kesinlikle ortadan kalkmış oluyordu, bunun kanıtı işte karşısındaydı. Kanlı Sultan yavere dönerek, 'Aç bakalım, içinde ne var, bir görelim,' dedi.*
>
> *Hemen bir keser getirtildi, kapağın çivileri söküldü. Sandıkta beyaz sakallarının içinde kapkara bir yüz, oyuklarının içine çökmüş kuru gözler, boş bir ağız ve sarkmış bir çeneden oluşan bir kafatası duruyordu. Kanlı Sultan,*
>
> *'Nihayet,' dedi, 'Mithat Paşa'dan kurtulduğumu şimdi anlıyorum!'"*[823]

Hıfzı Topuz'un olaylara bakış açısının kaynağının mensubu bulunduğu ideolojisi olduğunu, anlattığı olaylardan alınması gereken dersi dillendirirken görmekteyiz. Topuz, Kemalist ideolojinin kendisi üzerinde etkili olduğunu ve bu ideoloji üzerinden Osmanlı'ya yaklaştığını bu cümleler ile ortaya koymuş olur:

> *"Kafatasını Kanlı Sultan yok etmişti. Ama Mithat Paşa'nın kafasındaki özgürlük, eşitlik, adalet ve demokrasi düşüncelerini yok edememiş, onlar tüm gençliğe mal olmuştu.*

[823] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 253-254.

1923'te kurulan cumhuriyet rejiminin temelinde de Mithat Paşa'nın Türkiye'de ilk kez ortaya attığı parlamenter demokrasi ilkeleri yer alıyordu."[824]

Hıfzı Topuz, romanlarının belgesel ağırlıklı olduğu hissiyatı üzerinden bir kurmaca dünya yaratmaktadır. Ancak onun romanlarında karşılaşılan en büyük sorun yine bu noktada okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Belgelerden hareket ederek kendi yorumları eşliğinde bir üslup oluşturmak isteyen Topuz, bu üslubu neticesinde zaman zaman roman formunun dışına çıkmakta ve belgelerden hareket edilerek oluşturulmuş bir tarih kitabı formatına dönmektedir. Burada "belge" niteliği verilerek ele alınan unsurların da hatıralar ve fotoğraflar olduğu gerçeğinden hareket ederek; Topuz'un romanlarının bu yönünün de bir tarih kitabında olması beklenen objektiflikten çok farklı bir objektifliğe büründüğünü göz ardı etmemek gerekmektedir.

Bu özellikler bağlamında değerlendireceğimiz bir diğer Hıfzı Topuz romanı "Paris'te Son Osmanlılar"dır. I. Dünya Savaşı sonrası İstanbul'dan kaçarak Fransa'da yaşamaya başlayan Mediha Sultan ve eşi Damat Ferit Paşa'nın hayat hikâyesi üzerine kurulan roman, Mediha Sultan ve eşi Damat Ferit Paşa'nın dönemin seçkin yerleşim yerlerinden olan Menton'da yaşadıkları çevrenin tasviriyle başlar roman. Topuz'un bunu yaparak okuyucu üzerinde Osmanlı hanedanlık üyelerinin yurt dışına kaçtıklarında bile lüks içinde yaşadıkları izlenimini bırakmak istediğini söyleyebiliriz. Damat Ferit Paşa'nın yaşadığını iddia ettiği lüks villanın tasvirinden sonra Topuz tarafından ele alınma tarzı onun Osmanlı'ya karşı olan tahfif edici yaklaşımını görmek açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir:

"Ferit Paşa altmış altı yaşındaydı, yorgundu, hırsı ve beceriksizliği yüzünden yenilgiden yenilgiye uğramış ve İstanbul'da hiçbir dostu, destekçisi kalmamıştı. Milli Mücadele'ye karşı olanlar bile kendisinden nefret ediyordu. Eniştesi Vahdettin de imparatorluğun çöküşünden onu sorumlu tutuyor ve onu görünce şeytan görmüş gibi oluyordu.

Ferit Paşa Menton'a geldikten altı ay sonra hastalandı, ateşi yükseldi, yatağa düştü. Paris'ten ünlü bir doktor getirildi,

[824] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 255.

ama paşa onu beğenmedi, deneyimli bir hocanın okuyup üflemesiyle iyi olacağına inanıyordu.

Öyle bir hoca bulundu. Ama tifo hocanın duasıyla geçmiyordu.

6 Ekim'de öldü."

Topuz'un ölüm üzerinden bile ironik bir üslup ile meseleyi anlatması, onun zihin dünyasında Osmanlı'nın ne anlama geldiğini anlamamız açısından önemlidir. Ölüm konusunun tam tersi istikametinde yer alan haz merkezli harem hayatı noktasında da Topuz'un tutumu aynıdır. Sultan Abdülmecid'in harem hayatının anlatıldığı bölüm bu dikkatle okunabilir:

"Sarışın ve kumral kızlara ve kadınlara aşırı düşkünlüğü vardı, bunu da hiç gizlemedi. Sarayda on sekiz eşi oldu, hepsi de Çerkezdi. Saray geleneklerine göre bunlara 'Birinci Kadın', 'İkinci Kadın', 'Üçüncü Kadın', 'Dördüncü Kadın', 'Beşinci Kadın' gibi sıra numaraları veriliyor, onlardan sonra da ikbâller geliyordu. Onların da sıra numaralan vardı: 'Baş İkbâl', 'İkinci İkbâl', 'Üçüncü İkbâl' gibi. Onları da numarasız odalıklar, gözdeler ve cariyeler izliyordu.

Abdülmecit'in bu on sekiz eşinden kırktan fazla çocuğu oldu. Kadınların ve ikbâllerin adları birbirinden güzeldi: Ceylanıyâr, Gülcemal, Nalândil, Nergiz, Neveser, Perestû, Serfinâz, Şa-yeste, Şevkefza, Verdicenan, Bezmiârâ, Gülüştü, Navekmisal, Nesrin, Nükhetsezâ, Düzdidil, Rûsdil, Servetseza, Şemsinur, Tirimüjgan, Zeynimelek.

Padişahın içkiye ve güzel kadınlara düşkün olması nedeniyle genç yaşta, yani, kırkına varmadan öldüğü söylenir. Bu zarif padişah içkiye düşkündü ama içki ölüm nedeni olamazdı ki. Her içkiye düşkün olan genç yaşta ölse yaşlı adam mı kalırdı?

Ya güzel kadınlara düşkün olduğu için öldüğünü söyleyenlere ne demeli? Abdülmecit keyif içinde yaşamış, elini kana bulamamış, sanatsever bir hünkârdı."[825]

Bu şekilde zevke ve hazza düşkün bir padişah profili etrafında ele alınan Abdülmecid'in bu yönü daha da ilerilere götürülür. İstanbul'da Kırım'a doğru hareket etmek üzere bekleyen İngiliz ve Fransız donanmasına ait gemileri

[825] Hıfzı Topuz, **Paris'te Son Osmanlılar,** s. 10.

seyrederken; padişahın aklındaki tek düşünce akşam ilk defa birlikte olacağı cariyesinin hayalidir:

> *"Abdülmecit de Beşiktaş Sarayı'nın Hünkâr dairesine dönünce yeni bir heyecan duymaya başladı. O güne kadar yatak odasına kaç kız çağırmış, ne zevkler tatmış, ama yeni bir kızı ilk kez koynuna almaktan hiç bıkmamıştı. Her defasında, sevdiği bir kızla ilk kez buluşacak bir gencin heyecanını yaşıyor ve içi içine sığmıyordu. Hünkâr dairesinin penceresinden bir süre Boğaz'ı seyretti. Puslu bir sonbahar sabahıydı. (...) İstanbul limanı açıklarında demir atmış İngiliz ve Fransız filolarının görüntüsüydü. Bunlar üç katlı, iki direkli yelkenli, muazzam teknelerdi. Osmanlı filosu ise Büyükdere açıklarında demirlemiş ve limanı Fransız ve İngiliz gemilerine bırakmıştı. Bunların en kısa zamanda Kırım'a doğru, Karadeniz'e yelken açmaları bekleniyordu.*
>
> *Genç Hünkâr düşüncelere daldı. Sonra koltuğuna geçip bir süre düşler kurdu. Daha sonra da Hazine-i hassa âmirini çağırtarak mücevher kasasındaki takılardan birkaçını getirmesini istedi. Az sonra Hazine-i hassa âmiri elinde sedef kakmalı bir kutuyla geldi. Kutunun içinde zümrütlü, yakutlu, pırlantalı, akik küpeler, gerdanlıklar, bilezikler, broşlar duruyordu. Hünkâr bunların içinden elmaslı bir çift küpe seçerek masanın üzerine koydu, kutuyu geri yolladı. Bu küpeleri o akşam kendi eliyle Gülustû'ya vermeyi tasarlamıştı.*
>
> *Oysa Padişah'ın o gün yapılacak ne kadar çok işi vardı. İngiliz kuvvetlerinin başında bulunan yaşlı Lord Reglan'la Fransız ordusu komutanı Saint Armand o gün Hünkâr'ı ziyarete geleceklerdi. İstanbul o zamanlara kadar hiç böyle hareketli günler yaşamamıştı. Limandaki savaş gemilerinin sayısı doksan kadardı. Bunların eşliğinde de iki yüz altmış yedi taşıt gemisi İstanbul sularına gelmişti. Bu gemiler otuz bin Fransız ve yirmi bir bin İngiliz askerini taşıyordu. Osmanlı filosuna ve taşıt gemilerine de altmış bin Türk askeri yerleştirilmişti. Bunlar Sivastopol'da Rus ordusunu perişan etmeye hazırlanıyordu.*
>
> *Hünkâr, kaç gündür kendisiyle görüşmek isteyen Sadrazam Kıbrıslı Mehmet Emin Paşa'yı da o gün görmek zorundaydı. Sadrazam, Eflak-Buğdan anlaşmazlığı konusunda Avusturya ile bir anlaşma konusunu konuşmak istiyor, ama bir türlü fırsat bulamıyordu. Hünkâr, acaba yine Mustafa Reşit Paşa'yı sadarete getirsem de bu dertlerden kurtulsam daha iyi olmaz mı, diye düşünüyordu.*

İşte bu keşmekeş içinde bile Abdülmecit'in kafası Gülustû'ya takılmıştı, akşama kadar da Hünkâr, yeni sevgilisiyle buluşmanın verdiği tatlı düşünceleri kafasından atamadı."[826]

Hıfzı Topuz, Müşir Fuat Paşa'nın Çanakkale Savaşları'na katılmayı çok istemesine rağmen yaşlılığından dolayı savaşa katılamamasını ele alırken Mustafa Kemal Paşa üzerinden yaptığı yorum Topuz'un Osmanlı tarihine ideolojik olarak yaklaştığının da göstergesidir. Topuz Çanakkale Savaşları esnasında henüz yarbay rütbesinde olan Mustafa Kemal'i Müşir rütbesindeki Fuat Paşa'dan üstmüş gibi ele almaktadır:

"1914'te Çanakkale'ye gidip Boğaz'ı savunmak istedi. Ama artık çok yaşlıydı. Hem orada Mustafa Kemal varken Fuat Paşa'ya söz ve komuta düşmezdi."[827]

Kemalizm'in hâkim söylemde olduğu romanda Damat Ferit Paşa'nın ele alındığı bölümlerde bu durum çok daha net olarak kendisini göstermektedir. Bir roman formunun kaldıramayacağı bir üslupla yazar, romanının bir kahramanını gayet sübjektif bir şekilde okuyucusunun karşısına çıkarmaktadır:

"Damat Paşa artık gemini azıya almış her yana saldırıyor ve Hünkâr da kendisini destekliyordu. Bütün gücünü de İngilizlerden alıyordu. 7 Nisan 1920'de İngiliz Yüksek Komiserini ziyaret ederek uşaklığının sürdürülmesi karşılığında birtakım ödünler verdi. Milli hareketi bastırmak için Maçka'daki silâhhaneden silâh almak yetkisi istedi. (...)

Aynı günlerde Damat Paşa hükümeti Milli Mücadeleye karşı bir bildiri yayınladı. (...)

Damat Paşa artık kudurmuştu, bu kez de Mustafa Kemal'in başını istiyordu. Şeyhülislam Dürrizade Abdullah Efendi'yi bir gün Sadarete çağırtarak,

- Şeyhülislam Efendi, dedi, Kuvâyı Milliye'ye katılanlar Padişah Efendimiz Halifemiz Hazretlerine karşı gelmektedirler. Bunlar Müslüman sayılır mı?

-Hâşâ Paşa Hazretleri, bunlar kâfirdir.

-O halde bunların cezaları nelerdir?

[826] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 12-13.

[827] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 242.

-İdam Paşa Hazretleri, bunlar şeriat hükümlerine karşı gelmektedirler."[828]

Damat Ferit nihayetinde başarısız olduğunu anlayınca Fransa'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Ancak Hıfzı Topuz'a göre bu durumdan pişmanlık duymuştur. Çünkü Mustafa Kemal'in büyüklüğü dünyanın pek çok yerinde olduğu gibi burada da kendisini göstermektedir ve bu durumdan Damat Ferit Paşa hiç de memnun değildir. Siyasi mücadeleye girdiği rakibinden gittiği her yerde övgüyle bahsedilmesi Damat Paşa'yı rahatsız etmektedir:

"—Türkiye'de büyük bir askerin çıktığını duyduk, vatansever bir kahramanmış, Yunanlıları İzmir'den kovmuş, bağımsızlık savaşını kazanmış, şimdi de cumhuriyeti ilân edecekmiş, doğru mu, diye sordukları zaman Damat Paşa ne diyeceğini şaşırıyor,

—Evet, evet, elbette biliyorum. O bir âsidir, çetecidir, eşkıyadır, bolşeviktir, demeye kalkınca da karşısındakiler,

—Mösyö, mösyö, siz kaç yıldır yurtdışındasınız, sizin dünyadan haberiniz yok. O çağımızın en büyük adamı, Türkiye'nin kurtarıcısı, lütfen ona saygılı davranın, bir gün siz de onun değerini anlayacaksınız, diye Damat Paşa'yı susturuyorlardı.

Olacak şey miydi bu? O bütün Fransızların, İngilizlerin kendisinden yana olacağını umut ederdi, oysa hepsi Mustafa Kemal'i tutuyorlardı.

Bir gün yine böyle bir büyük otelin barında viskisini içerken, barmen,

—Mösyö, dedi, sizi tanıdım artık, önemli bir iş adamısınız, geçenlerde bir gazetede okudum, Osmanlı imparatorluğumu çökerten son başbakanlardan biri kaçıp Fransa'ya sığınmış, haberiniz var mı? Adam memleketini batırmış, sonra da gelmiş Fransa'ya sığınıyor. Bunları sokmamalı Fransa'ya. Ne halleri varsa görsünler, işledikleri cinayetlerin hesabını versinler. Değil mi ama? Yarın bütün devletler bu gibi hainlerden hesap soracaklar. Devletler üstü mahkemeler kurulacak, bunlar cezalarını bulacaklar.

Damat Paşa'nın sırtından soğuk terler boşanıyordu. Ne diye Fransa'ya gelmişti sanki? Onun ikinci, hatta birinci vatanı İngiltere değil miydi? Oradaki pub'larda insanlar hiç böyle şeylere

[828] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 288-289.

burunlarını sokarlar mıydı? Bu gibi tatsız konuşmaları duydukça Damat Paşa'nın karnı ağrıyordu.''[829]

Alıntılardan da anlaşılacağı üzere Topuz'un amacının karşısında roman dili ve kurgusunun pek de ehemmiyeti yoktur. Onun hedefi kendi düşünceleri bağlamında bir olayı ya da kişiyi değerlendirmekse gerisi çok da önemli değildir. Bu doğrultuda Topuz'un eserlerinin edebi yönünden ziyade fikri yönü bakımından ele alınıp değerlendirilmesi daha isabetli olacaktır.

Bu anlayış çerçevesinde ele alacağımız son Hıfzı Topuz romanı "Hatice Sultan"dır. Roman Sultan III. Selim'in kız kardeşi Hatice Sultan'ın hayatını temel izlek olarak seçmiştir. Romandaki yaklaşım tarzı ise diğer üç romandaki ile aynıdır. Osmanlı her alanda kıyasıya eleştirilmektedir. Bunu yapmak isterken dile getirilen fikirler romandaki kahramanlar vasıtasıyla dillendirilerek gerçeklik algısı yaratılmak istenir. Ancak fikirlerin günümüzden bakarak geçmişi değerlendiren birine ait olduğu düşüncelerin bağlamından hareket edildiğinde hemen kendisini ele vermektedir. Bu kişi de yazarın kendisinden başkası değildir.

Sultan III. Mustafa Batı'daki gelişmeleri yakından takip etmesi için Ahmet Resmî Efendi'yi Berlin'e elçi olarak göndermektedir. Bu gezi bağlamında Topuz'un ironik bir yaklaşım göstererek Batılı bir lider karşısında Osmanlı padişahlarından birinin devlet yönetme kabiliyetini küçümsemesi, Topuz'un Osmanlı'ya yaklaşımının tipik bir örneği durumundadır:

"Bu işle görevlendirdiği Ahmet Resmî Efendiye,

'Dostumuz Kral Frederik'e sor bakalım' dedi, 'kendini bu kadar büyük başarılara ulaştıran müneccimler kimlermiş? Onları bana göndersin.'

Kral Frederik de Ahmet Resmî Efendi'ye şöyle cevap vermişti:

'Benim üç müneccimim var. Biri tarih, biri para, biri de barış içinde savaşa hazırlanan ordu.'"[830]

[829] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 297.

[830] Hıfzı Topuz, **Hatice Sultan,** s. 8.

"Hatice Sultan" romanında Topuz'un Osmanlı sosyal hayatında önemli bir yere sahip olan kılık kıyafet ve kadının sosyal statüsü durumuna yine kendi düşünceleri bağlamında eğildiğini görmekteyiz. Yine ele alınan bir konu hakkındaki düşünceler sanki bir roman kahramanına aitmiş gibi dillendirilerek ele alınmaktadır. Bu romanda Topuz'un vasıta olarak kullandığı roman kahramanı Hatice Sultan'dır:

> *"Hatice Sultan Kethüda'ya, yani Saray'ın yönetimine bakan görevliye, kendisini görmeye gelecek olan yabancıyı cariyelere görünmeden haremdeki dairesine getirmesini bildirdi. Gerçekte hiçbir yabancı erkek harem dairesine giremezdi, ama Hatice Sultan, herhalde annesi Korsika kökenli olduğu için bu konularda çok daha esnek davranıyordu. Sıkı sıkıya örtünmeden de yana değildi, başını bağlamakla yetiniyor, yüzünü örtmüyordu. Kendisini umacı kılığına sokmak istemiyordu. Zaten ağabeyi Selim Han da kadınların, kızların saraylara, köşklere, yalılara kapanmalarını iyi karşılamıyordu. III. Selim ayakları İstanbul'da, ama gözleri Batı'ya çevrili, ileri görüşlü, aydın bir hükümdardı. Geleneklerinden kopmadan, Batılılaşmanın ilk denemelerini gerçekleştirmeye çalışıyordu. Hünkâr, kız kardeşlerinin uygar davranışlarından çok hoşlanıyor, hatta her fırsatta onların yabancılarla iletişim kurmalarını destekliyordu. Bu bakımdan Hatice Sultan'ın Sarayı o dönemin koşullan içinde özgür bir yer sayılabilirdi."*[831]

Hıfzı Topuz, özgür bir yer olarak tarif ettiği Hatice Sultan'ın sarayında o döneme göre fazlaca "özgür" bulunabilecek bir olayı kurgulamaktadır. III. Selim'in Hatice Sultan'ın yaşantısından memnuniyetini "kız kardeşlerinin uygar davranışlarından çok hoşlanıyor, hatta her fırsatta onların yabancılarla iletişim kurmalarını destekliyordu" ifadeleriyle dile getiren Topuz, Hatice Sultan'ın bir "yabancı" ile kurduğu "iletişim"in sınırlarını bu bağlamda bir hayli geniş tutmuştur. Hatice Sultan romanda Melling Kalfa adındaki bir Fransız ile Ahmet Paşa ile evli bulunduğu sıralarda "aşk yaşamaktadır." Romanda bu aşk, herkesin bildiği normal bir ilişkiymiş gibi ele alınmaktadır. Hatice Sultan sevgilisiyle daha rahat zaman geçirebilmek için Melling Kalfa'nın kendi sarayının bitişiğine ev yapmasına müsaade etmiştir. Ahmet Paşa'nın Erzurum Mutasarrıflığı görevi münasebetiyle İstanbul dışında olması iki aşığın rahat davranmalarını sağlamaktadır.

[831] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 12.

Bu ilişki Topuz tarafından pop-art'ın sınırlarını zorlayacak bir üslup etrafında ele alınır:

> *"Hatice odaya girer girmez şalı sedirin üzerine atıyor ve uzun saçları çıplak omuzlarının ve göğüslerinin üstüne dökülüyordu. Sonra da kendini çırılçıplak sevgilisinin kollarına bırakıyordu. İkisi de aşk ateşiyle yanıyordu sanki.*
>
> *Ne hızlı aşk geceleriydi onlar! Antuan, Hatice'nin her yanını okşuyor, parmaklarını vücudunun her yanında dolaştırıyor ve dudaklarının değmediği hiçbir yer bırakmıyordu. Saatler boyu sürüyordu bu sevişmeler, güneşin ilk ışıklarının Boğaz sularını pembeye boyamasına kadar.*
>
> *Sonra Antuan biraz telâşlı ve ürkek bir sesle,*
>
> *'Sultanım,' diyordu. 'Bak, ezan okundu. Saray halkı neredeyse uyanacak. İstersen ayrılalım artık.'*
>
> *'Hayır, ne olur acele etme, tadımı kaçırma. Gitmek istemiyorum.'*
>
> *'Sevgilim, ben de hiç gitmeni istemiyorum ama ya seni bir gören olursa?'*
>
> *'Deli misin? Kim görebilir?'*
>
> *'Ya kocan ansızın geliverirse?'*
>
> *'Sen deli mi oldun? Ahmet Paşa'nın sabahın köründe İstanbul'da ne işi var?'*
>
> *'Ya cariyelerden biri pencereleri açmak için odana girecek olursa?'*
>
> *'Kimin haddine? Huzurumu bozma n'olur. Aydınlığa senin kollarında kavuşmak istiyorum. Bak ne hârika bir gece geçirdik. Yeni bir gün başlayacak. Mutlu bir güne giriyoruz.'*
>
> *'Haticem, duyuyor musun, kayıklar balıktan dönüyor. Kürek seslerini dinle.'*
>
> *'Hiçbir şey duymak istemiyorum. Sarıl bana sımsıkı. Yalvarırım sana, bana 'Git artık,' deme.'*
>
> *'Demiyorum sevgilim, demeyeceğim. Ama içimde bir korku var. Ya şimdi cariyelerden biri sabah kahvemi getirmek için odaya giriverirse? Bizi çırılçıplak görürse?*
>
> *'Çok tatlı olmaz mı?'*

'Sen çılgınsın.'

Çılgınca geçen doyulmaz aşk gecelerinin sabahlarında da işte böyle heyecanlı anlar yaşanıyordu."[832]

Osmanlı toplumunun ve hareminin o dönemdeki şartlarını düşündüğümüzde böyle bir ilişkinin Topuz'un muhayyilesinin ürünü olmaktan öteye geçemeyeceğini söyleyebiliriz. Topuz ilerleyen bölümlerde bu ilişkiyi daha da geliştirmekte; Sultan III. Selim'in dahi bu ilişkiden haberdar olduğunu göstermekte ve hatta bu ilişki bağlamında III. Selim'e kardeşine memnuniyetini dile getiren sözler söyleterek bu "aşk"ı işlemeye devam etmektedir.[833] Romanlarının tamamında padişahları "din" merkezli olarak "gerici", "yobaz" gibi sıfatlarla anlatan Topuz, böyle bir konuda padişahı ve kız kardeşini "uygar" bir ilişki bağlamında yansıtmak istemiştir. Bu durum tam olarak da Topuz'un Osmanlı tarihine kendi bakış açısı bağlamında yaklaştığını ve kendi zihin dünyasındaki kodları kullanarak o tarihe ait unsurları bir kurgu çerçevesinde yansıtma gayretine girdiğini göstermektedir.

Romanın sonlarına doğru Melling Kalfa'dan ayrılan Hatice Sultan'ın bu sefer İzzet Bey adında biriyle ilişkiye başladığını görmekteyiz. Yine bu ilişki de saray erkânı tarafından bilinmekte ve Hatice Sultan ayıplanmak yerine doğru bir tercihte bulunduğu için tebrik edilmektedir. Hatice Sultan'ın İzzet Bey ile aynı sarayda evlilik dışı bir ilişki çerçevesinde yaşadığını öğrenen Valide Sultan Nakşidil'in bu konudaki değerlendirmesi bu duruma örnek olarak verilebilir:

"Haticem, bırakalım artık bunları. Biliyorum, kolay değil, ama unutmaya çalışalım. Zamanla her şeye alışacağız. Bak, ben anamın, babamın, kardeşlerimin yokluğuna nasıl alıştım. Tam yirmi altı yıl oluyor. O zamanlardan beri ne sular akmadı Boğaziçi'nden? Neler gördüm, neler yaşadım. Çok acılar çektim ama Padişah anası oldum, artık mutluyum. Sen de çok iyi günler gördün, çok iyi yaşadın. Hepsini çok iyi biliyorum. Şimdi de olgun ve güzel bir kadınsın. Yaşam yine sana mutluluklar getirecek. Gençliğinin, güzelliğinin, zarifliğinin değerini bil. Kimler sana ulaşabilmek için neleri feda etmez? Neşetâbad'da pek yalnız olmadığını da işittim ve çok sevindim. İzzet Bey konusunda hep övücü sözler duyuyorum. Hatice'ciğim, yaşamana bak. Bunu

[832] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 42-43.

[833] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 100.

çoktan hak ettin. Daha çok güzel günler göreceğiz, sen de, ben de.''[834]

Romanın son bölümlerinde Topuz, Hatice Sultan ile aşk yaşayan Melling Kalfa ve İzzet Bey'i Fransa'da "Paris'te Nostaljik Anlar"[835] başlığı altında bir araya getirtir ve ilginç bir şekilde Hatice Sultan'ın bu iki aşkı birbirlerine Hatice Sultan ile geçirdikleri hoş vakitlerden bahseder. Döneminin şartları ve harem hayatının kuralları dikkatle alındığında gayr-ı ahlaki olarak nitelenebilecek bir ilişki çerçevesinde; Hatice Sultan ile bir mazisi olan iki erkeğin bu ilişkiden arta kalan hatıralarını en mahrem noktalara varıncaya kadar birbirlerini anlatmaları, herhalde sadece Topuz'un tasarladığı ve zihin dünyasında olmasını istediği bir dünyanın beklentisi olarak karşılanabilir.

Topuz'un ele aldığımız romanlarında Osmanlı'ya yaklaşım, genel anlamda bu zihniyet çerçevesinde gerçekleşmektedir. Romanlarında ele aldığı konular bağlamında kendi düşüncelerini okuyucularına adeta dikte etmek şsteyen Topuz, bu uğurda bile isteye eserlerini kurmacadan kopartarak; onların roman havasından çıkmasına ve sohbet türüne yaklaşmasına sebep olmaktadır.

Biyografik roman yazma iddiasında bulunan Topuz, biyografisini yazdığı kişiler hakkında bir romanı dolduracak bilgiler bulamayınca, romanlarının yönü bireyden topluma; dönemin sosyal ve siyasal mevzularına kaymaktadır. Bu mevzular bağlamında Osmanlı tarihine ait unsurları ele alan Topuz, onları tahfif etmekte hatta zaman zaman ağır şekilde tahkir etmektedir. Bu açıdan bakıldığında romanlar bir kişinin biyografisinden ziyade kendince o kişinin yaşadığı dönemin ve toplumunun eleştirisinin merkeze alındığı sosyal bir hicve dönüşmektedir. Şüphesiz bu durum, roman tekniği bakımından da değerlendirildiğinde büyük bir hata olarak kabul edilir.

3.5.SAHİPLENİCİ VE YÜCELİTİCİ BAKIŞ AÇISI

1990-2000 yılları arasında yazılan romanları Osmanlı'ya getirilen bakış açıları kapsamında incelediğimizde karşımıza çıkan beşinci bakış açısı "sahiplenici

[834] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 197.

[835] Hıfzı Topuz, **a.e.,** s. 229-244.

ve yüceltici bakış açısı"dır. Söz konusu bakış açısının ön planda olduğu romanlarda Osmanlı'ya her alanda bir aidiyet duygusu ile koşulsuz bir bağlılıkla yaklaşıldığı görülür. Ancak bu bakış açısının 1990-2000 yılları arasında yazılan romanların yekûnuna bakıldığında dönemin güncel sosyal ve siyasal atmosferinden kaynaklı olarak diğer bakış açılarına nazaran en az tercih edilen bakış açısı olduğu görülür. Dönemin hâkim siyasi ve edebî iktidarında Osmanlı'ya dair pek çok unsur bir tabu özelliği gösterir. Bu unsurların olumlu bir pencereden bakılarak yansıtılması dönemin siyasî ikliminde "gericilik" için yeterli bir sebeptir. Cesaret gösterilerek Osmanlı'yı olumlu yansıtan romanlar ise bu sefer dönemin edebî kanonunun yönlendirmesiyle "edebî"likten uzak, basit eserler olarak yaftalanarak edebiyat dünyasında da dönemin ruhuna uygun bir baskı ortamı oluşturulmuştur. Yavuz Bahadıroğlu'nun bu ayrımcılığa karşı çıkması ve Mehmed Niyazi ile Mim Kemal Öke'nin ise millî birliktelik olgusu etrafında eserlerini kaleme almaları bu atmosferin tezahürü niteliğindedir.

Söz konusu olumsuzluklara rağmen bu dönemde Osmanlı'yı sahiplenici ve yüceltici bir bakış açısıyla yansıtan romanlar şunlardır:

1. Yavuz Bahadıroğlu, **Yürek Seferi**[836] (1999),
2. Mehmed Niyazi, **Çanakkale Mahşeri**[837] (1998),
3. Mehmed Niyazi**, Yazılamamış Destanlar**[838] (1991),
4. Mim Kemal Öke, **Günbatımı**[839] (1991),
5. Rahmi Özen, **Çanakkale İçinde**[840] (2000).

[836] Yavuz Bahadıroğlu, **Yürek Seferi,** 1. Baskı, İstanbul, Nesil Yayıncılık, 1999.

[837] Mehmed Niyazi, **Çanakkale Mahşeri,** Ötüken Neşriyat, 66. Basım, 2017.

[838] Mehmed Niyazi, **Yazılamamış Destanlar,** 12. Basım, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2012.

[839] Mim Kemal Öke, **Günbatımı,** 1. Baskı, İstanbul, Çağ Kültür Ürünleri, 1991.

[840] Rahmi Özen, **Zulüm Dağları Aşar: Çanakkale İçinde,** Birinci Baskı, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

3.5.1. "Yürek Seferi"ne Çıkan Osmanlıların Romanı

Roman XX. yüzyılın sonlarında son derece şık giyinimli biri olarak tasvir edilen bir gencin Bursa'da Orhan Gazi türbesini ziyaretiyle başlar. Ziyaret esnasında türbenin manevi atmosferinden fazlaca etkilenen genç, nefis muhasebesi yaparken bulur kendisini. O anda Orhan Gazi'ye kendisini ruhen çok yakın hissettiğini fark eder ve ellerini açarak ona bir Fatiha okumak ister. Ancak Fatiha bilmediğini hatırlar ve bu durum onu iyice üzer.

Böyle bir sahne ile başlayan "Yürek Seferi" romanında Bahadıroğlu, XX. yüzyılda yaşayan gençlerin geçirdikleri bu yönlü manevi buhranlara dikkat çekmek istemektedir. Romanın devamı da bu niyetin tezahürü niteliğindedir.

Romanın başında türbede gördüğümüz genç, birden kendisini Orhan Gazi döneminde bulur. Orhan Gazi'nin oğlu Süleyman Paşa, Rumeli serdarlığı görevine getirilmiştir ve yeni görevine başlamadan önce babasının huzurunda yapacakları Rumeli Seferi kapsamında onun nasihatlerini dinlemektedir. Romanda bu aşamadan sonra genç, Orhan Gazi dönemini yaşayan biri olarak gözlemlerini aktarır. İlk olarak Orhan Gazi'nin Süleyman Paşa'ya nasihatlerini aktarır:

> *"Vaktiyle ne demiş Şeyh Edebali Dedemiz, beglüğe geçen Osman Gazi Dedemuze?*
>
> *Demiş ki:*
>
> *Ey oğul!*
>
> *Artık sıradan bir çeri değil, Begsün!*
>
> *Bundan sonra öfke bize, uyum sana...*
>
> *Darılmak bize, gönül almak sana...*
>
> *Suçlamak bize, katlanmak sana...*
>
> *Geçimsizlikler, kavgalar, uyumsuzluklar, anlaşmazlıklar bize, adâlet sana...*
>
> *Kem söz, şom ağız, yanlış izah bize, bağışlamak sana...*
>
> *Ey oğul!*
>
> *Bundan sonra bölmek bize, birleştirip bütünleştirmek sana... Üşengenlik bize, şevk vermek sana...*

Çekinmek bize, gayretlendirmek, coşturmak, şekillendirmek sana...

Ey oğul! Sabretmesini bil: Bil ki her çiçek vaktinde açar. İnsanları kırma, yaşat ki, devlet de yaşasın.

Ey oğul! Yükün ağır, işin zor; gücün ise kıla bağlı...

Allah muinin olsun!

Beglük zor, beglük ateşten gömlek...”[841]

Bu nasihatlerin ardından sefere çıkan Süleyman Paşa’nın Çimpe Kalesi’ni fethedeceğine herkesin inancı tamdır. Bahadıroğlu ise bu fethi küçük bir kalenin fethi olarak değil de dünyaya açılacak kapının ele geçirilmesi olarak yansıtır.

“Karşıda Çimpe Kalası yükseliyor. Güneşin altında mağrur ve geleceğinden emin gibi. Bizim açımızdan Çimpe yalnızca bir kala değil, dünyanın kapısı.”[842]

Çimpe ahalisi, Osmanlı askerlerinin önünü keserek kendilerine zulmeden yeni kale komutanından kurtarılmaları için yalvarır. Kalenin kapılarını Osmanlı askerlerine açmak için iş birliği teklifinde bulunurlar. Bahadıroğlu bu durumu “yolları gözlenen adil Osmanlı” imajı etrafında vermektedir.

Kale fethedilir ve ahali Osmanlı’nın adaletle yönetimi altına girer. Roman bu noktada zamansal anlamda bir değişkenlik daha gösterir ve okur kendisini Çanakkale Savaşları’nda Seyit Onbaşı’nın yanında bulur. Yumruğunu sıkarak “Çanakkale’yi geçirtmeyeceğiz” diye bağırmaktadır. “Çünkü Çanakkale’yi bir geçtiler mi, Dersaadet elden gider.”[843]

Zaman yine ilerler bu sefer XX. yüzyılın sonunda Cudi Dağı’ndan bir sahne anlatılmaktadır. Yaşanan bu zamansal değişikliklerinde yaşananları bize aktaran yine romanın başından beri anlatıcı olarak gördüğümüz gençtir.

“Gümbürtüler geliyor tekrar, arada patlamalar, çığlıklar, ağlamalar...

Kalabalıklar oradan oraya koşuşturuyor.

---

[841] Yavuz Bahadıroğlu, **Yürek Seferi,** s. 23.

[842] Yavuz Bahadıroğlu, **a. e.,** s. 25.

[843] Yavuz Bahadıroğlu, **a. e.,** s. 30-31.

Ne olduğunu anlamaya çalışırken, gencecik iki kişinin birbiri ardına yere yuvarlandığını görüyorum.

Gençlerden biri üzerime düşüyor. Silkinip kurtuluyorum, amma gömleğime kan bulaşıyor.

Gençleri tanımaya çalışıyorum: Bizimkilere benzemiyorlar...

'Kimsiz?' diyorum ikisine birden.

'Asıl ismim Yahya' diyor biri, 'amma kod adım Maho.'

'Kod' diyorum bilirmiş gibi, bu gece şaşıra şaşıra, şaşırmamayı öğrendim.

'Ben Seyit Onbaşı' diyor İkincisi...

'Senin kod adın yok mu?' diye soruyorum bilgiç bilgiç.

'Ben terörist değilim' diye kızıyor, 'şanlı Türkiye Cumhuriyeti ordusunun şerefli bir onbaşısıyım."

'Ne yapıyorsunuz burada?'

'Teröristleri avlıyoruz.'

'Ha terörist!'

Kod adı Maho olanına dönüyorum:

'Ya sen ne yapıyorsun?'

'TC ile savaşıyorum.'

'TC! Az önce ikiniz İtilâf Devletleriyle felan cenkleşiyordunuz ama?'

Anlayamıyor 'Ne itilâfı be!'

'Öyle dedinizdi ya; İngilizler, Anzaklar felan...'

Yahya Çavuş dikkat kesiliyor

'Neden bahsediyorsun arkadaş, hem bu kıyafetin de ne böyle?'

Söylediklerini zar zor anlıyorum:

'Kıyafetim... Siz Yahya Çavuşla Seyit Onbaşı değil misiniz?' 'Yahya Çavuş benim dedemin babası olur' diyor, kod adı Maho olan genç, 'Çanakkale'de şehit düştüydü.'

'Benim dedemin babası da Çanakkale'nin meşhur Seyit Onbaşı'sıydı' diyor iftiharla, 'hani yüz elli okkalık top güllesini sırtında taşıyan adam...'"[844]

Bahadıroğlu, görüldüğü gibi Türk tarihinden farklı sahneleri aynı kurgunun bir parçasıymış gibi göstererek olaylar arasında bağ kurup güncel olaylara dair bu sahneler üzerinden mesaj vermek istemektedir. Çimpe Kalesi'ni alarak Rumeli topraklarına geçen ve ardından bu toprakları Çanakkale Savaşlarında omuz omuza savaşarak düşman askerlerinin eline geçmesini engelleyenler, bugün cephede bizi yenemeyen düşmanların oyunuyla birbirine düşürülmüş ve birbirleriyle savaştırılmaktadır. Bahadıroğlu bu olayları bir mesaj verme kaygısı etrafında anlatır. Ona göre Çanakkale Savaşlarının iki kahraman askeri Yahya Çavuş ve Seyit Onbaşı'nın etnik kimlikleri atalarının kazandığı vatan topraklarını savunmada birlik olmalarında engel olmamıştır. Bugün de onların torunları arasında bunun ayrışma vesilesi yapılarak vatan topraklarının bölünmesine izin verilmemelidir.

Bahadıroğlu, romanının kurgusunu tamamen yaşadığı dönemde şahit olduğu olaylar karşısında kendi fikrini beyan etme amacıyla oluşturmuştur. Bunlardan birisi de İslam âleminin neden geri kaldığı tartışmaları üzerinedir. İddiasına destek bulmak için yine tarihe yönelir:

"Gerek bu Gutenberg denen âdem ve gerekse ceddumuz Cennetmekân Sultan Muhammed Han Gazinun ve sair ecdad-ı izamumuzun gösterdikleri muvaffakiyetlerun temelinde iman, ilim, ihlâs yatıyor.

Sonra ne olduysa oldu hedefimizi yitirdik. Hedef yitince ne gaye kaldı, ne iddia, ne de ilim. İdeolojik kalıplarda her şey tükendi. O kadar tükendi ki yaklaşık üç yüz sene matbaaya dönüp bakmaduk...

'Bu ne menem bir icatdır?' demeduk.

'Gâvur icadı' deyup çıktuk.

Sonunda gene biz zarar ittuk.

Ey oğul unutma!

[844] Yavuz Bahadıroğlu, **a. e.,** s. 32-33.

Ceddun Sultan Muhammed Han-ı Gazi, Konstantıniye'yi fethetme plânları yaptığı günlerde, Gutenberg, baskı makinasının plânlarını yapıyordu.

İkisinin de teknolojiyi kullanması harikaydı.

Sonra bizim teknoloji ile bağlantımız koptu?

Kopunca yere düştük!

Düşünce sürünmeye başladık...

Bunun da adı: 'Eller aya, biz yaya' oldu.

Ol hikâyet bu kadardur!

Onların ilimleri, gayeleri, iddiaları ve hedefleri vardı...''[845]

Romanın geri kalan kısmında Fatih Sultan Mehmed ön plana çıkarılarak olaylar anlatılır. Zaman yine çift yönlü olarak kurgulanmıştır. İlk olarak Fatih'i İstanbul'un fethinden sonra yazdırdığı ve şehirdeki gayr-ı müslim ahalinin bundan sonraki süreçte yaşamlarını nasıl devam ettireceklerinin anlatıldığı ferman bağlamında görürüz.

"'Yaz lala: Bismillâ-hir-Rahman-ir-Rahîm...'

Amannâme yazılıyor:

'Yaz lala: Biz ki, emîr-i âzam Sultan Murad Han oğlu padişâh-ı muazzam ve emîr-i âzam Sultan Muhammed Hanız; yerleri ve gökleri yaratan Allah adına, büyük Peygamberimiz Muhammed Mustafa Aleyhisselâm adına, yüce kitabımız Kur'an-ı azîmüşşan adına, Allah'ın yirmidört bin peygamberi adına, büyük babamız ve babamız adına, oğullarımız adına ve kuşandığımız kılıç aşkına yemin ederiz ki, şehrin Katolik papazları tarafından, bizim Bab-ı Hümâyûnumuza temsilci olarak gönderilen rahiplerle Senyor Balaban Balios, Senyor Markiz Drifango ve mütercim Nikola Pelazoni'nin dileği üzerine, Galata halkının, bize tâbi olan sair halklar gibi, âdet ve ibâdetlerini serbestçe yapmalarına izin veriyoruz.

Sadece Galata Hisarı yıkılacak, ahalinin barınakları, dükkân, bağ, değirmen gemi, ticarethane ve sair emvaline dokunulmayacaktır.

[845] Yavuz Bahadıroğlu, **a. e.,** s. 53-54.

Ailelerine eskisi gibi sahip olacaklar, istedikleri şekilde idare edeceklerdir. Ticaret mallarını mülkümüzün her tarafında satmaya izinlidirler.

...

Bu kanun ve kaideler bugünden başlayub ebediyen hükümran olacaktır.'"[846]

İstanbul'un fethi ve Fatih'in şehirde yaşayan ahaliye yaklaşımı görüldüğü üzere 1990 sonrasında kaleme alınan İstanbul'un fethinin ve Fatih'in anlatıldığı diğer romanlara benzememektedir. Bahadıroğlu, Fatih'i sahiplenici bir edayla yansıtmakta ve yer verdiği ferman bağlamında da onun ne kadar adil bir yönetici olduğunu göstermek istemektedir.

Bahadıroğlu, Fatih'in bu adaletli tutumundan bahsettikten sonra zamanı tekrar XX. yüzyıl bağlamında ele almaya başlar. Bu adaletli padişahın fethettiği ve kendi soyundan gelenlere emanet ettiği şehirde adaletin işlevini yitirdiği olaylar cereyan etmektedir. Bu adaletsizliğin sebebi "başörtüsü"nü mazeret göstererek kız öğrencilerin üniversiteye girmelerini engellemeye yönelik YÖK'ün tutumudur. Bahadıroğlu, bu durumu Fatih'in fermanının üslubunu takilt ederek okura ulaştırmak ister. Romanın bu sahnesinde yine zamanlar arası bir yolculuk olmuş ve Fatih XX. yüzyılda yaşanan bu olaylarda başrole oturtulmuştur. Padişah kendi şehrinde yaşanan bu adaletsizliği kendisine şikâyet edildiği için yerinde görmek ister:

"Bir varmış, bir yokmuş: Allah'ın günü çokmuş. Zaman zaman içinde, zaman bir an içinde, kanunla kurulmuş bir Yüksek Öğretim Kurumu varmış...

Bu Yüksek Öğretim Kurumunun uzunca adı, kısaca 'YÖK' okunurmuş...

Bir gün kalın çelikten mamul devasa top arabaları- adına tank dirler- şehri oportalama geçüb giderken, o velveleli gümbürtüde hükümet yıkıldukta, YÖK 'gün bugündür dem bu dem' deyu, öteden beru tasarlayup amma sivil kuvvetlerden çekinduği içun yapamaduğını yapmış.

Bizum medrese misillu üniversitelerin müderris misillu rektörlerini toplayarak ayitmiş:

[846] Yavuz Bahadıroğlu, **a. e.,** s. 56-57.

'Başörtülü ve sakallu talebeleri üniversiteye almayın!'

Emir dinlemeyen müderris misillu rektörleri bir emirname ile değiştirmiş, yenilere dahi emretmiş:

'Zinhar, başörtülü ve sakallı öğrencileri okula sokmayın!' Emir kulu rektörler dekanlara emretmiş:

'Başörtülü ve sakallı öğrencileri fakültelere almayın!'

Korkan dekanlar öğretim üyelerine emretmiş:

'Başörtülü ve sakallı öğrencileri dersinize almayın!'

Kos koca profesörler, doçentler, doktorlar...

Kos koca hocalar, öğrencilere emri tebliğ etmişler:

'Başlarınızı açın yoksa okuyamazsınız!'

Kimi gazeteler, yazarlar, kimi politikacılar, dernekler, sendikalar da, başörtüsü ile sakalı, memleketin geri kalmışlığı, terör ve enflasyon başta olmak üzere, çözümsüz tüm sorunlarının kaynağı sayıp sadece onlara yüklenmişler:

'Ya açsınlar, ya da okumasınlar!'''[847]

Fatih bu duruma çok öfkelenir ve tebdilikıyafet ederek üniversiteye gidip durumu yerinde görmek ister. Ancak üniversitenin girişindeki güvenlik görevlileri padişahı ve yanındakileri de sakallı ve başörtülü oldukları nedeniyle içeri almazlar.

"'Girmek içun ne yapmak lâzım?' diye soruyorum bu defa.

'Erkekler sakallarını kesecek' diyorlar, 'hanım bacımız da başını açacak, birer de kimlik alacaksınız ve üniversiteye gireceksiniz.'

Anlıyorum ki, sakal ile başörtüsüne fena halde takmışlar. Ben Fatih Sultan Muhammed Han olmağılen hatunum dahi Sitti Mükrime Sultan olmağılen, hani söze temsil, bu medrese misillü üniversitede okumak istesek okutmayacaklar.'

Sinirleniyorum, siz olsanız da sinirlenirdiniz:

'Bre bu ne mudara iştir!' diye gürlüyorum, 'biz padişahız, mülkün fatihiyiz, amma mülkümüzdeki bir mektepte okuyamayacak mıyız?'''[848]

[847] Yavuz Bahadıroğlu, **a. e.,** s. 60.

[848] Yavuz Bahadıroğlu, **a. e.,** s. 63.

Bahadıroğlu şehrin fatihi çıkıp gelse onu ve hanımını bile sakallı ve başörtülü oldukları için üniversiteye almayacakları mesajı üzerinden bir durum değerlendirmesi yapmaktadır. Romanın başlangıcında Osmanlı'nın Rumeli topraklarına attığı ilk adımın anlatıldığı olaydan, Rumeli'deki en önemli toprak parçası olan İstanbul'un fethine kadar Türk tarihinde Rumeli'de gerçekleşen önemli olaylar ve o olayların kahramanları bu bağlamda günümüze taşınır ve güncel politik meselelerin yorumlanmasında kullanılır. Yazarın tavrı tarihten naklettiği olaylara ve kahramanlara duyduğu hasret ve hayranlık duyguları neticesinde sahiplenici ve yüceltici bakış açısı etrafında şekillenir. Ele alınan tarihî kahramanların tamamı bu yaklaşım çerçevesinde çağlar ötesinden günümüze taşınarak bir rol model olarak gösterilmek istenir. Bu yol ile toplumda özlenen birliğin ve adil düzenin nasıl sağlanacağı da gösterilmek istenmektedir.

3.5.2. Yazılamamış Bir Destandır Osmanlı yahut Mehmed Niyazi'nin Osmanlı'ya Bakış Açısı

Mehmed Niyazi, 1990 sonrası Türk romanında eserlerinde Osmanlı tarihinin her açıdan benimsendiğini, ele alınan tarihî olaylarının tasdik ve tasvip edilerek yüceltici bir bakış açısı etrafında yansıtıldığını gördüğümüz yazarlardandır. Osmanlı Devleti'nin özellikle yıkılma sürecine eğilen yazar, Balkan Savaşları, Çanakkale Savaşı ve Yemen Savaşı gibi tarihî vakalardan hareketle yazdığı romanları ile 1990 öncesinde Tarık Buğra ve M. Necati Sepetçioğlu'nun büyük ölçüde temsilcisi olduğu "millî roman" anlayışının 1990 sonrasında temsilcilerinden biri olmuştur. Mehmed Niyazi, ortaya koyduğu roman anlayışı ile edebiyatımızda kendi ifadesiyle hâkim ses olan "Batılı tarz"ın yerine geleneklerinden beslenerek millî şuurla mecz edilecek bir roman anlayışının kabul görmesini ve sonrasında da temsilcilerinin sayısının artmasını hedeflemektedir. Bu noktada romana verdiği değerin sadece tarihî olayların anlatılması özelliğine dayanmadığını; ona kültürel anlamda bir taşıyıcılık rolü vermeye çalıştığını görmekteyiz. Bir röportajında romanı şu şekilde tarif etmektedir:

> *"Roman bir olayın anlatımı değildir. Bizi bunaltan realiteler âleminden çıkarıp hayal âlemine götüren bize hoş saatler yaşatan sihirli bir değnek de değildir. Fotoğrafla tespitle de roman olmaz. O bir devrin, bir memleketin, bir sosyal grubun, bir insanın*

iç portesidir. Tarihçide, sosyologda, siyaside göremeyeceğimiz çizgileri, yorumları romancıda buluruz"[849]

Mehmed Niyazi, romanlarını roman türünü içinde bulundurduğu güçle nesillerin şuur kazanmasında ve millî kültür unsurlarının gelecek nesillere taşınması noktasında son derece etkili bir araç olduğunu düşünerek kaleme almıştır. Bu kapsamda onun romanlarında ele alınan tarihî vaka ve dönemlerle alakalı en ufak bir olumsuz tavır görmek mümkün değildir. Onun en büyük amacı "yazılamamış destan" olarak gördüğü Osmanlı tarihinin son döneminde vuku bulmuş tarihî olayları roman formunda yazmak suretiyle millî bir vazife olarak addettiği yazarlık vazifesini yerine getirerek yeni nesilleri bu destanlardan haberdar etmektir. 1990-2000 yılları arasında Mehmed Niyazi'nin bu hedef doğrultusunda yazdığı iki romanı vardır: "Yazılamamış Destanlar" ve "Çanakkale Mahşeri".

1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı (93 Harbi) sonrasında Bulgarların prenslik statüsüne kavuşması, Balkanlarda yüzyıllardır devam eden Osmanlı hakimiyetinin önemli bir yara almasına neden olmuştur. Bu olayı, Rusların da desteğini arkalarına almış olmanın cesaretiyle Bulgarların 1885'te Doğu Rumeli'yi işgali ve 1908 yılında ise Bulgaristan'ın bağımsızlığı takip etmiştir. Bulgarlar bağımsızlıklarını kazandıktan sonra da Osmanlı Devleti üzerindeki emellerine kavuşmak adına faaliyetlerine ara vermeden devam etmiş ve Sırbistan, Yunanistan ve Karabağ'dan oluşan bir ittifakın oluşturularak Osmanlı'ya karşı tarihte Balkan Savaşları olarak anılan savaşın başlatılmasına öncülük etmiştir. Mehmed Niyazi'nin "Yazılamamış Destanlar" adlı romanı bu tarihî süreç yaşanırken Osmanlı Devleti içerisinde askerler arasında baş gösteren disiplinsizlikler nedeniyle kaybedilen topraklar hususunda bir adım atılamadığını görüp devreye giren "gönüllüler"in Balkanlar'da kaybedilen toprakların geri kazanılması adına verdikleri mücadeleyi konu edinmektedir.

Romanda tarihî/gerçek kahramanlar ile kurgusal kahramanların birlikte kullanıldığı bir kurgu söz konusudur. Romanda Topal Ali ve ailesinin oğullarının savaşa katılmaları etrafında oluşturulan dramatik kurgu ile Enver Paşa, Kuşçubaşı Eşref Bey, Halil Paşa ve Said Nursi gibi tarihî/gerçek kahramanlar etrafında

[849] Vedat Yeşilçiçek, "Mehmed Niyazi'nin Romanlarında Tarih Algısı", **Karabük Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi,** 2016, Özel Sayı 2, s. 144.

oluşturulan genel anlamda hamasete dayanan kurgu birlikte yürütülmeye çalışılmaktadır. Bu doğrultuda roman Topal Ali'nin 1309 doğumluların silah altına alınacağını içeren duyuruyu duymasıyla başlar. Büyük oğlu Süleyman da 1309'ludur ve onun da silah altına alınacak olması Topal Ali'de büyük bir sarsıntıya yol açar. Kendisinin 93 Harbi'ne katılarak sakat kalması ve ağabeyinin şehit olması bu sarsıntıdaki en büyük etkendir. Roman bu bölümde Topal Ali'nin 93 Harbi'nde başından geçenlerin anlatılması çerçevesinde ilerler.

Topal Ali'nin oğlu Süleyman askere alınır. Kısa süre sonra şehadet haberi gelir. Bu acıya daha alışamadan küçük oğulları Mehmed'in de askere çağrılmasıyla iyice perişan olurlar. Romanın esasında asıl olay örgüsünün bu noktadan sonra, Mehmed'in askere alınma sürecinden sonra başladığını söyleyebiliriz.

Romanın bu bölümlerinde Niyazi, toplumda muteber kişilikleriyle ön plana çıktığını gösterdiği Emekli Miralay Rıfkı Bey ve İmam Salih Efendi vasıtasıyla Balkan Savaşlarının yarattığı atmosfer üzerinden Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumu tarihîliği göz ardı etmeden yorumlaya çalışır:

> *"Topal Ali çayını yarı etmeden İmam Salih Efendi geldi. Hoş beşten sonra günün konusu gene savaştı. İmam Salih Efendi'nin tedirginliği belli oluyordu.*
>
> *'-Gazetelerde kötü haberler okuyoruz; Rıfkı Bey, ne diyorsunuz, Edirne daha uzun süre dayanabilecek mi? Açlık da başlamış. Ordumuz Lüleburgaz'da savunmaya hazırlanıyormuş. Düşmanı o hatta tutabilecekler mi?'*
>
> *Miralay Rıfkı Bey'in karamsarlığı sesinden ve yüzünden anlaşılıyordu.*
>
> *'-Uzaktan tahminde bulunmak çok zor Salih Efendi.' Bu duruma nasıl düştüğümüzü tam izah edemiyorum.'*
>
> *'- Felâketlerimizin kaynağı güç elimizdeyken tedbirde kusur etmemizdir. İsteseydik Balkanlar'da bir tane gayrimüslim bırakmazdık. Dört beş yüzyıldır sahip olduğumuz topraklardan atılıyoruz. Merhametimizin acısını çekiyoruz. Kanunî zamanında Bulgarların nüfusu iki yüz bindi. Makbul İbrahim Paşa, 'Hünkârım, bunları Anadolu'ya dağıtalım' demiş. Dağılsalar,*

eriyip giderlerdi; biz de bu belâya uğramazdık. Ama ulema karşı çıkmış. Yanlış yapmışlar.'''[850]

Niyazi, kahramanının asker olmasının getirilerinden yola çıkarak mevzuya dair gerçekçi bir yaklaşım sergilenmesini sağlamak ister. Ancak bu yorumlarda eksiklik olduğunu hissettirdiği bir nokta vardır. Bu noktayı da "Kırım" örneği üzerinden İmam Salih Efendi'ye tamamlatmak ister. Burada öne çıkan mesaj düşmanlarımızın sahip oldukları yenilikleri takip edememiz, Osmanlı'nın içerisinde bulunduğu durumun en önemli sebebi olduğudur.

"- Yanılıyorsunuz efendim; bugünkü durumumuzu Bulgar, Yunan meselesi olarak ele almayın. Acaba Balkan topraklarımızın tamamı gayrimüslimlerden arındırılsaydı, güçlendikten sonra Batı ve Rusya saldırıp oraları almak istemeyecek miydi? 'Ahalisinin tamamı Müslümandır diyerek o bölgeleri bize mi bırakacaklardı? İşte Kırım, tamamen Müslüman ve Türk'tü. Ne oldu? Biz iyi Müslüman olmamanın acısını çekiyoruz Rıfkı Bey'ciğim. 'Düşmanınızın silahı ile silahlanınız' emrini yerine getirmiş olsaydık, Bulgar, Sırp, Yunan bize ne yapabilirdi? Onlardan daha az kahraman olsak Viyana kapılarına dayanabilir miydik?'''[851]

Romanın bir başka yerinde ise Niyazi, İttihatçıların gerçekleştirdiği "Bab-ı Âli Baskını"nı yine devletin içerisinde bulunduğu durumu İmam Salih Efendi'ye yorumlatmak suretiyle değerlendirir. Bu değerlendirmeler sadece Niyazi'nin İmam Salih Efendi üzerinden yaptığı tarihî bir vakanın eleştirisi olarak görülmemelidir. Bu görüşler ışığında siyasal ve sosyolojik olarak da Niyazi'nin sorunlara bakış açısını tespitimiz kolaylaşır:

"-Bütün siyasî olayların altında 'memleketin âlî menfaatleri' bulunduğunu söylüyorlar, biz de inanıyoruz. İttihatçılar Trakya'nın, Edirne'nin elden gidişini bahane ederek ayaklandılar. Halbuki Kâmil Paşa Edirne ve çevresine müstakil bir statü vermeye ve bunu büyük devletlere kabul ettirmeye çalışıyordu. Başarılı olması da yakındı. Hiçbir devlete bağlı olmadan, özel bir statüye göre yönetilecek Edirne ve çevresini Bulgaristan ve Yunanistan ilhak etmek isteyeceklerinden aralarına ebedî rekabet girecekti. Bir gün oraları ele geçirme imkânımız da devam edecekti. Şimdi ise bu ümitler sona erdi. İttihatçılar Londra

[850] Mehmed Niyazi, **Yazılamamış Destanlar,** s. 26.

[851] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 27.

barış projesini imza ediyorlar. Midye-Enez hattının ötesini bırakıyorlar. Bunu anlamakta güçlük çekiyorum.''[852]

Romanın geri kalan bölümlerinde İmam Salih Efendi'nin vurguladığı devletin Midye-Enez hattının ötesine çekilmesi anlaşmasına razı olmayan Enver Paşa ve kurmaylarının gayr-ı resmi yollardan destekleyecekleri Eşref Bey'i bu hedefi gerçekleştirmek için görevlendirmelerine ve bu görev doğrultusunda yaşananlara yer verilmiştir. Ancak olaylar bu yönlü oluşturulan bir kurgu ile verilmek istenirken Eşref Bey'in kahramanlıklarının yanı başında Niyazi, Said Nursi'nin inandığı bilge kişiliğinden yararlanmak ister. Bu iki özellik kapsamında gördüğümüz iki roman kişisi, aynı önem çerçevesinde ele alındığı izlenimi verilse de zaman zaman Said Nursi'nin olaylar karşısında soğukkanlı kalması ve Eşref Bey'i dizginleyerek hata yapmasını önlemesi, Niyazi'nin onu bir adım daha öne çıkarmak istediğinin göstergesidir.

Topal Ali'nin küçük oğlu Mehmed de eğitim aşamasında son derece başarılı bir asker olduğunu göstererek Eşref Bey'in komuta ettiği gönüllüler taburuna seçilir. Bu olay sonrasında Mehmed, biraz geri plana itilerek gönüllüler taburunun komutasında söz sahibi olduğunu gördüğümüz Eşref Bey ve Said Nursi üzerinden yazar mesajlarını verme çabasına girer.

Said Nursi, öğrencilerinden oluşan gönüllü grubuyla Edirne ve civarının işgal altından kurtulması için mücadele eden Eşref Bey'in emrine girer. İkili önceden gelen bir dostluk ilişkisine sahiptir ve sık sık devletin içinde bulunduğu şartları değerlendirme fırsatı yakalamaktadırlar. Bu sohbetlerde konuşan Said Nursi değil yazarın sanki kendisidir. Niyazi, kurgusal bir karakter yaratmak yerine dinî kimliği olan tarihî/gerçek bir kişiliği ön plana çıkartarak onun görüşleri doğrultusunda romanına yön vermesi, aslında ideolojik anlamda durduğu noktayı da göstermek istemesinden kaynaklanır.

Said Nursi romana dahil olduğu ilk sahneden itibaren birleştirici bir rol üstlendiğini göstermek istercesine devletin bulunduğu konum itibarıyla üzüntülerini ve öfkesini gizleyemeyen Eşref Bey'i teskin etmek adına soğukkanlı kalmak

[852] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 43.

gerektiği yönünde fikirlerini dillendirir ve roman boyunca da bu yönüyle ön plana çıkartılır.

> *"Eşref Bey'in yanında bulunan subaylar da saygıyla elini sıktılar. Eşref Bey'in sesi kahır doluydu:*
>
> *- Böyle zelil duruma düşecek millet miydik Aziz Üstadım?*
>
> *Said Nursî derin bir nefes almasına rağmen Eşref Bey'i teselli etmenin gereğini duydu.*
>
> *- Kahraman Kumandanım, bu duruma düşmemizin sebebi ve suçlusu çoktur. Bunlar iç meselemiz; şimdilik bir kenara bırakalım. Düştüğümüz yerden kalkmaya çalışırsak, Rabbim yardımını esirgemez inşallah."*[853]

Romanda ilgi çekici bir yön Said Nursi'ye romanda yer alan kişilerin derin bir saygı duymaları ve özellikle Enver Paşa ve Eşref Bey'in öncelere dayanan dostluklarına dayandırılarak Said Nursi'ye "canım üstadım, aziz üstadım" türünden seslenmeleridir. Bu durum kanaatimizce Niyazi'nin kendi duygularını romanın kurgusuna dahil etmesi dolayısıyla gerçeklik atmosferine zarar vermiştir. Tarihî anlamda böyle bir dostluk olmuş mudur sorusunun cevabından ziyade olsa bile günümüzde Said Nursi'ye yaklaşımın önemli göstergesi olan "üstad" yakıştırmasının o dönemde kullanılması hem de Enver Paşa ve Eşref Bey vasıtasıyla dillendirilmesi asıl önemli olandır. Bu husus, Niyazi'nin Said Nursi'ye bir iade-i itibar vererek onu kendince hak ettiği çerçevede yansıtmak istemesinden ileri gelmektedir. Ayrıca Niyazi'nin kurgu noktasında ihtiyaç duyduğu "din" vurgusunu da onun üzerinden yansıtma imkânı bulmasını da göz ardı etmemeliyiz.

> *"Evlâtlarım, Bedir ilk iman savaşıdır. İman cephesinde baba, küfür cephesinde evlât, kardeşlerden biri bir cephede, diğeri karşı cephede bulunuyordu. O savaşta yere düşmeyen iman bayrağını, Allah'ın lûtfuyla yüzyıllardan beri biz taşıyoruz. Tekrar ölüm kalım savaşma giriyoruz. Resulullah'ın bayrağını yere düşürmemek için hiçbir şeyimizi sakınmayacağız. Burada mağlûp olursak, İslâm'ı çok karanlık günler beklemektedir. Fakat madem ki Cenab-ı Allah dininin kıyamete kadar baki olduğunu buyuruyor, Allahu âlem, biz burada muzaffer olacağız. Elbette bazılarımız şehit düşecektir, önce gidenlerimizden geride kalanlarımızı Fahr-i Kâinat Efendimiz sorarsa, şöyle söylesinler: 'Ya Resulallah, son*

[853] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 55.

kişiye kadar bayrağınızı yere düşürmemek için yemin etmiştik. Burada bulunmayanlarımız, bayrağınızın altında vuruşuyorlardır.' Dinim, milletim, vatanım adına hepinize güveniyorum. Mevlâm hepimizin yardımcısı olsun."[854]

Niyazi, Said Nursi vasıtasıyla din ve din adamlığının ordunun üzerindeki birleştirici gücünden yararlanmaya çalışmaktadır. Bu durumun Osmanlı'ya eleştirel bir bakış açısı doğrultusunda tutum sergileyen romanların tam tersi bir istikamette konumlandırıldığını söyleyebiliriz. Eleştirel yaklaşım sergileyen romanlarda gördüğümüz, Osmanlı askerlerinin savaşlarda yağmacılık yaptığı ve silahlı silahsız, canlı cansız gözetmeden türlü fenalıklar yaptıkları hususu bu bağlamda ele alınıp değerlendirilebilir. Niyazi, Tekirdağ'ın Bulgarlardan kurtarılmasının ardından Said Nursi'nin âkil adamlığı yönünü ön plana çıkartarak bu konuya değinir:

"Said Nursî sözünü bitirmeden kapıdaki muhafızlara, arasından içeriye Müşir Deli Fuad Paşa'nın oğlu Halit girdi. Selâm verdikten sonra:

- 'Kumandanım, Tekirdağ düşmandan tam temizlendi' dedi. 'Şehrin batısındaki sokaklarda sayısız düşman ölüsü var. Aralarında pek çok Bulgar subayı da bulunuyor. Epeyce de esir aldık. Bir emriniz var mı?'

Said Nursî başını Eşref Bey'e çevirdi:

'-Selim Sami ve Cihangiroğlu İbrahim Beyler sert kumandanlarımızdırlar. Kinle de doludurlar; hatta tepeden tırnağa kin kesilseler bile haklıdırlar. Yalnız, düşman da olsa, ölülere ve esirlere iyi davranılması lâzım. Hak, hukuk gözetmeliyiz. Emir buyursanız da, maktullerin üzerlerinin aranmasına bizzat nezaret etseler. Kimden ne çıkarsa, mümkün mertebe hüviyetlerini tesbit edip Bulgar mülkî amirliğine teslim etsinler. Ölülerin defni için de gereken kolaylığı göstermemiz Müslümanlığımızın ve insanlığımızın icabıdır."[855]

Romanda Said Nursi'nin din adamlığı kimliğinin yanında Bitlisli bir Kürt kimliğiyle, Sudanlı Zenci Musa ve Giritli Mustafa gibi diğer roman kişileriyle memleketleri ön plana çıkarılarak ele alınması, Mehmed Niyazi'nin Osmanlı'da olduğunu düşündüğü vatan ve millet fikrinin tezahürüdür. Bu fikir "birlik" üzerine inşa edilmiştir ve Said Nursi'nin dilinden şöyle yansıtılır:

[854] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 82.

[855] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 100.

"Kara gün hepimizindir. Böyle bir günde din ve devletin hizmetinde bulunmayacağız da ne zaman bulunacağız. Ceddimize olduğu gibi orada kalan kardeşlerimize de vecibelerimiz vardır. Ben talebelerimle ve bana inanan eli silah tutan yakınlarımla buraya savaşmaya geldim."[856]

Bu değerlendirmedeki vatan, din ve devlet telakkisinin romanın bir diğer cephesini oluşturan Topal Ali üzerinden de okunması mümkündür. Niyazi, aynı doğrultudaki telakkiyi oğlunu vatan, din ve devlet uğrunda şehit vermiş bir babanın "duruşu", üzerinden vatanın bir parçasının canın bir parçasından farkının olmadığı mesajı bağlamında yansıtmaktadır.

"...Topal Ali'nin Süleyman'ına duyduğu acı daha da arttı. Günlerce aynı cümleyi zihninde evirip çevirdi. 'Ah oğlum! Sen gittin; Edirne de gitti! Bari orası elimizde kalsaydı!'"[857]

Bir evladın vatanın bir parçası olan Edirne ile eşdeğer tutulmasını Niyazi, Türk insanının devlet anlayışından ileri geldiğini göstermek istemektedir. Bu devlet anlayışına sadakatle bağlı kalmalarının en önemli sebebi ise adalet duygusunun ön planda tutularak Osmanlı'nın yüz yıllardır şu aşamada savaşılan topraklarda yönetimi tesis etmesinden ileri gelmektedir. Niyazi'nin romanında farklı coğrafyalardan gelerek savaşan roman kişilerine yer vermesinin altında yatan da bu bakış açısıdır. Niyazi, bu bakış açısını yine Said Nursi'nin sözcülüğü çerçevesinde dillendirir:

"Devletimizi Türkler kurmuşlardır; ama onu İslâm'a göre düzenlemişlerdir. Türkler devlet hayatında hiçbir zaman diğer milletleri saf dışı etmemişler, liyakatları ölçüsünde devlete iştirak ettirmişlerdir. Herkes biliyor ki Türklerin kurduğu bu devlet dünyada İslâmiyet'i temsil ediyor. Onun yeryüzünden kalkması sadece İslâm dünyası için değil, bütün mazlumlar için felâket olur."[858]

Niyazi, Said Nursi'nin "Said-i Kürdî" ismini zaman zaman kullanarak mensubu bulunduğu kavmi ön plana çıkarmasının bu yorum karşısında tezat oluşturabileceğini düşünmüş olacak ki bu durumu da kahramanının ağzından yorumlama ihtiyacı duymuştur.

---

[856] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 58.

[857] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 36.

[858] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 157.

"-Kavmiyet dâvasında değilim. Hiç kimse kavmini seçmekte hür değildir. Kürtlerin menşeini merak ediyorsanız, tarihçi İdris-i Bitlisî'yi okuyunuz. Bu devlete sahip çıkmam da menşe birliğimizi gerektirmez; çünkü ben Müslümanım ve bu devlet İslâm devletidir. Niçin Said-i Kürdî adını kullandığımı Yıldız Mahkemesi'nde izah etmiştim. Kürdî kavmiyet asabiyetimi değil, doğduğum bölgeye mensubiyetimi ifade eder."[859]

Niyazi'nin Kürtlük noktasında Said Nursi'nin ağzından İdris-i Bitlisî'yi işaret edip "dipnot" olarak da *"İdris-i Bitlisî'ye göre Kürtler Türk'türler. Büyük Selçuklular döneminde Fars kültürünün tesirlerinde kalmışlardır"*[860] notunu düşmesi de fikrî bağlamda bulunduğu konumu tespit etmemiz açısından önem arz etmektedir.

"Yazılamamış Destanlar"da Mehmed Niyazi, Osmanlı'nın ele aldığı dönemine dair sahip olduğu bakış açısını Said Nursî üzerinden vermek üzere bir kurgusal gerçeklik atmosferi yaratmaktadır. Bu isme ek olarak Enver Paşa ve Eşref Bey'i de dâhil edebiliriz. Bu noktada dikkat edildiğinde romanda bu üç ismin de Cumhuriyet dönemi ideolojisinin aksi istikamette bir yargılama etrafında yansıtıldığını görürüz. Niyazi, ele aldığı Osmanlı dönemini, bu üç ismin faaliyetleri ön planda olacak şekilde bu dönemi ele alan pek çok tarihî romanın aksine olumlu manada yansıtmış ve İttihatçılar da dâhil tüm devlet adamlarının devletin bekası için emek verdiklerini, vatan uğruna çokça mücadele gerçekleştirdiklerini "sahiplenici, tasvip edici" bir yaklaşımla ortaya koymuştur.

Mehmed Niyazi'nin kendi tarihî bakış açısı çerçevesinde edebî açıdan ölümsüzleştirmek isteyerek romanlaştırdığı Osmanlı ve Türk tarihinin önemli dönüm noktalarından bir diğeri Çanakkale Savaşları'dır. "Çanakkale Mahşeri" adlı romanıyla "millî roman" anlayışına katkıda bulunmak istemiştir.

Çanakkale Savaşları, hangi görüşten olursa olsun pek çok edebiyatçımızın şiir, hikâye, roman, tiyatro gibi edebî türlerde[861] "sahiplenici" bir yaklaşımla ele

---

[859] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 157.

[860] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 157.

[861] Bk. İnci Enginün, "Çanakkale Zaferi'nin Edebiyata Aksi", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** 1991, s. 516-529; Abdurrahman Güzel, **Türk Edebiyatında Çanakkale Zaferi,** Çanakkale, On Sekiz Mart Üniversitesi Yayınevi, 1996.; Mustafa Uzun, "Edebiyat", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C. VIII, 1993, s.208-209; Sami Göçer, "İstanbul Kütüphanelerinde Çanakkale Muharebelerinin Edebiyata Yansıması İle İlgili Eserler", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1992; Hasan Mert, "Çanakkale Savaşlarının

aldığı bir vaka olarak karşımıza çıkmaktadır. "Çanakkale Mahşeri" de bu yönlü bir eser olmasına rağmen onu farklı kılan Niyazi'nin kurgusunu oluştururken zaman, mekân ve şahıslar kadrosunu reel bir düzlemde ele almış olmasıdır. Bu sayede Niyazi'nin diğer romanlarında da gördüğümüz anlayış çerçevesinde ele aldığı olayın tarihî sürecini tarihî/gerçek kişi, vesika ve mekânlarda birleştirerek olay örgüsünü oluşturmak istemektedir.

Çanakkale'nin Son Müslüman Türk kalesi olarak ele alındığı "Çanakkale Mahşeri"nde öne çıkan mesaj, bu kalenin düşmesi halinde İstanbul'un da işgalinin gerçekleşerek İslam'ın bayraktarı olan Osmanlı'nın tarihe karışacak olması ve sonrasında da tüm İslam âleminin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalacak olmasıdır. Yazar, bu minvalde kendisini konumlandırıp daha öncesinde "Vatan yahut Silistre" benzeri örneklerde gördüğümüz üzere "vatan" ile "varlık-yokluk" arasında bağ kurarak romanını kurgulamıştır.

"Yazılamamış Destanlar"da kurgunun beslendiği iki farklı koldan birinde başkişi olan Akyazılı Mehmed, "Çanakkale Mahşeri"nin başkişisi olmasa da kahramanlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yol ile Niyazi, Türk tarihinin geçirdiği bu zorlu döneminde bir devamlılık sağlamak ve o dönemin insanlarının hayatının savaşlar bağlamında şekillendiğini göstermek istemiştir. Akyazılı Mehmed'in "Yazılamamış Destanlar"da biten hikâyesi burada tekrar gündeme getirilerek savaş sonrasında neler yaptığı konusunda merakta olan okurlarını da bilgilendirmek istemektedir.

Akyazılı Mehmed ve Vanlı Molla Kâzım Balkanlar'da birlikte savaşmış iki arkadaştır. İkisi de birbirinden habersiz Çanakkale'de aynı tabyadadır. Niyazi bu iki arkadaşı bir taarruz sonrasında şehit düşenlerin defin törenlerinde Molla Kâzım kuran okurken buluşturur ve Balkanlarda savaşan diğer kahramanları da bu vesileyle anmış olur.

> *"Tabutlar omuzlardan indirildi; mezarlara konuldu; üstleri toprakla örtülürken Vanlı Molla Kâzım davudi sesiyle Kur'an okumaya başladı. Askerlerin arasında onu dinleyen Akyazılı*

Askeri, Siyasi ve Sosyal Sonuçları", **Türkler,** C. 13, Ankara 2002, s. 368; Bekir Oğuzbaşaran, **"**Edebiyatımızda Çanakkale 1-2", **Türk Edebiyatı,** Nr. 222-223, Mart Nisan 1996.

Mehmed'in yüreğinde şimşekler çaktı. Kader onları tekrar buluşturmuş, sanki bin yıldır hasretini duyduğu dostuna kavuşturmuştu. Ama Balkan Savaşındaki Eşref Beyler, Selim Samiler, Cihangiroğlu İbrahim Beyler, Zenci Musalar, Mamaka Mustafalar… Nerede idiler?.. Karayağız bir delikanlı olan Molla Kâzım hiç değişmemişti; zaten aradan iki yıl geçmişti. Molla Kâzım'ın gözleri kapalı olarak okuduğu Kur'an'la yükselen davudî sesini hafif rüzgâr, çiçeklerden çiçeklere taşırken, Akyazılı Mehmed'in bakışlarında Muradlı Tepelerindeki ilk saldırı canlandı; o andaki heyecanı tekrar yaşıyordu... Eşref Bey kurt gibi çevresini kolluyordu, avının üstüne atlayacak kaplanı andıran Zenci Musa yanındaydı. Mamaka Mustafa'nın Bulgar hatlarının arkalarında patlattığı bombadan sonra, Selim Sami'nin 'ileri' nidâsı gecenin karanlığını kurşun gibi delmişti... Nihayet barış yapılınca, Mehmed evine dönmüş, annesinin zorlamasıyla evlenmişti. Hanımı hamile iken tekrar askere alınmıştı... ''[862]

Mehmed Niyazi, "Çanakkale Mahşeri"nde destanının yazılamadığını düşündüğü Mehmed ve Kâzım'a ek olarak Oğuz Amca karakterini roman kişileri arasına eklemiştir. Tophaneli Yüzbaşı Hakkı, Ezineli Yahya Çavuş, Edremitli Seyit Onbaşı gibi hikâyesi bilinen kahramanların yanında isimsiz kahramanlar olarak gördüğümüz savaşa katılan askerleri bu şekilde yad etme niyetindedir. Bu isimlerden Erzincan Kemahlı olan Oğuz Amca, romanın başından sonuna kadar gördüğümüz kişidir. Dedesi ve babası savaşlarda bulunmuş ve çok zor şartlarda yaşam mücadelesi vermişlerdir. Dolayısıyla babası aynı akıbeti oğlunun yaşamaması için onun yaşını kütüğe yirmi yaş küçük yazdırmıştır. O yüzden Çanakkale Savaşı'na kırk dört yaşında katılmıştır. Diğer askerler bu durumdan ötürü ona Oğuz Amca olarak seslenmektedir. Oğulları Âkif ve Mustafa Sarıkamış Cephesi'nde savaşmaktadır. Kendisi askere alındıktan sonra en küçük oğlu da askere alınarak Çanakkale'ye sevk edilmiştir. Ancak bu durumdan haberdar değildir.

Romanın en dramatik sahnelerinden birisi, Oğuz Amca'nın Sarıkamış'ta savaşan oğulları Âkif ve Mustafa'nın "şehadet" haberlerinin ailesine haber verilmek üzere gönderilen mektubun annelerine ulaştırıldığı sahnedir. Okuma yazması olmayan Hatice, mektubu okuması için Ömer Hoca'ya götürür:

''-Jandarmalar şubeden bir zarf getirdiler. Okur musun?

[862] Mehmed Niyazi, **Çanakkale Mahşeri,** s. 65-66.

Ömer Hoca zarfı alıp açtı. 'Allah yolunda öldürülmüş olanlar için 'ölüler' demeyin. Bilakis onlar diridirler, fakat siz iyice anlayamazsınız" âyetini, 'Şehitler bu dünyaya tekrar şehit olmak için gelmek isterler' hadisi takip ediyordu. Sonra da Akif ve Hasan'ın Sarıkamış cephesinde şehitlik mertebesine erdikleri bildiriliyor, Allah'tan sabırlar dileniyordu.

Mektubu sessizce okuyan Ömer Hoca, bakışlarını Hatice'ye çevirdi; soluk soluğa ona bakıyordu. Ne diyebilirdi? (...) Bir şeyler söylemesi gerekirdi. Sesinin teskin edici olmasına dikkat ederek söze başladı:

-Kızım, üzülmen mi, sevinmen mi gerek bilemiyorum. Bu kâinatta yalnız Allah'ın emrinin geçerli olduğunu unutmamalıyız, iradesi karşısında boynumuz kıldan incedir. Biz fânilerin biricik emeli de, onun emirlerine uymak, uğruna şehitlik mertebesine ermek olmalıdır. Zaten biz kullar için de en yüce mertebe şehitliktir. Sarıkamış Cephesi'ndeki Âkif ve Hasan evlatlarımız o mertebeye ermişler."[863]

Niyazi'nin şehitlerin annesi Hatice'nin şehadet haberini ayet ve hadisler eşliğinde öğrenmesini kurgulaması hem romanın hem de roman yazarının tarihî olaylara ve Osmanlı'ya bakış açısını yansıtması açısından önemlidir. Ayrıca Oğuz Amca'nın karısı Hatice ve kızı Nahide'ye sık sık yer verilerek cephe ardındaki sosyal hayatın da en az cephedeki kadar zorlu geçtiğini göstermeye çalışması da bakış açısının bir tezahürüdür. Niyazi, tüm zorluklara rağmen Türk milletinin cephedeki ve cephe ardındaki fertleriyle vatan uğrunda kenetlenerek bir olmayı başardığını göstermek istemektedir.

Romanın son sahnelerinde küçük oğlu Mustafa ile aynı hastanede Oğuz Amca'nın şehit olması da romanın bir diğer dramatik sahnesidir. Niyazi, vatan uğruna bir ailenin tüm erkeklerinin canlarını kendi geleceklerini düşünmeden feda etmesini hamasî bir üslup ile anlatmaktadır. Bunu yaparken Niyazi, romanı okuyan kişilerin gönüllerinde bu doğrultuda bir "vatan sevgisi" emaresinin oluşmasına hizmet etmeyi dilemektedir. Bu husus, Niyazi'nin kendi roman anlayışını tarif ettiği "millî roman" anlayışının bir tezahürüdür.

"Çanakkale Mahşeri"nde Çanakkale Savaşlarının toplum üzerindeki birleştirici yönü, halka bakan yönünün yanında "aydın" kesime bakan yönü ile de

[863] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 73-74.

önemlidir. Akyazılı Mehmed, Vanlı Molla Kâzım, Kemahlı Oğuz Amca, Ezineli Yahya Çavuş, Edremitli Seyit Onbaşı gibi halkın içinden çıkıp gelmiş kahramanların yanında dönemin önde gelen eğitim kurumlarında talebe ya da hoca olanların savaşa gönüllü olarak katılmalarıyla romanda yer aldığını görüyoruz.

Romanın bu yönü kurgusal manada Darilfünun müderrislerinden Rasih Efendi ve torunu Hasan Şakir'in hayat hikâyesinin üzerine kurulmuştur. Rasih Efendi, oğlunu Dömeke'de şehit verdikten sonra annesini de küçük yaşlarda kaybeden torunu Hasan Şakir'in bakımını üstlenmiştir. Hasan Şakir, tıbbiyeye devam etmektedir ve Çanakkale Savaşları'nı hem yerli hem de yabancı basın aracılığıyla yakından takip etmektedir. Bu noktada izlenimleri pek de iç açıcı değildir. Çünkü yıllardır bir arada dostça yaşadığımız gayr-ı Müslimler Çanakkale Boğazı'nın geçilip İstanbul'un işgalini dört gözle beklemektedir.

> *"-Bütün Batı basını Çanakkale'de fazla dayanamayacağımızı yazıyor, dedi. Pek de haksız değiller. Daha üç yıl önce, derme-çatma Balkan devletlerine yenildik. Doğal olarak dünyanın en kuvvetli donanma ve ordularına karşı koyabileceğimize ihtimal vermiyorlar.*
>
> *-Her milletin yükseliş, düşüş dönemleri vardır. Böyle hazin günlerin bizim neslimize rastlamasını istemezdim; ne yapalım ki rastladı. Şimdi 'kader' deyip sabretmeli, fedakârlıktan kaçınmamalıyız. Beni daha çok yaralayan, yüzyıllardan beri beraber yaşadığımız gayri müslim vatandaşlarımızın bayram yapmaları, karşılama komiteleri kurmaları oldu.*
>
> *İç çeken Haşan Şakir'in sesi de kederliydi.*
>
> *-Dün Beyoğlu'nda Müttefik donanmasının Sarayburnu'nda göründüğüne dair bir şayia yayılmış; dükkânlar kapanmış sevinç çığlıklarıyla sahile koşmuşlar.*
>
> *-Geçen gün bir gazete İstanbul'a girecek işgal ordusunun Cadde-i Kebir'de yapacağı resmi geçidi yakından izleyebilmek için camların kiralandığını yazdı."*[864]

Bu yaşananlar karşısında fedakârlık yapmaktan kaçınmamalıyız diye düşünen Hasan Şakir, Çanakkale'ye gönüllü gitmeye karar verir. Torununu şubeye teslim eden Rasih Efendi, bu durumu derste öğrencileriyle duygusal bir şekilde paylaşır ve

[864] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 19.

sınıftaki tüm öğrencilerin bu atmosferden etkilenerek Çanakkale'ye gönüllü yazılmaya gittikleri görülür. Müderris Rasih Efendi'nin dersin başlangıcında yaptığı konuşmasından etkilenen öğrencilerin bu şekilde bir millî heyecan yaşamaları, romanın geneline hâkim olan yüceltici bakış açısının en yoğun hissedildiği bölümlerdendir.

> *"-Hassasiyetimi bağışlayın evlatlarım. Dün torunumu şubeye teslim ettim. Zaten gönüllü yazılmıştı. İşgal altındaki milletimizin durumu ortadayken, vatan en kara gününde çocuklarından vefa, fedakârlık beklerken ona gitme diyebilir miydim? -Gözyaşlarını tutamıyordu- Haysiyetsiz yaşamaktansa, ölmek daha iyi değil mi?*
>
> *Haşan Şakir'in en yakın arkadaşı Yusuf'un, kitaplarını toplayıp, sınıftan çıkması bir işaretti sanki. Nevzat, Sabri, diğerleri de onu takip ettiler. Konuşmasına devam eden Rasih Efendi'nin heyecanı doruk noktasına varmıştı; soluğu daralıyor, tir tir titriyordu.*
>
> *İçinde bulunduğumuz sıradan bir savaş değil. Çekileceğimiz yer kalmadı. Kaderimizin saati çalmıştır; ya yok olacağız, yahut da şerefimizle yaşayacağız. En güçlü, en modern silâhlarıyla saldıran düşmana ancak çanımızla karşı koyabiliriz!..*
>
> *Bir ara karardığını zannettiği gözlerini oğuşturdu. Yanlış mı görüyordu? Sınıf bomboştu! Ne zaman boşalmıştı!"*[865]

Müderris Rasih Efendi, Niyazi'nin romanına yerleştirmek istediği "millî aydın" tipinin mümessilidir. Öğrencileri ve torunu Hasan Şakir üzerinde fikirsel bağlamda tesiri son derece yüksektir. Sadece Çanakkale Savaşları özelinde değil savaş öncesi dönemde de Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu ahval hakkında dile getirdiği fikirleri ile öğrencilerini bu konuda sorumluluk almaları konusunda etkilemiştir. Hayata olan bakış açısını dedesinin öğretileri etrafında şekillendiren Hasan Şakir, cephedeyken de bu öğretiler etrafında bir sorgulama içerisindedir.

> *"'Sık sık 'iki yüz yıl önce ilmi ve tekniği batıya kaptırdık, felaketlerimiz başladı' der ve ilave ederdiniz. Dünya tarihinde, bu kadar güçlü düşmanlara karşı, böyle uzun süre dayanıldığı görülmemiştir. Aradaki silah farkını gördükçe, ana-baba kuzularının niçin cömertçe harcandığını gayet iyi anlıyor, 'İlim!*

[865] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 20-21.

İlim!' sözüyle çırpınan zatıâliniz gibi bir dedeye sahip olduğumdan iftihar ediyorum."[866]

Burada Müderris Rasih Efendi'ye atfedilen görüşlerin Niyazi'nin kendi görüşleriyle birebir örtüştüğünü söyleyebiliriz. "Çanakkale Mahşeri" romanında öne çıkarılan görüş olan Çanakkale'deki savaşın asıl nedeninin "medeniyetler savaşı" olduğu hususu pek çok yerde farklı vesilelerle gündeme getirilmektedir ve Rasih Efendi'ye atfedilen bu görüşler de aslında o iddianın uzantılarındandır.

"-Haklısın, içinde bulunduğumuz sadece ekonomik değil, aynı zamanda bir medeniyet savaşıdır. Buradan milletimize, bilhassa gelecek nesillere aktarılacak çok şey var."[867]

Niyazi, roman kahramanlarının geneline gerçekleştirdiği uygulamayı Rasih Efendi ve Hasan Şakir ikilisi üzerinde de gerçekleştirmektedir. Cephedeki asker ile ardında bıraktığı aile fertlerinin yaşadıklarını eş zamanlı olarak yansıtmaya çalışmakta ve savaşın sadece cephede değil cephe gerisinde de etkilerinin hissedildiği ve cephe gerisinde kalanların da aynı şuur çerçevesinde ellerinden geldiğince bir mücadele verdiklerini göstermek istemektedir.

"Torunu Hasan Şakir'in gönderdiği mektuptan arkadaşlarıyla beraber çektirdiği resim de çıkmıştı. Hasan Şakir, arkadaşlarının münasip yerlerine ince ince numaralar koymuş, arkasında da, o numaraların karşılarına adlarını yazmıştı. Hasan Şakir hemen hemen ortalarındaydı; hepsi de gül gibi delikanlıydı. Müderris Rasih Efendi Nazmi'yi, Osman'ı, Şevket'i tanımıştı. Konsolun üzerine koyduğu resme gece gündüz bakıyor, numaraları hafızasında tutup, resmi çeviriyor, hangi numaranın kime ait olduğunu ezberliyor, derslerden de bir bir hatırlamaya çalışıyordu.

'Muhterem Dedeciğim' ile başlayan mektubu defalarca okumuş, her okuyuşunda gözleri yaşarmıştı. 'Hiçbir şeyimiz eksik değil, giyimimiz, yemeklerimiz mükemmel' diyordu. Bunları kendisini teselli için yazdığına inanıyordu. Başşehirde hiçbir şey doğru dürüst bulunamazken torunu Hasan Şakir ve öğrencilerine giyebilir, ne yiyebilirlerdi?.."[868]

[866] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 276.

[867] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 104.

[868] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 107-108.

Türklerin vatanlarını düşman işgalinden korumak için göstermiş olduğu topyekûn azim ve kararlılık İngiliz General Hamilton'u da şaşırtmış ve hayrete düşürmüştür. Aylardır süren çatışmaların kendileri lehine sonuçlanmamasını *"evet, insan ruhunu yenmek mümkün olmuyor"*[869] sözleriyle askerî teçhizat bakımından yetersiz olsalar da Türklerin zafer kazanacaklarına "ruhen" inanmış olmalarına bağlar. Niyazi de Hamilton'un bu görüşünü destekleyecek doğrultuda mesajlar taşıyan Çanakkale Savaşlarına ait farklı kaynaklarda daha önceden yer almış anekdotları romanının geneline yayacak şekilde yerleştirerek sözü edilen "ruh"u okuruna farklı yönleriyle göstermek ister.

Niyazi, Türk askerinin hayranlık uyandıran bu ruh özelliklerini göstermek isterken romanın pek çok yerinde öncelikli olarak onların ölümden korkmadığını ve ölümün sonsuz bir hayata açılan bir kapı olduğuna inandıklarını ön plana çıkarır. Savaşın tüm şiddetiyle en yoğun yaşandığı anlarda Pütürgeli Bilal'in konuşmasını bu doğrultuda Niyazi'nin görüşlerinin tecessüm etmiş hali olarak okumamız mümkündür.

> *"-Kardeşlerim, kaderden kaçılamaz. Vadesi gelen bir insan, düz yolda yürürken düşer, paslı çivi bir tarafına batar, tetanos olur ve ölür. Birçok arkadaşımızla ilk günden beri buradayız. Sayısız kereler hücum ettik; hücuma uğradık; mertebemize bir türlü eremedik. Ama cepheye intikal edip de, ilk kurşunla mertebesine eren kardeşlerimiz olmuştur. Az yaşasak, çok yaşasak ne olur? En uzun ömür için bile 'göz açıp kapayıncaya kadar geçti' denmiyor mu? Hayatı frenleyemiyor, her gün ölüme doğru bir adım atmıyor muyuz? Ezelden ebede akan zaman içinde on yılın, yüz yılın ne önemi var? Bu korkunç zaman diliminde, en uzun insan ömrü, dört saat içinde doğup büyüyen ve ölen su sineklerinin ömrü gibidir. Allah ve peygamber uğruna ölmek ne güzel şeydir. Rabbim bunu ancak sevgili kullarına bahşeder..."*[870]

Niyazi'nin kendi yarattığı kurgusal kahramanlarından birisini böyle konuşturması, kendi ruh dünyasının izlerini tespit etme bağlamında son derece önemlidir. Bu sözler, Çanakkale Savaşlarına katılan ve şehitlik mertebesine eren askerlerimizin ruh dünyasını Niyazi'nin kendi ruh dünyasından hareketle

[869] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 198.

[870] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 238.

anlamlandırma çalışmalarının bir tezahürüdür. Niyazi, bunu yaparken ayrıca tarihe geçmiş anekdotlardan da yararlanmaya çalışIr. Kendisinden önce pek çok kaynakta anlatılmış olan ve zamanla neredeyse menkıbeleşen olayları anlatmasının da en önemli sebebi aynıdır: Çanakkale ruhunu hissettirmek.

Yozgatlı Hasan'ın askere gelirken saçlarına anası tarafından kına yakılması olayı, romanın kurgusal düzleminde konu bütünlüğü bozulmadan bu bağlamda parça parça ele alınmıştır.[871] Bunun yanında; rüyasında peygamberimizi gören Yüzbaşı Hakkı Bey'in Nusret Mayın Gemisi ile ondan aldığı ilhamdan hareketle mayınları kıyıya paralel döşeyerek müttefik donanmasından iki zırhlının batmasını sağlaması[872], Yüzbaşı Ahmed Saffet'in "Muavenet-i Milliye Gemisi" ile Goliath Zırhlısını batırmadan önce rüyasında Barbaros Hayrettin Paşa'yı görmesi ve bu konuda kendisine verdiği ilhamdan yararlanması[873], Seyit Onbaşı'nın Ocean Zırhlısını 275 kg'lık top mermisini tek başına kaldırıp topu ateşleyerek donanmanın en büyük zırhlılarından biri olan Ocean'i batırması[874], Yahya Çavuş'un emrindeki bir manga asker ile bugün "Yahya Çavuş" adıyla anılan yerde karaya çıkarma yapmak isteyen iki bin kişiden oluşan İngiliz birliklerinin çıkarma yapmasını on saat geciktirmeyi başarması[875], Molla Kâzım'ın yardımına Derviş İbrahim adındaki bir evliyanın gelmesi[876] gibi anekdotları romanının farklı noktalarına yerleştiren Mehmed Niyazi, yüceltici bir edayla Çanakkale'deki kahramanlıklar bağlamında Türk askerinin ruh boyutunu gözler önüne serme niyetindedir.

Niyazi, Türk askerinin bu yönlü kahramanlıklar göstermesi ve cephede metafiziksel açıdan değerlendirilebilecek türden olaylara şahit olunmasını roman içerisinde farklı kahramanlara farklı açılardan yorumlatarak ele almaktadır. Hasan Şakir'in, dedesi Rasih Efendi'ye yazdığı mektupta cephede şahit olduğu bu türlü manevi yönü yüksek olayları anlatması bunun örneklerindendir

[871] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 205, 214, 265.

[872] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 44-45.

[873] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 222.

[874] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 61, 63, 70.

[875] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 206.

[876] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 354, 355.

"Düşmanın güçlü silahlarının çelik sağanaklarına karşı askerimiz gözünü kırpmadan göğsünü siper ediyor. Ecdat yadigârı topraklarımızı düşman çizmesinden korumak için Mehmetçiklerimiz şevkle, ibadet aşkıyla etten kale oluşturuyorlar. Kumandanlarımız olan Alman subaylar, insanımız şecaat ve metanetlerini çeşitli vesilelerle dile getirmenin mecburiyetini hissediyorlar. Onlara bu yiğitliği verenin iman ve ecdada bağlılık şuuru olduğundan şüphe etmiyorum. İnşallah kültürümüzün direği olan bu iki unsur, sonsuza kadar devam eder de eli öpülesi milletimizi hiçbir zaman boynu bükük kalmaz. Yenilgilerimiz bile şereflerle dolu olur."[877]

Niyazi, İngiliz Donanma Komutanı General Hamilton'un sözlerini de yukarıda bir kısmını sıraladığımız Türk askerinin Çanakkale'de gösterdiği kahramanlıklar bağlamında kullanarak konunun sadece Hasan Şakir gibi Türk askerleri tarafından değil tarafsız kişilerce de kendisiyle aynı doğrultuda değerlendirildiği mesajını vermek istemektedir.

"'Evet, insan ruhunu yenmek gerçekten mümkün olmuyor. Dünyada hiçbir ordu bu kadar sürekli ayakta kalamaz. Sadece bugün binsekizyüz şarapnel attık; on binlerce piyade mermisi yaktık. Aylardan beri gece gündüz savaş gemilerimiz mevzilerini bombalıyorlar. Son derece hırpalanmış Türkleri, koruyan Cenabı Allah'larından ayırmak için başka ne yapılabilir."[878]

Hamilton'un Türk askerinin kahramanlığına duyduğu hayranlık Çanakkale Cephesini ziyarete gelen basın mensuplarına verdiği demeçlerde de dikkat çekmektedir. Aksmead Bakletti adındaki bir Fransız gazetecinin bir bildiri hazırlayarak her bir Türk askerine savaşmayı bırakmaları karşılığında on şiling verilerek güzel de bir akşam yemeği yedirileceğini yazıp Türk siperlerine atılması sonrasında Türklerin savaştan çekileceğini düşündüğünü belirtmesi; günlerdir türlü kahramanlıklarına şahitlik ettiği Türkleri artık daha iyi tanıyan Hamilton'a komik gelmiştir.

"Sayın Bakletti siz Türkleri tanımıyorsunuz. Dünyada Osmanlı Türk'ünden başka dini uğruna canını fedaya tartışmasız hazır bir millet ve asker yoktur. Asker başına on şiling yerine elli

[877] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 276.

[878] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 424.

İngiliz lirası teklif etsek, yine de yüzümüze çarparlar, dünyaya rezil oluruz."[879]

Türk askerinin bu denli kahramanlıklar göstermesine karşılık "Çanakkale Mahşeri"nde müttefik kuvvetleri tam tersi bir yaklaşımın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk askerinin, bir İngiliz askerini yaralı halde bulup ateş altındayken İngiliz siperlerine kadar sırtında taşıyıp onların tarafına bırakması olayı ile İngilizlerin Türk askerlerinin tedavi gördüğü sargı yerini bombardımana tabi tutması olayları[880], iki tarafın merhamet ve medeniyet dünyalarının farklılığını ortaya koymak açısından kurguda yerini almıştır. Niyazi'nin, anlattığı bu olaylardaki tavrını savaşa katılan ve sonrasında Avustralya genel valisi olan Lord Casey'in 1940 yılında gazetelere verdiği demecine dayandırdığını belirten bir dipnot koyması, kendisinin tarafsızlığının sorgulanmasının önüne geçilmesine yönelik bir adımdır ve ayrıca yazarın gerçekçi roman anlayışının da bir tezahürüdür.

Niyazi, Çanakkale Savaşları'nı "haç" ile "hilal"in mücadelesi olarak görmekte[881] ve bu mücadeleyi de "büyük güç"ün "hasta adam" olarak gördüğü Osmanlı'nın büyük bir kahramanlık göstermesi neticesinde "hilal"in kazandığı fikrindedir.[882] Bu durumu savaştan sonra Çanakkale'yi fotoğraflamaya gelen gazetecilerden olan Mösyö Valentin'in hayal gücünden yararlanarak yorumladığı sahne, Mehmed Niyazi'nin tarih algısını ve Osmanlı'ya yaklaşımını da ortaya koymaktadır.

"Mösyö Valentin hayallere daldı. Oğuz Han'dan başlayan Türk tarihi gözlerinin önündeydi. 'Tanrı'nın kırbacı' dedikleri Atilla ünlü kılıcını çekmiş, Avrupa'yı titretiyordu. Alparslan'ın Diogenes'i perişan edişini görür gibiydi. Atını denize süren cengâver Fatih'in topları Bizans'ın surlarını dövüyordu. Bir insanın pasaportla gezemeyeceği ülkeleri kısacık saltanatında ülkesine katan Yavuz, Sina Çölü'nü geçiyordu. Her bahar, 'Bize mi sefer yapacak?' korkusuyla Batılıların rüyasına giren Kanuni, Mohaç'ı geçmiş, atını mahmuzluyordu. Ele avuca sığmayan akıncıların ufuklardan ufuklara yankılanan naralarını duyuyordu...

[879] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 299.

[880] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 175, 178, 181.

[881] Mehmed Niyazi, **ae.,** s. 46.

[882] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 434.

İşte bu sonsuz enerji, muhteşem tarih çuvalların içinde titreyen sıska vücutlara dönmüştü!.. Çanakkale'de direnişi ölümden önceki son savleti olabilirdi!... Bu morarmış ellerin, yüzlerin, bir torba kemik haline gelmiş vücutların kaderi toprak olmaktı!.."[883]

Mehmed Niyazi için Osmanlı'nın her dönemi görüldüğü üzere değerlidir ve Osmanlı'yı tarihte olumlu manada iz bıraktığını düşündüğü için de sahiplenmektedir. Dolayısıyla Niyazi'ye göre "Yazılamamış Destanlar" ve "Çanakkale Mahşeri" romanları da bu değerli dönemlerden birini kapsamaktadır. Her ne kadar bu iki roman, devletin yıkılış sürecindeki zorlu süreci konu alsa da Türk milletinin devletine sahip çıkması ve göstermiş olduğu mücadele yönüyle Niyazi'ye göre diğer dönemlerinden geri kalmamaktadır. Bu tavrı onun yer yer olayları anlatırken/aktarırken cümlelerine de yansımaktadır. Zaten bu iki romanda Niyazi, kendisinden önce de pek çok kaynakta yer almış olan tarihî anekdotlardan yararlanmaktadır. Ancak bu dramatik ve travmatik olayları resmî belgelerde göreceğimiz türden neden-sonuç ilişkisine bağlı kalarak değil, edebiyatın anlatım vasıtalarından faydalanarak estetik bir düzlemde ele almaktadır. Yazar, bunlara neredeyse hiç müdahale etmemeye çalışır. Sadece olayları aktarırken takındığı tavır ve yaklaşım onun bu olayın neresinde kendisine yer bulmaya çalıştığını gösterir. O yer de Osmanlı tarihinin sahiplenici ve yüceltici bir bakış açısıyla yansıtabileceği yerin merkezidir.

3.5.3. "Günbatımı"nda Osmanlı'yı Görmek

Akademik kimliği bulunan bir tarihçi olan Mim Kemal Öke'nin "Günbatımı" isimli romanı yazarın romanın ön sözünde kendi deyimiyle "Osmanlı Türkünün, XIX. yüzyılın sonunda ve XX. yüzyılın başındaki dramını yansıtma" amacı ve "iç ve dış olayların, çekişmelerin, kavgaların çekiçle örs arasında hırpalandığı Osmanlı Türkü'nün 'Bu devlet nasıl kurtanlabilir?' mücadelesini resmetmek isteği"yle kaleme alınmıştır.[884] En baştan sahiplenici bir yaklaşım sergildediğini beyan eden yazar, dile getirdiği amaç doğrultusunda eserini kaleme aldığını söylerken bir de itirafta bulunur:

[883] Mehmed Niyazi, **a.e.,** s. 437.

[884] Mim Kemal Öke, **Günbatımı,** Birinci Baskı, İstanbul, Çağ Kültür Ürünleri Umumi Neşriyat, 1991, s. 9-10.

"Öncelikle vurgulayayım:

Ben romancı değilim. Hele edebiyatçı hiç değil!

Bu bir samimi itiraftır, eleştiriden koruyucu kalkan olması amacıyla da yazılmamıştır.

Onun için ne derin tahlillere, ne de tasvirlere kalkıştım.

Zamanımızın 'Fast Food'a alışkın insanının buna artık ayıracak ne zamanı, ne de bundan hoşlanacak yapısı var sanıyorum.

Üstelik, kitabın -izninizle roman diyebilir miyim?- geçtiği dönemde kimsenin hadiseleri, içte veya dışta, durup, düşünecek; tartacak zamanları ya da lüksleri yoktu. Tarihin hızla yıktığı ve yaptığı bir devrin kahramanlarıydılar onlar. Rüzgârlarla sürüklendiler. Anaforlara yakalandılar. Girdaplara battılar. Ama, bu arada hep canlarını değil, gemilerini yüzdürmeyi düşündüler. O gemi, 'Vatan'dı."[885]

Osmanlı'nın son demlerinde "vatan" gemisini yüzdürmeye çalışanları anlattığını ifade eden Öke, bu minvalde yaklaştığı Osmanlı tarihine roman boyunca sahiplenici ve yüceltici bakış açısı kapsamında bir tutum sergiler. Romanına başlarken hamasî bir üslup ile Osmanlı'nın güçlü olduğu dönemlerden bahsederek başlayan yazarın bu yönünü ilk andan itibaren belirgin şekilde görmek mümkündür:

"Ne kadar kasvetli bir sabahtı, o...

Mevsim kıştı, Ocak ayının pek ayaz yaptığı da söylenemezdi. Ama, sabahın altısında yağmur bile isteksizdi. Serpiştiriyordu. Güneş, sanki yorgunmuşçasına ağır ağır ufuk çizgisinden yükseliyor, bu sabahı yaşamamak arzusuyla kendini giderek kararan bulutların arkasına gizlemekteydi. Tabiatın verdiği işaretlerden birkaç saate kalmaksızın yağmurun bastıracağı belliydi.

Yoksa coğrafyanın üzerine çöken devrin siyasi iklimi miydi?

Bir zamanlar...Osmanlı küheylanının coştuğu o yükseliş çağında Rumeli'nde her şey ne kadar farklıydı.

Türkü söyleyerek, serhadlere açılan akıncıların, bugün adları bile unutulmuştu. Bu topraklara akın akın varan Türkmen beyleri cihana yeni bir nizam getirmenin şuuru ve gücüne

[885] Mim Kemal Öke, **a. e. ,** s. 9.

sahiptiler. Bugün o adalet uğruna yoğurmaya çalıştıkları dünya, birlik olmuş, üzerlerine adeta bir kâbus gibi çökmekteydi.''[886]

Romanın başlarında Rumeli'de Kızancık Köyü'nden 93 Harbi'ne katılan Ali İhsan ve beraberindeki yirmi kadar gönüllü askerin savaş sonrası köylerine döndüğünü görürüz. Ancak Ali İhsan Bey, aslında bu topraklardan gitmek üzere dönmektedir. Çünkü ona göre Balkanlar'da savaş sonrasında Müslüman halka mezalim başlayacaktır ve bu durum kendisini göstermeden tedbiren güvenli topraklara gidilmelidir. Zor da olsa köylülerini ikna ederek göçe başlayan Ali İhsan ve köylüleri yolda Sırp çetecilerin saldırısına uğrar. Saldırıda Ali İhsan'ın ailesi dışında kurtulan olmaz. Güç de olsa Edirne'ye ulaşan Ali İhsan ve ailesi de gitmek istedikleri İstanbul yerine tren yolunun İstanbul istikameti kapalı olması dolayısıyla Selanik'e giderek oraya yerleşir.

Selanik'te kısa süre içerisinde düzenini kuran ve Rum bir ortak ile nalbur dükkanı açan Ali İhsan'ın en büyük isteği çocuklarının iyi bir eğitim almasıdır. Dört oğlu ve bir kızı bulunan Ali İhsan bu doğrultuda oğullarından Abdullah, Muhlis ve Kemal'i şehrin önde gelen okullarından "Alliance İsraelite" adındaki okula gönderir. Diğer oğlu Lütfullah ise karısı Azize'nin bu okulda Müslümanlara uygun bir eğitim verilmediği ısrarlarıyla medreseye gönderilir. Roman da aslında hızını bu eğitim ve yetiştirilme farklılıklarından alarak ilerler.

Abdullah, okulunun temsilcisi bulunduğu medeniyet ve kültür dairesinin etkisi altına girerek yetişir. Aslında yazar bunun asimile olduğunu sık sık hissettirir. Kemal ise bu ortamda olumlu bir tip özelliği göstererek aslını muhafaza ederek eğitim görür. Muhlis ise okul yönetimince zekâ problemi olduğu gerekçesiyle okuldan uzaklaştırılır. Ali İhsan onu nalbur dükkânına kendisinin yanına alarak yetiştirir.

Abdullah, İstanbul'a "Tıbbiye" tahsili görmek için gider. Batı hayranlığı kazanarak gördüğü lise tahsilinin ardından burada "hürriyet" faaliyetlerine katılarak Jön Türklere katılır. Kısa sürede fikirleriyle sivrilerek "Mekteb-i Tıbbiye"nin teşkilat sorumlusu olur. Sevgilisi Liz'in İngiliz Sefareti'nde çevirmen olan babası Ryan

[886] Mim Kemal Öke, **a. e. ,** s. 13.

sayesinde İngilizler ile dostluk kurar. Okul içi ve okul dışı eylemleri ile Osmanlı yönetiminin dikkatini çeken Abdullah ve arkadaşları Trablus'a sürülür.

Kemal de ağabeyinin ardından "Harbiye"de tahsil görmek için İstanbul'a gelmiştir. Ancak onun tam tersine Osmanlı idaresinin övgüsünü kazanan bir subay olarak eğitimini tamamlar. İkiz kardeşi Lütfullah ise medreseye yazılır ve kendisini siyasi konulardan uzak tutarak ilme verir.

Mim Kemal Öke, yaratmaya çalıştığı bu üç farklı tip üzerinden romanında bir çatışma ortamı kurmak ister. Çatışmanın bir tarafında Abdullah bir tarafında ise Kemal bulunur. Roman boyunca bu iki isim fikir ve eylemleriyle sürekli birbirleriyle mücadele halindedir. Lütfullah ise uzlaştırıcı kimliğiyle ön plana çıkartılmak istenir.

Abdullah, sürgün olarak gönderildiği Trablus'tan kaçarak Avrupa'ya yerleşir. "Hürriyet" çalışmalarına burada devam eder. Kemal ise komutanlarının takdirini kazanan bir subay olarak bölücü faaliyetleri ortaya çıkarması amacıyla gizli görevle Makedonya topraklarına gönderilir. Burada yaptığı hizmetler ile Sırp komitacıların yakalanmasını sağlar ve kurmaylık eğitimi almaya hak kazanır. Devlet içerisindeki aksayan yönleri görür ve İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne katılır. 31 Mart Ayaklanması sonrası İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından tahttan indirilen II. Abdülhamid Han'ın yanında emir subayı olarak görevlendirilerek onunla beraber Selanik'e gelir.

Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda ise romanın bu aşamasına kadar yazarın pek de ön plana çıkarmadığı Lütfullah öne çıkarılır. Filistin Umumi Valiliği görevinde bulunan Cemal Paşa'nın halkı sindiren sert politikalarına set olması ve oradaki ayrılıkçı Arap hareketlerine karşı halkın devlete olan bağlılığını artırmasını sağlaması amacıyla IV. Ordu müftüsü olarak Enver Paşa ve Eşref Bey'in ortak kararıyla Kudüs'e gönderilir. İlk başlarda ne halk tarafından ne de Abdullah'ın kardeşi olması hasebiyle Cemal Paşa tarafından sevilmeyen Lütfullah, kısa süre içerisinde yaptığı ilerle iki tarafın da gönlünü kazanmayı başarır. Sadece cami kürsüsünden vaaz vermekle yetinmez köyleri gezerek halkın Osmanlı Devleti'ne olan bağlılığını artırmak için onlar ile yakın diyalog kurar, vaazlar verir:

> *"Arapların hâkim olduğu camilere gider; imamlarıyla tanışır. Vaaz vermek üzere ruhsat ister. Bazen gönül yaparak,*

bazen mevkiini kullanarak izin koparır. Önceleri ona içerleyenler, daha sonra onu bekler olmuşlardır.

-Bir Müslüman'ın en büyük derdi, şahsı, anası, babası veya kardeşi değil, din kardeşleri ve İslâm cemaati olmalı-dır.

Hadis-i şerif 'Allahüteala ümmetini dalâlet üzerinde birleştirmez, Allah'ın eli cemaatin üzerindedir. Her kim yalnız başına ayrılırsa, Cehennem'e aynlır' demektedir. Bir başka hadiste de, Hz. Peygamberimiz 'Cemaat rahmettir. Ayrılık, tefrika ise azaptır' buyurmuşlardır. Siz de Şeytan'a uyarak, başkalarının tatlı sözlerine veya türlü oyunlarına kanarak cemaatinizin selâmetinden fedakârlık etmeyiniz. Abdullah bin Ömer yoluyla Hakim'den nakledildiğine göre, 'Her kim cemaatten bir karış ayrılırsa, İslâm bağını boynundan atmış olur.' Bu hadis-i şerifler, Müslümanların tek söz üzerinde birleşerek, kendilerine gösterilen tek bir gayeye doğru topluca hareket etmelerini, birbirlerinden hiçbir vesile ile ayrılmamalarını kati olarak bildiriyor, seçim sizin: Cemaatin tam orta yerini kazanmak isteyen, cemaate devam etsin. Amma ayrı kalmak isteyen varsa, bilsin ki. Şeytan onunla beraberdir.

Bu sözler akis bulur; kulaktan kulağa yayılır. Lütfullah Hoca sevilir ve aranılır olmaya başlamıştır."[887]

Lütullah'ın bu faaliyetleri halk üzerinde olumlu akis uyandırsa da İngilizler ile işbirliği içerisinde olan ayrılıkçı fikirler taşıyan kabilelerin öfkesini de üzerine çeker. Bu kabilelerin başında gelen Neccarların reisi Murtaza el-Neccar sık sık onu tehdit ederek durdurmaya çalışır. Ancak Lütfullah ayrılıkçıların planlarını bozmak için bir adım daha atar ve Ömer Camii'nde Cuma namazını kıldırarak hutbe okur. "Türk padişahının, Kureyşli olmadığı için, halifeliğinin bile arap milliyetçilerinin hücre toplantılarında tartışıldığı bir dönem"de bu adım büyük yankı uyandırır. Lütfullah hutbesinde birlik ve beraberliği vurgulayan mesajlar verir. Burada yazarın kahramanıyla bütünleştiğini ve konuşanın Öke'nin adeta kendisi olduğunu görürüz.

"-İslâm'ın hemen bütün hükümleri kardeşlik ve vahdet esasını kuvvetlendirmektedir. Resul-u Ekrem efendimiz 'Müslümanların haline aldırmayan, Müslüman değildir' buyuruyorlar. Bizler, 'Hiç bir Müslümanın vücuduna bir diken batmaz ki, onun acısını kendimde duymuş olmayayım' diyen bir Peygamber'in ümmeti iken, İslâm dünyasını kırıp geçiren felaketlerden haberimiz bile olmuyor. Kur'an-ı Kerim'e kulak veriniz. Yaradan, Hucurat Suresi'nin 13. ayetinde şöyle diyor: 'Sizi

[887] Mim Kemal Öke, **a. e. ,** s. 510-511.

taife, taife; millet, millet; kabile, kabile yaratmışım; tâ ki birbirinizi tanımalısınız ve birbirinizdeki içtimai hayata ait münasebetlerinizi bilesiniz; birbirinize yardım edesiniz. Yoksa sizi kabile kabile yaptım ki, yek diğerinize karşı inkâr ile yabâni bakasınız, husumet ve adâvet edesiniz diye değil'. Nasıl ki bir ordu fırkalara, fırkalar alaylara, alaylar taburlara, bölüklere takımlara ayrılmıştır; ayrılmıştır ki, her unsur yerini ve vazifesini bilsin ve ordu düşmana karşı emniyette olsun. İşte, Müslümanlar da bir ordudur. Kabilelere ve milletlere ayrılmışlardır. Fakat, birleştikleri binlerce nokta vardır. Yaradanları, besleyenleri, peygamberleri, kıbleleri, kitapları, vatanları birdir... İşte, bu birlik; kardeşliği icap ettirir. Kardeşlik de, sonuç olarak başarı vaadeder. Ne var ki, düşmanımız bu İslâm ittihadını bozarak, bizi birbirimize düşürmeye çalışıyor. Ey müslümanlar! Şeytanın oyununa gelmeyiniz; saflarınızı bozmayınız. Unutmayınız ki, Türkler, İslâm'ın bu kalesi de düşerse; bizler için, sizler için azap ve esaret başlayacaktır. Allah bizi o günlerden korusun. Amin!.."[888]

Lütfullah Hoca'nın bu çalışmaları sonrasında birlik ve beraberliği artırması amacıyla Cemal Paşa onu Murtaza el-Neccar'ın kızıyla evlendirir. Ancak İngiliz ajan Lawrance'in Kudüs'e gelerek çalışmalarını yoğunlaştırması neticesinde ayrılıkçı faaliyetler hız kazanır ve bunların önündeki en büyük engllerden biri olarak görülen Lütfullah kayınpederi Murtaza el-Neccar tarafından öldürülür.

Yazar/anlatıcıya göre bu durum sadece "iki milletin ayrılışı değil, bir ümmetin parçalanışıdır ve tarih bu ihaneti yazacaktır."[889]

Birinci Dünya Savaşı'nın kaybedilmesinin ardından İttihat ve Terakki yönetiminin yerine göreve gelen Hürriyet ve İtilaf Fırkası, Abdullah'ı hıfsızsıhha müsteşarı yapar. Ayrıca İngiliz Muhipleri Cemiyeti'ni kurar ve başına geçer. Ancak Abdullah evlenmek üzere olduğu Liz'in ve babası Ryan'ın İngiliz ajanı olduğunu ve kardeşi Kemal üzerinden devleti zora sokacak planlar yaptıklarını fark eder. Kuva-yı Milliye hareketinin başaldığı bu yıllarda Abdullah yanlış yolda olduğunu kabullenir ve İngilizlerin peşinde olduğu uzun yıllardır çekişmeli bir ilişkisi olan kardeşi Kemal'i kurtararak birlikte vatan topraklarını savunmak amacıyla Anadolu'ya geçmeye karar verir.

[888] Mim Kemal Öke, **a. e. ,** s. 519.

[889] Mim Kemal Öke, **a. e. ,** s. 577.

Bu sahne ile sona eren romanda Mim Kemal Öke, romanı yazma amacını da böylece göstermiş olur. Yıllardır farklı siyasi fikirlere sahip oldukları için birbirleriyle mücadele halinde olan kardeşler, söz konusu vatan olunca aynı yolda birleşmişler ve birlik olmayı başarmışlardır. Bu durum romanın son cümleleri olan baba Ali İhsan Bey'in sözleriyle özetlenerek verilmek istenir.

> *"Kemal, ağabeyine sarılır.*
>
> *-Ağabeyim, ağabeyim benim.*
>
> *Kucaklaşırlar.*
>
> *Ali İhsan Bey bir süredir onları seyretmektedir. (...)*
>
> *Ali İhsan ayağa kalkarak mırıldanır.*
>
> *-Bir millet yeniden doğuyor, oğlum."*[890]

3.5.4. "Çanakkale İçinde" Osmanlı

Rahmi Özen'in "Zulüm Dağları Aşar: Çanakkale İçinde" adlı romanı Çanakkale Savaşlarını popüler tarihî romanın getirileri eşliğinde işlemektedir. Romanın olay örgüsünün büyük bir kısmı Kastamonu'da geçmektedir. Romanın başkişisi olarak ise iki isim öne çıkarılır: Nasrullah Efendi Camii'nin hocası Abdullah Efendi ve Şair.

Abdullah Efendi, romanda Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu şartlar dolayısıyla sık sık ümitsizliğe kapılır. Şair ise okuduğu şiirleriyle ona ümit aşılamaya çalışmaktadır. Burada dikkat çeken bir ayrıntı okunan şiirlerin Mehmet Akif'e ait olmasıdır. Bu yönüyle Şair karakterinin Mehmet Âkif olarak düşünülmesi mümkündür. Çünkü söz konusu roman kişisi mizaç olarak da romanda Âkif'in izdüşümü olarak kurgulanmıştır. Ancak bu durum bir kurgu hatasını da beraberinde getirmektedir. Özen, Mehmet Âkif'in Millî Mücadele yıllarında Nasrullah Camii'nde verdiği sohbetleri daha öne çekerek Çanakkale Savaşlarında verdiğini göstermektedir. Oysa Âkif'in Çanakkale Savaşları'nın başlarında Teşkilat-ı Mahsusa'nın verdiği görevle Berlin'de, sonlarında ise Şerif Hüseyin isyanına karşı oluşturulan Eşref Sencer Kuşçubaşı başkanlığındaki heyetle birlikte Arabistan'da

[890] Mim Kemal Öke, **a. e. ,** s. 720.

olduğu ve Çanakkale Savaşlarındaki gelişmelerden buralarda haberdar olduğu bildirilir.[891] Romanda ise Kastamonu'da savaş karşısında olumsuzluğa kapılan halkı manen ayağa kaldırmaya çalışırken görmekteyiz:

> *"'Bu milletin böyle yiğitleri olduğu müddetçe; Allah bu milleti ne ezansız, ne Kur'ansız, ne bayraksız, ne topraksız bırakır, Hocam!' diyordu. 'Vallahi bu millet, yeryüzünün en cengâver, en vatansever, en asker bir milletidir... Vallahi bu yüreklerde bu iman, bu aşk, bu sevgi olduğu müddetçe; bu millet, başındaki kara belaların üstesinden gelecektir Hoca Efendi!'*
>
> *'Baksana şu dul gelinlere... Adam acıyor hallerine... Dünyaları yıkık, boyunları bükük... umutları soluk...' diye karşılık veriyordu Abdullah Efendi; Şair'e...*
>
> *Şair, oldukça içliydi. Günde beş kez, namazların sonunda yaptığı dualarda secdeye kapanır, gözleri kan çanağına dönünceye kadar ağlardı. Milletin perişan haline oğul hasretiyle yanıp tutuşan anaların haline, yetim çocuklara, dul gelinlere, kimsesizlikten baykuş tünemiş evlerin haline ağlıyordu... Bir zamanlar dünyanın en büyük imparatorluğunu kurmuş, din, dil ırk demeden herkesi eşit şartlarda barış ve sevgi içinde bağrında yaşatmış; dünyanın en büyük dev'ine ağlıyordu Şair..."*[892]

Görüldüğü üzere romanda son derece öznel bir dil vardır. Yazar/anlatıcı kullandığı ifadeler ile Osmanlı'yı önce sahiplendiğini açığa vurmakta sonra ise onun varlığını yüceltici ifadeler kullanmaktadır.

> *"'Koskoca Osmanlı küçüldü, Şair!... Küçüldü küçüldü, bir serçeye döndü ulu kartal gibi Osmanlı... Benim korkum, bu dünyanın tüm kuşlarının birlik olup o ulu kartalı lokma lokma parçalamak istemelerindendir. Benim korkum; koca Osmanlı'nın yok olma tehlikesidir.'*
>
> *Hoca Abdullah Efendi'nin; 'Koca Osmanlı yok olma tehlikesindendir.' Sözlerinde bir gerçeklik payı vardı. Bunu, Şair de biliyor. Ancak, Hoca Abdullah Efendi umudunu yitirmiş, Şair'se hep umuduna sarılıyor. 'Koskoca Osmanlı küçüldü...' deyince, ulu kartalın tarihteki yerini, misyonunu ve ululuğunu anımsıyor. Bütün doğu-batı, güney-kuzey sınırlarını hayalinden geçiriyor. Selehattin-i Eyyubîler'in, Fatihler'in yurdunu... Derin derin dalıp gidiyor tarihin iç sayfalarına...*

[891] M. Orhan Okay, M. Ertuğrul Düzdağ, "Mehmet Akif Ersoy", **TDV İslam Ansiklopedisi,** 2003, C. 28, s. 433.

[892] Rahmi Özen, **Çanakkale İçinde,** s. 14-15.

Hoca Abdullah Efendi, Şair'in derin bir düşünceye daldığının farkına varıyor... Şair'le o kadar içli-dışlı, sıkı-fıkı dost idiler ki; biri ne düşünse, diğeri onun düşüncesinin ne olduğunu biliyor. İşte tam böyle bir anda, içine düşeni dilinden esirgemiyor. Hoca Abdullah Efendi;

'Korkarım, çanlar çalacak o güzel topraklarda... Bir gün Yunan'ın, İtalyan'ın çanı çalacak Osman'ın mezarının başında.'

Şair, hep şairce konuşuyor; Hoca Abdullah Efendi'nin sözlerine yine mısralarıyla cevap veriyor;

'Korkma! Çan inlemez beyninde Osman'ın.

Ezan susmaz, silinmez adı yüce Mevla'nın' Hoca Abdullah Efendi, Şair'in bunca ümitvarlığına rağmen hâlâ korku ve ümitsizlik içinde. İçinde bulunduğu ruhî hali, dışarı vurmaktan geri durmuyor. Söz söylemede Şair'e mi özendi ne... O da Şair gibi söylüyor bu kez söyleyeceklerini;

'En şevketli bir mazi serap olacak

O satvetler, o kuvvetler harap olacak

Çökük bir kubbe kalacak Mâbedinde Yıldırım Han'ın

Hayasızca çiğnenecek o muazzam kabri Orhan'ın.'''[893]

Romanda kullanılan şiirlerin bazılarının burada olduğu gibi Çanakkale Savaşlarından çok sonra kaleme alınan şiirler olması da bir diğer kurgusal hata olarak dikkat çekmektedir. İstiklal Marşı'nın pek çok bölümü dahi romanda o anda söylenen şiirlermiş gibi kullanılmaktadır.

Uzun yıllardır süren savaşların toplum üzerinde yarattığı olumsuzluklar, romanda manevî yönünün çok güçlü olduğu sık sık vurgulanan Şair'in konuşmalarıyla giderilmek istenir.

"Her gün biraz daha kötüye gidiş, her gün yenilgi, her gün kara haberler... Yoksulluk; savaşın getirdiği... Cepheden cepheye koşuşturuş... Küçülüş habire... Dullar, yetimler, acılar... Boşalan evler, adamsız köyler... Yürekleri yakıp kavuran acı... Koca çınar, dayanamaz oldu dalları altında büyüttüklerine... Yedirip içirdiklerine... Özgürlük üstüne, özgürlüğe lâyık gördüklerine... Bunlar, konuşuluyordu Anadolu'nun, köyünde, kasabasında... Ve Kastamonu'nun Nasrullah Efendi Mahallesindeki Camlı

[893] Rahmi Özen, **a. e. ,** s. 22-23.

Kıraathanesi'nde... Herkes bitkin, herkes bedbin... Bir kişi vardı ki, içlerinde asla yitirmemişti umudunu; bunca düşmana rağmen... Yedi cephedeki yedi düvele rağmen, o hep; 'Milletin imânı ve azmi her şeyi halledecektir.' Diyordu... Cami kürsüsünde bunu diyordu, mahalle kıraathanelerinde bunu diyordu. Her yerde bunu diyordu.

'Azim ve çalışmak şart... Gözyaşı değil, azmimiz ve imanımız kurtaracaktır bizi', diyordu. Nasrullah Efendi Cami'si vaiziydi o... Şair gibi konuşurdu konuşursa... Onun için; adı Akif olmasına rağmen kimse adını bilmez, Şair diye anarlardı onu. Belki çoğu insan onun adının Şair olduğunu bilirdi.

'Umut diyordu o, hep... Umudunuzu yitirmeyin! Çalışın! Allah, bizimle beraberdir. Allah, bize yardım edecektir inşallah!' diyordu."[894]

Özen, romanda Akif'i bir sözcü gibi kullanmaktadır. Romanın pek çok yerinde konuşan aslında Özen'in kendisidir. Tarihî olaylar karşısında fikirlerini okur ile paylaşmak isteyen yazar, bunun roman kahramanının okur üzerinde bıraktığı etkiden yararlanarak onun ağzından vermenin daha etkileyici olduğunu düşünmektedir. Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'nda Almanya'nın yanında savaşa girmesi olayı bu örneklerden biridir:

"'Bu gemiler, bizi savaşa itmek için koz olarak kullanılacak Hocam! Koz... Almanlara sorarsanız, düşmandan kaçıp bizim denizlerimize sığınmak mecburiyetinde kalmışlar... Bize mâl etmek için de Gemilerdeki Goben ve Breslav sözcüklerini silip yerine Yavuz ve Midilli yazmışlar. Bizim akıllılar da buna alet olmuşlar... Başımıza açacakları dertleri hiç kestiremediler... Apdal bu adamlar apdal...'

'Bu adamlar dediklerin kimdir Şair? Hep kapalı konuşuyorsun!'

'Bizimkiler canım, bizimkiler...'

'Yani?'

'İttihat ve Terakki'den dört kişi.'

'Kim bunlar?"

Şair; Hoca Efendi'nin öğrenme merakını tamamen zail etmek için isimleri açıkladı;

[894] Rahmi Özen, **a. e.,** s. 35-36.

'Mebusan Başkanı Halil Bey, Talat Bey, Enver Paşa ve Sadrazam Halim Paşa Hazretleri (!)'

Uzunca düşündükten sonra aklının almadığını tekrardan Şair'e sormak hissetti Hoca Efendi;

'Bunlar, akıllı adamlar Şair, başımıza niçin iş açsınlar ki?''[895]

Yazar, bu olayı diyaloglar eşliğinde gayet basit bir şekilde anlatarak savaşa giriş sebebimizin İttihat ve Terakki ileri gelenlerinin iş bilmezliği olduğunu okuruna inandırtmak ister. Dikkat çeken husus, olayın ayrıntılarının sonraları ortaya çıkacak olmasına rağmen yazarın Şair kimliği üzerinden bu sebepleri de vererek olayı açıklamaya devam etmesidir. Şair olayların arka planına ve bundan sonra yaşanacak sürece son derece hâkim bir imaj etrafında fikirlerini dillendirir. Hoca ise, bu yaşananlar karşısında hissettikleri ve dillendirdikleri ile halkın sözcüsü konumundadır:

''İstediğin için anlatıyorum. Ancak siz, bunu bir zaman gizli tutun. Bizim bu beyler, Almanların yanında savaşmaya karar vermişler. Gizli tutuyorlar...'

'Deme be Şair? İçime korku düşürdün... Savaş savaş savaş... Bıktık bu savaşlardan... Sulh ve barış görmeden öleceğiz ya hu?'

'Dahasını söyleyeyim mi sana?'

'Meraklandırma Şair!... Ne söyleyeceksen toptan söyle... Perakendecilik kalbimi durduruyor bilirsin.'

'Yavuz ve Midilli oldu ya gemiler!'

'Eee!?'

'İçindeki Alman askerlerine ve gemi mürettebatına kırmızı fesler giydirilip gemiler Karadeniz'e açılacaklarmış.'

'Sonra ne olacak?'

'Ne olacak, Türk gemileriymiş gibi, Rus gemilerini topa tutacaklarmış… Sonra da gidip Novorrossikyk, Teodosya, Odessa ve Sivastopol limanlarını topa tutacaklar.'

[895] Rahmi Özen, **a. e.,** s. 46-47.

'Güzel plan… Türk'ü savaşa sokmak için çok güzel bir plan.'

'Planın hazırlayıcısı Bronzer Paşa… Alet bizim akıllılar… Halil Bey, Talat Bey, Enver Paşa, Said Halim Paşa…''[896]

Çanakkale Cephesi'nde savaş başladıktan sonra Özen, romana bir kişi daha ekler: Mustafa Kemal. "Mustafa Kemal, genç bir Kurmay Albay… Sofya Ateşemilitemiz… Eğer Çanakkale Savaşı onun komutasına verilirse hiç korkmam, şimdiden, Çanakkale Savaşı'nın sonucunu, bizim galibiyetimiz olarak müjdeleyebilirim" şeklinde sözlerle takdim edilerek Şairin övgüleri eşliğinde savaşın gidişatını değiştirecek isim olarak verilir. Burada yazarın yaptığı maddi bir hata daha dikkat çekmektedir. Mustafa Kemal, savaşın başladığı yıllarda henüz yarbaydır.[897]

Şair'in bu sözlerin ardından "Çanakkale Şehitlerine" ismiyle bilinen Mehmet Akif'in "Asım" kitabında yer alan Çanakkale Savaşlarını konu edinen şiirini sanki savaşın sürdüğü o anlarda yazılmış havasıyla okuması da anakronizme dayanan bir diğer hatadır.

Romanın geri kalan bölümlerinde savaşın gidişatı Mustafa Kemal'in savaşta gösterdiği kahramanlıkların çoğu zaman Şair'in ağzından anlatılması ile verilir. Bu kahramanlıklar destansı bir dille destansı bir kahraman anlatılıyormuş edasıyla verilmektedir.

"'Alo!' diyor Binbaşı Nusret; 'Alo Komutanım! Pusuya düşeceksin, sağa doğru ilerle, düşman, sana fırkadan daha yakın... Pusuya düşeceksin!'

Ve Mustafa Kemal'in sesi geliyor telsizden;

'Yeter ki, cephe düşmesin!'

Bu sese hayran kalıyor Doktor Mursel;

'Bu ne yürek, On'daki!..' Diyor...

Tekrar sesi geliyor telsizden Mustafa Kemal'in;

[896] Rahmi Özen, **a. e.,** s. 47-48.

[897] Şerafettin Turan, "Mustafa Kemal Atatürk, Hayatı", **TDV İslam Ansiklopedisi,** 2006, C. 31, s. 312.

'Benim fırka!!! Yere yat! Süngü tak! Alçak sürün! İlerle... Dikkat! Ateş!!!'

Makineli tüfek sesleri geliyor. Makineli tüfek sesleri içinden Mustafa Kemal'in sesi duyuluyor;

'Hücum!!! Denize kadar hücum!'

Doktor Mürsel, heyecandan patlıyor... Haber bekliyor ses kesilince telsizden;

'Ne oldu Binbaşım?' diyor. 'Çıldıracağım!'

Bir müjde veriyor Binbaşı Nusret Bey;

'Düşmanı öyle korkuttu ki Mustafa Kemal, ta a denize sürdü...'

Doktor sevinçten âdeta uçacak gibi oluyor... Ve haykırıyor çadırın içinde;

'Yaşasın Mustafa Kemal... Yaşa aslanım, çok yaşa!!!' Titredi âdeta denizin suları... Nefesini tutuyordu sanki dalgalar, Mustafa Kemal emredince..."[898]

Roman savaşın anlatıldığı bölümlerde Türk askerinin kahramanlıklarını konu edinen anekdotlar eşliğinde ilerlemektedir. Yer verilen bu kahramanlıklar "Tanrı'nın, Türk'e yaptığı yardım"[899] mesajı etrafında verilmekte ve savaşın kazanılmasında bu ilahi gücün payının olduğu okur ile paylaşılmaktadır.

Savaşın sonu popüler tarihî romanlarda görebileceğimiz bir şekilde biter.

"'Asım'ın nesli diyordun ya... Nesilmiş gerçek." Demesini bitirmeden Şair ikinci dizeyi haykırıyor gururla;

'Çiğnetmedi namusumu, çiğnetmeyecek.'

Savaş bitti... Yazık ettiler bunca insana, acılı analara, yetim çocuklara, dul gelinlere yazık ettiler. Ya gençliğini yaşamadan; düşmanın anlamsız kör kurşunlarına hedef olanlar???

Elindeki yazıyı okuyor Postacı;

'Savaş bitti...'

Savaşın bilançosu: 251.309 şehit Türk...

[898] Rahmi Özen, **a. e.,** s. 103-104.

[899] Rahmi Özen, **a. e.,** s. 123.

Geride bağrı yanık analar, oğulsuz babalar, evleri boş gelinler, çifte çubuğa gidemeyen küçücük yetimler...

Geride; yaralı Anadolu...

Geride; yaralı on binler... Elsiz, kolsuz, bacaksız, gözsüz, kulaksız gâziler...

Geride; karamsar, tasalı bir dünya, geride acılar, dertler, kederler...

Ve geride; 489.000 düşman askerinden 252.000 mezar Çanakkale'de... Anasız, babasız, yârsız ve hiç kimsesiz, bize emânet...''[900]

Yazar, Türk askerinin gösterdiği kahramanlığı kazanılan zaferin büyüklüğünü ve savaşın insanlık tarihi açısından büyük bir kayıp olduğunu istatistiki bilgilerden yararlanarak vermek ister. Ancak savaşın henüz tamamlandığı günlerde çok net sayılar üzerinden bunun yapılması romanın gerçekliğine zarar vermektedir.

Özen'in son sahnesinde Şair'e "Çanakkale Şehitlerine" şiirini hutbeden okutmasıyla bitirdiği "Zulüm Dağları Aşar: Çanakkale İçinde" adlı romanı verilen örneklerde de görüldüğü üzere "sahiplenici ve yüceltici bakış açısı"nın izlerinin belirgin olarak hissedildiği bir romandır.

[900] Rahmi Özen, **a. e.,** s. 148.

SONUÇ

"Tarih nerede biter, roman nerede başlar" sorunsalı etrafında Türk edebiyatının Tanzimat'tan itibaren her döneminde örneklerini gördüğümüz tarihî roman, günümüz edebiyatında da en çok rağbet gören türlerden biri olarak varlığını devam ettirmektedir. Bu çalışmada bu hususta hareketle 1990-2000 yılları arasında yazılan ve Osmanlı tarihini konu edinen tarihî romanlar değerlendirilerek tarihî roman yazarlarının algı ve değerler dünyasındaki Osmanlı'nın hangi yaklaşım çerçevesinde dışa vurduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu zaman aralığında yazılan romanların söz konusu niyet çerçevesinde incelemeye tabi tutulması, Türk edebiyatında ilk örneklerinden itibaren muteber olanlarla değil de rağbette olanlarla sınırları çizilen tarihî roman türünün genel karakteristiğinin yazarın sahip olduğu dünya görüşünden azade olmadığı iddiasını doğrulayan sonuçların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Türk edebiyatında daha önceki dönemlerde yazılan tarihî romanlarda olduğu gibi bu dönemde yazılanlarda da tarih yazıcılığından etkilenilmekle beraber her yazar kendi tarihini daha serbest ve daha sübjektif bir tavırla hoşa giden unsurları öne çıkarma ve kendi zihniyetini yansıtabileceği öncüller etrafında yaratma uğraşındadır. Tarihî romanın bir yönünün tarihe, bir yönünün de edebiyata bakan iki yönlü bir tür olduğu gerçeğinden hareketle Türk edebiyatında dönemsel olarak geçirdiği evrelere baktığımızda yüzün dönük olduğu yönün genellikle edebiyat olduğu fark edilmektedir. Bu durumun ortaya çıkmasındaki en önemli etken, yazarların ele aldıkları tarihî olay ya da olguları kendi ön kabulleri doğrultusunda şekillendirdikleri bir tarih düşüncesi etrafında daha rahat kalem oynatarak yansıtma imkânına eriştiklerinin bilinciyle hareket ediyor olmalarıdır. Çünkü tarih yazıcılığının belgelere, tarih düşüncesinin ise daha çok kabullere dayandığı bir gerçektir.

Çalışmanın birinci bölümünde ağırlıklı olarak üzerinde durulan bu "tarih düşüncesi" etrafında değişim gösteren tarihî roman anlayışının dönemlere göre

farklılaştığı dikkati çekmektedir. İlk örneklerin görüldüğü Tanzimat döneminde çökmekte olan bir devletin kurtarılması amacıyla bir "tarih şuuru" oluşturulmak istenmiştir. Bu şuur Türk – İslam tarihinden seçilen konular etrafında ele alınır. Millî edebiyat döneminde ise İslam öncesi Türk tarihine önem verilerek "millî kimlik oluşturma tasavvuru"na gidildiği gözlemlenmektedir. Dönemin atmosferine uygun düşecek şekilde 1913'te Türk Yurdu dergisinde yayınlanmaya başlanan, konularını dönemin anlayışı doğrultusundaki "Türk" hayatından, "millî" kaynaktan alan tarihî romanlardaki artış bu durumun yansımasıdır.

Tarihî romanın bir sistem dahilinde ele alınması durumu Cumhuriyetin ilk yıllarında da söz konusudur. Bu dönemde siyasi iktidar sunduğu yaşam tarzını romanlar ile üretme gayretine girmiştir. Roman, bu dönemde yeni bir "tarih düşüncesi" oluşturma gayesiyle bir ideolojinin ve bir davanın "uysal" aracı olarak kullanılmıştır. Osmanlı dönemini "ulusal" olmamakla suçlayan bu tarih düşüncesinde bu durum, tarihî romanlar araçsallaştırılarak zaman zaman tahkire varan bir seviyede eleştiriye tabi tutulmuş ve bu "araç" ile bir "ulusal kimlik" oluşturma gayesi güdülmüştür. Bu gaye doğrultusunda yenileşme hareketleri, Osmanlı'nın şimdiye kadar kendilerini nasıl geri bıraktığı tarihten seçilen olumsuzlayıcı örnekler etrafında anlatılarak halka ulaştırılmaya çalışılmıştır.

Tek parti döneminde farklı ideolojilerin de edebiyat sahasında varlığını hissettirmeye başlamasıyla beraber tarihî roman alanında da farklı anlayışlar ortaya çıkmıştır. Siyasi iktidarın benimsediği tarih anlayışının etkisi giderek azalmış ve farklı anlayışlar hâkimiyetini bir arada sürdürmeye başlamıştır. Osmanlı'nın olumsuzlayıcı bakış açısı doğrultusunda ele alındığı eserlerin yanında artık okuyucuya Osmanlı'nın ideal devlet ve toplum nizamına sahip olduğu "tarih düşüncesi" çerçevesinde rol model olarak sunulduğu eserler de edebiyatımızda yerini almıştır.

1990 sonrasında ise ideolojinin ya da bir davanın sözcüsü olarak görmeye alıştığımız tarihî romanlarda önemli bir kırılmanın olduğu gözlemlenmektedir. Bu dönemden itibaren tarihî romanda yeni bir anlatım ve yeni bir insan anlayışının merkeze oturtulmasına dayanan bir "tarih düşüncesi" de varlığını hissettirmeye başlamıştır. Bunun yanı sıra tarihin sık sık gündemi meşgul eden tartışmalar

neticesinde artan popülaritesine paralel olarak ekonomik anlamda "pazar"daki payını da artırmaya başlaması tarihî romanlara olan ilgiyi de artırmış ve bu durum da bu ilgiyi karşılayacak tarihî roman anlayışını beraberinde getirmiştir.

Postmodern düşüncenin izlerinin bu dönemde giderek ağırlığını hissettirmeye başlaması ve bu düşüncenin izlerini taşıyan postmodern tarihî romanların kendini göstermeye başlaması bu dönemde gözden kaçırılmaması gereken bir diğer önemli husustur.

Bu dönem itibarıyla tarihî roman alanında önemli bir husus açığa kavuşmuştur. Türk edebiyatında tarihî romanlar yukarıda da değinildiği üzere tarihî gerçekliği değil, yazarının kendi tarihsel perspektifini yansıtmaktadır. Öznel olan bu tarih aktarımları, büyük ölçüde yazarlarının ideolojilerinin getirisi olarak ortaya çıkan Osmanlı'ya bakış açılarından bağımsız düşünülemez. Söz konusu bu durum 1990 sonrası tarihî romanlarda "gerçek" ve "gerçeklik" ayrımının belirginleşmesini sağlamıştır. Önceki dönemlerde yazılan tarihî romanlarda okura tarihî/gerçek bir olay anlatılıyormuş hissi verilmek istenirken bu dönemden itibaren yazarlar okurun karşısına romanın dünyasına ait ve kurgusallığı vurgulanan "gerçeklik" algısı ile romanlarını çıkarmıştır.

Bu dönemde yazılan tarihî romanlara bakıldığında öne çıkan hâkim anlayışın "nasıl görülmek istenirse öyle görülür" düşüncesine dayandığı ortaya çıkmaktadır. Önceki dönemlerden fazlasıyla "tarih" olma niteliğinden çok "roman" olma niteliğine önem verilmesi yazarların bu düşünceyi taşımalarında etkilidir. Pek çok yazar "bu kitap tarihten söz ediyor ama bir tarihsel dönemi anlatmak için değil, bir hikâyeyi anlatmak için" düşüncesi etrafında romanlarını kurgulamıştır. Bu kurgu da doğal olarak zaman zaman tartışmaları beraberinde getirmiştir. Tarihî olaylara ya da kişilere alışılmışın dışında mana ve misyon yükleyerek "gerçeklik" bağlamında yer verilmesi uzun süren tartışmalara yol açmıştır.

Bu dönemde romanlarda ele alınan konuların büyük oranda bu niyet çerçevesinde yansıtılmak istenmesi Osmanlı tarihî dönemlerinden bazılarının diğerlerine göre daha fazla öne çıkarılmasını sağlamıştır. Çalışmanın birinci bölümünde ayrıca bu durumun gerekçelerinin ortaya çıkarılması maksadıyla 1990

öncesinde yazılan tarihî romanlar ile sonrasında yazılanlar konuların seçildiği dönemler baz alınarak karşılaştırılmıştır. 1990 sonrasında Türk toplumunda gözlemlenen değişimler neticesinde 1990 öncesi tarihî romanlarında ağırlık verilen Osmanlı tarihî dönemlerinin bu dönemde yerini farklı dönemlere bıraktığı tespit edilmiştir.

Cumhuriyet döneminde 1990 yılına kadar yazılan tarihî romanlar konularını aldıkları dönemler göz önünde bulundurularak incelemeye tabi tutulduğunda Osmanlı'nın daha çok yükselme döneminin tercih edildiği görülmektedir. Bu hususun öne çıkmasındaki en önemli etken, dönemin "Türklük" anlayışından hareketle oluşturulmak istenen "ulusal kimlik" anlayışıdır. Osmanlı Devleti'nin başarıdan başarıya koştuğu dönem olarak gösterilen yükselme dönemi romanlarda tarihî/gerçek kahramanların arka plana itilip kurgusal kahramanların ön plana çıkarılmasıyla "Türklük" unsurunun bu başarılardaki rolü olumlu manada işlenmiştir. Bu anlayış çerçevesinde Osmanlı'nın kuruluşunu anlatan roman sayısı on beş, fetret devrini anlatan on üç, yükselme devrini anlatan kırk yedi roman söz konusudur.

Osmanlı Devleti'nin yönetimindeki hâkim zihniyette "Türklük" kimliğinin geri plana itilerek devşirme devlet adamlarının ön plana çıkarıldığı dönemler olarak gösterilen duraklama, gerileme ve dağılma dönemleri ise daha çok bu durumun yarattığı "başarısızlık" etrafında işlenmiştir. Bu anlayış kapsamında duraklama devrini işleyen on iki, gerileme devrini işleyen yirmi altı, Osmanlı'nın dağılışı ile Millî Mücadele ve Cumhuriyetin kuruluşunu işleyen roman sayısı ise otuz ikidir.

1990-2000 yılları arasında ise ilk dikkati çeken husus, bu döneme gelinceye kadar yazdırılan toplamdaki tarihî romanların sayısı ile karşılaştırıldığında on yıllık bir zaman dilimine sığdırılan roman sayısındaki artıştır. Bu romanlardan otuz dördünün Osmanlı'nın yıkılışı ile Millî Mücadele ve Cumhuriyetin kuruluşunu işleyen roman olması da bir başka önemli hususdur. Bir diğer ilgi çekici nokta ise kuruluş ve fetret dönemleriyle ilgili hiç roman yazılmamış olmasıdır.

Geriye kalan romanlardan dokuzu yükselme dönemini, beşi duraklama dönemini ve ikisi de gerileme dönemini işlemiştir.

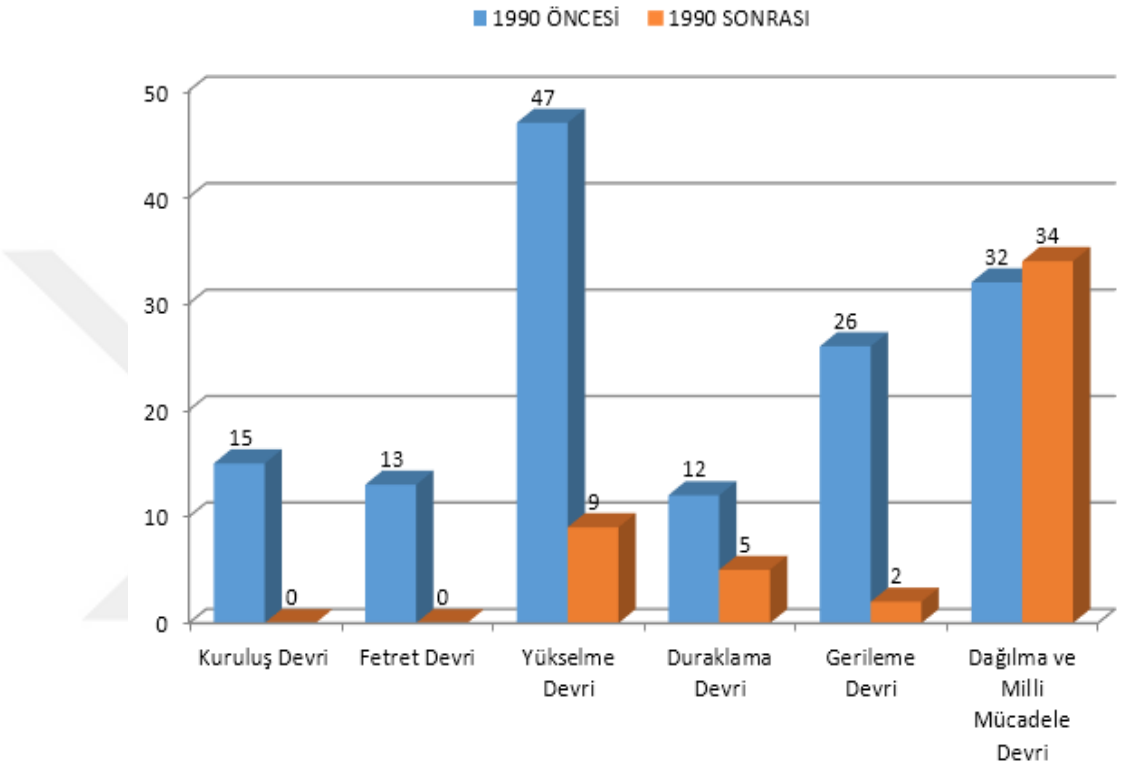
Bu dönem yazılan tarihî romanların konu olarak Osmanlı'nın son dönemlerinde yığılma göstermesinin en önemli sebebi yazarların "güncel"den etkilenmiş olmalarıdır. 1990 sonrasında Osmanlı'nın bu döneminde vuku bulmuş pek çok meselenin uzun yıllardır devlet siyasetinde hâkim konumda olan anlayışın kabullendirdiği doğrultunun dışında da yorumlamalar kendini göstermeye başlamıştır. Kendilerine gelinceye kadar belli bir anlayış etrafında kabul görmüş meseleleri yeniden tartışmaya açmak isteyen yazarlar, kendi çağlarının meselelerini bu doğrultuda Osmanlı tarihinden buldukları malzemeler üzerinden yansıtmak istemişlerdir. Laiklik, ekonomik sıkıntılar, eğitim sistemi, askerî mevzular bu meselelerin başında gelmektedir.

1990 sonrasında Hümanizm düşünce sisteminin insanlık kavramına yüklediği mesajlar etrafında tarihte vuku bulmuş olaylara eğilen bu dönemin pek çok yazarı, önceki dönemlerde millî bir kimlik oluşturma düşüncesiyle yüceltilmiş olayları dahi sorgulayıcılık merkezli ele almışlardır. Bu durum aynı zamanda bu dönem yazarlarının okurlarını eleştirel ve sorgulayıcı düşünmeye zorlamak istemelerinin de bir getirisi olarak yorumlanabilir.

Daha önceki dönemlerde yazılan tarihî romanların öne çıkardığı Türk tarihinde iz bırakmış önemli tarihî figürler etrafında tarihî olayların ele alınması bu dönemde büyük ölçüde yerini ele alınan tarihî dönemde yaşamış sıradan bir kişinin hayatı etrafında ele alınmasına bırakmıştır. Önceki dönemlerde sahiplenici bir yaklaşımla romanlarda yansıtılan tarihî figürler de dahil bu dönemde tarihî kimlikleri ile romanlarda yer alan kahramanlar olumsuzlayıcı yaklaşımla yansıtılmakta ve adeta bir hesaplaşmaya gidilmektedir.

Dönemin sosyal ve siyasal özelliklerinin bu hesaplaşma fikrinde yönlendirici konumda olduğu ve bugünden bakarak geçmişte yaşananları değerlendirmenin öne çıkarıldığı anlayışın karşısında duran tarihî roman yazarının sayısı ise bir hayli azdır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında görülen edebiyat kanonunun bir benzerinin görüldüğü bir edebî ortamda sözü edilen hesaplaşma, daha çok Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde devlet yönetiminde bulunmuş tarihî kişiler merkeze yerleştirilerek yapılmaktadır. Yazarların bu kişilere duydukları şahsi kin ve öfke Osmanlı'yı romanlarında yansıtma hususunda da yönlendirici faktör durumundadır.

Bu dönem yazarlarının pek çoğunun şahsi kin ve öfkeleri neticesinde olumsuzlayıcı bir bakış açısı çerçevesinde ele alınan Osmanlı, dönemin bir diğer etken unsuru olan postmodernist edebiyat anlayışının hâkim olduğu romanlarda da yine aynı doğrultuda yansıtılmaktadır.



Tablo 7

Çalışmanın ikinci bölümünde ise incelemeye tabi tutulan romanlar teknik ve yapısal açılardan irdelenmiş ve ortaya çıkan sonuçların yazarların meseleleri yansıtmalarında yol gösterici konumunda olan "bakış açıları"na katkılarının olup olmadığına bakılmıştır. Bu anlayış doğrultusunda bu dönem içerisinde üç farklı tarihî roman anlayışının varlığı tespit edilmiştir:

1.Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlar

a) Popüler tarihî romanlar

b) Biyografik tarzda kaleme alınan tarihî romanlar

2. Modernist kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlar

3. Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlar.

Yukarıda belirtildiği üzere tarihî romanın edebiyata ve tarihe bakan iki yönü vardır ve kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlarda bu yönün daha çok tarihe bakması istenmektedir. Bu tür romanlar, yazarın roman yazdığını unutup tarih yazdığını sandığı noktada tarih olamama, anlatılanların estetik bir yön taşıdığını iddia ettiği noktada ise roman olamama tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Popüler tarihî romanlar ve biyografik tarzda kaleme alınan tarihî romanlar bu roman türünün alt dallarıdır. Gücünü daha çok güncel meselelerden alan ve daha çok satarak daha çok okura ulaşma kaygısı içerisinde yazılan bu tarz tarihî romanlarda yansıtılan Osmanlı, 1990 öncesinde yazılan benzer örnekler ile aynı doğrultuda yansıtılmaktadır.

Romanlardan hareketle yapılan incelemelerde her iki tarihî roman türünde de Osmanlı tarihine genel kabuller etrafında eleştirel ve zaman zaman da tahkire ve tahfife dayanan bir bakış açısı sunulduğu ortaya konmuştur. Osmanlı devlet adamlarının liyakatsizlikleri neticesinde devletin içine düştüğü zor durumlar, yine devlet adamlarının rüşvet ile iş görmesi ve halk fakirlik içinde yaşam mücadelesi verirken onların görkemli bir hayat sürmesi, padişahların sapıklığa varacak derecede cinselliğe ve içkiye düşkün olmaları, bu kapsamda harem hayatı ve cariyelik gibi konuların bu tarz romanlarda ortak bir doğrultuda ele alındığı tespit edilmiştir.

Yazarın genelde bir akrabasının hayat hikâyesinden hareketle kaleme aldığı romanlar olan biyografik tarihî romanlarda popüler tarihî romanlardan farklı olarak bir fotoğraf albümüne yer verildiği tespit edilmiştir. Bu türde eser veren yazar, anlattığı olayların gerçekliğini vurgulamak amacıyla ele alınan olay örgüsünün içeriğini yansıtacak fotoğraflara kısa notlar eşliğinde romanın sonunda yer vermektedir.

Biyografik tarzda yazılan tarihî romanlarda "biyografik" olma özelliğinin bir getirisi olarak tarafsız olma beklenirken 1990 sonrası Türk romanında verilen örneklere bakıldığında bu beklentinin karşılanmadığı görülmüştür. Bu durumun ortaya çıkmasındaki en önemli etken yazarın hayatını romanlaştırdığı şahıs ile genellikle bir akrabalık ve fikirsel yakınlığının bulunuyor olmasıdır.

Bu türde yazılan romanların incelenmesi neticesinde romanlarının konusunun Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde geçtiği belirlenmiştir. Devletin zayıflığının toplumun her alanında hissedildiğini göstermek isteyen yazar, eleştiriye ve tahkire dayanan bakış açısı ile söz konusu dönemi işlemiştir. Özellikle Hıfzı Topuz sahip olduğu "Kemalist" ideolojinin getirileriyle Osmanlı'ya ait unsurları romanında ele almakta ve bu ideoloji bağlamında Osmanlı'yı okurun gözünde değersizleştirmeyi amaçlamaktadır. Yazar, bu anlayış bağlamında gerçek bir hayat hikâyesi anlattığı savına tutunup "anlattığım o devir de böyleydi" diyerek Osmanlı'yı kendi penceresinden gördükleriyle yansıtmaktadır.

Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihi romanlar geçmişi anlatıyor görünseler de onların asıl anlattıkları şimdiki zamandır. Bir başka ifadeyle romancının tarihi şimdiyle yorumlamasıdır. Çünkü bu romanların üslup ve muhtevaları, günümüz konjonktürüne göre her an değişim gösterebilmektedir.

Türk romanında 1950'lerden itibaren yansımaları görülen modernizmin bu zaman aralığında yazılan bazı tarihî romanlarda da etkili olduğu belirlenmiştir. Ancak bu roman anlayışının izlerini taşıyan örnekler incelendiğinde Batı edebiyatında görülen modernist romanların ortaya çıkmasını sağlayan sosyal ve kültürel altyapının bir sonucu olarak ortaya çıkmadıkları tespit edilmiştir. Bu tarz tarihî romanlar modernizmin sosyal ve kültürel sonuçlarını yansıtmak amacından ziyade onu daha çok kurgusal özelliklerinden istifade etmek amacıyla kullanmıştır.

Bu tür romanlarda, bilinç akışı, iç konuşma, yeni bir zaman kurgusu gibi modernist unsurlar ön plandadır. Biçimin önemli olduğu bu romanlarda anlam yoğunluğu ve derinliği önemlidir.

Modernist roman anlayışının başlıca sorunsalı olan bireyin yabancılaşması unsuru bu anlayışla kurgulanan tarihî romanlarda da görülmektedir. Yaşanılanlara tepki duyma ve bunun sonucunda iç dünyaya çekilme olarak tarif edilebilecek yabancılaşma, tarihî bir dönem temel alınarak yansıtılır. Bu tür romanlarda da Osmanlı'ya bakış açısı olumsuz doğrultudadır.

1990 sonrasında tarihî roman alanında yapısal anlamda etkili olan bir diğer roman anlayışı postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlardır. Bu dönemde tarihî romanlar arasında en çok tartışmaya yol açan romanlar bu anlayış ile yazılan romanlar olmuştur. Bu durumun birinci boyutu gerçekçi tarzda roman okumaya alışmış okuyucuların bu tür romanlarda da tarihî olay ve kişilere alışkanlıkları doğrultusunda yer verilmesini beklemeleriyle ilgilidir. İkinci boyutu ise aslında birinci boyutun da sebebi olan ve resmî tarih anlayışının yerine kendi bireysel tarih anlayışını ön plana çıkararak tarihî olay ve kişilikleri yansıtma gayretine girip çok sesli bir tarih anlayışının ortaya çıkmasını istemelerinden kaynaklanmaktadır. Bu istek hiç şüphesiz postmodern tarih anlayışının yazarlar üzerindeki etkisini göstermektedir.

Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanlarda Yeni Tarihselci anlayışın söylem ve sorunsalları edebiyat alanında analitik bir tavırla işlenmektedir. Bu anlayışın merkezinde yer alan tarihçinin ele aldığı olayları bir seçme ve ayıklamaya tabi tutmasından kaynaklı olarak tarihin obejektif olamayacağı iddiası roman vasıtasıyla işlenir. Yazar aynı olayın birden çok yorum ve bakış açısı ile yansıtılabileceğini göstermek amacıyla ele aldığı olayı kurgulamakta ve tarihî olayların kurgusallaştırma yönünü okuyucuya göstererek resmî tarihin tek gerçek olarak aktardığı olayları çürütmek istemektedir. Bu durum da postmodern kurgu ile kaleme alınan tarihî romanların tarih ile roman arasında kültürel bir ürün haline dönüştürme isteğini ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden de bu tür romanlarda ele alınan olaylar alışılmışın dışında büyük zaferlere dayanan savaşlara ya da büyük kahramanlıklar gösteren tarihî/gerçek kişilerin hayat hikâyelerine değil Osmanlı toplumunun kültürel ve sosyal hayatından izler taşıyan olaylara dayanmaktadır.

Postmodern tarihî roman yazarları Osmanlı'nın gündelik hayatı içerisinde çok da ön plana çıkamamış "öteki"nin tarihini yazmayı kendine öncelikli hedef olarak seçmiştir. Bu iki husus postmodern tarihî roman yazarları tarafından ele alınırken kendilerine gelene kadarki süreçte doğru olarak bilinen gerçeklerle yetinmediklerini ve o gerçeklerin arkasında bırakılmış kendilerince "asıl tarih"in peşinde olduklarını iddia etmektedirler.

Bu anlayış çerçevesinde eserlerini kurgulayan yazarların Osmanlı'nın sosyal ve kültürel hayatında yer edinmiş olay ya da olguları romanlarına konu edinmeleri dolayısıyla geleneği önceleyerek onu günümüzde yaşatmak istedikleri yanılsamasına kapınılmamalıdır. Ele alınan örnekler neticesinde bu tür romanların geleneğin içinden yazılıyormuş gibi görünüp onları parodi, pastiş ve ironi gibi tekniklerle kendi içinden yıkıp değiştirmeyi amaçladıkları ortaya konmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Keith Jenkins'in "tarihsel malzemelerin seçimine yazarın bakış açısı ve eğilimleri şekil verir" sözünden ilham alınarak bu dönemde yazılan tarihî romanlarda Osmanlı tarihinden alınan olay ya da olguların işlenirken yazarın bakış açısı ve eğilimlerinin hangi oranda etkili olduğu ortaya konmuştur.

Bir yazar tarihî bir olay etrafında biçime dair unsurları ele alırken sadece ele alınan olayın tarihî sebep ve sonuçları kapsamında bunlara yaklaşmaz. Yazar, ele aldığı dönemin sosyal ve kültürel atmosferine, yaşadığı günün penceresinden bakarak bu unsurlara şekil verir. Yazarın durduğu nokta, olayın görülmesini etkilemekte dolayısıyla da zamanın ruhu, mekânın tasviri ve şahısların davranışları durulan bu noktanın tezahürü olarak yazarın bakış açısında kendisini göstermektedir.

E. H. Carr'ın tarihçinin bakış açısını anlamadan tarihi ve tarihçiliği anlamanın mümkün olmadığı iddiasını bu dönemde yazılan romanların yazarları bağlamında değiştirerek kullanmamız mümkündür. Bu dönemde yazılan romanların yazarlarının niyetlerini anlamadan söz konusu romanları anlamak mümkün değildir. Hatta bu dönemdeki bazı yazarların niyetleri ele aldıkları tarihî olaydan daha çok ses getirmiştir. Bu romanlar bağlamında başlatılan tartışmaların etkisi halen devam etmektedir.

Hangi tür bağlamında ele alınırsa alınsın tarih az çok politik bir metindir. Arkasında bir zihniyet ve bu zihniyetin belirlediği bir bakış açısı mutlaka vardır. Ayrıca bu metin dar anlamda yazarın politik amaçları için kullanabileceği bir metin haline dönüşebilir. Meşruiyet oluşturma çabası, propaganda, haklılık arayışı, baskı kurma, süregelen kabulleri yıkma, sahiplenme vs. bu amaçların çerçevesini çizen çıkışlar olarak sayılabilir.

Geçmişe doğru hareket edildiği zaman iddia edildiği üzere objektiflik bağlamında her anlamda beslenilebilecek doğru ve gerçek tarih bilgisiyle karşılaşılacağı beklentisi yerinde bir beklenti değildir. Çünkü tarihçilerin ortaya koydukları ve geçmişten arayıp bir seçime tabi tutarak bulup getirdikleri tarihî bilgiler kendi ideolojik mekanizmalarından geçerek rafine olmuştur. Rafine olunan bu bilgiler bakış açısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihî romancıların da bu ideolojik mekanizmadan ve onların sonucu olan bakış açılarından masun olmaları mümkün değildir. Söz konusu bakış açılarının ağırlık gösterdiği dönemler farklılık gösterebileceği gibi aynı dönem içerisinde aynı anda da etkili olabilmektedirler.

"Bakış açısı"nı bir idrak neticesinde seçme ve ayıklama yaptıktan sonra yorumlayarak nakletme olarak ifade edebiliriz. Roman yazarının ele aldığı karakter, olay örgüsü, his, üslup, hayal gibi unsurlara karşı duyduğu ilginin ve niyetin romandaki yansımasıdır. Çalışma bağlamında yazarın Osmanlı tarihinde din, ahlak, dil, hürriyet, devlet, aşk, kadın, evlilik, aile, çocuk, eğitim, sanat, edebiyat, tarih, savaş, barış, iktidar hırsı ve mücadelesi, cinsellik, vatan, şehadet vb. bazıları soyut bazıları somutlaştırılan kavram ve davranışlar karşısında takındığı tavra, tercih ve tepkilerine bakış açısı ya da yaklaşım denilebilir.

Çalışmada bu dönemde yazılan tarihî romanlar bu niyet çerçevesinde incelenmiş ve bu romanlarda beş farklı bakış açısının etkili olduğu tespit edilmiştir: tarafsızlığı amaçlayan ya da yeni alternatifler sunan bakış açısı, ironik ve parodik bakış açısı, eleştirel bakış açısı, tahfif ve tahkir edici bakış açısı, sahiplenici ve yüceltici bakış açısı.

"Tarafsızlığı amaçlayan ya da yeni alternatifler sunan bakış açış"ında iki farklı eğilim saptanmıştır. Birinci eğilim yazarın Osmanlı tarihinin herhangi bir döneminden seçtiği konuyu kendince olumlu ve olumsuz yönlerini dile getirerek tarafsız bir yaklaşımla romanına taşımak istemesine dayanmaktadır. İkinci eğilim ise yazarın kendisine gelene kadarki süreçte resmî ideolojinin Osmanlı'nın ele alınan dönemine dair sunduğu bilgileri kabul etmeyip aynı dönemi romanında her açıdan bir değerlendirmeye tabi tutarak kendince olaya dair yeni teklifler sunmasına dayanmaktadır. Söz konusu iki eğilimde de Osmanlı'nın ne tam olarak olumlu ne de tam olarak olumsuz bir yaklaşım çerçevesinde sergilenmesi söz konusudur. Ancak

resmî ideolojinin sunduğu kabullerin dışına çıkıldığı için söz konusu romanların bu kabulleri savunanlarca tartışmaya açılması romanların Osmanlı tarihini savunuyormuş gibi algılanmasına yol açmaktadır.

Bu bakış açısı doğrultusunda 1990-2000 yılları arasında eser verdiğini tespit ettiğimiz isimler şunlardır: Ahmet Altan, Selim İleri, Yılmaz Karakoyunlu, Serpil Ural.

Toplamda yedi romanın incelemeye tabi tutulduğu bu bakış açısında Ahmet Altan, Selim İleri ve Yılmaz Karakoyunlu, daha çok zamanında ve daha sonraki süreçlerde siyasi sonuçlar doğurmuş olayları romanlarında mevzu edinmiştir. Serpil Ural'ın tavrı ise bu üç isimden farklıdır. Ural, Çanakkale Savaşlarını konu edindiği romanında Hümanizme dayanan bir bakış açısı çerçevesinde yaklaşarak alışılmışın dışında Türk askerinin savaştaki başarıları ve zaferlerini değil savaşın her iki taraf için de ölüm getirdiği ve insanlık tarihi için bir intihar olduğu fikirlerini işlemiştir.

"İronik ve parodik bakış açısı"nda ise yazarların genel anlamda Osmanlı tarihine karşı olumsuz bir yaklaşımı söz konusudur. Postmodern bir kurgu ile Yeni Tarihselci kuramın tarih anlayışı çerçevesinde yazılan bu romanlar konu olarak sosyal ve kültürel hayatın bir parçası olan olay ya da kişileri işlemektedir. Söz konusu bu romanların incelenmesi neticesinde bu özellikleri kapsamında geleneğe sahip çıktıkları yanılsamasına kapınılmaması gerektiği ortaya konmuştur. Bu bakış açısına sahip yazarlar geleneğin içinden konuşuyormuş gibi bir tavır içinde olsalar dahi asıl amaçları geleneği tahrip ederek onu küçük düşürmektir. Bu amaç doğrultusunda üstkurmaca, parodi, pastiş, ironi gibi teknikler kullanılarak Osmanlı'ya ait ele unsurlar büyük ölçüde alaya alınmaktadır.

Bu bakış açısı ile yazılan romanlarda kendilerine gelen kadarki süreçte genel anlamda romanlarda olumlu yönde ele alınan Fatih Sultan Mehmed olumsuz bir doğrultuda yansıtılmaya başlanmıştır. Çalışmada tespit ettiğimiz Osmanlı tarihinin yükselme dönemini konu edinmiş romanlardan olan Nedim Gürsel'e ait "Boğazkesen Fatih'in Romanı" bu noktada bir ilki teşkil etmektedir. Bu romanda Fatih, alışılmışın dışında İstanbul'u kendi şahsi hırsı ve arzuları için almaya çalışan ve bu uğurda kan dökmekten geri kalmayan bir "cani" figürü bağlamında yansıtılır.

Ayrıca Fatih, içkiye, eğlenceye ve cinselliğe son derece düşkün biri olarak yansıtılır. Bu romandan itibaren Fatih'in eşcinsel bir kimlik kapsamında ele alınması yaygınlaşmış ve 1990-2000 yılları arasında Fatih dönemini konu alan romanlarda bu yönlü olarak yansıtılmıştır.

Bu bakış açısına sahip yazarlar Yeni Tarihselci anlayışın tarihin öznel olduğu iddiasını kendilerine kalkan yaparak bile isteye Osmanlı tarihine ait bilinen gerçekleri çarpıtmakta ve bunların yerine Batı kaynaklarından aldıkları Osmanlı'nın değersizleştirildiği efsaneleri ikame etmeye çalışmaktadırlar.

Adalet Ağaoğlu, İhsan Oktay Anar, Nedim Gürsel, Zülfü Livaneli, Orhan Pamuk ve Elif Şafak 1990-2000 yılları arasında bu bakış açısı çerçevesinde eser veren yazarlardandır. Çalışmada bu yazarların söz konusu zaman aralığında yazdıkları toplam on roman incelemeye tabi tutulmuş ve yukarıda genel hatlarıyla ortaya konulan bakış açısının izleri derinlemesine analiz edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ele aldığımız üçüncü bakış açısı "eleştirel bakış açısı" oldu. Bu bakış açısı kapsamında Osmanlı tarihine ait unsurlara romanlarında yer veren yazarlar olumsuzlayıcı bir tavır etrafında Osmanlı'ya eleştiriler getirmektedir. Bu bakış açısı kapsamındaki romanlarda eleştiriye tabi tutulan olay, olgu ya da kişiler büyük oranda aynıdır. Padişahların devlet yönetiminden uzaklaşarak kendilerini zevk u sefaya vermeleri ve vakitlerinin büyük bir kısmını haremde geçiriyor olmaları, saray kadınlarının iktidar mücadelesine girişmesi, devlet adamlarının rüşvet ile iş görmesi, devlet kademesi ile halk arasındaki kopukluk, kardeş katlinin getirdiği acı vb. konuların söz konusu romanlarda en çok eleştiriye tabi tutulan konular olduğu tespit edilmiştir.

Derman Bayladı, Faik Baysal, Nermin Bezmen, Necati Cumalı, Reha Çamuroğlu, Vecdi Çıracıoğlu, Celal Hafifbilek, Ayla Kutlu, Sezen Özol, Erol Toy ve Şemsettin Ünlü bu bakış açısı kapsamında Osmanlı'yı olumsuzlayıcı bir edayla yansıtırlar. Çalışmada 1990-2000 yılları arasında yazılan toplamda on iki roman bu bakış açısı kapsamında irdelenerek Osmanlı'nın eleştiriye tabi tutulduğu konular üzerinde durulmuştur.

Dördüncü bakış açısı ise eleştirel tavrın olumsuz manada bir sonraki adımı olan "tahfif ve tahkir edici bakış açısı"dır. Bu bakış açısına sahip yazarların Osmanlı'ya karşı bir önyargılarının hatta kin ve öfkelerinin olduğu görülür. Eleştirel bakış açısı çerçevesinde yazılan romanlarda işlenen konuların bu bakış açısında da işlenmesi söz konusudur. Ancak yazarlar bu konular bağlamında sık sık hakarete varan ifadeler kullanır ve Osmanlı'yı okurun gözünde değersizleştirmek için her yolu dener. Bu romanlarda padişahın son derece olumsuzlayıcı bir edayla halkını umursamayan ve tek derdi haremine yeni güzeller katmak olan bir figür olarak yer alması ve halkın cehaleti sıkça üzerinde durulan olgulardandır.

Reha Bilge, Mehmet Coral, Murat Erman, Selma Fındıklı, Mehmet Fehmi İmre, Solmaz Kâmuran, Adnan Özyalçıner ve Hıfzı Topuz bu bakış açısı ile romanlarını kaleme alan yazarlardır. Bu bakış açısı kapsamında roman olarak ise on iki eser incelemeye tabi tutulmuştur.

Bu dönem içerisinde yazılan romanlarda özellikleri tespit edilen beşinci bakış açısı "sahiplenici ve yüceltici bakış açısı"dır. Bu bakış açısında yazarların Osmanlı'ya aidiyet duygusu ile koşulsuz bir bağlılıkla yaklaştıkları görülür. Ancak 1990-2000 yılları arasında yazılan romanların yekûnuna bakıldığında diğer bakış açılarına nazaran en az tercih edilen bakış açısı olduğu görülür. Bu durumun oluşmasında söz konusu dönemdeki hâkim siyasi ve edebî iktidarın katkısı son derece fazladır.

Tarihî roman anlayışında bu dönem içerisinde gözlemlenen her türlü yapısal ve teknik yeniliklere rağmen Osmanlı'ya 1990 öncesinde duyulan ön yargının benzeri bu dönemde de devam eder. Bazı yazarlar bu ön yargıyı daha da ileri taşır. 1990'ların sonlarına doğru yazılan romanlarda özellikle 28 Şubat döneminin baskıcı tutumunun izleri, Osmanlı'nın İslam'ın ve halifelik makamının temsilcisi olması hususlarında kendini iyiden iyiye hissettirir. Dönemin söylemine uygun olarak romanlarda "laiklik" vurgusu ön plana çıkarılarak Osmanlı her açıdan çağın gerisinde kalmakla suçlanır ve yıkılmasının Türk tarihi açısından olumlu sonuçları olduğu üzerinde durulur.

Yavuz Bahadıroğlu, Mehmed Niyazi, Mim Kemal Öke ve Rahmi Özen ise bu olumsuz atmosfer içerisinde Osmanlı'yı sahiplenici ve yüceltici bir bakış açısıyla yansıtırlar. Toplamda beş romanda izleri tespit edilen bu bakış açısının özellikle 2000 sonrasında muhafazakâr siyaseti savunan bir iktidarın işbaşına gelmesiyle örneklerinin sayısı giderek artmış ve günümüzde Osmanlı'yı konu edinen romanların pek çoğunda tesirini göstermiştir.

Osmanlı tarihi söz konusu olunca devreye giren beş farklı yaklaşımın izlerinin görüldüğü bu dönem, tarih söz konusu olunca eserlerin yazarlarının dünya görüşünden azade olamadan yazılamadığını gösterir niteliktedir. Ele alınan tarihî olaylar ile ilgili belgeler ve bilgiler neyi gösterirse göstersin onları yorumlayarak romanlarında yansıtan yazarın bakış açısı öne çıkmaktadır. Olayları yorumlarken kendisini o konuyu ispatlama gibi bir sorumluluktan da uzak görmesi bu noktada ona daha geniş hareket alanı sağlamaktadır. Böylece Osmanlı'yı kendi dünya görüşü çerçevesinde yansıtan her tarihî roman ve yazarı, olaylara "tarihîlik" açısından yeni boyut kazandırarak okuru yönlendirme niyetini açığa vurmaktadır.

KAYNAKÇA

1. İNCELENEN ROMANLAR

Ağaoğlu, Adalet: **Romantik Bir Viyana Yazı,** 1. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, 2016.

Altan, Ahmet: **Yalnızlığın Özel Tarihi,** 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 1991.

Altan, Ahmet: **Kılıç Yarası Gibi,** 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 1998.

Altan, Ahmet: **İsyan Günlerinde Aşk,** 1. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 2001.

Anar, İhsan Oktay: **Puslu Kıtalar Atlası,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1995.

Anar, İhsan Oktay: **Kitabü'l Hiyel,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1996.

Bahadıroğlu, Yavuz: **Yürek Seferi,** 1. Baskı, İstanbul, Nesil Yayıncılık, 1999.

Bayladı, Derman: **Nağmeler Tahtım Olsaydı,** 1. Baskı, İstanbul, Say Yayınları, 1999.

Baysal, Faik: **Ateşi Yakanlar,** Birinci Baskı, İstanbul, Armoni yayıncılık, 1991.

Bezmen, Nermin: **Kurt Seyit ve Shura,** Birinci Baskı, İstanbul, Emre Matbaacılık, 1992.

Bilge, Reha: **Sur ve Sultan,** 1. Basım, İstanbul, Evrim Yayınevi, 2000.

Coral, Mehmet: **Konstantiniye'nin Yitik Günceleri,** 1. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 1999.

Cumali, Necati: **Viran Dağlar,** 16. Baskı, İstanbul, Cumhuriyet Kitapları, 2015.

Çamuroğlu, Reha: **İsmail,** 4. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, 2011.

Çamuroğlu, Reha: **Son Yeniçeri,** 1. Baskı, İstanbul, Doğan Kitapçılık, 2000.

Çıracıoğlu, Vecdi: **Kara Büyülü Uyku,** 1. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 1999.

Erman, Murat: **Beyazateş Adası,** 1. Baskı, İstanbul, Telos Yayıncılık, 1998.

Fındıklı, Selma: **Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi,** 1. Baskı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 1997.

Fındıklı, Selma: **Saray Meydanında Son Gece**, 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

Gürsel, Nedim: **Boğazkesen: Fatih'in Romanı,** 13. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2012.

Gürsel, Nedim: **Resimli Dünya,** 9. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2011.

Hafifbilek, Celal: **Ankara 1920,** 1. Baskı, İstanbul, Telos Yayıncılık, 1998.

İleri, Selim: **Kırık Deniz Kabukları,** 2. Baskı, İstanbul, Doğan Kitap, 2002.

İleri, Selim: **Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver,** 5. Basım, İstanbul, Everest Yayınları, 2011.

İmre, Mehmet Fehmi: **Yüz Altmış Altı Yıl,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992.

Karakoyunlu, Yılmaz: **Üç Aliler Divanı,** 1. Baskı, İstanbul, Simavi Yayınları, 1991.

Kutlu, Ayla: **Emir Bey ve Kızları,** 1. Baskı, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 1998.

Livaneli, Zülfü: **Engereğin Gözündeki Kamaşma,** 1. Baskı, İstanbul, Can yayınları, 1996.

Niyazi, Mehmet: **Yazılamamış Destanlar,** 12. Basım, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2012.

Niyazi, Mehmet: **Çanakkale Mahşeri,** 66. Basım, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2017.

Öke, Mim Kemal: **Günbatımı,** 1. Baskı, İstanbul, Çağ Kültür Ürünleri, 1991.

Özen, Rahmi: **Çanakkale İçinde: Zulüm Dağları Aşar,** Birinci Baskı, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Özol, Sezen: **Çanakkale Askerine Rütbe Gerekmez,** Birinci Baskı, İstanbul, Kastaş Yayınevi, 1998.

Özyalçıner, Adnan: **IV. Murat ve Mirgün Bahçeleri,** Birinci Basım, İstanbul, AD Yayıncılık, 1997.

Pamuk, Orhan: **Benim Adım Kırmızı,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

Kâmuran, Solmaz: **Kiraze,** 1. Baskı, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2000.

Şafak, Elif: **Pinhan,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.

Şafak, Elif: **Şehrin Aynaları,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

Şafak, Elif: **Mahrem,** 1. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.

Topuz, Hıfzı: **Meyyâle,** 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1998.

Topuz, Hıfzı: **Taif'te Ölüm,** 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999

Topuz, Hıfzı: **Paris'te Son Osmanlılar,** 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

Topuz, Hıfzı: **Hatice Sultan,** 1. Baskı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2000.

Toy, Erol: **Yitik Ülkü (3 Cilt),** 1. Basım, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1995.

Ural, Serpil: **Şafakta Yanan Mumlar,** 2. Baskı, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2003.

Ünlü, Şemsettin: **Yüz Uzun Yıl,** 1. Baskı, İstanbul, Can Yayınları, 1993

2. DİĞER KAYNAKLAR

Aksoy, Nazan: **"Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler",** Çağdaş Türk Yazını, Haz. Zehra İpşiroğlu, İstanbul, Adam Yayınları, 2001.

Aktaş, Şerif: **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş,** Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.

Aktaş, Şerif: **Edebiyatta Üslup ve Problemleri,** Ankara, Akçağ Yayınlar, 1986.

Aktulum, Kubilay: **Metinlerarası İlişkiler,** İstanbul, Öteki Yayınevi, 2007.

Aktulum, Kubilay: **Parçalılık/Metinlerarasılık,** Ankara, Öteki Yayınevi, 2004.

Aktulum, Kubilay: **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık,** Ankara, Kanguru Yayınları, 2011.

Andı, M. Fatih: **Tarık Buğra,** İstanbul, Şule Yayınları, 2000.

Andı, M. Fatih: **Akrebi Kuyruğundan Tutmak,** İstanbul, Ketebe Yayınları, 2018.

Ankersmit, F. R. : **History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor,** Berkeley, University of California Press., 1994.

Ankersmit, F. R. : **"Statements, Texts and Pictures", A New Philosophy of History,** Der: Hans Kellner, Chicago, London, University of Chicago Press, s. 212-240.

Aytaç, Gürsel: **Genel Edebiyat Bilimi,** İstanbul, Papirüs Yayınevi, 1999.

Aytaç, Gürsel: **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler,** Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990.

Babinger, Franz: **Fatih Sultan Mehmed ve Zamanı,** 6. Baskı, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2008.

Bahtin, Mihail: **Karnavaldan Romana,** Çev. Cem Soydemir, 2. Basım, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.

Bocock, Robert: **Tüketim,** Çev. İrem Kutluk, Ankara, Dost Yayınevi, 1997.

Bozdağ, İsmet: **Sultan Abdüllhamid'in Hatıra Defteri,** İstanbul, Pınar Yayınları, 1992.

Carr, Edward Hallett: **Tarih Nedir?,** Çev. Misket Gizem Gürtürk, 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Cebeci, Oğuz: **Komik Edebi Türler,** İstanbul, İthaki Yayıncılık, 2008.

Chartier, Roger: **Yeniden Geçmiş,** Çev. Lale Arslan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1997.

Coral, Mehmet: **Bizans'ta Kayıp Zaman,** İstanbul, Doğan Kitap, 2000.

Çağan, Kenan: **Popüler Kültür ve Sanat,** Ankara, Altınküre Yayınları, 2003.

Çamuroğlu, Reha: **Yeniçerilerin Bektaşîliği ve Vaka-i Şerriyye,** 5. Baskı, İstanbul, Kapı Yayınları, 2009.

Çeri, Bahriye: **Tarih ve Roman,** İstanbul, Can Yayınları, 2001.

Çetişli, İsmail: **Batı Edebiyatında Akımlar,** Birinci Basım, Isparta, Fakülte Kitabevi, 1997.

Çetişli, İsmail: **Metin Tahlillerine Giriş 2, Hikâye-Roman-Tiyatro,** Ankara, 2004.

Daddow, O. J. : **"The Ideology of Apathy: Historians and Postmodernism. Rethinking History: The Journal of Theory and Practicei",** 8(3), 2004.

Demir, Yavuz: **Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât Bir Üstkurmaca Olarak Müşâhedât,** İstanbul, Dergâh Yayınları, 2002.

Dilber, Kadir Can: **Türk Romanında Roman Sanatının Ele Alınışı,** Ankara, Akçağ Yayınları, 2014.

Doltaş, Dilek: **Postmodernizm ve Eleştirisi: Tartışmalar Uygulamalar,** İstanbul, İnkılap Yayıncılık, 2003.

Ecevit, Yıldız: **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2001.

Eagleton, Terry: **Edebiyat Kuramı,** Çev. Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, 1990.

Eco, Umberto: **Anlatı Ormanlarında Gezinti,** Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1995.

Erdoğan, İrfan - Korkmaz Alemdar: **Popüler Kültür ve İletişim,** Ankara, Erk Yayınları, 2005.

Forster, E. M.: **Roman Sanatı,** Çev. Ünal Aytür, İstanbul, Adam Yayınları, 1982.

Güzel, Abdurrahman: **Türk Edebiyatında Çanakkale Zaferi,** Çanakkale, On Sekiz Mart Üniversitesi Yayınevi, 1996.

Jameson, Fredric: **"Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı,"** Çev. Deniz Erksan, Postmodernizm, F. Jameson, J–F. Lyotard, J. Habernas, Yayına Hazırlayan Necmi Zekâ, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1994.

Jenkins, Ketih: **Tarihi Yeniden Düşünmek,** Çev. Bahadır Sina Şener, 1. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1997.

Kansu, Aykut: **1908 Devrimi,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınevi, 1995.

Karaca, İsmail: **Türk Tarih Tezi ve Tarihî Roman,** İstanbul, Sahaflar Kitap Sarayı, 2014.

Konyalı, İbrahim Hakkı: **Fatih'in Mimarlarından Azadlı Sinan (Sinan-ı Atîk),** İstanbul, 1953.

Kozanoğlu, Abdullah Ziya: **Arena Kraliçesi,** İstanbul, Atlas Kitabevi, 1969.

Kuçuradi, Ionna: **İnsan ve Değerleri,** Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, 1998.

Kutlu, Ayla: **Bir Göçmen Kuştu O,** İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2008.

Küçük, Mehmet: **Modernite versus Postmodernite,** Ankara, Vadi Yayınları, 2000.

Lukacs, Georgy: **Avrupa Gerçekçiliği,** Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1987.

Lucaks, Gyorgy: **Tarihsel Roman,** Çev. İsmail Doğan, Ankara, Epos Yayınları, 2008.

Moran, Berna: **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3,** 1. Baskı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1994.

Munslow, Alun: **Tarihin Yapısökümü,** Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları. 2000.

Naci, Fethi: **Kıskanmak,** İstanbul, Oğlak Yayınları, 1998.

Narlı, Mehmet: **Roman Ne Anlatır,** Ankara, Akçağ Yayınları, 2009.

Naskali, Emine: **Yılan Kitabı,** İstanbul, Kitabevi Yayıncılık, 2014.

Nutku, Özdemir: **Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri,** İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1976.

Okay, Orhan: **Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Mithat Efendi,** İstanbul, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.

Opperman, Serpil: **Postmodern Tarih Kuramı- Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman,** 1. Baskı, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2006.

Orat, Jülide Akyüz: **Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kafkas Göçleri,** Kars, Kafkas Üniversitesi Yayınları, 2011.

Pamuk, Orhan: **Öteki Renkler,** İstanbul, İletişim Yayınları, 1999.

Parla, Jale: **Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri,** İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.

Sauerberg, Lars Ole: **Fact into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel,** Macmillan, Hong Kong, 1991.

Stevick, Philip: **Roman Teorisi,** Çev. Sevim Kantarcıoğlu, 4. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.

Şakir, Ziya: **Sultan Hamid'in Son Günleri,** İstanbul, Anadolu Türk Kitap Deposu, 1943.

Tahir, Kemal: **Notlar/Sanat Edebiyat 1,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 1990.

Tahir, Kemal: **Notlar/Sanat Edebiyat 4,** İstanbul, Bağlam Yayınları, 1990.

Tanıdı, Zeren: **Türk Minyatür Sanatı,** İstanbul, Türkiye İş Bankası yayınları, 1996

Tanpınar, Ahmet Hamdi: **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi,** 1. Baskı, İstanbul, YKY, 2006.

Tekeli, İlhan: **Tarihyazımı Üzerine Düşünmek,** Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 1998.

Tekin, Mehmet: **Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları,** 5. Basım, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2006.

Timur, Taner: **"Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum, Kimlik",** Afa Yayınları, 1991.

Tokgöz, Ali İhsan: **Matbuat Hatıralarım,** Haz. Alpay Kabacalı, İstanbul, İletişim Yayınları, 1993.

Tural, Sadık K. **Zamanın Elinden Tutmak,** Ötüken Neşriyat, 1982.

Uğur, Veli: **1980 Sonrası Türkiye'de Popüler Roman,** 1. Baskı, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2013.

Uluçay, M. Çağatay: **Harem,** 6. Basım, İstanbul, Ötüken Neşriyat, 2017.

Unat, Faik Reşit: **İkinci Meşrutiyetin İlanı ve Otuzbir Mart Hadisesi: II. Abdülhamid'in son Mabeyn Başkatibi Ali Cevat Bey'in Fezleke'si,** Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1985.

Yalçın, Alemdar: **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı,** Ankara, Günce Yayınevi, 1997.

Yalçın-Çelik, Dilek: **Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları,** 1. Baskı, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.

Yalçın, Hüseyin Cahit: **Siyasal Anılar,** İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2000.

3. MAKALELER VE RÖPORTAJLAR

Akışlı, Tahir: "Çocuk ve Gençlik Edebiyatında Hümanizm Kavramı ve Şafakta Yanan Mumlar Örneği", **Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** Cilt: 1, Sayı: 2, s. 60-69.

Akman, Şefik Taylan: "Türk Tarih Tezi Bağlamında Erken Cumhuriyet Dönemi Resmi Tarih Yazımının İdeolojik ve Politik Karakteri", **Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi,** S.1, s. 81.

Aktulum, Kubilay: "Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarihi Yeniden Yazmak", **Bilig,** Bahar 2015, S. 73, s. 1-16.

Akyıldız, Hülya: "Tanpınar'ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler", **Turkish Studies,** 2010, S. 5/3, s. 715-727.

Andı, M. Fatih: "Namık Kemal'in Cezmi Romanına Dair Devrinde Yapılan Münakaşalar", **Namık Kemal Sempozyumu Bildirileri,** Doğu Akdeniz Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Gazimagusa, 1998, s. 25-46.

Apaydın, Mustafa: Mustafa Apaydın, "Biyografik Roman Türünün Türk Edebiyatındaki Gelişimi Üzerine Bazı Dikkatler", **Hece Dergisi,** Türk Romanı Özel Sayısı, S. 65-66-67.

Apaydın, Mustafa: "Biyografik Romanlar ve Türk Edebiyatında Biyografik Romanın Gelişimi Üzerine Bazı Gözlemler" **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** 2001, S. 7, s. 165-175.

Argunşah, Hülya: "Tarihî Romanda Postmodern Arayışlar", **İlmi Araştırmalar,** İstanbul, 2002, S. 14, s.17-27.

Aslan, Hanifi: "Renklerden Kırmızı, İsimlerden Ali, Eşyalardan Aynalı Dolap Yahut Üç Romanda Anlatılan Dünya", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Temmuz-Aralık 2010, S. 4, s. 37-66.

Aslan, İlker: "Edebiyat ve Tarih İlişkisi: Edebî Metinleri Yeni Tarihselcilik Odağında Okumak", **Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi,** S.6, s. 255-266.

Aslan, İlker: "Beyaz Kale'nin Ardındaki Gerçekler: Anlatılan Tarihe Yeniden Bakmak", **Mavi Yeşil Dergisi,** Mart-Nisan 2015, S. 92.

Atasü, Erendiz: "Ayla Kutlu'nun Eserlerinde Feodalizm İmgeleri ve Feodalizm Eleştirisi", **1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı,** İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2012.

Ayata, Yunus: "Tarih, Doğu-Batı ve Postmodernizm Üçgeninde Bir Roman: Beyazkale", **Türk Yurdu,** Türk Romanı Özel Sayısı, C. 20, S. 153-154, s. 186-197.

Binarak, İsmet: "Minyatür", **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi,** İstanbul, Dergâh Yayınları, C. 6, s. 367-371.

Bloland, H. G. : "Whatever Happened to Postmodernism in Higher Education? No Requiem in the New Millennium", **The Journal of Higher Education,** 2005, S. 76, s. 121–150.

Çavuş, Rumeysa: "Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni Bir Dönüş", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,** 2002, C. 42, S. 1-2, s. 121-133.

Çelik, Yakup: "Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki Tarihî Romanda Kişiler", **Bilig,** Yaz 2002, Sayı 22, s. 49-68.

Çeri, Bahriye: "Cumhuriyet Romanında Osmanlı Tarihinin Kurgulanışı", **Tarih ve Toplum,** S.198: 19-27.

Çeri, Bahriye: "Tarihçiler Tartışıyor: Tarih ve Roman İlişkisi Üzerine" (Açık Oturum), **Tarih ve Toplum,** Haziran 2000, Cilt 33, S. 198, s. 4-15.

Çetindaş, Dilek: "Tarihî Romanımızdaki "Kadınlar Saltanatı": Pop Kültür Ürünleri Olarak Saray Kadınları ve Tarihî-Biyografik Romanları", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 95-114.

Çevirme, Emir Ali: "Kitab-ül Hiyel'de 'Çok Katmanlılık' ya da 'Çoğulculuk'", **Dergâh Dergisi,** Ekim 2011, C. 22, S. 260, s. 18-28.

Demirci, Neşe: "Elif Şafak'ın Pinhan, Araf ve Mahrem'inde İsim İmgelemi", **Turkish Studies,** International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 5/3 Summer 2010, s. 996-1008.

Demiryürek, Meral: "Bir Göçün Romanı: Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi", **Modern Türklük Araştırmaları Dergisi,** Aralık 2010, C. 7, S. 4, s. 124-146.

Doğan, Mehmet: "Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Romanları", **Türk Dili,** Türk Romanında Kurtuluş Savaşı Özel Sayısı, 1976, S. 8-10.

Doğan, Mehmet Can: "Tarihî Romanın Dinamikleri ve Son Beş Yılı Tarihî Romanları", **Türk Yurdu**, Türk Romanı Özel Sayısı, C. 20, S. 153-154, s. 140-158.

Durmuş, Gökay: "Elif Şafak'ın Mahrem'inde Fantastik Bir Yolculuk", **Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** 2014, C. 12, S. 3, s. 227-245.

Duymaz, Recep: "Gelibolu Romanına Postmodernizm Açısından Bakış", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Temmuz-Aralık 2009, S. 2, s. 9-23.

Ecevit, Yıldız: "Orhan Pamuk'un Romanlarında Ana Birleşenler**", Varlık,** S. 1063, Nisan 1996, s. 46-55.

Enginün, İnci: "Çanakkale Zaferi'nin Edebiyata Aksi", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** 1991, s. 516-529.

Erol, Kemal: "Namık Kemal'in Siyasi Düşünceleri ve Devlet İdeali", **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** S.25, 2011.

Erol, Kemal: "Tarih- Edebiyat İlişkisi ve Tarihî Romanların Tarih Öğretimine Katkısı", **Dil ve Edebiyat Eğitim Dergisi,** C. 1, S. 2, s. 59-70.

Ertop, Konur: "Romancılığımızda Tarihe Yaklaşım", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197-198, s. 60-61.

Fedai, Özlem: "Mistik, Marksist ve Osmanlı: Kemal Tahir Romanında Tarih", **Türk Yurdu,** 2000, S. 153-154.

Gariper, Cafer: "Tarihin Edebiyat, Sinema ve Televizyonda Yeniden Üretimi", **Bizim Külliye,** Haziran-Temmuz-Ağustos 2014, S. 60, s. 35-38.

Gariper, Cafer - Yasemin Küçükcoşkun: "Romanda Tarihin Kurgusu ve İhsan Oktay Anar'ın Suskunlar Romanına Yeni Tarihselcilik Çerçevesinde Bir Yaklaşım, **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 178-188.

Geçikli, Kubilay: "Edebiyatta Yeni Tarihselcilik", **CÜ Sosyal Bilimler Dergisi,** Haziran 2016, Cilt: 40, S. 1, s. 173-189.

Gündoğan, Hatice: "Necati Cumalı'nın Viran Dağlar Romanında Göç Olgusu", **Internetional Journal of Humanities and Education,** C. 4 S. 9, s. 354-377.

Güneş, Mehmet: Yüreği Bosna'da Kalanların Romanı: Gözüm Yaşı Tuna Selidir Şimdi", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 2016.

Gürsel, Nedim: "Tarihsel Roman Üzerine", **Tarih ve Toplum,** Haziran 2000, S. 198, s. 17.

Gürsel, Nedim: "Tarihsel Roman Tarihi Yorumlayan Romandır", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197-198, s. 75.

Göçgün, Önder: "Namık Kemal'de Tarih Düşüncesi ve Sevgisi", **Türk Dünyası Tarih Dergisi,** Şubat 1987, S. 2.

Harvey, D. : "The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change", **Cambridge: Blackwell,** 1990.

Hüküm, Muhammet: "İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Romanının Metinlerarası İlişkiler Açısından Değerlendirilmesi", **Akademik Matbuat,** Kasım 2017, S. 1, s.38-51.

İrgürel, Mücteba: "Ahmed I", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** Ankara, TDV Yayınları, 1999, C. 2, s. 30-34.

Kacıroğlu, Murat: "Cumhuriyet Sonrası Popüler Tarihî-Macera Romanlarda Kemalist Tarih Tezinin Etkisi Üzerine", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 115-127.

Kacıroğlu, Murat: "Selim İleri'nin Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver Romanında Üstkurmaca Yapı ve Tarihsellik Düzleminde Anti-Kahraman İmgesi", **Folklor/Edebiyat,** 2010, C. 16, S. 62

Kaplan, Mehmet: "Tarihî Romanda Şahıslar Nasıl Konuşturulmalı", **Türk Edebiyatı,** Temmuz 1977, S. 45**.** s. 7-8.

Karaca, Alâattin: "İsyan Günlerinde Aşk", **İlmî Araştırmalar,** 2002, S. 14, s. 83- 100.

Karaca, Alâattin: "İsyan Günlerinde Aşk'ın Kimi Sayfalarını Ziya Şakir mi Ahmet Altan mı Yazdı?", **Hürriyet Gösteri,** Haziran 2006, S. 281, s. 25-27.

Karataş, Cengiz: "Tarihsel Romanda Gerçeklik ve Kurgu İlişkisi", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 214-221.

Karakışla, Yavuz Selim: "Fatih Sultan Mehmed'in Topları ya da Rumeli Hisarı Düşleri", **Tarih ve Toplum,** Haziran 2000, S. 198, s. 51-57.

Karpat, Kemal H. : "1878 Avusturya İşgaline Karşı Bosna ve Hersek Direnişiyle İlgili Osmanlı Politikası", **Balkanlarda Osmanlı Mirası ve Milliyetçilik,** Çev. Recep Boztemur, İstanbul, Timaş Yayınları, 2015, s. 130-166.

Kavaz, İbrahim: **"**Tarihselcilik Anlayışı ve Tarihi Romanlarda Gerçeklik Üzerine Bir Değerlendirme", **Bilig,** Güz 2012, S. 63, s. 93. 110.

Kılıç, Savaş: "İroni, İstihza, Alaysama", **Cogito,** 2008, S: 57, s.143-148.

Koçakoğlu, Bedia: "Yeni Tarihselci Bir Okuma: 'Engereğin Gözündeki Kamaşma'", **Mediterranean Journal of Humanities,** C. 2, S. 1, s. 147-160.

Konyalı, İbrahim Hakkı: "Fatih'in Mimar Sinanla Mürafaası", **Tarih Hazinesi,** İstanbul, 1950, s. 58-61.

Kutlu, Ayla: "Fuji Dağındaki Bir Damla Yağmur Suyu", **1. Kadın Yazarlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı, İstanbul,** Bilgi Yayınevi, 2012.

Küçük, Cevdet: "Abdülaziz", **TDV İslam Ansiklopedisi,** 1988, C. 1, s. 179-185.

Leicester, M. : "Post-postmodernism and Continuing Education", **International Journal of Lifelong Education,** 2000, S. 19 s. 73–81.

Lyotard, J. F. : "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge", **Manchester University Press,** 1984.

Livaneli, Zülfü: "Bir Roman Var Romanda Romandan İçeri Tek Değer Ölçüsü de Bu", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197-198, s. 73.

Mat, Celal: "Çanakkale Muharebelerini Konu Edinen Romanlar Üzerine", **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,** Cilt: 17, Sayı: 1, Haziran 2007, s. 81-100.

Menteşe, Oya Batum: "Sanatta ve Edebiyatla Postmodernizm", **Türk Dili,** Mart 1995, S. 519, s. 273-283.

Mert, Hasan: "Çanakkale Savaşlarının Askeri, Siyasi ve Sosyal Sonuçları", **Türkler,** C. 13, Ankara 2002.

Naci, Fethi: "Romancının İşi Tarih Değil Roman Yazmaktır", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197-198, s.58-59.

Narlı, Mehmet: **"Postmodern Roman ve Modern Gerçekliğin Yitimi",** Türkbilig, 2009, S.18, s. 122-132.

Odacı, Serdar: "Romantik Bir Viyana Yazında Bilinç ve Bilinç Akışı", **Türkbilig,** 2010, S. 19, s. 161-175.

Okay, Orhan - M. Ertuğrul Düzdağ: "Mehmet Akif Ersoy", **TDV İslam Ansiklopedisi,** 2003, C. 28, s. 432-439.

Oğuzbaşaran, Bekir: **"**Edebiyatımızda Çanakkale 1-2", **Türk Edebiyatı,** Nr. 222-223, Mart Nisan 1996.

Opperman, Serpil: "Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve Gerçeklik", **Littera,** S. 3, s. 246-260.

Pamuk, Orhan: "Temel Sorun Gerçekçi Ayrıntıya Saygının Sınırları", **Hürriyet Gösteri,** 1997, S. 197−198, s. 72.

Safran, Mustafa - Ahmet Şimşek: "Anlatı Bağlamında Tarihyazımının Sorunları", **Bilig,** Güz 2011, S. 59, s. 203-234.

Safran, Mustafa - Ahmet Şimşek, "Tarih Yazımında Bir Sorun: Tarih ve Zaman İlişkisi", **Tarihin Peşinde: Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi,** 2009, S. 1, s. 9-26.

Sağlık, Şaban: "Tarihî Popüler Türk Romanlarında Yüceltilen Bir 'Değer' Olarak Türk Kimliği", **İlmi Araştırmalar,** S. 14, İstanbul ,2002, s. 145-165.

Samsakçı, Mehmet: "Gerçekliğin İdraki ve Üslûp Sorunları Bağlamında Benim Adım Kırmızı", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Temmuz-Aralık 2011, S. 6, s. 121-138.

Sazyek, Esra: "Elif Şafak'ın Romanlarında Çokkültürlülüğe Giden Aşamalar", **Turkish Studies,** International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/4 Spring 2013, s. 205-228.

Sarıçiçek, Mümtaz: "Postmodern Bir Tarih Kurgulaması: Boğazkesen", **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** Sonbahar 2008, S. 2, s. 189-201.

Sazyek, Hakan: "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", **Hece,** Türk Romanı Özel Sayısı, Ankara, Hece Yayınları, 2002, s. 493-509.

Sazyek, Hakan: "Türk Romanında Protagonistin Serüveni", **Adam Sanat Dergisi,** 2003, S. 214, s. 75-81.

Somuncu, Selim: "Tarihsel Bilgi ile Edebiyat Arasında Tarihî Romanın Konumu", **III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı,** 1. Baskı, Ankara, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, 2016, s. 304-311.

Sönmez, Zeki: "Sinân-ı Atîk", **TDV İslam Ansiklopedisi,** 2009, C. 37, s. 228.

Sözen, Edibe: "Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi", **Doğu-Batı Dergisi,** Mayıs, Haziran, Temmuz 2004, Popüler Kültür Özel Sayısı, S. 15.

Steiner, George: "György Lukacs ve Şeytan'la Anlaşması", **Türk Dili Dergisi,** Mart 1971, Eleştiri Özel Sayısı II, S.234, s. 662-674.

Şişman, Ö. : "Bektaşiliği ve Aleviliği Araştıran Bir Tarihçi: Reha Çamuroğlu", **Cumhuriyet Kitap Eki,** 8 Eylül 2001, S. 603, s. 3-4.

Sizgen, Berna Akyüz: "Ayla Kutlu'nun İki romanında Dünya Savaşları", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Temmuz-Aralık 2014, S. 12, s. 197-213.

Tatar, Kırılmış İlknur: "Tarihî Romanlarda Değişen Bakış Açısı, Küçük Ağa ve Küçük Ağa Ankara'da", **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi,** C. 6, S. 28, s. 390-402.

Tekelioğlu, Orhan: "Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar", **Doğu-Batı,** Yıl:6, Sayı:22, Şubat-Mart-Nisan 2003, s. 65-77.

Toy, Erol: "Roman Yazarı Fili Kör gibi Tarif Etmeyip Bütünün Anlatmalıdır", **Hürriyet Gösteri,** Mayıs 1997, S. 197, s. 66.

Tunalı, Yağmur: "Osmancık Üzerine Tarık Buğra ile Sohbet", **Töre,** Mart 1984, S. 154, s. 46-49.

Turan, Şerafettin: "Mustafa Kemal Atatürk, Hayatı", **TDV İslam Ansiklopedisi,** 2006, C. 31, s. 310-331.

Türkeş, A. Ömer: "Romana Yazılan Tarih", **Toplum ve Bilim Dergisi,** S. 91, s. 166-212.

Türkeş, A. Ömer: "Tarihî Roman Roman Gibi Tarih", **Virgül,** Haziran 1998, S. 9, s. 16-19.

Türkeş, A. Ömer: "Güdük Bir Edebiyat Kanonu", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce/Kemalizm,** Cilt II, İstanbul, İletişim Yayınları, 2001, s. 440- 442.

Taştan, Zeki: "Atatürk Devri Türk Tarih Tezizinin Romanlarımızdaki Yansımaları, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,** Van, S. 7, s. 112-147.

Taştan, Zeki: "Tarihî Gerçekler ve Kurgusal Gerçekli Bağlamında Tarihî Roman," **TYB Akademi,** Ocak 2014, S. 4, s. 61-74.

Ulutürk, Yasemin: "Modernist Kurguda Klasik Gerçekçi/Geleneksel Romanın İzleri: Yaseminler Tüter mi Hâlâ?", **Current Research in Social Sciences,** Eylül 2018, C. 4, S. 3, s. 108- 115.

Uzun, Mustafa: "Edebiyat", **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi,** C. VIII, 1993, s.208-209.

Ülkütaşır, M. Şakir: "Bizde Tarihî Romancılık", **Hisar,** C.8, S.61, Ocak 1969.

Yalçın-Çelik, Dilek "Selim İleri'nin, Tarihî Romantik Duyarlılıkta Metinselleştiği Romanı: Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver**", II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni Bildiriler,** Kayseri, Erciyes Üniversitesi Yayınları, 2007, s. 610.

Yaprak, Tahsin - Özcan Bayrak: "Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı", **Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi,** Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, 2017, s. 148-157.

Yavaş, Gürkan: "Tarihin Yeniden Okunup Yorumlanmasında Edebiyat Metninin Rolüne Dair Bir Örnek: Reha Çamuroğlu'nun Son Yeniçeri Romanında Yeniçeri-Bektaşî İmajı", **Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları,** Ocak-Haziran 2012, S. 7, s. 217-244.

Yeşilyurt, Şamil: "Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması", **Turkish Studies,** Volume 4 /I-II, Winter 2009, s. 1989-2009.

Yeşil, Kâmil: "Modernizmi Esas Alan Bir Yazar: Bilge Karasu, Modernist Bir Öykü: Odalardan Biri", **Yeni Tür Edebiyatı Araştırmaları,** Haziran 2011, s. 165-176.

Yeşilçiçek, Vedat: "Mehmed Niyazi'nin Romanlarında Tarih Algısı", **Karabük Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi,** 2016, Özel Sayı 2, s. 142-165.

Yılmaz, Kaya: "Postmodernist Tarih Yaklaşımı: Postmodernizmin Tarih Eğitimi İçin Doğurguları", **Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,** Temmuz 2013, S. 34, s. 197-209.

Yüksel, Aslı: "Amat Romanında Yeni Tarihselcilik", **Söylem Filoloji Dergisi,** 2016, C.1, S.1, s. 78-91.

Yürek, Hasan: "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları", **Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi,** 2008, C. 28, S. 1, s. 187-202.

4. TEZLER

Argunşah, Hülya: "Türk Edebiyatında Tarihî Roman", Yayımlanmamış Doktora Tezi, **İstanbul, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1990.

Bilgi, Levent: "Türk Romanında Savaş Sonrasında Anadolu'ya Zorunlu Göçler", Yayımlanmamış Doktora Tezi, **İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü,** 2006.

Bozkurt, Oğuzhan: "Reha Çamuroğlu'nun Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Bartın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2018.

Çelik, Tuğba: "Alev Alatlı'nın Romanlarında Modernizm ve Postmodernizmin Yansımaları", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2002.

Çokluk, Necmittin: "İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Edirne, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2009.

Erlevent, Damla: "Halide Edib Adıvar'ın Son Dönem Romanlarında İstanbul'da Gündelik Hayat ve Müzik", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Ankara, Bilkent Üniversitesi,** 2005.

Göçer, Sami: "İstanbul Kütüphanelerinde Çanakkale Muharebelerinin Edebiyata Yansıması İle İlgili Eserler", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1992.

Kırılmış, İlknur Tatar: "Türk Edebiyatında Tarihi Romanlar (Türk Tarihi ile İlgili,1961-1965)", Yayınlanmamış Doktora Tezi, **İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2007.

Koçakoğlu, Ahmet: "İhsan Oktay Anar, Hayatı-Sanatı-Eserleri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Konya, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2008.

Öztürk, Nermin: "Tarihî Romanlar ve 19. Yüzyılda Yazılmış Üç Tarihî Romanın Değerlendirilmesi", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1992.

Sağlık, Şaban: "Popüler Roman ve Estetik Roman Kavramları Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma", Yayımlanmamış Doktora Tezi, **Samsun, On Dokuz Mayıs Üniversitesi,** 1998.

Satık, Güzel: "Zülfü Livaneli'nin Romanları ve Romancılığı", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2015.

Şirin, İbrahim: "Namık Kemal'in Tarih Anlayışı", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **Denizli, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 1998.

Tek, Akın: "İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Üstkurmaca", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, **İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,** 2003.

5. ELEKTRONİK KAYNAK

Asal, Raşel Rakella: "Tarih ve edebiyat ortaklığı bağlamında 'Romantik Bir Viyana Yazı'" (Çevrimiçi) http://www.edebiyathaber.net/tarih-edebiyat-ortakligi-baglaminda-romantik-bir-viyana-yazi-rasel-rakella-asal/ 13.03.2019

Burbules, N. C. : "Postmodern Doubt and Philosophy of Education", (Çevrimiçi) http://www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/95_docs/burbules.html.

Çıraklı, Mustafa Zeki: "Romantik ya da Roman-tik: Adalet Ağaoğlu'nun Bir Viyana Yazında Çok Katmanlı Anlatım, Tarih ve İroni", (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/322901360 13.03.2019

Fedai, Özlem: "Özlem Fedai ile Tarık Buğra Üzerine Konuştuk", (Çevrimiçi) https://www.dunyabizim.com/soylesi/ozlem-fedai-ile-tarik-bugra-uzerine-konustuk-h23291.html 05.01.2019

Hanioğlu, M. Şükrü: "Osmanlı ve Türklük", (Çevrimiçi) https://www.sabah.com.tr/yazarlar/hanioglu/2013/12/15/osmanli-ve-turkluk 07.05.2019

Korap, Erlif: Elif Korap, "Hangi İstanbul", (Çevrimiçi) http://www.milliyet.com.tr/1999/06/16/sanat/san2.html 17.03.2019

Tek, Akın: "Üstkurmaca Bir Roman Olarak Puslu Kıtalar Atlası" (Çevrimiçi) https://oggito.com/icerikler/ustkurmaca-bir-roman-olarak-puslu-kitalar-atlasi/27376 18.02.2019

Turhanlı, Halil: "Tarih Objektif ve Bilimsel Değil Sübjektif ve Edebîdir!", (Çevrimiçi) http://www.stargazete.com/acikgorus/tarih-objektif-ve-bilimsel-degil-subjektif-ve-edebidir-138917.html 22.02.2019

Uzun, Melike: "Yazmak ya Bir Aşk ya da Bir Nefret İşidir", (Çevrimiçi) http://www.edebiyathaber.net/melike-uzun-reha-camurogluyla-son-romani-hakkinda-konustu/ 07.04.2019

ÖZ GEÇMİŞ

Doğum Tarihi	:10/03/1988
Doğum Yeri	: Gümüşhane
Ortaöğrenim	: Süleyman Nazif Anadolu Lisesi
Lisans:	:2006-2010, İstanbul Üniversitesitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans	:2011-2014, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı "Rasim Özdenören Hikâyesinde Toplumsal Değişimin İzleri"
Doktora	: 2014-2019, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı "Günümüz Türk Romanında Osmanlı Tarihine Bakış Açısı (1990-2000)"
Çalıştığı Kurumlar	: 2010-2012, Haydar Akın Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni 2012-2015, Fikriye Nüzhet Bilgincan Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni 2015-2016, Avcılar Anadolu İmam Hatip Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni 2016- , İstanbul Cağaloğlu Anadolu Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni (Halen çalışıyor) 2019- (Görevlendirme ile), Şehit Münir Alkan Fen Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni