



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

TÜRK ROMANINDA KRONOTOP KAVRAMI (1870-1928)

Gülben SEVGİ

Doktora Tezi

Ankara, 2023

TÜRK ROMANINDA KRONOTOP KAVRAMI (1870-1928)

Gülben SEVGİ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2023

KABUL VE ONAY

Gülben Sevgi tarafından hazırlanan “*Türk Romanında Kronotop Kavramı (1870-1928)*” başlıklı bu çalışma, 29/12/2022 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr., Mustafa Apaydın (Başkan)

Prof. Dr., S. Dilek Yalçın Çelik (Danışman)

Doç. Dr., Hayrunisa Topçu (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi, Eylem Aksoy Alp (Üye)

Dr. Öğr. Üyesi, Fatma Özlem Bay Gülveren (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

15/01/2023

Gülben SEVGİ

1 “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Prof. Dr. S. Dilek Yalçın elik** danışmanlığında tarafımdan retildeğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Gülben SEVGİ

ÖZET

SEVGİ, Gülben. Türk Romanında Kronotop Kavramı (1870-1928), Doktora Tezi, Ankara, 2023.

Bu çalışmada Türk romanı kronotop kavramı odağa alınarak ele alınmaktadır. Çalışmaya 1937-1938 yılları arasında Mikhail Bakhtin tarafından yazılan “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri-Tarihsel Bir Poetikaya Yönelik Notlar*” başlıklı makale referans çerçevesi olarak hizmet etmektedir. Bakhtin’in öldüğü yıl olan 1975’te yayımlanan bu makale ancak 1981’de İngilizceye çevrilerek yazıldığından neredeyse yarım yüzyıl sonra akademik çalışmalarda hak ettiği ilgiyi görmüştür. Aradaki zaman kaybı göz önüne alındığında sanat ve edebiyat çalışmalarında zaman-uzam üzerine yapılan araştırmaların yeni başladığı söylenebilir. Kronotop kavramı kesin, eksiksiz bir tanımlama olarak görülmemekle birlikte anlatılarda yer alan zaman-mekân birliğini ayrılmaz bir bütünlük içerisinde değerlendirmenin önemini anlamaya yardımcı bir argüman olarak değerlendirilmektedir. Tarihsel bir kronotopun parçası olan yazar, kurgusal dünya ve karakterlerin hayatları zaman-uzamların kaynaştığı ekseninde birleşerek anlatı çok katmanlı bir hâle gelmektedir. Türk romanında yer alan kronotopların yazarların dış dünyayla kurduğu ilişki ve kurgusal dünyanın kendi içindeki etkileşimini içeren bir dizi özelliğin somut imgesel birimlerle bütünleştirilerek ele alınması tarihsel özgüllüğe sahip farklı kronotopik düzenlemeleri ortaya çıkaracaktır. Bu çalışma 1870-1928 yılları arasında yayımlanan romanlarda yer alan kronotoplar ile bunlar arasındaki etkileşimi ortaya çıkararak belirli bir eser ya da yazara ait yapılan çalışmalardan farklı olarak Türk romanının belli bir dönemine özgü kronotopları bütünsel olarak irdelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Kronotop, Bakhtin, Zaman-Uzam, Türk Romanı.

ABSTRACT

SEVGİ, Gülben. The Chronotope in Turkish Novel, Phd. Thesis, Ankara, 2023.

In this study, the concept of Turkish novel chronotope is discussed with focus. The article titled *“Time and Chronotope Forms in the Novel -Notes on a Historical Poetics”* written by Mikhail Bakhtin between 1937 and 1938 serves as a reference framework for the study. This article, published in 1975, the year of Bakhtin’s death, received the attention it deserved in academic studies almost half a century after it was written and translated into English in 1981. Considering the loss of time in between, it can be said that the researches on time-space in art and literature studies have just begun. Although the concept of chronotope is not seen as a precise, complete definition, it is considered as an argument that helps to understand the importance of evaluating the time-space unity in the narratives in an inseparable whole. The author, who is part of a temporal-historical chronotope, the fictional world and the lives of the characters merge on the axis where time-spaces merge and the narrative becomes multi-layered. The fact that the chronotopes in the Turkish novel are handled by integrating a series of features including the relationship of authors with the outside world and the interaction of the fictional world with concrete imaginary units will reveal different chronotopic arrangements with historical specificity. This study reveals the interaction between the chronotopes in the novels published between 1870 and 1928 and examines the chronotopes specific to a certain period of the Turkish novel in a holistic manner, unlike the studies of a particular work or author.

Keywords: Chronotope, Bakhtin, Time-Space, Turkish Novel.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ÖN SÖZ	viii

GİRİŞ	1

1. KRONOTOP KAVRAMI	20

1.1. EDEBİYAT KURAMI ÇERÇEVESİNDE KRONOTOPİK OKUMAYA DAİR BAKİŞ AÇILARI.....	23

1.1.1. Tarihsel Temel	26

1.1.2. Felsefi Temel	33

1.1.3. Fiziksel Temel	43

1.2. BAKHTİN'İN EDEBİYAT KRONOTOPU	50

2. 1870-1928 YILLARI ARASINDA TÜRK ROMANININ BAKHTİNYEN ANALİZİ.....	74

2.1. TESADÜFÜN HÂKİMİYETİNDE BİR DÖNEMİN BÜTÜNSSEL İŞARETLERİ: TANZİMAT ROMANININ KRONOTOPİK DÜNYASI....	75

2.1.1. Macera Romanlarının Kronotopu: Yol ve Karşılaşma	76

2.1.2. Polisiye Romanların Kronotopu: Gazete ve Mektup	130

2.1.3. Tarihî Romanların Kronotopu: Kale, Manastır ve Mahzen	153

2.1.4. Sosyal Romanların Kronotopu: Züppe, Köle ve Cariye	197

2.1.5. Aile Romanlarının Kronotopu: Köşk ve Konak	222

2.2.KRİZ, DÖNÜŞÜM, YASAK ÇİZGİSİNİN ÖTESİNE GEÇİLEN NOKTA: SERVETİFÜNUN ROMANINDA KRONOTOPIK DEĞERLER	242
2.2.1. Hayalperest Kahramanların Kronotopu: Buluşma ve Karşılaşma	244
2.2.2. Hasta ve Kırgın Kahramanların Kronotopu: Hatıra Defteri, Günlük ve Mektup.....	255
2.2.3. Yoldan Çıkan Kahramanların Kronotopu: Şarlatan, Snop ve Fahişe	265
2.2.4. Yuvası Dağılan Kahramanların Kronotopu: Yalı ve Köşk	278
2.3.TARİHSEL ZAMANIN İZLERİ: MİLLÎ EDEBİYAT ROMANININ DİNAMİK EYLEMSEL DÜZLEMİ	290
2.3.1. Siyasi Çatışma Kronotopu: Tarihsel Gerçeklik	293
2.3.2. Bireysel Çatışma Kronotopu: Gerçek Yaşam	300
2.3.3. Sosyal Çatışma Kronotopu: Gündelik Yaşam	315
3. TÜRK ROMANININ ZAMANSAL VE UZAMSAL BOYUTLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ	337
SONUÇ	367
KAYNAKÇA	373
EKLER	391
EK 1: ORJİNALLİK RAPORU	392
EK 2: ETİK KOMİSYON MUAFİYET RAPORU	394

ÖN SÖZ

Türk Romanında Kronotop Kavramı (1870-1928) adlı bu çalışma Bakhtin tarafından geliştirilen kronotop kavramına odaklanmaktadır. Üç bölümden oluşan tezin girişinde çalışmanın kapsamı ortaya konmuş, kronolojik olarak bu kapsamın dışında kalan önceki edebî geleneğin zaman-mekân anlayışı açıklanmıştır. Konuyla ilgili yapılan akademik çalışmalar belirtilerek çalışmanın alana nasıl bir katkı sunacağı detaylandırılmıştır.

Birinci bölümde Bakhtin'in kronotop kavramının diyaloji, hereoglassia, edebî hayal gücü gibi teorik konularla olan ilişkisi, geleneksel anlatılardan modern anlatılara kadar uzanan zamansal-uzamsal dünya algısına dair çeşitli görüşler tarihsel, felsefi, fiziksel temele oturtulmuş ve edebî kronotop kavramı üzerine yapılan kuramsal çalışmalar değerlendirilerek Michael Holquist, Bart Keunen, Joy Ladin, Tara Collington, Gary Saul Morson, Rachel Falconer gibi Bakhtin uzmanlarının katkıları sunulmuştur.

İkinci bölümü Tanzimat, Servetifünun ve Millî Edebiyat Dönemi'ne ait romanların kronotopik incelemeleri oluşturmaktadır. “Tesadüfün Hâkimiyetinde Bir Dönemin Bütünsel İşaretleri: Tanzimat Romanının Kronotopik Dünyası” alt başlığında Tanzimat Dönemi'nde kullanılan kronotoplar romanları türlerine göre ayırmayı mümkün kılan bir çerçevede incelenmiştir. Macera ve aile romanları ile polisiye, tarihî, sosyal romanlarında yer alan tüm olay dizisinin baştan sona hareket ettiği geleneksel kronotopların özellikleri ele alınmıştır. Buna göre bu dönem için “Yol ve Karşılaşma”, “Gazete ve Mektup”, “Kale, Manastır ve Mahzen”, “Züppe, Köle ve Cariye”, “Konak ve Köşk” beş alt türün ayırt edici kronotopu olarak tespit edilmiştir. “Kriz, Dönüşüm, Yasak Çizgisinin Ötesine Geçilen Nokta: Servetifünun Romanında Kronotopik Değerler” alt başlığında Servetifünun Dönemi romanlarında dış dünya gerçeklerinden etkilenecek karakterize edilen kriz, çatışma, gerilim kronotopları yer almıştır. Değişim ve dönüşümü inşa eden bu kronotoplar “Buluşma ve Karşılaşma”, “Hatıra Defteri, Günlük ve Mektup”, “Şarlata, Snop ve Fahişe” ve “Yalı ve Köşk” olarak belirlenmiştir. “Tarihsel Zamanın İzleri: Millî Edebiyat Romanının Dinamik Eylemsel Düzlemi” alt başlığında incelenen romanlardaki çatışmanın konumuyla ilişkili olarak tarihsel gerçeklik (bireysel ve tarihsel yaşamın iç içe geçtiği) gerçek (biyografik ve macera zamanının birleştiği) ve gündelik yaşam (toplumsal ve politik kodların birleştiği) kronotopu olmak üzere toplamda üç alt tür incelenmiştir.

Üçüncü bölümde 1870-1928 yılları arasında yayımlanmış romanlarda yer alan kronotopların ayrıntılı analizine yer verilmiştir. Sonuç olarak Türk romanlarının dönemlerini yansıtan

bütünsel işaretlerini okuma üzerine yapılacak kronotopik çalışmanın romanları daha derin olarak anlamaya yardımcı olduğu ve romanlardaki eylemsel düzlem ile kronotoplar arasındaki bağlantıların bundan sonra yapılacak çalışmalar için önemli bir potansiyele sahip olduğu görülmüştür.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında destek gördüğüm herkese teşekkür etmek isterim. Öncelikle sevgili hocam Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik'e doktora sürecimde beni yalnız bırakmadığı, benden desteklerini esirgemediği için çok teşekkür ederim. Tezimi okuyarak yol gösterici fikirler sundukları için jüri üyeleri Prof. Dr. Mustafa Apaydın, Doç. Dr. Hayrunisa Topçu, Dr. Öğr. Üyesi F. Özlem Bay Gülveren'e ve Dr. Öğr. Üyesi Eylem Aksoy Alp'e teşekkür ederim. Benden önce bu yolda aynı heyecan ve azimle koşmuş olan Dr. Öğr. Üyesi BAHANUR GARAN GÖKŞEN ve Dr. Öğr. Gör. EROL GÖKŞEN'e değerli fikirlerini ve tecrübelerini benimle paylaştıkları için teşekkür ederim. Son teşekkürüm aileme. Üç yıldır birbirimize ayıracağımız vakitleri bu tezin ortaya çıkması için feda etmekten kaçınmayan eşim Çağrı Sevgi'ye, kütüphaneden benimle birlikte kitap tarayan anneme, maddi ve manevi beni pek çok zahmetten kurtaran babama müteşekkirim. Olmasaydı bu tez olmazdı diyebileceğim, otuz dört yıldır desteğini benden esirgemeyen canım babam Salih Kocabıçak'a bu tezi ithaf ediyorum.

GİRİŞ

Yazının var olmadığı dönemlerde söz, insan belleğini şekillendirerek dinsel ya da bireysel etkinliklerin aktarılmasında önemli bir yere sahiptir. Bu sözün bir anlatıcı tarafından aktarılmasıyla ortaya çıkan her ürünün anlatı olarak kabul edilmesi bir zaman sonra türlerin evrilmesini sağlayarak edebiyat geleneğini çeşitlendirmiştir. Yazarının sanat hakkındaki düşüncelerini içeren, sanat yapıtlarının türlerini tanımlayarak tür sınıflandırması yapan ilk kuramsal kaynak *Poetika*'dır. Eserin yazarı Aristoteles'in sanat yapıtlarını ele alırken üzerinde durduğu konu şiir sanatıdır. Sanat ona göre "[...] epos, tragedya, komedy, dithrambos şiiri ile flüt, kitara sanatlarının büyük bir kısmı, bütün bunlar genel olarak taklittir" (Aristoteles, 1987, s.11). Böylece epos-epik (destan), tragedya ve komedy-dramatik, dithrambos-lirik olmak üzere edebî faaliyetleri üçe ayırmıştır. *Metafizik* adlı eserinde insanın "bilme", "eylemde bulunma" ve "yaratma" olmak üzere toplamda üç temel etkinliğinin sonucu olarak idealize edici bir eylem olarak zevk almak (*mimesis*¹) ve ruhu tutkulardan arındırarak rahatlatmak (*katharsis*²) şeklinde kavramlaştırdığı bu eylemler sayesinde icra edilen sanat, sözden yazıya dökülmüştür. Sınıflandırmanın epos kolundan yazılı geleneğe uzanan dallarından biri romandır.

Dünya edebiyatında romanın bir tür olarak ortaya çıkışından önce bu türe kaynaklık eden eserler arandığında başlangıç noktası olarak Antik Çağ düşünce biçiminin ürünleri olan destan ya da trajedileri mi, Orta Çağ Fransız lirik şiir örneklerini mi, 17. yüzyılda altın çağını yaşayan İspanyol edebiyatının romanslarını mı ya da 18. yüzyıl İngiltere romanlarını mı belirlememiz gerektiği sorusunun yanıtını arayanlardan biri Mihail Mihayloviç Bakhtin'dir.³ O, makalesinde roman tarihini uzun bir dönemin içerisinde geçirerek birey deneyiminin dildeki temsil sürecini örneklemiştir. Bu örneklerin ortak noktası romanın doğasını izleme olanağı sunmalarıdır. Romanın altında yatan şiirselliğin izlenebildiği bu süreci ele alırken kuram ile tarihi birbirinden ayrı düşünmemiştir. Bakhtin'in kronotop ile vurguladığı nokta tam olarak budur. Onun belirttiği gibi bir anlatıda yer alan zamansal-uzamsal göstergelerin kaynaşmasından oluşan kronotoplar sayesinde tür ayrımı yapılmaktadır. Destandan romana anlatının evrildiği süreçte ortaya çıkan

¹ "Aristo'da mimesis'in, taklidin dışında derin ve san'at için çok temel olan bir anlamı vardır. Bazılarının bu gün bile sandıkları gibi mimesis, tabiat objelerinin bir taklidi, bir kopyası anlamına gelmeyip, tabiat objelerinin fantazinin yardımı ile idealize edilmesidir". (Tunalı, 1983, s.48)

² "Sözcük anlamı, arınma, temizlenmedir. Aristoteles, tragedya'nın ereğini, katharsis, temizlenme, tutkulardan arınma diye gösterir. Ve böylece, tragedya'yı, psikolojik olarak temellendirmek ister" (Aristoteles, 1987, s.102).

³ Uluslararası Fonetik Alfabe (IPA), bir sözcüğün uluslararası kullanıma uygun olarak nasıl telaffuz edileceğini harf ses ilişkisine göre yapan sistemdir. Bazı çalışmalarda yazarın adı "Bahtin", "Baxtin" şeklinde yer almış olmakla birlikte bu çalışmada IPA transkripsiyon sistemine uygun olarak "Bakhtin" şeklinde yazılacaktır.

türler nazım-nesir olarak ayrılabilmesine göre kronotopların bu ayrımı nasıl yaptığı araştırma konusu olmuştur. İstisnalar olmakla birlikte nesirdeki gibi belirli bir olay örgüsüne sahip olmayan, karakterlere sahne olacak bir öyküden de mahrum olan şiirde zamansal-uzamsal göstergelerin nasıl bir işlev taşıdığı manzum eserleri inceleyen çalışmalarda tartışılmıştır. Bu çalışmalardan biri olan “‘*It was not Death*’: *The Poetic Career of the Chronotope*” (‘Ölüm Değildi’: Kronotopun Şiirsel Yolu) adlı makalesinde Joy Ladin birkaç şiir örneğiyle şiirlerin düzyazıdan çok daha kolay kronotop ürettiğini öne sürmüştür (Ladin, 2010, s.133). Yazar dilin kronotopik enerjiyle yüklü olduğunu, bu enerjinin cümleden daha küçük dil birimlerinden üretilerek mikro kronotopların ortaya çıktığını ve merkezden uzaklaşarak anlam kazanan sözcük ya da cümlelerin enerjilerinin söz dizimiyle arasındaki gerilimden kaynaklandığını savunmaktadır. Şiirin söz dizimsel yapılarının ürettiği kronotopları incelerken merkezden uzaklaşan sözcüklerin şiirdeki kronotopik enerjiye olan etkisini şiir örnekleri üzerinden gösteren bu makalenin odak noktası kronotopların edebî sanatsal birlikteliğidir.

Türk romanını kronotop kavramı odağında ele alan bu çalışmanın amacı 1870-1928 yılları arasında yazılan romanları kronotopun temel ilkelerine uygun olarak incelemektir. Belirtilen yıllar arasında yazılan belli başlı romanları bütüncül bir yaklaşımla ele alan bu çalışmada tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik angajmanların daha iyi anlaşılması için edebî süreç önce heterojen bir şekilde Tanzimat, Servetifünun, Millî Edebiyat Dönemi olarak alt başlıklara ayrılıp ardından bu başlıklar organik bir bütün hâline getirilecektir. Bunun yapılmasının nedeni zamanın özümsemesi ve mekânın işlevselliği arasında kurulan içsel bağların izinin toplumsal deneyimlerden geçmesidir. Türk romanının beslendiği kaynaklar zaman-uzamı (kronotop) doğru değerlendirme konusunda kavrayış gücü kazandıracaktır.

Gelişimlerinin çoğunu tamamlamış ya da tamamlamaya yüz tutmuş edebî türler içerisinde bir tek “[r]oman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşımını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar” (Bahtin, 2017, s.158). Dinamik bir tür olarak roman, dünyevi zamanı insan zamanına dönüştürmesi sayesinde zamansal açıdan deneyimin karşılığı olarak anlam kazanır. Bakhtin için anlatıdaki birincil kategori zamandır:

“Literatürdeki kronotop, içsel bir genelleyici öneme sahiptir. Hatta tür ve tür ayrımlarını tanımlayanın tam olarak kronotop olduğu bile söylenebilir, çünkü edebiyatta kronotoptaki birincil kategori zamandır. Biçimsel olarak kurucu bir kategori olarak

kronotop, edebiyatta da insanın imajını önemli ölçüde belirler. İnsan imajı her zaman özünde kronotopiktir” (Bakhtin, 1981, s.85).

Bakhtin’in yöntemi takip edildiğinde Türk romanının varyantlarını ortaya çıkarmak için folklorik malzemede yer alan zamana odaklanmak gerekmektedir. Böylece Tanzimat Dönemi’nde ortaya çıkan yeni unsurları keşfetmek, kronotoptaki baskın ilke olan zaman ile edebî geleneğin kurduğu dolaylı veya doğrudan ilişkinin sınırlarında gizli olduğunu ortaya çıkaracaktır.

Edebiyatın kaynağı olan sözün dinî törenler, ritüeller ve doğayla ilgili olgularla ilişkili olduğu ve insanın edebî çabasının ilk ürünlerinin bu eylemlerde oluştuğu fikri benimsenmiştir. Sözün şekillendiği ilk edebî tür olarak şiir, biçim olarak destanla insanın duygularının dile yansımaları sağlanmış ve zaman içinde edebî ürünler işlerlik kazanarak pek çok varyant oluşmuştur. Her medeniyetin farklı bir süreci yaşadığı göz önüne alınırsa sanat ve edebiyatın kaynağının çıkış yeri aynı olsa bile farklı aşamalardan geçerek edebî birikim elde ettikleri kabul edilmektedir. Türk edebiyatında edebiyat anlayışımızın değiştiği milatlar yeni medeniyet dairelerine girmemizin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Edebiyat tarihi kitaplarında belirtildiği gibi Türk romanı modernleşme sürecine koşut bir şekilde Batı’dan yapılan çeviri ve uyarlamaları örnek alarak ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkma hadisesi elbette birdenbire olmamıştır; siyasi ve toplumsal olgularla şekillenen Batılılaşma serüveninde roman, toplumda hâlihazırda zengin bir kaynak olan halk edebiyatındaki hikâyeler ile divan edebiyatının manzum tarzda kaleme alınan hikâyelerin (*mesnevi*) tahkiye birikimiyle modern bir görünüme kavuşmuştur. Türk romanı için takip edilen bu dolambaçlı yol, diğer milletlerin romanları için elbette ortak bir rota değildir. Yahya Kemal “Roman Tezli mi Olmalı?” sorusuna yanıt vermek amacıyla kaleme aldığı yazısında şu görüşü paylaşmıştır:

“Edebî nevilerden birine dâir bir suâl îrâd edildiği vakit, bizde, ekseriya verilen cevaplar o edebî nev’in Avrupa’daki netîcelerine göre veriliyor. Bu cevapları Türk kaari’leri, haklı olarak, iyi anlamıyorlar; daha ziyâde Avrupalılara taalluk eden bir mes’eleden bahsedildiğini zannediyorlar. Roman gibi bir nev’in her Avrupa milletinde başka bir yaşı ve başka tecellileri var? Romanın kendi gibi bahsi de, Fransızlara göre bir türlü, İngilizlere göre bir türlü, Ruslara göre yine başka bir türüdür. Gerçi roman, yapısı ve nev’i itibâriyle her dilde birdir. Ancak romanın her dilde ayrı bir yaşı vardır” (Beyatlı, 1971, s. 209).

Bu yanıt yazın türü olarak romanın ortaya çıkışının toplumdan topluma farklılık gösterdiğini ve meydana çıkmasında zamanın da önemli bir kriter olduğunu hatırlatmaktadır. Öyleyse, her sanat eseri gibi edebî türlerin de içinde bulunduğu koşulların ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemlere ilişkin belgelerle de takip edilebilen bazı tarihsel olayların toplumu derinden

etkilemesi ve nesiller boyunca anlatılarak gelecek kuşaklara miras olarak bırakılması çoğu toplumda benzerdir. Kahramanlığın yüceltildiği anlatım bir süre sonra yazıya geçirilerek toplumlarda farklılık gösteren belli bir yer ve zamanda geçen olay örgüsü ile karakterler etrafında sözcük ilişkilerini görünür kılmaktadır. Bu ilişkiler edebî anlatıda istikrarlı kronotopların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ortaya çıkan kronotoplar toplumun yaşadığı süreçten izler taşıyan anlatının kurgusunda yer alan hayalî dünyayı kavramamızda ve çeşitli anlamlarla dolu zaman-uzamı deneyimlememizde önemli bir rol oynamaktadır.

Tezin birinci bölümünde ifade edileceği gibi başlangıçta evrenin ne olduğuyla ilgili soruların karşılığı sayılabilecek mitlerin temelinde, ardından felsefe ve dinle şekillendirilen fikirlerin içinde, en nihayetinde bilimsel çalışmaların sunduğu verilerin izinde ortaya çıkan ürünlerde insan gerçeğin peşinde olmuştur. Bu gerçeklikle ilişki kurma düşüncesi sayesinde gelişen sanat, tarihsel bağlamda pek çok değişiklik geçirmiştir. Antik Yunan’ın kozmolojik görüşünde “*dünyanın çevresinde (...) Aristo’nun Rönesansa değin kozmolojinin temelini oluşturan saydam gök küreleri dönmekte*” (Ecevit, 2001, s.19); Orta Çağ kozmolojisi “Aristo fiziğinin, Ptolemaios astronomisi ve İncil dogmalarıyla bir arada harmanlanmasından oluş[makta]” (Ecevit, 2001, s.19) ve Aydınlanma Çağı ise “fizik ve astronomideki yeni bulguların ve bu yeni doğabilim ilkeleriyle bütünleşmiş felsefelerin izlerini taşımaktadır” (Ecevit, 2001, s.22). Tüm bunlar Batı romanı için bir altyapı zemini sunarken yol, Türk romanı açısından biraz daha kıvrımlıdır. Avrupa’daki ekonomik dengelerin değişmesiyle yıkılan feodalite ve bunun sonucunda değişen ekonomik koşullar sermayenin önem kazanmasına neden olmuş, ortaya çıkan burjuvazinin ve çağın koşullarının etkisiyle birey kavramı kendini göstermeye başlamıştır. Batılı romanın doğuşunu bulabileceğimiz bu koşullar Türk romanının ortaya çıkışı için söz konusu değildir. Türk okuru, Batı’nın sindirerek geçirdiği bu yüzyılların birikimiyle 19. yüzyılın başlarında çeviri yoluyla tanışmıştır. Batılılaşma adı altında yapılan bir dizi yenilikler de yine bireysel ya da toplumsal bir eğilimin ürünü olarak değil, baştaki kişilerin vizyonu doğrultusunda yaptığı tercihlerle gerçekleşmiştir.

Türk edebiyatına bakıldığında sözlü gelenekte oluşmaya başlayan, tamamlanmış bir ulusal geçmişi içinde barındıran manzum destan geleneğinde kronolojik ve topoğrafik dil birimlerinin olay örgüsü ile üniter bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Kuşaktan kuşağa anlatılagelen sözlü ürünler, döngüsel zaman içerisinde stabil bir evren anlayışı ile dile getirildiği için zamansal hiyerarşide gelecek, şimdi ve geçmiş birbirinin içinde katman oluşturmıştır. “Kâinatın bütün tezahürlerini gök ve yir-sub/v’un (yer-su: yeryüzü) temsil ettiği birbirine zıt, fakat birbirini tamamlayan iki evrensel ‘nefes’ten oluşmuş olarak kabul eden sistem, proto-Türk

ve Türklerin en eski, belki de öz kozmolojisiydi” (Esin, 2001, s. 19). Destanda kendini öncelikle doğada açığa çıkaran zaman ile gelecekte bile asla bozulmayacak gibi duran mekânsal bütünlük kronotopun en temel işlevi olan söylem ile dünya görüşü ilişkisini ortaya çıkarır:

“Yerin ilk yaratıldığı,
Akan kırmızı bakırın durulup
Sertleştiği çağda,
Akar suların ilk defa akıya başladığı
Ak kavakların ilk defa bittiği çağda
Ak denizin kıyısındaki
Dağın yamacına
Alp Soyun çadırını kurmuştu...” (Aktaran: İnan, 1954, s. 203).

Türk kozmogonisinin Altay Türklerinde görüldüğünü belirten Ziya Gökalp’in “hiçbir şey yokken, yalnız iki mevcut vardı” (Gökalp, 1976, s. 83) diye belirttiği kara ile suyla başlayan “kaos” ve “yaratılış” geçici bir zaman aralığını işaret etmektedir. Yukarıda yer alan Altay destanlarından “*Altaylı Kaç’ların Soyun Alp*” destanının girişinde zamanın dünyada bir yere (dağın yamacına, çadıra) yerleştirildiği görülmektedir. Bu ikili zaman-uzam anlayışına daha sonra yerin altında bulunduğu hayal edilen üçüncü bir tasarım eklenecektir.⁴ Felsefede zaman, mekân ve bunları birbirine bağlayan nedensellik (Saydam, 1997, s. 228) olmak üzere “üç” sınıflandırma sayısı, İslamiyet öncesinde üç büyük katmanlı ve bir eksenle birbirine bağlı oldukları için birinden ötekine geçilebilen evren anlayışıyla dikilen *Göktürk Yazıtları*’nda geçen “Yukarıda Türk tanrısı, Türk mukaddes yeri, suyu öyle tanzim etmiş. Türk milleti yok olmasın diye, millet olsun diye babam İleriş Kağanı, annem İlbiğe Hatunu göğün tepesinde tutup yukarı kaldırmış olacak” (Ergin, 2009, s. 13) ifadesiyle karşımıza çıkacaktır. Bu da edebî eserlerin kronotop kavramı aracılığıyla söylem ve dünya görüşüne doğru yapılacak diyalojik okumanın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Bakhtin’in de vurguladığı gibi, bir ulusun geçmişinde meydana gelen olayları ele alan destan örnekleri tarihsel süreçte değişim geçirmiş ve merkezde yer alan destansı çatışmanın yanına siyasal, toplumsal, dinsel, ekonomik birtakım etkenleri de yerleştirmiştir. Türk edebiyatında zamansal-uzamsal yapılandırmalara toplumsal ve tarihsel açıdan yer açan anlatıda ortaya çıkan farklılık halk bilincinin çok katmanlılıkla bağlantısıyla açıklanabilir. Destandan halk hikâyesinde geçişi temsil eden *Dede Korkut Hikâyeleri* epik anlatının etrafına kolektif bilincin yaşam tarzından izlerin de görülebileceği bir alan açmıştır. Bu hikâyelerde zamansal ve uzamsal sahneler bireysellikle kolektifliğin eşzamanlılığını görünür kılmaktadır. “*Basat’ın Tepegöz’ü*

⁴ Bu konuda daha geniş bir bilgi için Bkz: Esin, 2001, s. 39-55.

Öldürdüğü Boy” adlı anlatıda olduğu gibi bazı destan boylarında zaman ve mekânın belirsiz bırakılması evrensel bir mesaj verme gayesi güdüldüğünü göstermektedir. Genel olarak Dede Korkut’ta kolektif yaşamın söylemdeki zaman-uzam algısını nasıl belirlediği görülmektedir. Anlatılardaki olayların hayatın kişisel (aile, cinsellik, çocuk sahibi olamama) ve toplumsal (av, savaş, şenlik) yönleriyle yer almasında gündelik ve tarihsel zamanın iç içe geçtiğini görünür kılan ve zamana sahne olan uzamı gözle görülecek şekilde işaretleyen kronotoplar önemli bir rol oynamaktadır. Bakhtin’in yaşamsal üretim-tüketim süreçlerinin kolektivitinin belirlediğini belirttiği folklorik kronotop “toplumun doğa ile ikiyönlü ilişkisinin zaman algısını belirle[mekte] ve ortak imgelere kaynaklık et[mektedir]” (Aktaran: İlim, 2017, s.126). Toplumsal yaşamın bir parçası olan yaşamsal pratikler olay örgüsünde algısal bir bütünlük ve uzamsal-zamansal birliklerin düzenlendiği matrislerin üzerinde organik bir uyum içerisindedir. *Dede Korkut Hikâyeleri*’nden alıntılanan şu paragraf bu durumu örneklendirmektedir:

“O gün ciğerinde olan er yiğitler belirdi. O gün nâmertler sapa yer gözetti. Bir kıyamet savaş oldu, meydan dolu baş oldu. Kıyametin bir günü oldu. Bey hizmetkârdan, hizmetkâr beyden ayrıldı. Dış Oğuz beyleri ile Dünder sağa at tepti. Kahraman yiğitleri ile Kara Budak sola at tepti. Kazan kendisi merkeze at tepti, Tekür ile Şöklü Melike havale oldu, böğürterek attan yere yıktı, alca kanını yer yüzüne döktü” (Ergin, 1969, s.119).

Uzamsal-zamansal bütünlüğün tüm öğeleri birleşmiştir. İnsan (savaş) ve evren (kıyamet) yaşamsal döngüsünün birbirinden ayrılmadığı bu sahne aynı zamanda bozgun, kaos olarak kendini gösteren kronotop başka bir şeye (zafer) dönüşerek yaşamsal döngüyü beslemekte ve onu ileriye taşımaktadır. Ava giderek başlarına iş açan Oğuz beylerinden üç yüz kişinin ölümüyle sonuçlanan bu anlatı, Dede Korkut’un dua ile yaptığı çağrı üzerinden geleceğe yönelik bir anlatıya dönüşmektedir. Belli bir uzamda verilen bireysel mücadele, bütünlüğün sürekliliğine eklenmekte ve bireysel anlamda yok oluş yerini devamlılığın etkisine bırakmaktadır. Bu durum, zamanın sürekliliğini vurgulamaktadır. “Bozulma ve ölümün yıkıcı ve sona erdirici yönü, ancak bireysellik düzleminde ortaya çıkar. Oysa folklorik zaman, bireysellik düzleminin ve bireysel zamanın henüz mevcut olmadığı bir toplumsal koşulda ortaya çıkar. Doğa ve toplum olarak iki bütün, birbirleriyle yaratıcı bir karşılık, mücadele ve aynı zamanda organik bir uyum içerisindedir” (İlim, 2017, s.126). *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin “*Salur Kazan’ın Evi Yağmalandığı Boy*” adlı anlatısından bir örnekle göstermeye çalışılan fikir kolektif mücadelede zamanın mekândan ayrı düşünülemeyeceği, bu birlikteliğin bütünsel sürekliliği sağladığı ve sürekliliğin sona erdirilemez özelliğiyle bütünlüğün tüm öğelerini eşit derecede önemli kılarak hiçbir zaman ayrılmaması gerektiğidir.

Orta Çağ'da Avrupa'da yaşanan gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan sosyo-ekonomik dönüşümler toplumsal sistemi sarsmıştır. Böylesine ciddi bir sarsıntının sonuçlarını Avrupa, toplum modelini değiştirerek yaşamıştır. “Matrisi oluşturan öğeleri taşıyan algısal bütünlük, Bakhtin’e göre, sınıflı toplumun ortaya çıkışıyla çözülmeye başlar” (İlim, 2017, s.127). Bakhtin’in sınıf öncesi toplum olarak nitelendirdiği bu toplumsal süreç Türk toplumunda o kadar derinlikli yaşanmamıştır. Tabakalaşma olarak adlandırabileceğimiz sürecin temelinde mesleki-iktisadi farklılaşmalar yatmaktadır. Tarihsel koşullar farklı olsa da “yeme, içme, çiftleşme, doğum ve ölüm gibi kişisel yaşama dair yönler de bir bütün olarak toplumsal yaşamın parçaları[nın]” (İlim, 2017, s. 125-126) belirlediği folklorik zaman algısı⁵ İslami etkiyle ideolojik düzeyde gelişerek farklı bir boyut kazanacaktır.

Yeni bir medeniyet kaynağı olarak İslamiyet’in kabul edilmesiyle dinî konuların hikâye edildiği eserler Türk edebiyatında görülmeye başlanmıştır. Bir taraftan millî birliği sağlayan diğer yandan din uğruna savaşmayı yücelten anlatılar, İslami usullere uygun bir dünya görüşünün takipçileri olan ve bu görüşü benimsetmeye çalışan kişilerin hayatlarını anlatan eserler yine bu dönemde ortaya çıkmıştır. Batı’nın şövalye kahramanları gibi, İslami etkiyle hamasi anlatılarda yer alan gazi tipi de milletin ortak imge deposuna aittir. Şövalye kahramanlarının uluslararası bir depoya ait olmaları yönüyle gazi tipinden ayrıldığı ortadadır. Her iki anlatının dünyasında yer alan kahramanlık eylemi anlatıları destansı maceraya yaklaştıır. Bir kahramanın etrafında ulusun idealleri için yapılan mücadeleler anlatıyı aynı zamanda yazılı tarih hâline getirir. Temsil edilen sadece yaşamın içsel bir kronotopu değil aynı zamanda dış gerçek yaşam kronotopudur. Biyografik anlatıda temsil edilen dünya görüşü kamusal alanın sınırlarında ortaya çıkar ve tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi bu sahnede yer alan olayların kronotopu kamusal ile bireysel yaşamın iç içe geçtiği yaşamları kapsamaktadır.

11. yüzyılın değişen kültüründe ortaya çıkmış olsa da bu yüzyılın sınırlarını aşarak “büyük zaman”da yenilenmeye devam etmekte olan *Kutadgu Bilig* kompozisyonuyla bir önceki çağın eserlerinden ayrılmaktadır. Yusuf Has Hacıp’in zaman ile mekân arasında insanın kesişimini tarihsel ve bireysel kronotoplarla alegorik bir biçimde ele alışı bu eseri farklı kılmaktadır. Eserin

⁵ Bakhtin’in ana hatlarıyla açıkladığı folklorik zamanla ilgili görüşleri makalenin 8. bölümünde şöyle özetlenmiştir: “Folklorik zaman tanımlamamız, elbette, çağdaş zaman algımızın arka planına karşı sunulmuştur. Böyle bir algıyı ilkel insanın bilincinin bir gerçeği olarak kabul etmiyoruz; daha ziyade, onu nesnel malzemeye dayandırmaya çalışıyoruz, çünkü -yeterince eski motiflerden derlediğimiz- o zaman, bu motiflerin ve olay örgülerinin birliğini belirleyen ve aynı zamanda bu görüntülerin kendi içinde ortaya çıktığı mantığı belirleyen şeydir. Aynı zamanda, başladığımız ve tekrar döneceğimiz nesne ve fenomen matrisini mümkün ve anlaşılır kılar. Aynı zamanda kült ritüellerin ve tatillerin özel mantığını da belirler. İnsanlar böyle bir zaman duygusuyla yaşadılar ve çalıştılar, ancak elbette soyut bilinçte tanınan ve izole edilen bir şey olamazdı” (Bakhtin, 1981, s. 210).

“adalet”, “akıl”, “mutluluk” ve “akıbet” olmak üzere dört soyut kavramla geleceğe yönelik anlamlar içeren manzum anlatısı diyaloglarla şekillenmiştir. Zamansal-uzamsal unsurların İslamiyet etkisiyle alegorik ya da sembolik bir anlam taşıması söz konusudur. Ahmet Bican Ercilasun eserin tiyatro şeklinde sahneye konmaya uygun olduğunu belirtmiştir. “Bütün yapı özelliklerini dikkate alarak Kutadgu Bilig’i ‘alt yapısı hikâye, üst yapısı tiyatro tarzında kurulmuş alegorik, manzum bir mesnevi’ şeklinde tanımlamak mümkündür” (Ercilasun, 2004, s.308). Yazar Yusuf Has Hacıp henüz gerçekleşmemiş olanı deneyimlenmiş gibi gösterdiği zamanı dünya ile ahiret arasında mekânlaştırmıştır:

“Tanrı bütün bu halk için iki ev yarattı:
birinin adı cennet, birinin de cehennemdir.
Yine bütün insanlar geceyi gündüze
Katıp dünya peşinde koşarak
İbadeti bırakıp dünya nimetlerine rağbet etseler ve buna
mukabil cehenneme girseler, cennet yine de boş kalmazdı” (Yusuf Has Hacıp, 2008, s.643).

Şairin dünya görüşünü takip ederek metin kronotopik olarak yorumlandığında şiirsel dünyanın sınırları içerisinde tarihselliğe atıf yapılarak geçmişin geleceğe itildiği söylenebilir. Anlatıya destansı ya da şiirsel bir duygudan çok, mitselleşmenin ağır bastığı zaman vurgusu hâkimdir. Yusuf Has Hacıp’in söylemi kronotop aracılığıyla çağının tarihsel-toplumsal pratiklerini algılayış biçimini de yansıtmaktadır. TDV İslâm Ansiklopedisi’nin 43. cildinde İslami kozmolojik yorumuyla evrenin altı günde yaratıldığı; ancak “gün” gibi dünyevi bir zaman diliminin zamanı aşan, zaman dışı özelliğe sahip olduğu vurgulanmıştır. Allah tarafından yaratılan arz gibi arzın içerisindeki tüm varlıklar kozmolojinin dengeli, uyum içerisinde olan düzenini duyurmaktadır ve tüm bu özellikler dönemin estetik edebî anlayışının simetrik zaman-uzam anlayışına sahip olduğunu göstermektedir:

“Kırkı aşkın âyette gökleri ve yeri Allah’ın yarattığı bildirilerek ilâhî kudretin sınırsızlığına dikkat çekilir, bunların bazılarında göklerle yerin altı günde yaratıldığı belirtilir. Fussilet sûresinde ise (41/9-12) Allah’ın arzı iki günde halkettiği, ardından yeryüzüne dağları yerleştirip orayı çeşitli nimetlerle donattığı ve bunları dört günde yaptığı, ardından kaos (*duhân* ‘*duman*’) halindeki semaya yükselip (*istevâ*) iki günde de gökleri yarattığı ifade edilir. İlk bakışta bu son âyetlerde anlatılanların sekiz günde gerçekleştiği ve bunun göklerle yerin altı günde yaratıldığına dair bilgiyle çeliştiği gibi bir intiba uyansa da müfessirler dünyanın yaratıldığı iki günün de dört güne dahil olduğunu söyler. Ayrıca henüz dünyanın yaratılmadığı bir dönemde yirmi dört saatlik bir günden söz edilemeyeceği için bu tür âyetlerde geçen ‘gün’ kavramı da ‘devir, zaman dilimi’ olarak yorumlanır” (Çağrı, 2013, s.476).

Arap ve Fars edebiyatlarının etkisiyle çeşitli türler, metaforlar ve imgeler Türk edebiyatında karşılığını bulmuştur. İslamiyet etkisinde gelişen anlatı resmî edebiyat ve halk edebiyatı olmak

üzere iki koldan gelişme göstermiş, cemaat içinde tanımlanan bireyin dine ve hayale sığınarak geliştireceği çok katmanlı bir söylem divan edebiyatı geleneğine yansımıştır. Eşzamanlı bir üretim içerisinde varlığını devam ettiren monolojik anlatımın ağırlıkta olduğu halk edebiyatı geleneği de yine sanatsal bütünlüğün içerisinde romana kaynaklık eden eğilimleri yansıtmıştır.

Zamansal ve uzamsal birlikteliğin söz konusu olduğu eserlerde kronotopik imge birlikleri, fâni insan için dinsel dünya görüşün etkisiyle geçici bir vasıfla yer almıştır. Tanrı'nın yüceliği karşısında insanın küçüklüğü, ezeli ve ebedî olan yaratıcı gücün karşısında gelip geçici varlık olarak yaratılan insan konumlandırılmıştır. Uhrevi alemin bilinmezliğine bir gerçeklik dayanağı olarak dünyevi zaman-uzam algısı vardır. Bu algıda beyhudelikle (zamanın geçiciliği, ölümün ne zaman geleceğinin belirsizliği, ahiretin önemli olduğu) eşdeğer anlamlar yer bulmuş, Türk edebiyatında İslamiyet etkisinin zirve noktası olarak değerlendirilen divan edebiyatı sanatçıları tarafından bu anlamlar çeşitli genişliklerle kullanılmıştır. Divan edebiyatında İslami görüşe ait sembol ve dinî kavramlara anlatıda sıklıkla yer verilmesinin yanı sıra çeşitli bireysel, felsefi, siyasi konular da İslami prensiplere uygun olarak yer almıştır. Halk edebiyatında da anlatılara konu edilen, betimlenen yeni sayılabilecek bir motif yok gibidir. Destansı anlatımın eksik kalan bireysel tarafı ağırlıklı olarak işlenmiş ve Türk romanının kaynağını oluşturacak aşk motifleri (kaçma, kurtulma, kovalama, kavuşma, ayrılma, buluşma...) geliştirilmiştir. Halk hikâyelerinin bir adım sonrası diyebileceğimiz romana birincil kategori olarak zaman katılacak ve zamansallık kurucu özellik olarak halk anlatılarından farklılık göstererek macera zamanında yeni kronotoplar yaratacaktır. Tüm bu süreci değişen dünya görüşünde göstermeye çalışan Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu, Tanzimat Dönemi'ni neden farklı bir merhale olarak görmemiz gerektiğini şöyle açıklamıştır:

“Yeni bir edebiyat kurma çerçevesinde Tanzimat Dönemi'ne kadarki edebî birikimde yer alan benzetmeler, motifler, metaforlar, zamansal soyutlamalar, mekânsal değerler Batı medeniyeti dairesine girmenin sonucunda eleştirilmiştir. Batı dünyası bireyi keşfettiği yıllardan sonra keskin bir toplumsal değişim yaşamış ve tarihsel, bilimsel koşulların etkisiyle zamansal-uzamsal değer algılarını da elbette değiştirmiştir. “Tanzimat en geniş çevre ve manası ile ele alınırsa, bir cihan görüşünden başka bir şey değildir. Kendinden evvelki *nizamı* beğenmiyor, kendinden sonra kendi kurduğu *nizamı* görmek istiyor. Yalnız siyasî ve idarî sahada değil, içtimaî hayatın hemen her sahasında bir yeni nizam isteniyor. İşte Tanzimatın gerek kendisinin, gerek kendinden önceki ve sonraki devrelerin nizamlarını biribiriyle çarpıştırmak, mahiyetleri hakkında hükümler vermek için cihan görüşünün aldığı şekil ve istihaleleri tahlil etmek gerektir. Bu sebepten bize göre her şey siyasî-idarî, içtimaî-hukukî, dinî-fikrî, edebî-bedî, maddî-teknik sahalara ait telâkki ve görüşlerdeki tebeddüller ve istihalelerle alâkadardır.” (Fındıkoğlu, 1940, s.3).

Modern Türk romanını Batı romanından ayıran en büyük özellik geleneksel Türk anlatısında karşımıza çıkan, gerçeklikten uzak kalıpların varlığıdır. “*Dürüp bükme; atlama, üzerinden geçme*” anlamlarındaki tay (tayy) kelimesinin zaman ve mekânla ilişkisi sözlükte “tayy-ı mekân”, “tayy-ı mesâfe”, “tayy-ı zemân” şeklindeki ifadelerle “mekânı, mesâfeyi, zamânı atlarcasına geçme” (Devellioğlu, 2007, s. 1042) olarak tanımlanmıştır. Özellikle zaman ve mekânda sıçramalarla kendini gösteren bu ifadeler, mekânsal diziliş ve zamansal süreç belirsizlik ifade eden kalıplaşmış betimlemeleri içerdiği için modernleşme yolunda olan Türk romanında eleştirilerin hedefi olmuştur. Namık Kemal, “*Mukaddime-i Celal*” adlı yazısında geleneksel anlatının kocakarı masalı çeşidi olarak gördüğü roman türünün ilk örneklerinin “(...) güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dahilinde olan bir vak’ayı ahlâk ve âdât ve hissiyât ve ihtimâla müte’allik her türlü tafsîlâtıyla beraber tasvir etmek” (Namık Kemal, 1889, s.17-18) amacı taşımasını eleştirmiştir. Türk anlatı geleneğinde zamansallığın kökleri -gerçeklikten kopuk olması nedeniyle- çürüme içindeydi ve yeni bir medeniyet çevresine girmenin sonucu olarak yeni bir algıyla zaman-uzamı şekillendirmek elzemdi:

“İşte İslam edebiyatının *Leyla ile Mecnun*, *Hüsrev ile Şirin*, vb. gibi büyük aşk öyküleri; kişilerin, zaman ve mekânın belirsiz, önemsiz kaldığı, kişiliğin sevilenin kimliğinde eridiği, eylemle nedenselliğin dışlandığı, gerçeğin en sonunda bir ‘her zaman ve her yerde’ anlayışıyla dile getirildiği, fizikötesi, uzak diyarlarda geçen öyküler, bu gelenekten doğmuştur. Türkiye’de yazılan ilk romanlarda bu geleneğin çokyanlı etkileri görülür. *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*, gerçek aşkın özü, aşkta özverinin önemi gibi konulara eğilişiyle olduğu kadar, betimlemeleriyle de bu masalları anımsatır; oysa anakonu, on dokuzuncu yüzyıl sonlarının bir toplumsal sorunu olan görücü evliliğidir. Yine de bu masalda Talât’ın annesinin ağzından dinlediğimiz, kendi başından geçen aşk öyküsü, temelde *Leyla ile Mecnun*’dan alınmadır” (Finn, 2013, s.3).

Çeviriler yoluyla tanışılan romanın gazeteler aracılığıyla yaygınlaşmasıyla Türk edebiyatında önceki ürünlerden farklı bir türün ortaya çıktığını fark etmek zor değildir. Bir sonraki bölümde belirtileceği gibi romanın edebiyata girdiği kapının ardında sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik pek çok neden vardır; bireysellik bu nedenlerden biri değildir. Bireyleşme olgusunu tam kavrayamayan Türk yazarlar yeni çağın gelişmelerine artık kapalı değildirler. Çevirdikleri eserlerde fark ettikleri şey onları bu değişime zorlamıştır. Batı romanında kahramanın ortaya çıkan ayırt edici niteliğinin dünyayla birlikte belirmesi aynı zamanda yeni bir insanın tezahürü demektir. Türk yazarının durumunu Bakhtin’in ifadesiyle söylersek “[d]ünyanın temelleri değişiyor gibidir ve insan da onunla birlikte değişmek zorundadır” (Bakhtin, 1987, s.23-24).

Türk edebiyatında romana bir türlü geçemeyişimizin nedenini sorgularken romanın kaynağına, Batı edebiyatına giderek romanın yeni bir biçim olarak mı ortaya çıktığını belirlemek gerekir.

Ki bu belirleme aynı zamanda meselenin aynı yere bağlanacağını gösterecektir. Romanın yeni bir biçim olup olmadığı tartışmasında Ian Watt 18. yüzyıldan önce ortaya konan tüm düzyazı kurmaca yapıtlarla bu yüzyıldan sonra yazılanlar arasındaki farka dikkat çekerek “[...] söz konusu farklılığın belli bir yörede ve belli bir dönemde ortaya çıkmış olmasının bir sebebi var mıdır?” (Watt ve Barthes, 2002, s.7) sorusunu gündeme getirmiştir. 18. yüzyıl romanlarını daha öncekilerden ayıran en önemli özelliğin gerçekçilik olduğunu belirten Watt, edebiyatla yaşam arasındaki ilişkinin bireysel yaşantıdan izler taşıdığı için benzersizliğe ve yeniliğe kapı açan romanın kültürün en uygun edebî aracı hâline geldiğini ifade etmiştir.

Çok genelleyici bir tabloyla koşulların etkisiyle şekillenen eserlerle birlikte Türk edebiyatı ele alındığında dikkatleri çeken özellik çağlar boyunca birbirlerine seslenen edebî ürünlerin arasındaki diyalojik ilişki ve bu ilişkiler öbeğinden oluşan anlatının söylemindeki farklılaşmadır. Bakhtin, ölümünden sonra derlenen yazılarından oluşan “*Speech Genres and Other Late Essays*” (1986) adlı seçmede yer alan “*Noviy Mir Dergisinin Yönelttiği Soruya Yanıt*” başlıklı yazısında, edebiyatın dinamiklerini ortaya çıkarmayı amaçlayarak sosyal ve kültürel kümelenmenin birbiriyle ilişkisine dikkat çekmiştir. Bakhtin, işlevselci sistematik bir yaklaşımla eşzamanlı ve artzamanlı olarak türleri “(...) yüzyıllar boyunca dünyanın belirli yönlerini görme ve yorumlama biçimleri” (Bakhtin, 1987, s. 5) olarak görmektedir. Her bir eserin ortaya koyduğu kronotopik unsurların kendi döneminin kültürünü yansıtan ancak döneminin sınırlarını aşarak binlerce yıla yayılan bir bütünlük sunduğu görülebilir.

Türk romanını Bakhtin’in kronotop teorisi ışığında okumak şu açıdan yararlıdır: Anlatı türlerinin kendi aralarında kurduğu ilişkiyi görmek ve türün kendi içindeki gelişimini kavramak anlatıdaki zaman-uzamların üstlendiği rollerin önemini ortaya çıkaracak ve böylece kronotopların anlatı açısından oldukça verimli bir zemin olduğu anlaşılabilecektir. Edebî hayal gücü, diyaloji, çokseslilik gibi kavramlar gibi kronotopu Bakhtin’in yaşamından ayrı düşünülmemelidir. Bu nedenle Bakhtin’in yaşam öyküsünden bahsetmek bu çalışmaları hangi koşullarda kaleme aldığını, kimlerden ilham aldığı ya da ne gibi zorluklarla şekillendirdiğini görmek açısından fayda sağlayacaktır.

1895 yılında Rusya’nın Orel (Oryol) kentinde doğan Mikhail Bakhtin lise eğitiminden önce Odessa’ya taşınmış ve 1913’te Odessa’da yerel bir üniversiteye kaydolmuştur. Bu üniversitedeki eğitimini tamamlamayıp o dönemki adı “Petrograd” olan Sankt Peterburg Devlet Üniversitesine geçmiştir. Çalışmalarını 1918’de bitirip bu okuldan mezun olduğu söylene de kaynaklarda yer alan mezun olduğuna dair iddiaların doğru olmadığı ifade

edilmektedir (Brandist, 2011, s. 21). Aynı yıl Voloshinov ve Medvedev ile tanışmış, bu tanışma sayesinde oluşan Bakhtin ve Çevresi, Nevel ve Vitebsk'te bir araya gelmiştir. Bir yıl sonra Rusya'nın batısındaki küçük bir şehir olan Nevel'in Pskov oblastına (bölgesine) taşınan Bakhtin burada iki yıl öğretmenlik yapmıştır. Bu yılın Bakhtin açısından önemi "*Iskusstvo i otvetstvennost*" ("Sanat ve Sorumluluk" ya da "Sanat ve Yanıtlanabilirlik") iki sayfalık ilk makalesinin yayımlanmış olmasıdır. 1920'de Vitebsk'e taşınmıştır. Bu yıllarda "*Avtor i geroi v esteticheskoi deiatel'nosti*" (Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman) adlı denemesini yazdıysa da bitirememiştir. 1921 yılında Elena Aleksandrovna Okolovich ile Vitebsk'te evlenmiştir.

Eserlerinin yayımlandığı bu yılların üzerine gölge gibi çöken pek çok olay yaşamıştır. Sovyet rejiminin siyasi politikasıyla ters düşen Bakhtin'in 1917'den sonraki hayatı zorluklarla geçmiştir. Bunun dışında ileride bacağının kesilmesine yol açacak "osteomiyelit" adı verilen kemik hastalığı teşhisi konmuştur. 1924'te Leningrad'a taşınarak bir yandan çalışmalarına devam eden Bakhtin aynı yıl "*Problema soderzheniia, materiala i formy v slovesnom khudozhestnnom tvorchestve*" (Sözel Sanatsal Yaratımda İçerik, Malzeme ve Biçim Problemi) adlı eleştirel denemesini tamamlamıştır. 1929 yılında *Voskresenie* (Diriliş) adlı dini-felsefi ve yarı-mason grupla olan bağlantısından ötürü tutuklanmış ve Solovki Adaları'nda on yıla mahkûm edilmiştir. Bu olay Bakhtin'in döneminin önde gelen aydınları tarafından benimsendiğini de ortaya çıkarmıştır. Dostoyevski'de çokseslilik kavramını inceleyen çalışması olan sanat eleştirmeni, gazeteci, kültür insanı, ilk Sovyet eğitim komiseri Anatoli Vasilyeviç Lunaçarski ve çağın güçlü yazarlarından Maksim Gorki gibi kişilerin desteğiyle bu mahkûmiyet Kazakistan'da altı yıllık sürgün cezasına çevrilmiştir. Aynı yıl "*Problemy tvorchestva Dostoevskogo*" (Dostoyevski'nin Sanatının Sorunları) adlı monografiyi yazmıştır. Sürgün yıllarını verimli geçirmeye çalışan Bakhtin 1934 yılında Kazakistan sürgünündeysen "*Slovo v romane*" (Romanda Söylem) adlı çalışmasını tamamlamıştır. 1936'da Moskova'dan yüz kilometre uzakta bulunan Kimry kasabasına taşınmış, Mordovya Pedagojik Enstitüsünde dersler vermiştir. Burada "*Bildungroman*" (Eğitim Romanı) ve gerçekçiliğin tarihindeki önemi üstüne bir kitap yazmışsa da bu kitabın el yazması Alman işgali yüzünden yayınevi yıkıldığında kaybolmuştur. 1937'de Mordovya'nın başkenti Saransk'ta bulunan yerel bir okulda Rusça ve Almanca dersleri vermiştir. Aynı yıl "*Formy vremeni i khronotopa v romane*" (Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri) adlı çalışmasını tamamlamıştır.

Yaşadığı olumsuzluklara rağmen çalışmalarına ara vermeyen Bakhtin'in 1923 yılında teşhisi konulan hastalığının iltihaba dönüşmesi yüzünden 1938'de bacağı kesilmiştir. Rebelais üzerine hazırladığı doktora tezini "*Rabelais ve Evreni*" adıyla 1940 yılında tamamlamıştır. 1947 yılında

kadar savunma için çağrılmayan Bakhtin 1951'e kadar akademik unvan alamamış ve tezi ancak 1965'te yayımlanmıştır.

1940'tan sonraki yirmi yılda pek çok araştırmayı neticelendirmiş, çalışmalarına devam etmiştir. 1940 yılında *“Iz predystorii romannogo slovo”* (Romansal Söylemin Tarih Öncesinden) adlı denemeyi yazmıştır. 1941'de *“Epos i roman”* (Epik ve Roman) adlı çalışmasını tamamlamış ve on beş yıl kadar Saransk Eğitim Enstitüsünde çalışmıştır. 1957'de enstitü üniversiteye dönüşünce Rus ve Dünya Edebiyatı Bölümünün başkanlığını yapan Bakhtin 1961 yılında Mordovya Pedagoji Enstitüsü'nden emekli olmuştur.

1963 yılında Bakhtin'in 1929 tarihli *“Dostoyevski”* adlı eseri iktidar değişikliği sonrası yaşanan ılımlı atmosferin etkisiyle araştırmacıların dikkatini çekmeyi başarmıştır. Dilbilimsel çözümlemeleriyle bu yıllarda nam salmaya başlayan Bakhtin, Vadim Kozhinov önderliğinde çalışmalar yapan ekibin bu eseri tekrar yayımlamak istemesiyle Batı'da da adını duyurma fırsatı yakalamıştır. Marksizmden Rus milliyetçiliğine, liberal hümanizmden post-kolonyal kurama kadar çok geniş yelpazede Bakhtin iz bırakmıştır (Brandist, 2011, s. 14). Aynı yılın eylül ayında kitap tekrar basılmıştır. İçerikte değişiklikler yapılarak *“Rabelais”* adlı çalışması da yeniden yayımlanmıştır. 1952 yılında *“Problema rechevykh zhanrov”* (Söylemsel Türler Problemi) adlı çalışması tamamlanmıştır. 1969'da Kustanay, Savelovo ve Saransk'ta iç sürgün hayatı yaşadktan sonra Moskova'ya taşınmıştır.

Bu yıllarda sağlığı kötüleşmeye başlayan Bakhtin Moskova'da önce hastaneye kaldırılmış, ardından 1970'te karısıyla birlikte Moskova yakınlarında bir huzurevine yerleşme kararı almıştır. 7 Mart 1975'te ölümünden dört yıl önce Medvedev and Voloshinov tarafından yazılan kitapların aslında Bakhtin'e ait olduğu iddiaları ortaya çıkmıştır. Bakhtin bu iddialara ne açıkça onay vermiş ne de kesin bir şekilde itiraz etmiştir. Bu iddialardan kısa bir süre sonra öldüğü için konu tam anlamıyla kesinliğe kavuşmamıştır.

Bakhtin'in kronolojik yaşamı, zamana olan ilgisini yansıtan *“Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri”*, *“Bildungsroman ve Gerçekliğin Tarihindeki Önemi: Romanın Tarihsel Olarak Tiplendirilmesine Doğru”*, *“Epik ve Roman”* adlı çalışmalarının ortaya çıktığı koşulları görmek için önemlidir. Tezin dayanak noktası olan *“Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri”* adlı çalışmanın zamansal-uzamsal füzyonların, anlatılardan özellikle düzyazı anlatılarından romanın “(...) düğümlerinin bağlandığı ve birleştiği yerler[i]” (Bakhtin, 1981, s.250) göstermesi açısından taşıdığı önemi ayrıca belirtmeye gerek yoktur. Bazı kısımları kaybolmuş

olmakla birlikte yine de “*Bildungsroman ve Gerçekliğin Tarihindeki Önemi: Romanın Tarihsel Olarak Tiplendirilmesine Doğru*” adlı çalışmasının içindeki alt başlıkta; Goethe’nin eserlerinde zaman ve mekâna odaklanarak zamanın temsil gücü, mekânda zamanın ortaya çıkması gibi zamanın bütünlüğünü açığa çıkaran anekdotlar vardır. Bakhtin, “*Epik ve Roman*” adlı denemesinde edebiyatı bütünsel açıdan ele aldığıda geçmişten gelen tüm türler içerisinde kurulan organik bağa romanı dahil etmemiştir. Diğer türlerle kötü geçinen romanın karakteristik özelliğini gelişimini sürdüren tek tür olarak biçimlenmiş, tanımlanmış, gelişimini tamamlamış hatlara sahip olan diğer türlerden ayrılmasıyla açıklamıştır (Bakhtin, 1981, s. 4). Diğerlerinin yapılarının kemikleşmiş olmasının nedenini mutlak geçmişle kurduğu hiyerarşik ilişkiye bağlayan Bakhtin, romanın gelişime açık doğasında perspektif algısı ile şimdiki zamanın netlik kazanmasını önemli bir nokta olarak vurgulamıştır. Çağın yeniliklerinin dünyayı algılama biçimimizi gittikçe derinleştirmesi romanın gelişimini sürekli kılmaktadır. Romanı, tamamlanmış tür olan epikle kıyaslaması zamansallık vurgusunu güçlendirmiştir. Bunu çağın statik/dinamik yapılarıyla geçmişin içine kapalı/şimdiyle temas hâlinde olması açısından yaptığı için Bakhtin’in zamana olan ilgisinin yine ön planda olduğunu görmek mümkündür.

Böylece Türk edebiyatının tüm bu altyapısıyla 19. yüzyılda edebî bir tür olarak ortaya çıkan romanın zamansal-uzamsal temsil düzeylerine geçilebilir. Konuyla ilgili daha önce hazırlanmış olan lisansüstü çalışmalarda belli bir dönemin içinde yer alan sanatçıların belli dönem eserlerine yer verilmiştir.⁶ Tespit edilen kronotoplar hem yazar odaklı bakışla hem de Bakhtin’in Türkçeye çevrilen sonuç bölümüne bağlı kalınarak sunulmuştur. Bu sebeplerle çalışmalarda yer almayan, fakat kavramsal çerçeveye oturtulduğunda ortaya çıkan bazı sorunlara dikkat çekmek

⁶ Bkz: Türkiye’de fotoğraf, sinema-televizyon, karşılaştırmalı edebiyat, İngiliz dili ve edebiyatı bilim, sanat ve ana bilim dallarında yapılan lisansüstü çalışmaların yanı sıra 2022 yılına kadar Türk dili ve edebiyatı ana bilim dalında Türk edebiyatının çeşitli dönemlerine ait farklı bakış açılarıyla kronotopik okumalar yapılarak hazırlanmış dokuz yüksek lisans ve iki doktora tezi vardır. 2014 yılında Hasan Cuşa “Yusuf Atılgan’ın Aylak Adam Romanına Bahtin’in Diyaloji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşım” başlıklı yüksek lisans tezi, Senem Gezeroğlu 2015 yılında “Nezihe Meriç’in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)” başlıklı yüksek lisans tezi, 2017 yılında İsmail Toprak “Bakhtin’in Diyaloji ve Heteroglossia Kavramları Bağlamında Alev Alatl’ının Orda Kimse Var mı? Roman Dizisinde Çokseslilik” başlıklı yüksek lisans tezi, 2018 yılında Zehra Ergeç “Bahtin’in Diyaloji Kuramı Çerçevesinde Modern Türk Romanına Bir Yaklaşım” başlıklı doktora tezi, 2019 yılında Berin Yoca “Edebiyatta ve Sinematografik Uyarlamalarda Orhan Kemal Karakterlerinin Kronotopik Yapısı” başlıklı doktora tezi ile Tuğba Dalkılıç “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mahur Beste, Sahnenin Dışındakiler ve Huzur Romanlarında Kronotop”, Kübra Çalık “Oğuz Atay’ın Anlatılarında Kronotop (Zaman-Uzam)”, Fatma Bilge Şimşek “Bireysel Tarihin Kronotopu Olarak Kent ve Kent Unsurları: Demir Özlü Örneği” ve Fatma Kahraman “Ahmet Metin ve Şirzat’ta Gömülü Anlatılar ve Kronotop Kavramı” başlıklı yüksek lisans tezi, 2020 yılında Bilal Akyüz “Mihail Bahtin’in Romana Dair Görüşleri Düzleminde Bir Okuma: Sessiz Ev” başlıklı yüksek lisans tezi ve aynı yıl Bilge Tatar “İtibarsızlaştırma Estetiği: Leylâ Erbil’in Romanlarına Bakhtinci Bir Yaklaşım” başlıklı yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Ayrıca, 2012 yılında Esra Topuz’un “Edebiyat ve Yemek: Bir Kronotop Olarak Yemek” başlıklı yüksek lisans tezi ile Seher Akkaya’nın “Birbirinin Ötekisi: Rüya ve Edebiyat Gerçek Yaşamda ve Edebiyatta Kronotop Olarak Rüya” başlıklı yüksek lisans tezi karşılaştırmalı edebiyat alanında hazırlanmıştır.

zorunluluk arz etmektedir. Bu sorunların üstesinden gelebilmek için Bakhtin'in referans olarak alınan "*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri: Tarihsel Bir Poetikaya Yönelik Notlar*" adlı makalesinin tamamı okunmuş ve Bakhtin araştırmacıları tarafından yapılan kronotopla ilgili çalışmalar detaylandırılmıştır. Bu nedenle kavramın ana hatları ortaya çıkarılırken tespit edilen ve Bakhtin'in hayat öyküsünde eksik kalan yerler, kaybolan notlar, dilden dile çeviri yaparken kaybolan anlamsal değerlerle ilgili olan bazı problemlere değinilmesinin bundan sonra yapılacak çalışmalara da fayda sağlayacağı düşünülmektedir. Bu faydanın beraberinde getirdiği birtakım zorlukların göz ardı edilmemesi gerekmektedir. 1870-1928 yılları arasında yazılan Türk romanlarının seçimi ve bu yıllara tekabül eden edebî dönemleri karşılaştırmak için elde edilecek veriler çalışma süresince üzerine en çok düşünülen, sık sık fikir alışverişinde bulunulan temel noktalar olmuştur. Geniş bir çerçeveye sahip olan bu tezin konusunun kuramsal ve tarihsel olarak sınırlandırılmasının ve ardından asıl konu olan Türk romanında yer alan kronotoplara odaklanılarak yapılacak çalışmanın verimli olacağı düşünülmektedir.

Yurt dışında yapılan çalışmalarda da pek çok araştırmacının üzerinde önemle durduğu sorunun kronotop kavramının sınırlarının içine başka hangi konuları veya anlamları alacağı olduğu görülmüştür. Kavramın "*kurucu bir edebî kategori*" olarak duyurulmasının ardından kronotopun diğer kültür alanları ile ilgilenmediğini "Bu satırların yazarının 1925'te A. A. Ukhtomskii'nin biyolojideki kronotop üzerine verdiği dersine katıldığı ve bu dersin estetik sorulara değindiği[nin]" (Bakhtin, 1981, s.84) vurgusu ile yapılmıştır:

"(...) Bununla birlikte, kırk yıl sonra, makale nihayet gün ışığını gördüğünde Bakhtin, alt yazısında iddia ettiği edebiyata özel odaklanmasına rağmen, aslında 'kronotop' başlığı altında topladığı konuların geniş kapsamının, terimin kesin sınırlarını kavramaya çalışan herhangi bir okuyucu için karışıklık yaratabileceğini yine de fark etmiş görünüyor. Böylece, kendisinin 'kronotopik analizin sınırları' terimiyle ilgili en önemli sorun olarak adlandırdığı şeyle ilgili olası karışıklığı gidermeye çalışan birkaç sayfadan oluşan bir kod ekledi" (Holquist, 2010, s. 27).

Bakhtin, makalesine 1973'te eklediği "Son Açıklamalar" kısmında kullandığı "kronotopik analizin sınırları" (Bakhtin, 1981, s. 257) ifadesinin ardından makalenin sonlarında anlamlar alanına her girişin sadece kronotopun kapılarından gerçekleştirileceğini belirtmiştir (Bakhtin, 1981, s. 258). Bu ifade yine, kavramın geniş anlamının sınırsızlığına bir vurgu yaptığı için bazı araştırmacılar tarafından eleştirilmiştir. Bakhtin'in her kronotoptan sonsuz sayıda yan kronotoplar elde edilebileceğini söylemesi de yine aynı sınırsızlığın vurgusudur.

Bir başka eleştiri de Bakhtin'in makalesinde eş anlamlı olarak bazı yerlerde "motif", bazılarında ise "kronotop" ifadesini kullanmış olmasıdır. ("*the motif of meeting*" Bakhtin, 1981, s.97; "*the*

chronotope of meeting”, Bakhtin, 1981, s.98) Birbirinin yerine kullanılan bu ifadeler kafa karışıklığı yaratabilmektedir. Bu karışıklığı önlemek için son dönemde yapılan çeşitli çalışmalarda toplantı/buluşma kronotopu veya toplantı/buluşma motifi ifadeleri “kronotopik motifler” (*motivic chronotopes*) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yol, kale, taşra, salon, eşik ve halk meydanları birer kronotopken tanınma/tanınmama (“*the motif of recognition/nonrecognition*” Bakhtin, 1981, s.97) ve dönüşüm (“*the motif of transformation*” Bakhtin, 1981, s.112) birer motif olarak etiketlenmiştir. Bu farklı kullanımların makalede kullanılış amaçlarına dikkat edilirse Bakhtin’in bu iki kavramı birbirinden ayrı iki kavram olarak kullandığı görülecektir. Örneğin egzotik romanlarda “yol” kronotopu, gotik romanlarda “şato, kale” kronotopu; tesadüf, kılık değiştirme gibi daha çok folklorik öğeleri barındıran macera romanlarında ise “karşılaşma” motifi ifadelerini kullanmıştır. Hem bir kronotopun sayısız yan kronotop içermesi hem de motif/kronotop ifadesinde görüldüğü gibi farklı terimsel adlandırmalarının kullanılması kronotop kavramının mahiyetini çeşitlendirmiştir. Anlatı düzeyinde mikro ya da makro kronotoplar bazı araştırmalarda türün belirleyicisi genelleyici motifler olarak ele alınmıştır. Zaman-uzamların ilişkisi sadece metnin yazıldığı/anlatıldığı dönemin belirlenmesinde önemli değildir, aynı zamanda metnin türünü tayin edici bir rolü de vardır:

“Hegel’den Wagner’e istikrarlı bir şekilde muhafaza edilen bir savı izleyen Bahtin, Atina demokrasisinin çöküşü ile Helenistik dönemin çatışmalarında kültürlerin etkileşiminin trajedi ve epiğin hâkimiyetindeki uyumlu kültür sahnesinin bölünmesine ve resmî kültürü parodileştiren mizahî türlerin doğmasına yol açtığını öne sürer. Böylece insan tininin kilise dogmasından ve antik ve feodal dünyaların değişmez hiyerarşilerinden özgürleştiği Rönesans’ta doruğa çıkan tarihsel bir dönem başlar. Romanın tarihi bu modernliğe geçişin mikro-kozmosudur çünkü antikitenin çöküşünden doğan minör, yarı-mizahî nesir türleri Rabelais ve Cervantes gibi Rönesans romancılarının yapıtlarında modern romanı biçimlendirmek için birleşirler. Romanın “özü”nün “ortaya çıkışı” böylece ‘düşüncenin ve ifadenin bireysel özgürlüğünün gelişmesinin’ bir boyutu, Alman idealizminin Rönesans’ta doruğa çıktığına tanık olduğu “kendi kendisinin bilincinde olan kişiliğin eksiksiz gelişiminin ve ahlâkî özerkliğin evriminin” bir boyutu olarak sunulur” (Ferguson, 1948, s. 187-188).

Çok yönlü doğası gereği edebî kronotop kavramı, metinleri sabit anlamlara sahip durağan şekilde yorumlayan görüşleri reddetmektedir. Zaman-uzam ilişkilerini içeren dinamik birimleri edebî kronotoplar olarak bölünmez birimler açısından değerlendiren Bakhtin yapısalcı dilbilimi bu noktada eleştirmiştir. Dili sınırları belli, durağan yani eşsüremlî bir yapı olarak değil değişken doğasını göz önüne alarak artsüremlî ele almak gerektiğini savunmuştur. Kronotop kavramının zaman ve uzam arasında kurduğu ilişkinin tamamen yapısalcılıkla bağlantılı olduğunu söylemek de kavramın önemli bir dayanağı olan tarihselliğin göz ardı edilmesine

neden olacaktır. Çünkü yapısalcı bir çerçevede tarihsellikten ziyade zamansallık özelinde ele alınan metinsel ögeler kronotop kavramıyla değerlendirildiğinde metnin anlamı açığa çıkmaktadır. Farklı çağlarda ortaya konan ve aynı konuyu işleyen iki kurgusal metni birbirinden ayıran şey yine metnin içerdiği kronotoplardır. Metnin incelenmesine biçimsel açıdan yaklaşan Bakhtin'in metinlerarası ilişkiler için üzerinde durduğu çok seslilik ve tarihsellik metnin anlaşılmasında önemli kavramlardır. En az iki metnin ilişkisini ortaya çıkarmak için başta Julia Kristeva olmak üzere Roland Barthes, Gerard Genette, Laurent Jenny gibi teorisyenlerin çalışmalarıyla şekillenen metinlerarasılık kavramı Bakhtin'in çokdillilik kuramıyla ortak özellikler göstermektedir:

“Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kuramının özü, Bahtin'in diyaloji kuramına dayanır. Kristeva, metinlerarasılık kavramının çekirdeğini Bahtin'inden alsa da diyalojizm ve metinlerarasılık kavramları arasında ayırt edici farklıklar bulunur. Bahtin'in diyaloji anlayışının temelinde bir sözcede dolaylı veya dolaysız söylemdeki iki sesin kesişmesi yer alır. Bahtin'in diyaloji kavramında özne gözardı edilmez ve hatta merkezde yer alır. Onun anlayışın temeli öznelarası etkileşime dayanır. Ancak Kristeva'nın metinlerarasılık kuramı öznenen bağımsızdır. Bu noktada Kristeva, öznenin yerine metni koyar. Metinlerarasılık, bir metnin başka bir metinle olan bağlantısıdır. Bahtin'in diyaloji kavramı, artsüremli bir yaklaşımı benimserken; Kristeva'nın metinlerarasılık kavramı, eşsüremli bir inceleme yolu tercih eder” (Ergeç, 2018, s.43).

Edebiyatta “yenidenyazım” şeklinde karşımıza çıkan ifadenin içini doldurabilmek için yine kronotoptan yararlanmak gerekir. Bu konuya somut bir örnek vermek gerekirse Miguel de Cervantes Saavedra'nın *Don Quijote* adlı romanı ile Jorge Luis Borges'in *Don Quixote Yazarı Pierre Menard* (Borges, 1964, s.42) isimli öyküsü zamansal ve mekânsal ilişkiler açısından aynı olsa bile bu eserlerin kendi içinde taşıdığı kronotopik ilişkiler (yazarları, yazıldığı çağ, tarihsel ve kültürel bağlamı farklı) nedeniyle kendi zamansal ve mekânsal ilişkisini yaratmaktadır. Bakhtin bunu “Kendimle, kendi ‘ben’imle öykülerimin öznesi olan ‘ben’ arasında bir özdeşlik kurmak, kendi saçlarımdan tutup kendimi kaldırmak kadar imkânsızdır. Temsil edilen dünya, ne kadar gerçekçi ve doğru olursa olsun, edebi eserin yazarı ve yaratıcısının bulunacağı, temsil ettiği gerçek dünya ile asla kronotopik olarak özdeş olamaz” (Bakhtin, 1981, s.256) sözleriyle ifade etmiştir. Tzvetan Todorov da diyaloji kavramını şu sözlerle açıklamıştır: “Diyalojik sanatsa, doğru ile yanlışın, iyi ile kötünün ötesinde üçüncü bir duruma açılır (ama ona da indirgenmez): Her fikir birinin fikridir, yeri, kendisini taşıyan bir sese ve amaçladığı bir ufka göre belirlenir. Mutlağın yerini artık çok sayıda bakış açısı almıştır” (Todorov, 2017, s. 86). Yapısalcı bir çerçeve içinde kronotop kavramını ele almanın tarihselliği gözden kaçırmak demek olduğunu belirttikten sonra kronotopik bir okuma için vurgulanması gereken bir diğer özellik edebî uyarlamalar için taşıdığı önemdir. Tara Collington Robinson

Crusoe örneği üzerine yaptığı kronotop ve edebî uyarlama çalışmasında (Collington, 2010) uyarlama sürecinin rastlantısal kronotopları içermediğini; tam tersi, kronotoplar sayesinde metnin değişen tarihsel ve toplumsal bağlamlarla ilişki kurduğunu ve uyarlandığı metnin arka plandan izler taşıdığını belirtmiştir. Yaratıcı bir şekilde yenilenen metnin bu sürecini Bakhtin ise şu şekilde ifade etmiştir:

“Eser ve eserin içinde temsil edilen dünya gerçek dünyaya girer ve onu zenginleştirir ve gerçek dünya esere ve eserin dünyasına dinleyicilerin ve okuyucuların yaratıcı algısı vasıtasıyla eserin sürekli yenilenerek, sürecin bir parçası olarak dahil olur. Tabii ki, bu değişim sürecinin kendisi kronotropiktir: Her şeyden önce tarihsel olarak gelişen sosyal dünyada meydana gelir, ancak değişen tarihsel uzamla temasını kaybetmez. İçinde eser ve yaşam arasındaki bu değişimin gerçekleştiği ve eserin kendine özgü yaşamını oluşturan özel bir yaratıcı kronotoptan bile söz edebiliriz” (Bakhtin, 1981, s.254).

Gary Saul Morson’un ifadesiyle güçlü bir mahremiyet duygusunu ve her benliğin iç dünyasını yansıtmayı, sıradan eylemlere ve günlük hayata yüksek değer vermesi ve etik kararların karmaşıklığını kesin olarak doğru bir cevap vermeden vurgulamak için olayları anlatması modern romanın kronotoplarının birkaç temel özelliğidir (Morson, 2010, s.101). Buna ek olarak kronotop tanımlamalarında yapılan sınırsız şekilde bir genişliğe sahip olma vurgusu anlatı incelemelerine sınır çizmeyi gerektirmektedir. Bu çalışma için uygun görülen sınır yazar ya da eser üzerinden yapılmayıp dönemle çizilmiştir. Bunun nedeni, daha önce yapılan akademik çalışmalarda dönem üzerinden bütüncül bir bakış açısıyla çalışma yapılmamış ve dönemsel işaretlerle yapılacak olan okumanın örnek teşkil edecek olmasıdır. 1870-1928 yılları arasında okurla buluşan romanlar modern Türk edebiyatı için temel konumundadır. Tezin ikinci bölümünde edebî dönemlere göre başlıklara ayrılan altmış iki romanın yazarlarını belirtmek gerekir. Tanzimat Dönemi yazarları arasında Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Fatma Aliye Hanım, Nâbizâde Nâzım, Mizancı Murat, Recaizade Mahmut Ekrem ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’a; Servetifünun yazarları arasında Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Safveti Ziya, Hüseyin Rahmi Gürpınar’a; Millî Edebiyat yazarları arasında ise Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay, Hüseyin Rahmi Gürpınar’a yer verilmiştir. Bu yazarların dışında Tanzimat Dönemi’nde Andelip, Mehmet Celal, Mustafa Reşit; Servetifünun Dönemi’nde Ali Kemal, Necip Fazlı, Güzide Sabri Aygün, Mehmet Celal, Safvet Nezihi, Mehmet Vecihi; Millî Edebiyat Dönemi’nde Ali Abdurrahman, Ali Zeki, Cemil Süleyman Ayanakoğlu, Münir Süleyman Çapanoğlu, İzzet Melih Devrim, Mahmut Sadık, Güzide Sabri Aygün, Mehmet Asaf, Selami İzzet Sedes, Şahbenderzade Ahmet Hilmi, Ercüment Ekrem Talu, M. Turhan Tan gibi değerli yazarların eserleri de incelenmiş bazı eserlerde kurgu itibarıyla tekrara düşüldüğü, bazılarındaysa edebî

hayal gücünün ihmal edildiği görülmüştür. Somutlaştırmak gerekirse Mehmet Reşit'in *Cemile*, *Dehşet yahut Üç Mezar*, *Venüs*, *Margerit*, *Elvah-ı Sevda*; Mustafa Reşit'in *Bir Çiçek Demeti* adlı romanlarında mektuba romanın kurgusal yapısı üzerinde yer verilmesine rağmen döneminin sanat anlayışını yansıtacak güçte olmadığı, belirleyici bir unsur olarak tanımlanamadığı için inceleme dışında bırakılmıştır.

Bu çalışmada yer alan romanlar Bakhtin'in sınıflama ve çeşitleme yöntemine uygun bir şekilde belirlenmiştir. Popülist paradigmanın zaman-uzamlarının bu özelliğine karşın seçilen romanların karakteristik özellikleri üç edebî dönemin belirleyici kronotoplarını saptamak için uygun bir zemin teşkil etmektedir. Cumhuriyet Dönemi'nin farklı bir ideolojiyle çeşitlenen kronotopları tezin kapsamını aşacağı için incelemeler 1928 yılına kadar sınırlandırılmıştır. Bunun yanı sıra Bakhtin çalışmalarının Türkiye'de yeterli düzeyde yapılmaması terminoloji sorununa da çözüm getirmeyi gerektirmiştir. Rusçadan İngilizceye tercüme edilirken bazı kavramların Rusçalarına yer verilmesi Türkiye dışında çalışan Bakhtin araştırmacılarının da benzer sorunlarla karşılaştıklarını göstermektedir. Bu tezde bu tür sorunların üstesinden gelmek için tezin bazı bölümlerinde terminolojiyle ilgili dipnotlara yer verilmiştir.

Tüm bu özellikleri dikkate alarak yapacağımız kronotopik okumalar neticesinde Türk romanında yazarların kurdukları metin dışı tarihsel bağlamlar ile romanın yapı unsurları arasındaki organik ilişki ortaya konacaktır. Tüm bu görüşleri sentezlemeyi amaçlayan bu tezin birinci bölümde Türk romanında kronotop kavramına dayanak oluşturan tarihsel, felsefî ve bilimsel fikirler incelenecek, Bakhtin'in kronotop kavramına ilişkin görüşlerine yer verilecektir. Ardından 1870-1928 yılları arasında yayımlanan romanların kronotopları tespit edilecek ve son bölümde elde edilen sonuçlar geniş kapsamlı olarak tartışılacaktır.

1. KRONOTOP KAVRAMI

Matematik ve fizikte kullanılan uzam-zaman teriminden geliştirilen, edebiyatta sanatsal bir ifadeyle zamansal-uzamsal işaretlerin bağlantılılığı anlamını karşılayan kronotop terimi Rus filozof ve edebiyat teorisyeni Mikhail Mikhailoviç Bakhtin 1975'te tarafından yayımlanan *“Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri: Tarihsel Bir Poetikaya Yönelik Notlar”*⁷ adlı çalışmada yer almıştır. Bu çalışmanın 1980'lerde İngilizceye çevrilmesiyle terim sosyal bilimlerde sinemadan müziğe, edebiyattan mimariye kadar çok geniş bir alana yayılma imkânı bulmuştur. Matematiksel ifadesi veya Einstein'ın Görelilik Teorisi'nde yer alan anlamını bir çıkış noktası olarak düşünmenin dışında sadece bu alanlardaki özel anlamına odaklanmak edebiyat eleştirisinde bize pek bir yol göstermeyecektir. Bakhtin'in edebiyat teorisine dair pek çok çalışmasını İngilizceye çevirerek geniş kitlelere sunan Michael Holquist, terimin anlamını başka bir uzam-zaman teriminden almasının anaför⁸ bir tanımlama olduğunu belirtir (Holquist, 2010, s.19). Bu açıdan uzam ve onun dördüncü boyutu olan zamanın birbirinden ayıramadığını ifade eden edebiyat terimi olarak kronotopun “uzam-zaman” terimlerinin ifadesine bağlı olarak kullanılması dolayısıyla anaför bir ifade olarak adlandırılması yerindedir.

Tezin birinci bölümünde kronotop kavramının ortaya çıkış sürecinden tarihsel olarak da bahsedileceği için burada sadece terimin kavramsal dayanağını belirtmek faydalı olacaktır. Başlangıçta Batı edebiyat eleştirisinde roman tahlili açısından analitik bir araç olarak ele alınan kavram, yakın bir zamanda anlatı zenginliği olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bunda Bakhtin çalışmalarının giderek yaygınlaşmasının, kavramın karşıladığı anlam çeşitliliğinin ortaya çıkarılmasının rolü büyüktür. Bu anlam çeşitliliği ortaya pek çok belirsizlik de çıkardığı için Bakhtin, araştırmacılar tarafından zaman zaman eleştiriye de maruz bırakılmıştır. Ancak, edebiyatın nasıl yardımcı olacağını göstermesi tüm eleştirileri geçersiz kılmıştır:

“İlk olarak, sorunlar alanı kronotopların 1980 ve 1990'ların kültürel çalışmalarındaki bilimsel yaklaşımların ötesine geçmesiyle ilgilidir. ‘Karnaval’ kavramının akademik tartışması gibi Rabeias’dan Dostoyevski’ye kadar olan, Bakhtin tarafından edebiyatta ‘keşfedilen’ modernite[nin] altta yatan yıkıcılığını edebî çalışmaların ince epistemolojik işlevi ve edebî tahayyülün özellikleri de görmezden gelmişti. Bakhtin bizlere kültürel

⁷Tezde kullanılan ana kaynağın Türkçe çevirisi tarafıma aittir. Kaynak için Bkz: Bakhtin, 1981, s. 84-258.

⁸Bir metinde yer alan herhangi bir unsuru diğer unsurlardan soyutlamak, kendinden başka hiçbir ögeyle ilişkilendirmemek dilsel anlamda bir eksiklik meydana getirir. “Anafora, dilsel bir unsurun anlamının ya da referansının ilişkili olduğu diğer unsurların öncül anlamları dikkate alınarak doğru bir şekilde yorumlanmasıyla ortaya çıkan özel bir uyum durumudur” (Carter, 1987, s. 33).

tarih anlamında zaman kavramının dönüşümlerinin ve uzamsal sunumların, kültürel tutumların ve yaşanmış deneyimlerin kıymetini fark etmemize edebiyatın nasıl yardımcı olduğunu gösterdi. İkinci neden ise kronotop kavramının sabit hayalî birimlerin ve genelleyici kalıpların edebî iletişimi bağlayarak ‘diyalojizm’ ve ‘heteroglossia’ kavramlarını daha temelden ve daha bütün olarak anlamamıza yardımcı olmasıdır. Böylece edebiyat yalnızca bir düşünsel bir fenomen değil ayrıca entelektüel, düşünsel ve duygusal kalıpları ilgilendiren eşsiz epistemolojik araç olarak değerlendirilmelidir.” (Bemong ve diğerleri, 2010, s.III).

Kurgusal dünyada insan eylemlerinin mekân ve zaman göstergeleriyle organik bir bütün olarak belirlenmesi kronotoplar ile eylemler arasındaki bağlantıların sorgulanmasını sağlayacaktır. Bu sorgulama ise, uzamsal ve zamansal göstergelerin eksenlerinin kesiştiği veya birleştiği yerlerde anlatı metninin detaylarını ortaya çıkaracaktır. Edebiyatta kronotop; anlatı tabanının sadece olay ve şahıstan oluşmadığını, dikkatli bir okumayla anlatının mekânsal ve zamansal detaylar arasına gömüldüğünü somut olarak anlamamıza yardımcı olur. Kısacası, zaman-uzamlar “(...) romanın temel anlatı olaylarının örgütlenme merkezleridir” (Bakhtin, 1981, s.250). Kronotop kavramı bunun için önemlidir.

Zaman ve mekân; algılanan dünyanın yapılandırılmasında hemen her dönemde filozof, yazar ve bilim insanları tarafından üzerine düşünülen temel kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ulamlar anlatısal olarak insan deneyimlerini ifade ettiğinde ilgi odaklarına göre farklı açılardan değerlendirilmiştir. Filozoflar zaman ve mekânı bilimsel bakış açısıyla insan algısını evrensel olarak yorumlamak ve bilgi sahibi olmak için ele alırken edebiyat kuramcıları insan eylemlerine tarihsel bir kanıt öne sürmek ve edebî metinlerde dünyanın algılanma biçimini ortaya çıkarmak için araştırmışlardır. Zamanın bilimsel açıdan incelenerek evren düzenini keşfetme çabası da bilim insanlarının ilgi odağı olmuştur. Felsefi sorgulamaların bilimsel kanıtlarla geliştirilmesi ve zamansal-uzamsal deneyimlerin olayların düzenlenişinin önemli bir parçası olması hem fiziksel hem de kurgusal dünyada zaman ve mekânın olaylardan ayrılamayacağının en önemli göstergesidir.

Bakhtin’in görüşünün epistemolojik kökenleri Kant ve Bergson felsefesi ile Einstein’ın “Görelilik Teorisi”dir. Kronotop; felsefe, matematik ve fizikteki gelişmelerle ortak bir zemini paylaşmakta; ancak, düzenin doğası tam olarak aynı olmasa da ile anlatı dünyasındaki zaman ve mekân algısının idrak edilen dünyanın öz kategorileri olduğu fikrini ödünç almaktadır. Bakhtin “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar*” adlı makalesinde kronotop kavramı ile ilgili şöyle bir değerlendirme yapmıştır:

“Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve mekânsal ilişkilerin içsel bağlantılılığına kronotop (kelimenin tam anlamıyla ‘zaman-uzam’) adını vereceğiz. Bu terim [uzam-zaman] matematikte kullanılır ve Einstein’ın görelilik kuramının bir parçası olarak kullanılmıştır. Görelilik kuramında sahip olduğu özel anlam bizim amaçlarımız açısından önemli değildir; edebî eleştiri için neredeyse (ama tamamen değil) bir metafor olarak ödünç alıyoruz. Bizim için önemli olan, uzam ve (uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade etmesidir. Kronotopu biçimsel olarak kurucu bir edebiyat kategorisi olarak anlıyoruz, kültürün başka alanlarındaki kronotoplarıyla ilgilenmeyeceğiz.” (Bakhtin, 1981, s.84).

Kronotopik birimlerle okurun etkileşimi sayesinde zihnin kavradığı temel düşünceler somutlaşmakla kalmaz aynı zamanda zaman-uzamın derinliklerinde saklanan ilişki de görünür hâle gelir. Kısacası; anlatıda zaman ve mekânın birbiriyle olan ilişkisini bulan okur, bulduğu kronotopların yardımıyla eylemlerin mantığını daha iyi anlayacaktır.



1.1. EDEBİYAT KURAMI ÇERÇEVESİNDE KRONOTOPİK OKUMAYA DAİR BAKIŞ AÇILARI

Doğan Aksan'ın "(...) bir anda düşünemeyeceğimiz kadar çok yönlü, değişik açılardan bakınca başka başka nitelikleri beliren, kimi sırlarını bugün de çözemediğimiz büyümlü bir varlık [...]" (Aksan, 2007, s.11) şeklinde tanımladığı dilin çok yönlülüğü, Bakhtin'in ifadesiyle "çok sesliliği" anlatı sanatı olan edebiyatta kronotopların etkinliğini sağlayan esas argümandır. Bakhtin'in temel kavramları *diyaloji* (çok dillilik) ve *heteroglossia* (çok seslilik) dilin temelinde yapılanmış kavramlar olarak ortaya çıkmaktadır. İletişimde anlamların bir araya gelmesi beraberinde diyalogu (etkileşimi) ve çok sesliliği (çeşitliliği) getirmektedir:

"Toplumsal yaşam yekpare ve tek boyutlu olmadığına ve çeşitli amaç ve yönelimler doğrultusunda alanlara ayrıldığına göre, bu yönden çeşitlilik gösteren söylemsel yapıların da tıpkı diller gibi birer *içsel biçime* sahip olması gerekir. Söylemler de belirli *dünya görüşlerinin* etkisinde yapılırlar: 'Heteroglossianın tüm dilleri, kendilerine temel teşkil eden ve her birini benzersiz kılan ilke ne olursa olsun, dünyaya dair özgül bakış açıları, dünyayı sözcüklerle kavramsallaştırma biçimleri, her biri kendi nesnesi, anlamı ve değeri tarafından karakterize edilen özgül dünya görüşleridir'" (İlim, 2017, s.86).

Bakhtin'in dünya görüşü ya da ideoloji olarak adlandırdığı söylemlerin kolektif bilinçte işlenerek çeşitlenmesi ve ilişkileneceği heterojen yapılanmayı meydana getirmektedir. Bu ayrışıklığın temel bileşenlerini Bakhtin kronotopun çok sesli zaman-uzam ilişkisiyle biçimlendirmiştir. Bir disiplin olarak *anlatıbilim* (naratoloji) de, anlatı yapılarını parçalara ayırarak bu yapıların ilişkilerini belirlerken anlatının çeşitli yönlerden etkileşimini de araştırmaktadır. Bu açıdan anlatıbilim, Bakhtin'in kronotop kavramını anlatısallığın ufuk açıcı özellikleriyle kavramaya yarayacak bilgiler sunmaktadır. Manfred Jahn, *Anlatıbilim* adlı eserinin "*Anlatma (Narration), Odaklanma (Focalization) ve Anlatı Durumları (Narrative Situations)*" başlıklı bölümde, anlatıya dayalı bir metnin esas özelliğini ortaya koyabilecek temelleri yazarken Bakhtin'in terimlerine de yer verir (Jahn, 2015, s.67). Bu alan, anlatılarda yüzey yapılarını birbirinden ayıran nitelikleri anlamamanın çoğu kez ihmal edilmesinin ortaya çıkardığı boşlukları doldurmak için doğmuştur. Anlatıyı zenginleştiren çeşitliliğin ayırt edilmesiyle hem anlatının üretilme hem de anlamlandırılma süreçleri anlatıbiliminin temel konularını oluşturmaktadır. Bu çoklu yapıyı ilk tanımlayan kişi Platon "*diegesis*" (anlatma) ve "*mimesis*" (taklit etme) kavramlarıyla anlatıcının önündeki olanakların sınırsızlığına dikkat çekmiştir. "Romanda anlatım olanaklarının zenginliği, hem bu iki ayrı yöntemin kendi içlerinde barındırdıkları uygulama olanaklarının hem de 'diegesis' ile 'mimesis'in birlikte kullanılmalarından doğacak değişik seçeneklerin bolluğundan ileri gelmektedir" (Aytür, 2009,

s.21). Felsefî bir perspektiften sanat eserlerindeki polifonik yapıyı varlık tabakaları olarak adlandırarak estetikte ve edebî eserlerde ilk uygulayan kişi ise, Roman Indergarden olmuştur. Edebî esere dahil edilen her olayın yer aldığı dizi, karakterlerin söylemleri eserin polifonik yapıda olmasına imkân tanımaktadır:

“Edebiyat eserinin özüne uygun yapısı, onun *birçok heterojen tabakadan meydana gelmiş bir bütün* olmasından ibarettir. Bu bütün, bir tabakalar çokluğunu gösterir; ve her tabaka, birbirinden farklıdır. Ve her tabaka, bütünün gösterdiği ontik yapıdan zorunlu olarak pay alır” (Tunalı, 2011, s.89).

Bakhtin’in vurguladığı kronotopik çok seslilik, anlatının epikten romana doğru evrimiyle söylemde meydana gelen değişimleri temsil etmek için bir zemindir. 1929 yılında A. V. Lunaçarski tarafından yazılan “*Dostoyevski’nin ‘Çoksesliliği’ Üzerine*” başlıklı makalede Bakhtin’in çok seslilik konusunda Dostoyevski’nin romanları için yaptığı tespitleri “Bakhtin’in Dostoyevski romanındaki çok sesliliğin muazzam önemini, romanlarının en temel karakteristik özelliği olarak rolünü kendisinden önceki herkesten daha net bir şekilde ortaya koymayı başardığını kabul ediyorum, bununla birlikte Dostoyevski’de böylesine şaşırtıcı bir dereceye kadar geliştirilen her ‘sesin’ (ve aynı zamanda çok sesliliğin diğer yazarların büyük çoğunluğunun eserlerinde düşünilemeyen) özerklik ve geçerliliğini doğru bir şekilde tanımlamıştır” (Bakhtin, 1999, s.32-33) şeklinde dile getirerek yüceltmıştır. Tarihsel ve toplumsal açıdan Dostoyevski’nin çok sesliliğinin nedenlerinin açıklandığı makalesinde Lunaçarski, Rus kapitalizminin ortaya çıkardığı siyasal ve toplumsal çelişkilerle Dostoyevski’nin çok sesli romanlarında daha önce duyulmayan sesler için özgürlük alanı oluştuğunu belirtmiştir. Çok seslilik makalesinde sorunun kapsamlı bir şekilde ele alan Lunaçarski ile Bakhtin’in görüşleri benzerlik göstermektedir. “Lunaçarski çokseslilik kavramını Bahtin’de de benzerinin görüleceği üzere yazarın kazandığı yeni ‘konum’ ile açıklamıştır. Artık olayları kendi bilinç süzgecinden geçirip ‘anlatan’ bir yazar yerine olayları ‘gösteren’ bir yazar konumu vardır ve ‘dünyaya dair bakış açıları’na sahip karakterler bu yeni yazar konumu ile okuyucuya gösterilir. Bu sayede okuyucu farklı bilinçlerdeki karakterleri birer nesne olarak değil özne olarak algılar” (Akyüz, 2020, s. 20). Geleneksel (epik) ile modern (roman) anlatılar arasındaki farkın kronotopların temsilindeki değişimler olduğunun altını çizmekte fayda vardır. Temsil değişiminin ne olduğuna gelirse karşımıza algı değişikliği çıkmaktadır. Bu değişikliğin izleri, geleneksel metinlerin kahramana ve doğrusal düzlemde yer alan eylemlerine odaklanan, zaman ve mekânın ayrıntısının önemli olmadığı tek sesli yapısından karmaşık ilişkilerle şekillenen modern metinlere geçiş aşamasında aranmalıdır.

“Buna göre, Batı anlatısı gerçeği gözlemlediği merceğin ayarlarıyla oynamış, tıpkı resimde icat edilen ‘perspektif’ (Da Vinci) olgusu gibi, tahkiye sanatında mutlak geçmiş ve kahramanlık anlatılarından yavaş yavaş uzaklaşarak gündelik yaşama eğilmiş, sıradan insanları ele alan yeni bir tür olan ‘roman’a (Rabelais,Cervantes) kapı aralamıştır. Novelizasyon’a uğramış Batı anlatısı, özellikle 19. yüzyılda kitleselleşerek toplumu analiz eden, analiz ederken şekillendiren önemli bir sanat hâline gelmiştir” (Çıraklı, 2015, s. 11).

Kurgusal metinlerde yer alan eylemin konfigürasyonu içinde kahramanla birlikte zaman ve mekân da ilk çağlardan beri insanın dikkatini hep çekmiştir. Edebiyat çalışmalarında bugüne kadar yapılmış ayrıntılı incelemeleri göz önüne alındığında Platon ve Aristo’dan beri, önce anlatının normatif sorunlarıyla ilgilenildiği; 19. yüzyılın sonlarında ise felsefe, psikoloji, filoloji gibi bilim dallarının katkılarıyla anlatının yapı unsurlarının daha sistematik olarak ele alındığı görülmektedir. Bilimsel gelişmelerle birlikte anlatıda sosyal yapıdaki izleri sürerek neden-sonuç analizleri yapmak mümkün hâle gelmiştir. Bakış açısı getirebilmek amacıyla tarihsel ve bilimsel gelişmeleri bütünsel olarak bilmek gerekir.

Geleneksel anlatılardan olan epik metinlerin bakış açısının, karakterlerin yaşadığı tek yönlü tecrübeleri ve birbiriyle ilişkilendirilebilecek belirli imgeleri yansıtmak için bir araç olduğunu göz önünde bulundurulmalıdır. Ardından gelen dönemlerde tarih, felsefe, fizikte yaşanan gelişmelerle ortaya çıkan çağdaş metinler, zamansal-uzamsal dünya algısını gözlemcinin deneyimlediği, gerçek zamanın detaylı olarak temsil edildiği çok yönlü bir özellik göstermektedir. İşte kurmaca anlatılarda inceleme yaparken kronotopu zaman ve uzam temsiline ilişkin göstergeleri takip ederek bu sistematik çerçeveye oturtmak gerekir.

1.1.1. Tarihsel Temel

İki bin yıldan fazla ömre sahip insan düşüncesinin uzam ve zamanın doğası hakkında söyleyebildikleriyle insanlık tarihinin günbegün geliştiğini ve birkaç yüzyıldır bilimin imkânları ışığında hızla gelişme gösterdiğini düşünsek de evrenin elde edilen geniş görüntüsü karşısında çok da ileriye gidilemediği görülmektedir. Bir başlangıç olarak belirleyeceğimiz ilk nokta, kozmolojiyle bağlantılı sorulardır. Büyük ölçekte evreni, küçük ölçekte kendi konumunu anlamaya çalışırken insanın mekân kavramına ve mekânı anlayabilmek için de zamana ihtiyaç duyduğu yorumu çeşitli akademik çalışmalarda karşımıza çıkmaktadır. “Önce zaman mı yoksa mekân mı algılandı?” sorusunun yanıtını belirlemek güçtür. Zaman ve uzamı algılayışın basit de olsa sorgulayıcı düşüncenin var olduğu karanlık çağlardan dijital çağa kadar köklü bir değişime uğradığı aşikârdır. Bu açıdan, insanın sosyal bir varlık olmasından ötürü onun olduğu her yerde bir anlatı olacağını düşünürsek zaman-uzam kavram(lar)ının edebî olsun ya da olmasın gündelik hayatın içinde çok eski zamanlardan beri varlığını sürdürdüğünü söylemek yanlış olmaz.

Konu özü itibarıyla çok net sınırlar içeriyor gibi görünse de zaman ve mekânın kurgusal bir dünyadaki sürecini takip edebilmek kolay değildir. İnsanlık tarihinin belli noktalarına ait kurgusal metinlerde yer alan zamansal-uzamsal unsurları incelerken bazı özel tekniklerin geliştirildiğini söyleyen Bakhtin yine de sürecin karmaşık ve sistemsiz oluşuna dikkat çeker. “Gerçek zaman ve mekânın kurguya yedirilmesi ve edebiyatça özümсенmesinin tarihi oldukça düzensiz ve karmaşıktır, aynı ölçüde karmaşık ve düzensiz olan bir diğer uygulama da gerçek kişi ve tarihi olayların, tarihten alınmış izole olayların kurguya oturtulmasıdır” (Bakhtin, 1981, s.84). Bu nedenle kronotopun tarihsel koşullarda kendini gösteren tek taraflı yönleri üzerine çalışılmıştır. Kronotop kavramı ne anlatıda yer alan zaman ile mekânın basit bir şekilde tespitini ne de tek başına incelenmeyi mümkün kılan tek sesli yapısını ifade eder. Edebiyatın farklı dönemlerine ait, birbirlerine çok fazla benzer özellikler taşımayan eserlerinin bir yandan süreci karmaşıklaştıran yapısı diğer yandan birbirinin içine geçerek sonraki dönemi hazırlayan özelliği kronotopun dinamikliğini kavramamızı sağlar. Anlatma gücüne sahip her anlatının dinamik ve dengeli unsurları, sonraki dönemlerde ortaya çıkan türleri tespit edebilmek için de önemli bir yere sahiptir. Roland Barthes tarihsel süreç içinde anlatının ve anlatı türlerinin tespitini şu şekilde yapar:

“Dünyada sayılamayacak kadar anlatı var. Her şeyden önce şaşılabilecek sayıda tür söz konusu; bu türler de, sanki her özdek, insanın, anlatılarını güvenip açabilmesine uygunmuş gibi, değişik tözlere dağılmış. Anlatının dayanağı, eklemlili dil (sözlü ya da yazılı), görüntü (durağan ya da devingen) el-kol-baş hareketi ve bütün bu tözlerin düzenli bir karışımından oluşabilir. Mitte, efsanede, fabloda, masalda, uzun öyküde, destanda, hikâyede, trajedide, dramda, komedide, pantomimde, tabloda (Carpaccio’nun *Azize Orsola*’sını düşünelim), vitrayda, sinemada, çizgi resimlerde, sıradan bir haberde, konuşmada anlatı hep vardır. Üstelik, sonsuz denebilecek sayıdaki bu biçimler altında, anlatı bütün zamanlarda, bütün yerlerde, bütün toplumlarda vardır. Anlatı insanlık tarihinin kendisiyle başlar; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur, hiçbir zaman da olmamıştır. Bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının anlatıları vardır ve çoğunlukla bu anlatılar değişik, hatta karşıt kültürlerdeki insanlar tarafından ortaklaşa olarak tadılır. İyi yazın olmuş, kötü yazın olmuş anlatının umurunda değildir: İster uluslararası, ister tarihler aşırı, ister kültürler aşırı olsun, anlatı hep vardır, tıpkı yaşam gibi” (Barthes, 2005, s. 101).

Roland Barthes’ın bu genelleyici bakış açısını bir basamak daraltmak için anlatıdaki tür ayrımlarını tanımlamak gerekir. Yazarın “*Bütün insanlığın ortak üretimi olarak gördüğü anlatının kültürel ile yazınsal hayatta bir farklılığı yok mudur?*” sorusu bizi anlatıyı çeşitlendirmeye götürür. Edebî bir anlatı söz konusuysa bu anlatının formülasyonu; olay örgüsü, kahraman, zaman-mekân gibi dramatik unsurların nedenselliği ortaya konmalıdır. Bu nedensellik metin ile tür arasındaki ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Jale Parla “Her edebi metin en az bir edebi tür içinde yer almak zorundadır” (Parla, 2010, s. 26) diyerek bu zorunlu ilişkiyi dile getirmiştir. Burada karşımıza çıkan bir diğer soru, türlerin neden ve nasıl ortaya çıktığıdır. Kronotopik okumaların temel kaynağı olarak anlatıyı düşünürsek bu soru, geliştireceğimiz bakış açısına tarihsel bir arka plan oluşturacaktır. Merlin Donald’a göre düşünce ilk olarak “büyük maymunlarda görülen” şekilde epizodik, sonra “*Homo Erectus*’ta görülen” mimetik, en sonda da mitik biçimde olmuştur. Düşüncenin son dönüşümü ise, kuramsal düşüncenin temelini oluşturacak kültürel düşünme biçimidir. Dilin ilk kullanım amacı, “Evrenin kavramsal modellerini yaratmak, birleştirici bir senteze ulaşmaktır” (Donald, 1991, s. 215). Modern anlatılarda dilin amacı sadece edebî bir biçim kurmak değil hem kişisel hem toplumsal tecrübeleri aktarmanın da bir yolunu sağlamaktır. Birgit Neumann ve Ansgar Nünning’in ortak kitabında yer alan *Bir Dünya Kurma Yolu Olarak ‘Hikâye Anlatan Hayvan’ Anlatısı* adlı çalışmada ifade edildiği gibi “[i]nsanlar öykülerin sadece üreticisi değil aynı zamanda alıcısıdır” (Neumann ve Nünning, 2008, s. 8). Bu çalışmada, Birinci Dünya Savaşı’nın etkilerinin bir ailenin trajik öyküsü üzerinden kurgulandığı *Su Diyarı* adlı romana yer verilmiştir. Romanın anlatıcısı tarih öğretmeni Tom Crick’in toplumsal tarihi kendi bireysel tarihi üzerinden anlatması örnek gösterilerek anlatının bu yönüne dikkat çekilmiştir. Böylece bireysel ile kamusal anlatının iç içe geçebileceği gösterilmiştir. Anlatıcının “Neden?” sorusuna

yanıt ararken yaptığı açıklamaların anlatıyı hareketlendirdiği; sonuç olarak olayların, nesnel temsiller yerine öznel bir şekilde yeniden kurgulandığı ve yorumlandığı ifade edilmiştir. Anlatının tarihsel sürecinde karşımıza çıkan temel düşünce, nesnel ve öznel kronotopik birimler arasındaki etkileşimin okurda genel bir izlenim bıraktığıdır. Yazınsal dil, sadece olayların basit bir temsili değil; anlatılar arası kurulan bağlantılarla sürekli yapılanıp yorumlanarak deneyimler üreten ve bunu zamansal-uzamsal koordinatlar temelinde yapan bir sarmaldır.

Roman, bir edebî tür olarak ortaya çıkarken yazınsal dile temel olarak yaslanır. Bakhtin dünya edebiyatında Orta Çağ'da insan imajını yeniden kurmak için kronotopun biçimsel kurucu bir unsur olarak yer aldığını, Rabelais'ın yaşadığı çağın baskıcı ve kısıtlayıcı izlerini karnaval zamanındaki açık seçik dille yıkarak yeni bir türe ait dili ortaya çıkardığını belirtmiştir. “(...) tür ve tür ayrımlarını tanımlayanın tam olarak kronotop olduğu[nu]” (Bakhtin, 1981, s. 85) söylerken Rabelais ile bağlantılı olarak roman türünün kendinden önceki türlerden farklı olmasının en önemli belirtecinin halkın dilini yansıtmasını gösterir. Halk masallarının kimlik dönüşüm motifleriyle epiğin halk adamı söylemlerini kendine miras olarak alan romanla diğer türler arasına koyduğu mesafe belirgindir. Halk söyleminin diğer dönemlerden farklı, daha güçlü ve eleştirel oluşu insan imajını etkilemiş ve Bakhtin; Orta Çağ'ın kapalı, tutucu ve hiyerarşik özelliğine eleştirel bir tavırla Rönesans Dönemi'nde ortaya çıkan yazınsal dilini örnekleyen Rabelais'ı milat kabul etmiştir. “[B]u tarihsel zamanın açıklanmasına hazırlık süreci, edebî yaratıcılıkta, Aydınlanma düşünürlerinin soyut felsefi ve kesinlikle tarihsel, ideolojik görüşlerine göre daha hızlı, tamamen ve derinden gerçekleşti” (Bakhtin, 1987, s. 26). Böylece anlatı türlerinin görünümündeki kronotopik dünya Rönesans'ı hazırlayan koşullarda ortaya çıkmıştır.

Rönesans'tan beri anlatı türlerini sınıflandırma girişimi 19. yüzyılda iyiden iyiye tarihlendirilerek biçimlendirilmiştir. Böylece yazılı kültürden önce de bir birikim olarak karşımıza çıkan sözlü kültürde çoğunlukla şiirsel ritimle söylenen mit, destan, efsane, masal, halk söylenceleri anlatı türlerinin kökenlerini oluşturur. Bu anlatılar arasında en eski kaynak olarak mitler, evrenle ilgili tasarımları dile getirirken destan anlatılarında yukarıda belirtildiği gibi bireysel ve toplumsal tarihin izleri iç içe geçmiştir. Dünya tarihinin en önemli doğal destanları ve ilk anlatı örnekleri arasında sayılan *İlyada* ve *Odyseia* tarihsel şartların ürünüdür.

“Savaş Yunan bilinci ve Batı edebiyatının yazılı ilk başyapıtları açısından büyük önem taşıyan bir dizi öykünün de arka planını oluşturdu. Bunlar Küçük Asya'da (bugün Türkiye'de) bir kente, Truva'ya düzenlenen Akhaia (yani, Mykenai) seferiyle ilgiliydiler. Homeros'un iki büyük destanı *İlyada* ve *Odyseia* sıklıkla ilk edebiyat

örneği, Avrupa yazınının çıktığı ‘birincil kaynak’, yeni düşünce kanallarına bir ‘geçit’ olarak tanımlanmıştır. İkisi birlikte 28.000 dolayında satır içerir ve bunların ortaya çıkışı öncesi ve sonrasındaki yüzyıllarda ‘bu şaşılabilir başarının uzaktan yakından bir benzeri yoktur.’ Homeros’un dehası Yunanistan’da en başından teslim edilmişti. Atinalılar onun kitaplarına, günümüzde dindar Hristiyanların İncil’e ya da Müslümanların Kuran’a yaptıkları gibi başvuruyorlardı. Sokrates ölüm cezasıyla yargılandığı mahkemede *İlyada*’dan satırlar aktardı” (Watson, 2017, s.184).

Anlatının evrenselliği ve çeşitliliğiyle belirtilen özellikler edebiyatın ilk eserlerinde de görülebilir. Biçimsel olarak şiirsel anlatı olan *İlyada*, tarihsel süreçle harmanlanan yapı unsurlarıyla epik türler arasında yer almıştır. Bu, bize metinlerin sınıflandırılmasıyla ilgili bilgi verir. Çünkü en az bir edebî türün bir edebî metnin içinde yer alması bir geleneğin de oluşmasını sağlamaktadır. Bu gelenek içinde yer alan eserlerin sınıflandırılmasında kullanılan yöntemlerin çeşitliliğine geçmeden önce temel sorunu ele almak gerekir. Bu temel soru, bir türün içine dahil edilebilecek eserin niteliği ve ne olduğudur. Edebî eserin ne olduğu sorusuna verilecek yanıtları çok çeşitli şekilde; tarihsel, bireysel veya bilgisel gibi kategorilere göre değerlendirmek mümkündür. Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında “Bir sanat olayında rol oynayan dört unsur vardır: sanatçı, eser, okur ve bunların içinde bulunduğu dış dünya (toplum)” (Moran, 1988, ön söz) diyerek sanat kuramlarının bu özelliklerden birini dikkate alarak inceleme yaptıklarını ifade etmiştir:

“Yazara tarihî güçlerin, toplum koşullarının nasıl etkiler yaptığını, bir eserin meydana gelmesinde ne gibi nedenlerin rol oynadığını araştırarak, eserin yazıldığı zamandaki koşulları ve ortamı, eseri açıklamak için kullanmak ya da aksi yola başvurarak, eseri, çağını aydınlatan bir belge gibi ele almak bu yöntemlerin özelliğini teşkil eder. Bu bakımdan tarihî, sosyolojik ve Marxist yöntemler arasında ortak noktalar vardır ve bu bakışlar her zaman birbirinden kesinlikle ayıramaz” (Moran, 1988, s.66).

Hiçbir eserin kendi kendine ortaya çıkmadığı, dönemin koşullarıyla ve döneminden sonraki eserler de dikkate alınarak değerlendirilmesi gerektiği düşüncesi edebiyatın toplumsal bir kurum olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Hem bir eser özelinde hem de ortaya çıkan geleneğin genelinde eseri yakın ve geniş açılardan değerlendirmek güvenilir, doğru sonuçlara varma ihtiyacının bir sonucudur. Eleştirinin Rönesans’ta ortaya çıkmaya başladığını belirtirsek bu dönemin tarihsel sürecine göre eleştiri ölçütlerinin şekillendiğini anlarız. Çalışmamızın konusu kronotop olduğu için bu süreci değerlendirirken önce dış dünyanın ortaya konan eserle ilişkisine odaklanan yöntemlerden sosyolojik ve Marksist eleştiriye, ardından da esere dönük kuramlardan Rus biçimciliği, yeni eleştiri ve yapısalcılık ilgili bilgiye yer vermemiz doğru olacaktır.

Bireysel, sosyal, tarihsel koşullarla ortaya çıkan anlatı geleneğinin sınıflandırılmasının nasıl ortaya çıktığı sorusuna neden-sonuç çerçevesinde bir yanıt verebilmek için 18. yüzyılda toplumun oluşum ve gelişimini inceleyerek onun imkânlarıyla edebiyata yaklaşılmaya gerektiği fikri öne sürülmüştür. 19. yüzyılın hızlı toplumsal değişim süreçlerini anlamaya yardımcı bir bilim dalı olarak karşımıza çıkan sosyolojinin fikirleriyle beslenen Hippolyte Taine, toplumsal koşullarla oluşan tarihi bir psikolojik mesele olarak ele alırken bu problemin “ırk, ortam, dönem” olarak adlandırdığı sebeplerle şekillendiğini ifade etmiştir. Coğrafi koşullar ile ürünün ortaya çıktığı dönemin özellikleri Taine’e göre bireyi geliştiren özel durumlar yaratarak onun farklılaşmasını sağlamaktadır:

“(…) Her tarihsel dönem ve coğrafi bölgenin kendi tipik anlatı biçimini ortaya çıkarması doğaldı. Taine, coğrafi ve tarihsel koşulları *milieu* (‘ortam’) dediği bir kategoriyle ifade etti ve edebiyatta her *milieu*’nün tipik edebi kahramanını bile bulmanın mümkün olduğunu söyledi. Bu ilk sosyolojik edebiyat kuramları bugün bize çok kaba görünseler de, sonrada Georg Lukacs’ta, hatta Mikhail Bakhtin’de rastladığımız izleri, etkilerinin sürekliliğini gösterir” (Parla, 2010, s.37).

Jale Parla’nın bölüm sonu notlarında, Bakhtin’in kronotop kavramının *milieu*’ye dayandığını belirtmesi dikkate değerdir. *Milieu*’yü meydana getiren koşullar (iklim koşulları ve toplumsal koşullar) anlatının açıklanmasında en önemli rolü oynar. Sosyolojik eleştirinin ileri sürdüğü toplumsal koşulları öteye götüren Marksist kuramcılar, ideolojik bağlamla edebî türler arasında ilgi kurarak siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan tüm öğeleri değerlendirmeye açmışlardır. Sınıfsal farklılaşmalarla türlerin çeşitlendiğini iddia eden Marksist kuramcıların asıl meselesi “[s]anat eserini doğuran ve yaşatan atmosferin maddi temellerini belirlemektir” (Parla, 2010, s. 41). Diğer taraftan estetik bir sanat eserini meydana getiren özelliklerin ne dönemle ne sanatçıyla ne de okurla olan ilişkide bulunabileceğini söyleyen; bunların yerine eserin kendi biçiminden yola çıkılması gerektiğini yani esere dönük eleştiriye savunan biçim- içerik ilişkisi dikkate alınmıştır.

1910’lu yıllarda edebî eserlerin kendine özgü bir yöntemle değerlendirilmesi gerektiği görüşü kendini göstermeye başlamışken edebîliği sağlayan esas özelliğin eserin biçimsel özelliği olduğu da dile getiriliyordu. Rus biçimciliği olarak bilinen edebiyat kuramcıları 1915-1930 yılları arasında özellikle şiirde edebîlik üzerine görüşlerini dile getirmişlerdir. Özellikle dilin özünü araştıran felsefe biliminin alt dalıyla ve psikolojiyle ilgili biçim- içerik sorununa dikkat çekmişlerdir. Şiirden farklı olarak düzyazıyla ilgili çalışmalarında kazandıkları iki kavram (*syuzhet/fabula*) arasındaki fark önemlidir. Anlatının olaylar dizisinin sunulduğu sıra olarak adlandırılacak “syuzhet” olay örgüsü anlamında kullanılmaktadır. “Fabula” ise; tür olarak

anlamlandıramayacağımız öyküye karşılık gelir, yani anlatıdaki olayların kronolojik sırasıdır. Elbette edebî eserlerde anlatı her zaman kronolojik olarak verilmez, yazar kasıtlı olarak bu takvimsel zamanı bozabilir. Bu kavramın ifade ettiği şey, akronolojik bir romanı okuduktan sonra olayları kronolojik sırayla anlatmamızdır. Zamandizimsel ve biçimsel özelliklerle edebiyat kuramına Rus biçimcilerinin yaptığı katkılar Bakhtin'in kuramında kilometre taşlarından biri olacaktır.

Edebiyat kuramcılarının bu konularla meşgul olduğu bu dönemde gruba ismini veren M. Bakhtin dışında; M.V. Iudina, I.I. Kanaev, P.N. Medvedev, L.V. Pumpianskii, I.I. Sollertinski, K.K. Vaginov ve V.N. Voloşinov'dan oluşan ve ileride "Bakhtin Çevresi" olarak adlandırılacak grup, edebî eserlerdeki biçim unsurunu toplumsal-tarihsel ürün olarak değerlendirmektedir. Bu değerlendirmenin arka planı kısaca şu şekilde belirtilebilir:

"Bakhtin Çevresi ağırlıklı olarak Voloşinov, Medvedev ve Bakhtin'in çalışmaları ile tanınır. Bu çalışmalar grubun faaliyetinin sonlandığı 1929 yılı esas alınarak iki döneme ayrılabilir: Medvedev, Voloşinov ve Bakhtin'in 1929 yılı ve öncesine ait olan Formel Yöntem, Freudculuk, Marksizm ve Dil Felsefesi, Sanat ve Sorumluluk, Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman, Bir Eylem Felsefesine Doğru, Sözel Sanatta İçerik, Malzeme, Biçim Sorunu gibi eserleri kapsayan ilk dönem ve Bakhtin'in 1929 sonrasına ait eserlerini kapsayan ikinci dönem. İlk dönem eserlerin içeriğini Bakhtin ve Medvedev'in doğrudan sözel estetik ile ilgili ve yine Bakhtin ve Voloşinov'un psikoloji, fenomenoloji ve dil felsefesi ile ilgili çalışmaları oluşturur. Bu çalışmalar sanatı hayat ile buluşturmanın yollarını araması açısından dönemin avangard hareketlerinin izlerini taşır ve estetik etkinliğin psiko-fenomenolojik analizini olanaklı kılacak dinamik bir ilişkisellik yapısı sunmayı amaçlar. Buna karşılık ikinci dönem eserler büyük bir çeşitlilik sergiler. Bakhtin çevrenin ilk dönem kuramsal ürünlerinden ikinci dönemde de büyük oranda faydalanarak dilbilim, tarihsel poetika ve popüler kültür alanları için kapsayıcı bir kuram oluşturmaya girişir" (İlim, 2016, s.170).

Bakhtin'in özellikle 1930'lardan sonraki çalışmalarına kaynaklık eden bu gelişmeler kronotop kavramına da zemin hazırlamıştır. Biçimi içerikle birlikte temel inceleme alanı hâline getiren Bakhtin, aşırı biçimciliğe ve türleri salt yazınsal dönemlerle açıklayan kuramlara karşı çıkmıştır. Edebî eser hangi türe giriyorsa yer ve zamanla belirlenmiş görme biçimlerinin o türün sınırları olduğunu söyleyerek aslında eserin tarihsel süreçle şekillenen ideolojik bakış açısına dikkat çekmiştir. Bu bakış açısının ortaya çıkardığı sorun olan eksik görme biçimlerinin ise, yazarın çok biçimli, sözel anlamda da çok sesli söylemlere yönelmesinde önemli bir adım olarak belirtilebilir. Çok sesliliğin ortaya çıkmasında belirleyici olan tür koşulları ve türler arasındaki sınırlarda konumlanan kompozisyonlarıdır. Bakhtin'in önemle vurguladığı şey, epğin temsil ettiği geçmiş ile romanın temsil ettiği zamandaşlık ögesinin ağır bastığıdır:

“Epikten sonra gelen bütün türler, bölünmüş dünya görüşlerinin ve ayrılmış söylemlerin ürünüdür. Bu yüzden de, onları belirleyen ideolojilerin parçalanmışlığının en önce kendileri farkındadır. Örneğin romans kronotopu, romanslarda yansıtılan dünyanın ya da gerçeğin bütünü temsil etmediğini bilir; onun için de yan gözle başka ifade biçimlerini, başka söylemleri, başka kronotopları kollar” (Parla, 2010, s.52).

Bakhtin “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri*” adlı çalışmasında zaman ve mekânı temel olarak yaptığı epik ve roman arasındaki ayrımı, kronotop kavramı çerçevesinde türler tarihi ışığında gözden geçirerek anlatır. Tarihsel türlere ilişkin farklı zamansal ve mekânsal kategorilerin yer aldığını gösteren bu çalışmada, Avrupa roman tarihinde geniş bir açıyla Yunan romanslarından Rabelais’nın romanlarına kadarki dönemlerini incelerken tüm dikkatini kronotoptaki hâkimiyetin olduğu unsura (zamana) vermiş ve türlerin kökeniyle ilgili meselelerle ilgilenmemiştir:

“Burası, epik ve dramların başlıca türleri, antik edebiyatın diğer türlerinin ana türleri de dahil olmak üzere, diğer antik edebiyat türlerinin diğer kronotoplarını ayrıntılı olarak incelemenin yeri değil. Biz sadece onların kalbinde, antik tarihsel zamanın (belirli kısıtlamalarını) kendi başına gelmeye başladığı halk-mitolojik zamanın yattığını belirteceğiz. Antik destan ve dramının zamanı, karakteristik olarak somut özelliklerinden kesinlikle ayrılmaz bir biçimde, derinden yerleştirildi. Yunan doğal çevresi ve özellikle Yunan idari birimlerinin, şehirlerinin ve eyaletlerinin ‘insan yapımı çevre’ özelliklerinden. Yunanlılar bu doğal dünyanın her alanında içinde mitolojik bir sahneye veya tabloya dönüşecek yoğun bir mitolojik olay olarak mitolojik zamanın izini görürdü. Tarihsel zaman da aynı ölçüde somut ve yereldi- epik ve trajedide mitolojik zamanla sıkı bir şekilde iç içe geçmişti. Bu klasik Yunan kronotipleri, romanslarda bulduğumuz şekliyle yabancı dünyanın aşağı yukarı karşıtlarıdır” (Bakhtin, 1981, s.104).

Bu çalışmanın sonlarında zamansal-uzamsal analiziyle ilgili sınırların matematiksel, dilbilimsel ve felsefi bir sızı ögeleri içerdiğinden soruna dönüştüğünü belirtmiştir. Zamansal-uzamsal nicelikleri ölçmek için matematiksel kavramlardan yararlanıldığı hâlde zamansal-uzamsal fenomenlerin yapısını tam olarak belirleme görevini soyut kavrayışın yaptığını ve varoluşsal ve anlambilimsel bir alana dahil edilen biçimsel sorunların tamamının felsefi olduğunu ifade etmiştir.

1.1.2. Felsefi Temel

Hayatıyla ilgili ayrıntılar pek detaylandırılmasa da Ferdinand de Saussure, Roman Osipoviç Jakobson, Nikolai Sergeyevich Trubetzkoy gibi dil bilimciler başta olmak üzere dönemin dil bilim tartışmaları açısından merkez kabul edilen “Moskova Dil Bilim Çevresi” ve “Şiir Dilini İnceleme Kurumu” (OPAJAZ) Bakhtin’in çalışmalarını besleyen temel kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Rus biçimciliğinin, ardından yapısalcılığın etkisinde kalan Bakhtin 1920’li yılların yöntem bilimiyle özellikle dil felsefesiyle ilgilenmiştir. Bakhtin’in 1920’lerden itibaren on yıllık süre zarfında üzerinde çalıştığı monografı, kronotop kavramının ilk evresi sayılabilir. Kullandığı terimlerin alt yapısını oluşturan düşüncelerin zenginliği, kavramların çeşitli şekillerde karşımıza çıkmasını sağlamıştır. 1975’te yayımlanan “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri*” adlı eserin 1981’de Rusçadan İngilizceye çevrilmesinin ardından yaygınlaşan kronotop teriminin en önemli özelliklerinden biri, daha önce de belirtildiği gibi, anlam açısından taşıdığı zenginliktir. Bu zenginliği sağlayan en önemli şey; anlamın sadece sanatsal üretim olarak yer alması değil, doğayla insan anlayışını birleştirmesidir. Bu birleştirici, yenilikçi gücün arka planında Bakhtin’in daha önceki çalışmalarının izleri vardır.

Kronotop kavramını felsefi yansımalar çerçevesinde üç aşamada incelemek mümkündür. İlk aşama olan 1918-1929 arasındaki dönemde “Bakhtin ve Çevresi”nin Nevel ve Vitebsk’te bir araya gelerek yaptıkları çalışmalar söz konusudur. 1929’da grup üyelerinden bazılarının tutuklanmalarıyla toplantılar son bulmuş olsa da bu dönemde genel olarak ele alınan konular; Rus biçimciliği, ahlak felsefesi ve Alman felsefesi (özellikle neo-Kantçılık) ile yazarlık problemleri üzerinde şekillenir. Bakhtin zaman kavramıyla bu dönem çalışmalarından itibaren ilgilenmiş ve bu konuda kendisini besleyen kaynakları 1930’lu yıllardan itibaren farklı bakış açısıyla yorumlamaya başlamıştır. Kronotop kavramı öncesi olarak ele alınabilecek bu dönemde zaman, problematik olarak biçimsel yöntemle incelemeye uygundur.

Kronotop kavramına değindiği “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri*” adlı çalışması ikinci aşama diye adlandıracağımız döneme aittir. 1929- 1940 arasını kapsayan bu yıllar süresince Bakhtin yeni kuramlarla meşgul olmuştur. Zaman, bilimsel gerçeklikte olduğu gibi edebiyatın biçimsel kurucu ögesi olarak düşünülmüştür. “Kronotop kavramı, bu bakımdan, zamana dair toplumsal algının uzamda dışsallaşma biçimlerini söylem düzleminde analiz edebilmeyi sağlayan, tarihsel poetikanın kurucu kavramıdır” (İlim, 2015, s.105). Einstein’ın Görelilik Teorisi’nden hareketle evrenin üç uzamsal ve bir zaman boyutundan oluşması ve uzamın

dördüncü boyutu olarak zamandan ayrı düşünülemez olması dolayısıyla zaman sorunsalı romanda kronotop formları ile özel bir yer kazanmıştır.

Üçüncü aşama ise, 1940'ta bitirmesine rağmen 1946'da savunabildiği “*Rabelais ve Evreni*” adlı doktora tezinin 1965'te basılmasıyla son bulan ve ölümüne kadar sürecektir olan zaman-uzam konusuyla meşgul olduğu dönemdir. Bu dönemde dilin bir toplumsal felsefe olarak dünya görüşünü içeren bir kültürel form olduğunun peşinde olacak, onu toplumsal-tarihsel koşulların içerisine yerleştirecektir:

“Edebiyatta gerçek tarihsel zamanı ve uzamı özümseme süreci, gerçek tarihsel kişilerin böyle bir zaman ve uzamda eklemlenmesi gibi karmaşık ve düzensiz bir tarihe sahiptir. Zaman ve uzamın ayrılmış yönleri -yani, insani gelişimin belirli bir tarihsel aşamasında mevcut olanları- özümsemiş ve gerçekliğin bu tür tahsis edilmiş yönlerini yansıtmak ve sanatsal olarak işlemek için buna karşılık gelen genelleyici teknikler geliştirilmiştir” (Bakhtin, 1981, s.84).

Bakhtin'in zaman-uzam sorunsalının temelini, Antik Yunan felsefesinden modern düşünce felsefesine kadarki süreçte aramak yerinde olacaktır. Felsefe tarihinde, görünüş-gerçeklik ayrımı sorgulaması zamanın görünümü ile hakikat olup olmaması üzerine şekillenmiş; zamanın, olayların altında yatan bir tür matris olarak gerçek bir şey olduğu öne sürülmüş ve gerçeklikte hiçbir şeyin zamana karşılık gelmeyeceği, yani zamanın salt öznel bir durum olduğu iddia edilmiştir. Rönesans'ta değişen perspektif anlayışı, coğrafi keşiflerle ortaya çıkan sermaye birikimi dolayısıyla Tanrı'nın niteliğinin ürünü olan evrene atfedilen sonsuzluk zamana da sirayet etmiş; böylece zamanın kronometresi ile Tanrı'nın sonsuz aklı teorikte de uzlaşmıştır. Zaman, tanımladığı ilişkiler itibarıyla gerçektir ve sadece olayları birbirine bağlamanın bir yolu olarak ön plana çıkarılmıştır. Zaman ve mekân algısının felsefi arka planını anlamak için bu süreci detaylandırmak yerinde olacaktır.

Zaman ve mekân ilk çağlardan beri birlikte zikredilmiş, fiziksel dünyanın mecburi bileşeni olarak ele alınmıştır. Biri diğerinin zorunlu bağıntısı olarak beraberinde düşünülürken aslında zaman, daha çok “mekân içinde yer alan zaman” şeklinde yorumlanmıştır. Günlük hayatın bir parçası olarak yaptığımız, yapacak olduğumuz, yapacağımız ve yapıyor olduğumuz işleri ifade etmek zamanın görünümleridir. Hayatın akışı içerisinde zamanın ilk tasarımı, eylemleri sıralamaya imkân vermesi şeklinde olmuştur. Yani olayların akışında yerimizi belirlemek için doğanın sistematüğının tanıklığından yararlanılmıştır diyebiliriz. Bu da güneşin hareketine aykırı düşmeyecek bir zaman tasarımıyla eylemleri özdeşleştirmek demektir. İlk Çağ'ın sistem filozofu olan Platon (MÖ 428-347) *Devlet* adlı eserinden sonra yazdığı *Timaios*'ta “Evet

gökyüzü olmadan önce aylar, yıllar, günler, geceler yoktu. Ancak gökyüzünü oluştururken bunları da oluşturmaya karar verdi. Bu şeyler zamanın parçalarıdır” (Platon, 2015, s.46) diyerek evrenin yaratılışı ile zamanın eşzamanlılığından söz etmiştir.

Platon’un zamanı fiziksel bir gerçeklik olarak değerlendirmesine karşılık dönemin diğer filozofları zamanın zihinsel bir gerçekliğe sahip olduğu görüşünü desteklemişlerdir. Felsefede iki ana problem olarak öznel (zihinsel) ve nesnel (fiziksel) zaman şeklinde tartışılan bu konunun başvuru kaynakları Aristoteles ve Augustinus’tur. Paul Ricœur; zamanı Augustinus’un *İtirafı*’yla, çerçevesini Aristoteles’in *Poetika*’sıyla çizdiği *Zaman ve Anlatı*’nın birinci cildinde neden bu iki yazarı seçtiğini; zamanın paradokslarını Augustinus’un, anlatının düzenlenişini ise Aristoteles’in eserinin zamanın döngüsellığı savına giriş sunduğunu belirterek açıklamıştır. Aristoteles; zamanı, tamamıyla var ve zapt olmayan özellikleriyle sorgulamış ve zamanın dizilişi açısından önce ile sonranın olduğunu ifade etmiştir:

“Oysa zaman parçalanabilir olmasın karşın parçalarının biri olup bitmiş, biri olacak, hiçbir yok. Şimdiki an ise zamanın bir parçası değil, çünkü parçanın bir ölçüsü vardır, bütünün parçalardan kurulması gerekir, oysa zaman ‘Şimdikian’lardan biraraya gelmiş gibi görünmüyor. Kaldı ki geçmiş ile geleceği ayırır gibi görünen ‘şimdikian’ acaba hep bir ve aynı mı kalıyor, yoksa hep başka, hep değişik bir şey mi, bunu görmek kolay değil. Hep değişik bir şey ise ve zamanın içindekiler içinde hep değişik olan hiçbir parça bir başka parçayla zamandaş olarak varolamazsa (kısa zamanın uzun zamanca sarılması gibi, biri kuşatıyor öteki kuşatılıyor olmadıkça); ‘an’ daha önce varolmayan ve bir zaman zorunlu olarak ortadan kalkacak bir şey ise, ‘an’lar birbiriyle zamandaş olmayacaktır; daha önceki ‘an’ların hep ortadan kalkmış olması zorunlu” (Aristoteles, 2019, s.185).

Tam ifadeyle söylemek gerekirse zaman “[ö]nce ile sonraya göre devinim sayısı[dır]” (Aristoteles, 2019, s.191). Zamanın ‘an’ olarak düşünülmesini dayanak noktası olarak belirleyen Aristoteles, öncenin sonu ve sonranın başına yerleştirdiği bu ‘an’ tek bir şey olarak düşünüldüğünde onun hiçbir zaman geçmemiş gibi görüneceğini belirtir ki bu da devinimin olmaması demektir. Zamanın fark edilmesini sağlayan şey devinimdir ama zaman, devinim demek değildir.

Zaman ve mekânla ilgili sorunsal, Platon’un idealar gölgesi olarak adlandırdığı varlığın Aristoteles tarafından gerçekliğin temel ilkesi yapılıncaya başlamıştır. Varlığın özsel doğasının değişen özellikleri gerçeklikle, değişmeyen özellikleri ise tözüyle ilgilidir:

“Zaman ve mekân, varolan varlığın değişen niteliklerinin taşıyıcısı olan ve kendisi hep aynı kalan tözün kendini gösteriş biçimi, varoluş kategorileri olarak görüldü. Onlar artık renk yahut nicelik gibi özelliklerden sayıldı. Tüm nitelikler gibi olanın arkasında

barınmaktaydı. Diğer yandan, zaman ve mekân aynı zamanda varolan varlığı saran bir gerçeklik olarak da görüldü. Her varolan, zamanda ve mekânda varolandı; ama onları kuşatan zaman ve mekân aynı zamanda ikincil kategorilerdi. Aristoteles onların ne olduğunu soruştursa da, ‘Gerçekten var olanlar mıdır?’ sorusunu net olarak cevaplamadı” (Köktürk, 2017, s.27).

Zamanın dildeki görünümleri, hayatın içindeki zamanın işlevleri hakkında bilgi verilirken zamanın tam olarak ne olduğu meçhul kalmıştır. İnsan, eylemlerini sıralarken zamanın farkındadır; ancak, zaman tasarımını tanımlamaya gelince algılama biçimimiz değişkenlik gösterir veya nedensellik bağımız kopar. Bu bağın kopmasından doğan şüpheyi felsefi açıdan dile getirenlerden biri Augustinus’tur ve *İtirafılar* adlı eserinde zaman üzerine şunları söylemiştir:

“Peki o halde zaman ne? Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da, biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum. Buna rağmen bildiğimden eminim diyeceğim bir şey varsa o da şudur: Hiçbir şey geçip gitmemiş olsa geçmiş zaman olmaz, hiçbir şey gelecek olmasa gelecek zaman olmaz, hiçbir şey şu an olmamış olsa şimdiki zaman olmaz. O halde şu iki zaman, yani geçmiş ve gelecek nasıl varolabiliyor, yani geçmiş artık yoksa, gelecek de henüz yoksa? Şimdiye gelirsek, eğer şimdi hep şimdi olmuş olsaydı ve geçmişe akıp gitmemiş olsaydı, zaman olmaktan çıkıp ezeli ebedi olurdu. Bu yüzden şimdinin zaman olması geçmişe akıp gidecek olmasından kaynaklanıyorsa, şimdinin olduğunu nasıl söyleyebiliyoruz, varlık sebebi olmamaya dayandığına göre? Yani aslına bakarsanız zaten varolmamaya yönelik olmamış olsaydı biz zamanın varolduğunu söyleyemezdik” (Augustinus, 2010, s. 374).

Zamanın anlaşılmasının bir zihin meselesi olduğundan bahseden Augustinus; geçmiş, şimdi ve gelecek zamanın varlığının sadece zihnimizde olduğunu ifade eder. Ona göre geçmiş ve gelecek şimdiye bağlıdır. Şimdiki zamanın da içinde hem geçmiş (şimdinin az öncesi) hem de gelecek (şimdinin birazdan) küçük parçalar hâlinde daha da küçük parçalara ayrılabilmesi için zamansal idealistlere yöneltilen “Geçmiş ve geleceği deneyimleyemiyoruz. Peki şimdinin var olduğunu nasıl ölçebiliriz?” veya “Zamansal farkındalık diye bir şey muhtemel midir?” sorularına Augustinus’un yanıtı “zihin” olmuştur. Zihin dediği şeyin kaynağı Augustine için, insan ruhunun teklik açısından muadili Tanrı’da bulunmaktadır.

Zamanla ilgili soruna teolojik açıdan yaklaşp bir yandan da zamanın gerçekliği meselesiyle meşgul olurken duyulan kuşku, 17. ve 18. yüzyıl felsefe dünyasında, zaman sorunsalının epistemolojik bir temelle ele alınmasına kapı aralamıştır. Aristoteles’in nesneler dünyasına ait bir bileşen olarak ele aldığı şeyi; Kant, deneyim öncesi/dışı olarak ifade ettiği *a priori* kavramıyla ele almıştır. Orta Çağ boyunca, kilisenin desteğiyle bilginin bastırılması ve Aristoteles’in doğa anlayışının dinî otoritelerce desteklenmesi bilginin bilimsel çalışmaların dışında tekrar edilmesini zorunlu kılmıştır. Ancak Avrupa’da matematiksel gelişimin

başlamasıyla zaman ve fiziksel yasalar üzerine pek çok bilimsel ve deneysel gelişme yaşanmıştır. Kant, “*Olumsuz Büyüklükler Kavramını Felsefeye Sokma Denemesi*”nde matematik, felsefe, metafizik ile doğa bilimlerini ölçü, nesne, yön kavramları aracılığıyla ele almıştır:

“Dünya bilgeliğinde matematiğin kullanılması geleneği, ya matematiğin metotlarının taklidinden ya da onun önermelerinin, hakikaten felsefenin konularına uygulanışından ibarettir. Matematiğin metotlarını taklit etmenin bazı faydalara dayandığı, başlangıçta ondan çok büyük yararlar beklendiği görülür. Buna karşılık, matematiğin önermelerini felsefenin nesnelere uygulama işi, felsefenin kısımları için faydalı olduğu ölçüde ortaya çıkmıştır; matematiğin kullanıldığı felsefe alanları onun öğretilerini kendi yararlarına kullanınca yüceltilmişlerdir; ancak felsefe alanları bu öğretilere sahip çıkamazlardı. Bunu yapabilecek olan ise, sadece doğa öğretisine ilişkin kavrayışlardır... Metafiziğe gelince; bu bilgi dalı bazı matematik öğretilerinden ve kavramlarından yararlanmak yerine onlara karşı çeşitli defalar silahlanmış; belki kendi incelemelerini bunları üzerinde temellendirmek için sağlam zemin elde edebilecek durumdayken, matematikçinin kavramlarından ve matematik alanından, hakikatin küçücük bir kısmını kendinde taşıyan süslü kurgulardan başka hiçbir şey almamaya gayret etmiştir. İki bilgi alanı arasında cereyan eden kesinlik ve açıklık bakımından üstünlük kavgasında ve bilimlerin en iyisi olma mücadelesinde, bunu hangi tarafın kazandığı kolayca tahmin edilebilir. Metafizik, ilk olarak mekânın doğasını ve en yüksek ilkesini bulmaya çalışır; onun mümkünlüğü buradan anlaşılabilir. Bundan böyle metafiziğe, muhtemelen, kendi değerlendirmelerinin temeline yerleştirme noktasında güvenilir gibi görünen verileri herhangi bir yerden ödünç almaktan başka hiçbir şey yardım edemeyecektir. Geometri bunların bazılarını, mekânın en genel özellikleri ile ilgili olanlarını, mesela mekânın yalın parçalardan oluşmadığı şeklindeki veriyi tedarik eder. Bu kavram tümüyle soyut bir nitelikte düşünülerek, onun güvenilirliği üzerinde pek durulmaz... Hareketin matematiksel olarak incelenişi mekân bilgisi ile bağlanır; ele alınan birçok veri, zamanın metafiziksel olarak incelenişini hakikatin tutup gittiği yola sokmak için de aynı şeyi ifade eder” (Cassirer, 2008, s. 11).

Kant’ın bilginin olanaklarına dair yaptığı eleştirel felsefenin odak noktasında şu vardır: Metafizik ile matematiksel fizik birbirinden ayrıdır. Teorik doğa bilminde deneyden bağımsız olarak var olan genel yargılar, akıl yürütmeye ulaşılan kavramlar deneyden önce -yani başlangıçtan beri- bilinçte yer almaktadır. Kant’ın “a priori” adını verdiği, deneyden önce bilinçte var olan kategoridekilerin düzenleyici biçimi ise zaman ve mekândır. Augustinus’un “(...) kimse sormadığında bildiği, ama sorulduğunda açıklamak istese de bilmediği” (Augustinus, 2010, s. 374) diye açıkladığı zaman, mantıksal-deneysel açıdan belirlenemeyip sezgisel olarak bilinebilen türden bir tasarımdır.

Zihin ve dünya arasındaki büyük fark 1920’li yıllarda Bakhtin’in de dikkatini çekmiştir. Yaşamda kesin olan şey zihin ile dünya arasındaki varoluş sürecinin akışıdır. Canlıyı cansızdan ayıran, yaşamın akışında var olduğunun bilincinde olmasıdır. Bir yerde (beden öldüğünde)

bilincinde olunan bu akış kesilir, kendi dışındaki varoluş akmaya devam eder. Bir bütünün yarısı gibi duran benlik ile kendi arasındaki bu bölünme, Bakhtin'in ilk dönem çalışmalarının temel ayağıdır. *Sanat ve Sorumluluk/ Sanat ve Yanıtlanabilirlik* adlı çalışmasında, insanın varoluşunun yaşam adı verilen akış noktasındaki ayrılışıyla (ölüş) ortaya çıkan mesafeyi tartışmaya açmıştır. Bilincinde olunan akışın kesilmesiyle varlığın bilincinin ortadan kalkması var olmamış gibi olmayı beraberinde getirir ve diğer var olanlar ise, o varoluşun dışında kalırlar. Varoluşunun bilincinde olan her varlık belli bir yerde bulunur, Bakhtin'in ifadesiyle söylersek orayı işgal eder:

“Benim başka bir insanla ilişkili olarak daima mevcut olan bu görme, bilme ve sahip olma fazlalığım, dünyadaki benzersiz ve yeri doldurulamaz konumumdan kaynaklanır. Çünkü verilmiş bir koşullar kümesinde bu belli zamanda, bu belli yeri yalnızca ben – tek ve biricik ben– işgal ediyordum; diğer insanların tümü benim dışımda konumlanmıştır” (Bahtin, 1990, s. 39-40).

Var olmak için işgal edilen uzam sadece fiziksel bir sınır çizmekle kalmaz, diğerlerini dışarıda bırakarak kendi içindeki dünya ile diğerlerinininkinin çatışmasına da engel olur. Kant'ın *Arı Usun Eleştirisi* adlı eserinin “Aşkınsal Estetik” bölümünde (Bkz. Kant, 1993, s.51-65) vurguladığı uzamın ve zamanın özneyle birlikte, öznenin aklına ilişkin olan uzam ve zaman formlarının “a priori” biçimde aklımızda var olabileceğini belirtmesi Bakhtin'in zihin ile kendi arasında yarattığı boşluğu kavramasını sağlamıştır.

“[...] hiç kuşkusuz diyebiliriz ki uzay bize dışsal olarak görünen tüm şeyleri kapsar, ama tüm kendilerinde şeyleri değil—bunlar ister sezilsin ister sezilmesinler, ya da hangi özne tarafından sezilirse sezilsinler. Çünkü başka düşünen varlıkların sezgileri konusunda hiçbir yargıda bulunamayız, üstelik bunlar bizim sezgimizi sınırlayan ve bizim için evrensel olarak geçerli olan benzer koşullara bağlı olsalar bile” (Kant, 1993, s.55).

“Eğer özneyi ya da sadece duyularımızın sübjektif koşulunu ortadan kaldırırsak, uzam ve zamandaki bütün nesnelerin ilişkilerini ve hatta uzam ve zamanın kendisi bile kaybolur” (Esenyel, 2011, s.154) düşüncesine atıfta bulunarak “başka yerde” anlamına gelen “alibi” kavramını kullanan Bakhtin'e göre “[y]aşadığımız sürece, varoluşumuzdaki eşsiz yerimizden asla başka bir yerde olamayız” (Bakhtin, 1981, s.25). 1920-1923 yılları arasında kaleme alınmasına rağmen 1979'da yayımlanabilen *Sözel Yaratım Estetiği*⁹ adlı yazının alt başlıkları olan “*Kahramanın Uzamsal Biçimi*” ile “*Kahramanın Zamansal Bütünü*”nde Bakhtin hep bu mesele ile meşgul olmuştur:

⁹ Daha sonra “Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman” başlığıyla yayımlanmıştır.

“Dışında ve karşımda konumlanmış bir insan bütününü süzdüğümde somut, fiilen deneyimlenen ufuklarımız kesişmez; çünkü süzüyor olduğum bu öteki insan karşımdaki konumum ve ona yakınlığımdan bağımsız olarak, verilmiş her ögede, onun benim dışındaki ve karşımdaki konumundan göremediği bir şeyi görürüm ve bilirim daima: Kendi bakışının dışında kalan bedeninin parçalarını (başı, yüzü ve yüz ifadesi), arkasındaki dünyayı ve her türlü karşılıklı ilişkimizde benim erişebildiğim ama onun erişemediği bir nesneler ve ilişkiler kümesini görürüm. Birbirimize baktığımızda, göz bebeklerimize iki farklı dünya yansır. Uygun bir konum alınarak, ufukların bu farklılığı en aza indirilebilir belki, ama bu farklılığın tamamen yok edilebilmesi için, tek bir bütün olmak, tek ve aynı kişi olmak gerekirdi” (Bahtin, 1990, s. 39).

“*Kahramanın Uzamsal Biçimi*”nden alıntılanan bu pasaj aslında uzam ve zaman kategorilerinin yararlılığını göstermesi açısından önemlidir. Birbirine bakan iki kişiyi iki ayrı kategori olarak ele alan Bakhtin’in “*Görme Aşırılığı*” başlıklı tasarısını; Kant’ın, ilkesel olarak bilinen (algılayan) “ben”in duysal sınırlılıkta kendisine görünemeyişine dair ortaya koyduğu düşüncesine bir atıf şeklinde okumak yanlış olmaz.

Zaman ve mekân konularını roman teorisiyle birlikte çalışmaya devam ettiği 1930’lu yıllarda Bakhtin, çeşitli siyasi sebepler neticesinde bir dizi dönüşümden geçince Kant’ın sezgi kavramı gibi felsefenin olanaklarıyla kronotopu varoluşun başka etkenlerin hesaba katıldığı bir vasıta olarak ele almıştır. Kant’ın dile getirdiği düşünceleri, düşünsel-yazınsal anlamda dizgeleştiren Bakhtin’in Kant’tan ayrıldığı yerlere de değinmek yerinde olacaktır. Öz bir şekilde ifade etmek gerekirse, uzam ve zamanın ne olduğunu ortaya çıkarmak ele alınan konunun ne olduğunu tanımlamak demek olma kısmında hemfikirler; konunun doğasını anlama konusunda ise birbirinden farklıdır. Bu farklılığı ortaya çıkaran en önemli odak noktası Bakhtin’in dilin rolünü gündeme getirmesidir. Bakhtin *Diyalojik Hayal Gücü Dört Deneme* adlı çalışmasının “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri*” adlı bölümünde bu farklılığı şöyle açıklamıştır:

“Kant; “Aşkınsal Estetik”inde (Arı Usun Eleştirisi’nin ana bölümlerinden biridir) uzam ve zamanı, temel algılar ve temsillerden başlayarak herhangi bir bilişin vazgeçilmez biçimleri olarak tanımlar. Burada, bu biçimlerin bilişsel süreçteki önemine ilişkin Kantçı değerlendirmeyi kullandık, ancak onları “aşkın” olarak değil, doğrudan gerçekliğin biçimleri olarak kabul etmekle Kant’tan ayrılıyoruz. Bu biçimlerin roman türünde somut sanatsal biliş sürecinin elde etme koşulları altında oynadığı rolü göstermeye çalışacağız” (Bakhtin, 1981, s. 85).

Kant’ın bilgi teorisinde “aşkın” (*transcendental*) ifadesi, deneyime dayalı olmayan herhangi bir duyumun ötesinde anlamını taşımaktadır. Dış duyumsallık yoluyla nesneleri, şekil özellikleri veya birbirleriyle ilişkileri ile kendi dışımızda (uzamda) tasarımlarız; ancak iç duyumu içeren herhangi bir sezgiyi barındırmadığı için nesnenin iç durumunu vermez. “Zaman dışsal olarak

sezilemez, tıpkı uzayın içimizdeki bir şey olarak sezilememesi gibi” (Kant, 1993, s.52). İç durumun belirlenmesi sezgiyle olanaklı hâle gelir ki bu da zamansal ilişkilerle mümkün olur.

Bakhtin’in Kant’tan farkı; iç ve dış, zihin ve dünya arasındaki boşluğu “aşkınlık” yerine “geçişkenlik” ile ele almasıyla ortaya çıkmaktadır. Geçişkenlik olarak ifade edilen, yanıltıcı bir anlama sahip olarak kullanılabilen “aşan” (*transgredient*) sözcüğünün anlamını çevirilerde “aşırılık”, “dışsallık” olarak görmek mümkündür (Vulcan, 2008, s.3). Felsefe profesörü Johannes Volkelt, bu terimin karşılığını bilinç alanı dışında kalan anlamına gelen “özne-ötesi” olarak belirterek düşünce ediminin dışında kalan her şeyi bu anlamda kabul eder (Volkelt, 1918, s.165). Bakhtin’in iki kişiyi konumlandığı ve “kendi bakışının dışında kalan bedeninin parçalarını[n]” (Bahtin, 1990, s.39) var olanın sınırlarını aştığını belirttiği örneğinde görüldüğü gibi; yüzünü bir yere dönen kişi her şeyi kapsayamıyor. Kant’ın aksine Bakhtin, dünyanın konumlandırılanın dışında kaldığını ve dünya ile zihin arasındaki bu boşluğun da metinsel olarak ele alınması gerektiğini söylemektedir. İşte bunun için “transgredient”i “[s]ınırların ötesine geçen ihlalden türeyen tekrarlı bir terim” (Bakhtin, 1981, s.30) olarak ele almak daha doğrudur.

Arthur Schopenhauer’ın “Kant’tan önce zamandaydık, şimdi zaman içimizde” (Schopenhauer, 2010, s.451) sözü, Kant’ın zamanı yeni bir bakış açısıyla kavramsallaştırmasının bir yorumu olarak değerlendirilmektedir. Kant’ın görüşünü Bakhtin’in şu ifadesinde görmek mümkündür:

“(…) Statik bir birliğin aksine, burada kahramanın imajında dinamik bir birlik bulunur. Kahramanın kendisi, karakteri, bu tür romanın formülünde bir değişken haline gelir. Kahramanın kendisindeki değişiklikler olay örgüsünün önemini kazanır ve böylece romanın tüm olay örgüsü yeniden yorumlanır ve yeniden kurulur. Zaman insana tanıtılır, onun imajına girer, kaderinin ve yaşamının tüm yönlerinin önemini temelden değiştirir” (Bakhtin, 1987, s.21).

“Benlik” ve “öteki” arasındaki etkileşimini zamansal ve uzamsal maddeler içinde ele alma konusunda Bakhtin’le benzerlik gösteren bir diğer filozof Henri Bergson’dur. Michael Holquist, ilk çalışmalarından itibaren Bakhtin’in düşüncelerini şekillendirmeye devam edecek olan kişinin Bergson olduğunu belirtmiştir (Holquist, 1990, s.xxxiii). Her ikisinin felsefesindeki dikkat çekici paralellik benlik ve öteki kavramları üzerinden kurulabilir. Bu kavramları şekillendiren ise zaman ve mekândır. Bu nedenle zaman ve mekân anahtar kavramları, benlik kavramını anlamak için önemlidir. Bergsoncu benliğin iki zaman çerçevesinde işlendiğini söyleyen Larissa Rudova, bu zamanları “[u]zayda bulunan dışsal benlik için matematiksel zaman ve zamanda var olan daha derin benlik için *durée* (süre)” (Rudova, 1996, s.182) olarak

belirtmiştir. Benliği dışsal ve içsel olarak ikiye ayırıp dışsal benliği uzamda, içsel benliği ise zamanla gelişecek şekilde ele alan Bergson'a göre sürekli bir hareket hâlinde olan içsel benliktir. Bu benlik, sadece zamanın sürekliliğini arz eden “*durée*” ile açıklanabilir:

“‘Sonsuz elastikiyeti olan büzülmüş bir cisim düşünün [ki bu hayal edilemez] ve eğer mümkünse [mümkün değil] matematiksel bir noktada yer alsın. Bu noktadan çekildiğini hayal edin ve ilginizi çekilen cisme değil, çekme eylemine odaklayın. Sonra da, sadece hareketin kendisine, gerilim ve uzantıya, kısacası yalın harekete yoğunlaşabilmek için hareketin ardında yatan uzamdan kendimizi sıyralım. Artık, devamlılık halinde benlik değişimimiz hakkında daha doğru bir imgeye sahip olabiliriz.’ Aslında Bergson, hayal edilemez bir şeyi hayal etmemizi, hayal edilemez bu imgenin anlaşılması eylemini anlamamızı ve ilgimizi bu eylemin bir yönü üzerinde toplamamızı -ki bu da imkânsız- istiyor. Bu analogi denemesinin gösterdiği, Bergson’un “sürelilik” (*Durée*) diye adlandırdığı, zaman içinde varoluşun gerçek niteliğini kelimelerle ifade etmenin zorluğudur” (Kern, 2013, s.67).

Matematiksel zamanda var olan (geçmiş/şimdi/gelecek) keskin çizgiler derin benlik için söz konusu değildir. Geçmişteki herhangi bir an, gelecekle ilişkileneceği gibi şimdiki an da geçmişe ve geleceğe yönelik olacaktır. “*Durée*”de hiçbir an bir diğerine benzemez; birbirine karışan bir algı akışı içerisinde geçmiş de gelecek de dinamik bir şekilde akar. Bir eylemin gerçekleşme zamanı ile öncesi ve sonrası birbiriyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. “Bu şekilde şekillendirilen zihinsel imgenin, bir önce ve sonranın artık ardışık değil, aynı anda algılandığını ima eder ve ardışıklığın sadece bir ardışıklık olduğunu ve yine de tek ve aynı anda kapsanan bir ardışıklığı varsaymanın bir çelişki olacağını ima eder” (Bergson, 2001, s.101). Hem geçmiş hem gelecek arasında organik bir bütünlük olduğunu ifade eden Bergson; bu bütünlüğün bir ezginin notaları gibi düşünebileceğimizi, notalar her ne kadar birbiri ardına gelen ayrı birimler gibi olsa da aslında her birinin bir bütünü temsil eden ve birbirinden ayrılamayacak kadar aynı anda birbirine bağlanan bir organizasyon olarak düşünebileceğimizi ifade etmiştir.

Bakhtin, Bergsoncu *durée* kavramını çağrıştırarak gerçek zamanı “*bütünlük içerisinde ortaya çıkan olaylık*” olarak ifade eder. Şimdiyi belirleyen geçmiş “[...] şimdiki zamanla bağlantılı olarak gelecek için belirli bir yön üretir ve bir dereceye kadar geleceği önceden belirler” (Bakhtin, 1987, s.34). Bir edebî eseri bütün olarak kabul edersek, bu eserin içerisinde yer alan olayların ve eylemlerin şekillendiricisi olan kronotopların benzer bir ilişkide olduğu ortaya çıkacaktır. Her kronotopun içerisinde sınırsız sayıda bulunan küçük kronotopların etkileşimi karmaşıktır. Zaman ve mekânın melezleşmesi olarak adlandırılacak olan zamansal ve uzamsal bağıntılar, maddi dünyanın tarihselliğini anlamlı kılar. Daha açık bir ifadeyle söylemek gerekirse, gerçekleşme zamanları arasında farklılık bulunan olaylar dizisi birbiri içinde aksetmeye devam edecektir. Bu akis bir taraftan olayların tarihsel geçmişlerini somutlaştırırken

diğer yandan da birbiri içinde yankılanan olayların tamamlanma durumlarının önüne de geçecektir. Farklı zamanlarda meydana gelen olaylar diyalojik bir değişimle anlatının içine yerleştiklerinde ortaya somut bir gerçeklik çıkar. İşte bu somutluk, tarihsel geçmişin izinde şimdiki zamanda etkin bir şekilde yaşamaya devam ederek tamamlanmamışlığı da beraberinde getirir. Dışa doğru genişleyen bir titreşim halkası olarak kronotoplar sürekli, karşılıklı ve kapsayıcıdır:

“Kronotoplar karşılıklı olarak kapsayıcıdır; bir arada bulunurlar, birbirleriyle iç içe geçebilir, yer değiştirebilir ya da birbirlerine karşı çıkabilir, birbirleriyle çelişebilir veya kronotoplar arasında var olan kendilerini kronotopların içerdiği ilişkilerin hiçbirine giremeyerek bulabilirler. Bu etkileşimlerin genel özelliği (sözcüğün en geniş kullanımıyla) diyalojik olmalarıdır. Bu diyalog ne eserde temsil edilen dünyaya ne de içinde temsil edilen kronotopların herhangi birine girebilir, bir bütün olarak eserin dışında olmasa da temsil edilen dünyanın dışındadır. (Bu diyalog) yazarın, sanatçının ve dinleyicilerin ve okuyucuların dünyasına girer. Hatta bu dünyaların hepsi de kronotropiktir” (Bakhtin, 1981, s.252).

Kronotoplar yoluyla süreyi, somut ve tarihsel bir şekilde zaman-mekânla ele alan Bakhtin ile beden ile çevreleyen dünyayı birbiriyle etkileşime girdiği süreç açısından değerlendiren Bergson’un zaman ve mekân kavramlarını algılama ve ele alış biçimi arasında benzerlik olduğu kadar farklılıklar da mevcuttur. Bergson, evreni bireysel bilincin ürünü olarak incelediği için iç içe girift bir düşünce olarak ele alırken Bakhtin ise tarihsel gerçeklik olarak kronotoplar yoluyla birbirine atıf yapan ve kapsamını dışa doğru genişleten bir somutluk olarak incelemiştir. Gerçeklik, eşzamanlılık, benlik ile dünyanın etkileşimi, heterokroni gibi ortak noktaların dışında zaman kavramını ele alış biçimlerindeki farklılık bakış açılarından kaynaklanmaktadır.

1920’lerin başından beri, ülkesinin sosyal ve siyasal şartlarının el verdiği ölçüde değişen koşulları yıkıcı değil yapıcı bir felsefeyle şekillendirmeye çalışan Bakhtin’in sunduğu kuramsal zenginliği ilk dönem eserlerinden itibaren görmek mümkündür. Tez konusunun kronotop kavramıyla sınırlı olması nedeniyle Bakhtin’in ilk yapıtlarından itibaren onu besleyen felsefi kaynaklar irdelenmeyecektir. Konuyla ilgili kapsamlı bilgiler için Sheffield Üniversitesi Bakhtin Merkezi’nin internet sitesine bakılmalıdır.¹⁰ Uzam ve zamanla ilgili olarak insan düşüncesinin tarihsel ve felsefi alt yapısını oluştururken modern fikirleri ortaya çıkartan teorik fizik, matematik, astronomi gibi temel bilimlerin sürece katkısını sorgulamak gerekir.

¹⁰ Bkz: <https://www.sheffield.ac.uk/russian/bakhtin> (Erişim tarihi: 12.07.2021)

1.1.3. Fiziksel Temel

Erken dönemde ilkel insanın evreni tanımlayabilmesi, ruh hâliyle ilişkili bir biçimde deneyle desteklenmeyen saf düşüncenin izinde mümkün olmuştur. İnsan-doğa etkileşimi ile kendini gösteren bu ifade, insanın doğanın güçleri karşısında hissettikleri ile anlam kazandığını göstermektedir. Bir yandan hep bir adım önde olmak insana doğanın gücü karşısında üstünlük sağlarken diğer yandan kendinden daha güçlü olan doğaya karşı gelemediği için insan her şeyi, her anı hesaplamak zorunda kalmıştır. Gece ve gündüzü, mevsimlerin değişimini, yıldızların yönünü, bulutların hareketini gözlemlemiş ve zaman aralıklarını ayırt etmiştir. Zamanı ölçtükten sonra değişen toplumsal, siyasal, bilimsel koşullarla zaman algısı üzerine fikirler türetmiştir. Güneşi, yağmuru, rüzgârı; insanları, hayvanları ve bitkileri gözlemlediğinde her şeyin merkezinde kendini görmüştür. Fiziksel dünyada uzun yıllar boyunca referans merkezi hep insan olmuştur.

Konumlandığı yere göre gözlem yapan insan, gözlemsel araştırmalar ve duyumsal algılarıyla “uzay” kavramını oluşturmuştur. Zaman ve uzamın gerçek doğası hakkında düşüncelerimiz her geçen gün farklı bir boyut kazansa da kavramlar her dönemde olduğu kadar ilgi ve dikkat çekici özelliğini korumaktadır. Bilgilerimizin değişmesinde öncelikli olarak somut veri sunan bilimsel çalışmalar etkili olmakla birlikte bazı gerçeklerin dinî inanç ya da siyasal bir politika sonucu o dönemin şartlarına uydurularak olduğundan farklı algılanmasına sebep olunduğu da bir gerçektir. Örneğin, Aristoteles’in zaman ve uzamı ele alış biçimi kilise tarafından Orta Çağ’ın o dönemki koşullarına uygun olarak devam ettirilmiştir. Öte yandan dönemin filozof, din ve bilim insanı tarafından kabul edilen Newton’un yerçekimi yasası ile mutlak zaman ve uzam kavramları da bilimsel çalışmalar sayesinde bir sonraki dönemde değiştirilmiştir. Artık biliyoruz ki günümüz koşullarında “Newton yerçekimi ve Aristoteles zaman ve uzamı tutarlı bir kozmolojinin temelini oluşturma[maktadır]” (Taylor, 2012, s.2). Felsefe tarihinde uzam ve zamana dair fikirleriyle oldukça önemli bir yeri olan Kant’ın bu kavramları bağıntısal ve mutlak olmak üzere iki yoldan temellendirmeye çalıştığını belirtmiştik. İlk çalışmalarında uzam ve zamanın tözsel bağlantılardan oluştuğunu belirtip sonraki çalışmalarında bu iki kavramı bağlantıları oluşturan zemin şeklinde değerlendiren Kant’ın ikinci yola geçmesindeki temel etken Newton’un “zaman ve uzay”la ilgili çalışmalarıdır. Ancak bilimsel çalışmaların insanın doğaya bakışını değiştirmesiyle Newton’un bu görüşü de eleştiriye tutulmuştur. Kant’ın dünyanın matematiksel ve fiziksel yasalarına bağlı olduğu dar bir Newtoncu anlayışla bilgiyi ampirik deneyim kavramıyla ilişkili olarak tanımlamasını Walter Benjamin eleştirmiştir. Çünkü, deneyim kavramını yoksullaştırarak “(...) dünyanın en düşük deneyim veya görüş

biçimlerinden biri” (Beasley-Murray, 2007, s.82) hâline getirmiştir. Bilimsel gelişmelere kaynaklık eden her düşüncüyü, tarihsel koşulların ve kültürel çevrenin insanlara sunduğu kalıp olarak tanımlarsak düşüncelerle şekillenen deneyimin önemi insanı çevreleyen dünyayla olan ilişkisinde ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle Kant’ın yaşadığı dönemde Newtoncu bir anlayış makulken 19. yüzyıl insanı için sorunludur:

“Mekân ve zamanın dinamik ve dalga benzeri özelliklerinin ortaya çıkması, küçük ölçekli doğası hakkında yeni bir sorun yarattı. Newton resminde uzay ve zaman, parçacıkların ve dalgaların değişen konumlarını detaylandıran uygun ve değişmeyen koordinatlardı. Bu senaryoda hangi uzay ve zamanın ‘yapıldığını’ sormak çok mantıklı değildi. Uzay ve zaman, farklı noktaları ve olayları ayırt etmenin sadece bir yoludur ve ekstra bir varlığı yoktur. Einstein resminde bile tarif edilen şey olaylar arasındaki ilişkidir ve belki de hala uzay ve zamanın doğası, olaylar arasında neler olup bittiği hakkında soru sormaya hakkımız yoktur. Bununla birlikte, koordinat sistemimiz artık daha dinamik bir görünüme kavuştuğuna göre, bu durum uzay ve zamanın öncekinden çok daha fazla yapıya sahip olduğunu ve bu nedenle daha fazla araştırmaya açık olduğunu gösteriyor” (Taylor, 2012, s.2).

Günümüzde bilimsel çalışmaların yapıldığı yerler olan köklü üniversitelerin geçmişlerine bakıldığında bu kurumların temelinin Orta Çağ’ın zirve dönemi olarak adlandırılan 11-13. yüzyıllardaki teolojik kurumlar olduğunu görmekteyiz. İnsanların şehir merkezlerinde yoğunlaşmaları eğitimin geniş kitlelere ulaşabilmesini sağlamış; böylece pek çok bilimsel, kültürel, ekonomik gelişme diğer gelişmeler için öncü olmayı başarmıştır. Bu dönemde zaman ve uzamın doğasıyla ilgili yapılan çalışmaların tarihsel ve felsefi koşulları hem etkilediğini hem de onlardan etkilendiğini de belirtmek gerekir. Zamanı ve mekânı doğadan ayırdığında gözlem noktasına göre sonuçlar tartışılmış ve iki çelişkili düşünce etrafında kavramlar temellenmiştir: Newton’un iddia ettiği gibi zaman ve mekân mutlak ve bağımsız mıydı? Yoksa Einstein’ın belirttiği gibi göreceli ve birbiriyle ilişkili miydi? Bu sorular dönemin bilimsel gelişmelerinden aldıkları yanıtlarla çeşitlenmiştir.

Spinoza, Locke, Leibniz, Hume, Kant, Gödel, Russell, Bergson gibi filozoflar tarafından ortaya atılan kültürel yenilikçi fikirler dört yüz yıl boyunca çeşitli kaynaklardan hem beslenmiş hem de bilimi beslemiştir. Buhar makinelerinin geliştirilmesiyle ortaya çıkan Endüstri Devrimi’nin yanı sıra ulaşımı kolaylaştıracak lokomotif, motor gibi imkânlar ile telgraf, telefon, kamera gibi icatlar; atom, elektron, nötron gibi kavramlarla birlikte geliştirilen röntgen, X-ışını, radyasyon ile fizik, kimya, tıp gibi alanlarla yaşanan teknolojik gelişmeler zaman ve mekânın doğası hakkında ortaya atılmış ve o güne kadar kabul görmüş geleneksel ifadeleri değiştirmek zamanının geldiğini göstermiştir. Madde, uzay, zaman arasındaki ilişkilerin bilimsel süreci 20. yüzyıl fiziksel teorilerine kadar şöyle özetlenebilir:

“Katolik Kilisesi tarafından desteklenmesi sayesinde Aristotelesçi fizik Batı’da ortaçağ boyunca doğayı anlamakta neredeyse tamamen tartışılmaz bir yaklaşım olarak varlığını sürdürdü. 17. yüzyılda ‘Bilimsel Devrim’in gelişile, dini otoritelerin bilgi arayışını bin yıldan fazla bir süre bastırmasından ya da doğrultusunu başka yöne çevirmesinden sonra deneysel ve matematiksel bilimin Avrupa’da yeniden doğuşuyla, bu durum değışmeye başladı. Bu hareketle bağıntılı; Giordano Bruno, Galileo Galilei, Francis Bacon ve Robert Boyle gibi; birçok büyük (ve çoğunlukla cesur) bilimsan mevcuttu ancak Isaac Newton birçok bakımdan bunların en başarılısıydı. Diğer bilimsanları Aristotelesçi ya da Katolik dogmanın (en ünlüsü yer merkezli evren modeli olan) bazı ilkelerini zaten çürütmüşlerdi; ancak Newton, antikçağdan beri kabul gören görüşü bütünüyle geçersiz kılan kapsamlı bir fiziksel yasalar sistemi geliştirdi. Bu sistem, Newtoncılığı yeniden ele alarak zaman anlayışımızı tamamen yeni bir düzeye çıkaran Einstein’a kadar varlığını sürdürdü” (Bardon, 2018, s.51).

Fizikte yaşanan çığır açıcı gelişmelerle Antik Çağ’dan beri sorgulanan soruların çoğunluğuna yanıt bulmak mümkün hâle gelmiştir. Dünya’nın düz bir tepsi değil yuvarlak bir küre şeklinde olduğunu söyleyen Aristoteles’in benmerkezci yaklaşımla Dünya’nın evrenin merkezinde bulunduğuna ve ay, güneş, yıldız ve diğer bilinen gezegenlerin onun etrafında dönerken Dünya’nın hareketsiz olduğuna dair kabul gören kanısı, 1514 yılında Kopernik tarafından ortaya atılan düşünceyle darbe almıştır. Daha önce de ifade edildiği gibi; insanın kendini merkezde görmesinden kaynaklanan bakış açısı nedeniyle Kopernik’in, yörüngeler çizerek güneşin etrafında dünya ve gezegenlerin hareket ettiğini ileri sürmesi kolay kabul edilebilir bir fikir değildir. Nihayet, Kepler ve Galilei’nin de katkılarıyla yüz yıllık bir süre zarfında öngörülerle gözlemler arasında mantıksal bir bağ kurulabilmiştir.

Teleskopun icadıyla gökyüzündeki hareketlerin gözlemlenmesi, evrenin saf düşüncelerle kavranabileceğine inanan Aristotelesçi geleneğin terk edilmesi gerektiğini de göstermiştir. İlk Çağ’da “[...] nihai, bölünemez, en küçük, cevherce sonsuz ufak parçacıklar olarak görül[en] atomlar, sayıca, ağırlıkça, hızca ve cisimler içinde karşılıklı konumlarınca birbirlerinden ayrılıyorlardı. Bu temel özellikler, dünyada niteliklerin çeşitliliğinin nedeni olarak görülüyordu” (Frolov, 1991, s.29). Ateş, su, hava, toprak olmak üzere evrendeki maddelerin oluşumunu dört temel elementle açıklayan Aristoteles; evrenin içeriğini madde ve kuvvet olmak üzere ikiye, dört elementi etkileyen kuvvetleri de hafiflik ve ağırlık olarak ikiye ayırmıştır. Maddenin doğasının taneli olduğu gözlemlenmiş, gözlemlenemeyen küçük parçalardan oluştuğu kabul edilmiştir. Bu küçük parçalar Yunancada “kesilip bölünemeyen” (Nişanyan, 2002, s.51) anlamına gelen “atom” sözcüğü ile ifade edilmiştir. Aristotelesçi düşüncenin kutsal metinlere de uygun olması nedeniyle Antik Çağ boyunca Aristoteles gibi diğer filozoflar da atomların parçalanamaz olduğu görüşünü tartışmışlardır. Orta Çağ’da kilise etkisiyle tartışma hep aynı yerden sürdürölmüştür.

Maddenin yapısında yer alan atomların bölünemez olduğu görüşüne şüpheyle yaklaşılan 17-19. yüzyıl arasında elde edilen veriler ışığında, ilerleyen yüzyıllarda “atomizmden holizme” geçilecek kapı aralanmaya başlanmıştır. Bin yılı aşkın sürede evrenle ilgili düşünce üreten insanlık tarihinde, yaklaşık yarım yüzyılda bilimsel kuramlarla evreni keşfetmenin yolları aranmaya devam edilmiştir. Kronotop kavramına dayanak olması açısından Newton, Einstein, Heisenberg’in görüşleri eşliğinde “Görelilik Kuramı”, “Belirsizlik İlkesi” ve kuantum fiziğini tartışmak yararlı olacaktır.

1687 yılında “*Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri*” adlı çalışmasında Sir Isaac Newton, cisimlerin “zaman-uzay”da nasıl hareket ettiğini matematiksel analizle kuramlaştırmıştır. “On yedinci yüzyıl sonlarının çoğu filozofu gibi o da, evrenin mekanik ve matematik terimleri ile açıklanması gerektiği inancındaki Galileo ve Descarets’in izinden git[miştir]” (Trusted, 2018, s.158). Ancak doğa kanunlarının açıklanmasında Tanrı, önemini hâlâ korumaktaydı. Eski dönemlerden farklı olarak Tanrı’nın sadece bir yaratıcı değil, aynı zamanda evrendeki düzenin kavranmasıyla birlikte iyi bir matematikçi olduğu düşüncesi hâkimdir. Zamanı uzaydan bağımsız olarak düşünen Newton, Tanrı’nın ilgili olduğu mutlak zamana inanmıştır:

“Newton fiziğinde zaman ve uzay, Tanrı’nın bakış açısını ifade ediyordu ve bunun ne olduğunu algıladıysanız haklıydınız, anlamadıysanız yanlıştı. Standart mutlak olduğu için karışıklık yoktu. Böylece herhangi bir olay, diğer her şeyle aynı zamanda ve aynı uzayda meydana geldiği için mutlak olan bir kesinlikle zaman ve uzayda yer alabilirdi; bir olayın yerini belirleme kriterleri evrenseldi ve değişmezdi. Herhangi bir olayın algılanmasından önce var olduğu şekliyle zamanın ve mekanın doğası tarafından verildiler. Bir şeyin ne zaman ve nerede olduğuna dair bir tanım düşünmeye gerek yoktu, çünkü konum zaten verilmişti. Bir olay, homojen bir zamanda ve her şeyi kapsayan bir uzayda önceden var olan bir boşluğu doldurdu” (Holquist, 2002, s.153-154).

Newton’a göre “zaman ve uzay”ın işlevi, şeyler ve olaylar için ön şart olmak ve evrensel bir taşıyıcılık vazifesi görmektir. Zaman, bağımsız bir gerçekliği işaret eder. Aristoteles’te olduğu gibi soyut bir değişimin ölçüsü değil, başlı başına bir gerçektir. Olaylar bir zamanda gerçekleştiğine göre, olayların varlığı zamana bağlıdır; ancak, zaman olaylara bağlı olmaksızın kendi akışındadır. Aristoteles’in değişime bağlı olarak ele aldığı zamanı Newton gerçek bir şey olarak düşünmüştür. Aristotelesçi düşünceye göre, değişimin ölçüsü olan zamanı değişim olmadan düşünmek mümkün değildir. Değişimin olmadığı bir evren düşünüldüğünde, daha doğru bir ifadeyle hiçbir değişimin gözlemlenmediği bir yerde, zamanı ölçmeye imkân yoktur. Öyleyse artık Aristoteles’in düşüncesinin rafa kalkma zamanıdır. Bu yaklaşımdan vazgeçirecek matematiksel kesinlikle açıklanan Newton’un mutlak “zaman ve uzay” tasarımı sayesinde,

yüzyıllardır kabul gören sistem yerini gerçeklikten göreliliğe bırakacaktır. Çünkü onun mutlak uzay, zaman ve hareketi ifade ederken referans aldığı yer, evrensel hareket yasalarıdır. Göreli bir hareket referans alındığında evrensel bir sonuç çıkarmanın mümkün olmadığı düşünülürse Newton'un dayanaklarının da ön koşul taşıdığını söylemek mümkündür:

“Hareketteki *değişimlerin* (yani ivmenin) kuvvetlere dayanarak açıklanması, Newton sisteminin özüdür. Bu da sonuçta mutlak hareketi şart kılar çünkü göreli hareket, kuvvetin tikel cisimlere uygulanır olmasını gerektirmez. Dolayısıyla bu sistemde sabit, gerçek bir uzayın önceden varsayılması elzemdir. Üstelik dünyanın kendi etrafında dönmesi gibi, herhangi bir hareket düzensiz olabileceği için, evrensel hareket yasalarında belirtilen zaman tikel nesnelerin hareketine bağlı olamaz. Newton'ın bütün projesinin olanaklı olması için dahi, nesnelerin hareketinden bağımsız bir ölçü birimi olan mutlak zamanın önceden varsayılmasına ihtiyaç vardır” (Bardon, 2018, s. 54).

Newton'un 1687 yılında yayımlanan “*Doğa Felsefesinin Matematik İlkeleri*” başlıklı çalışmasından birkaç yıl önce çok önemli bir keşif söz konusuydu. Ole Christensen Roemer tarafından 1676 yılında, ışığın çok hızlı ancak sonlu olduğu gerçeği keşfedilmişti. Işığın sonlu olduğunun Newton da farkındaydı. Işık hızının sabit olduğunu keşfeden Albert Michelson ile Edward Morley'in deneyinden önce sorulan şu soru olmuştur: Sabit hız neye göre ölçülür? Michelson ve Morley, ışığın “(...) boşlukta, kaynağının hızından ya da kaynağına göre bir kişinin hızından bağımsız, aynı hızla yol al[acağını]” (Bardon, 2018, s.62) keşfettiklerinde yayılırken hızının herhangi bir şeye (adı ister sabit eter ister mutlak uzay olsun) göre olmasının söz konusu olmadığı anlaşılmıştır.

Newton'un mutlak zamanı ile her yerde olduğu varsayılan “eter” ya da “esir” denen bir maddenin ışığın sabit hızını açıklamak için fikir oluşturmaya itirazlar 1900'lü yılların başında Albert Einstein ile Henri Poincare'den gelmiştir. “Görelilik kuramı olarak adlandırılan bu kuramın temel postülası, bilimin yasalarının serbest hareket eden tüm gözlemciler için hızları ne olursa olsun aynı olması gerektiğidir” (Hawking, 2016, s.36). Newton sonrasında mutlak “zaman ve uzay” düşüncesinin yerini alan görelilik; zaman ve uzam kavramlarını etkilemeye, Bakhtin'in düşüncesi de dönemindeki fizikçilerin ortaya attıkları fikirlerden beslenmeye devam etmiştir:

“Newton mekaniğinde, fiziksel süreçlerin uzayda sonsuz hızda yayılması mümkündü. Bu demektir ki, bir ve aynı eylem bir bedenden çıkıp aynı anda başka bir bedene ulaşırsa, süreç tamamen uzamsaldır, çünkü o sıfır zaman işgal etmiştir. Newton'ın evreninde, tüm uzayda aynı anda meydana gelen anların toplamı, tüm evreni kapsayan eşzamanlı anların akışı olması anlamında mutlak bir zamana eşittir. (...) Bakhtin, üstesinden gelinemeyecek farklılıklar üzerinde ısrar eder: Ayrılık ve eşzamanlılık,

varoluşun temel koşullarıdır. Dolayısıyla böyle bir evrene uygun fizik, Newton sonrasıdır” (Holquist, 2002, s.18-19).

Bakhtin’in “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri: Tarihsel Bir Poetikaya Yönelik Notlar*” adlı çalışmasında, Einstein’ın teorisinden kronotop kavramını ödünç aldığını açıkça ifade etmesi (Bakhtin, 1981, s.84) Görelilik Kuramı ile kronotop arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Einstein’ın yeniliği, zaman gibi mesafeyi de referansa göre açıklayan Görelilik Teorisi’dir. Zaman ve uzayı birbirinden bağımsız olarak ele alan Newtoncu yaklaşımın yerine; uzamsal ve zamansal niceliklerin varlıkları birbirinden farklı referansa göre değişiklik göstereceğini, ama birbirinden farklı olan bu varlıkların zaman ve uzayda bir şekilde birbirlerine bağlı olacaklarını gösteren Einstein’ın devrimi önemlidir. Zaman ve uzayı ayırmak yerine, zamanın uzaydan bağımsız olmadığını ifade eden dört boyutlu “uzay-zaman” terimi, zamanın ne olduğu ve gerçekliği hakkında fikir veren düşünme biçimi olarak ele alınmalıdır:

“1915 yılı öncesinde uzay ve zamanın, içinde olayların sahne aldığı, ancak içinde olan bitenlerden etkilenmeyen sabit bir saha olduğu düşünülürdü. Bu yaklaşım özel görelilikte bile geçerliydi. Cisimler hareket ediyor, kuvvetler çekiyor ve itiyor, ama zaman ve uzay hiç etkilenmeksizin sakince hüküm sürüyordu. Uzayın ve zamanın sonsuza dek böyle sürüp gittiğini düşünmek doğaldı.

Ancak genel görelilik kuramında durum oldukça farklıdır. Artık uzay ve zaman dinamik niceliklerdir: Bir cisim hareket ettiğinde veya kuvvet etkiğinde bu, uzay ve zamanda bükülme etkisi yaratır; bunun karşılığında uzayzamanın yapısı da cisimlerin hareket biçimlerini ve kuvvetlerin etkiye biçimlerini etkiler. Uzay ve zaman evrende olan her şeyi etkilemekle kalmaz, aynı zamanda her şeyden etkilenir de” (Hawking, 2016, s. 51-52).

Görelilik kuramından ödünç alınan kronotop, fiziksel nesneler arasındaki uzamsal-zamansal ilişkilerin durağan değil devingen olaylar olduğunu temellendirmesi ve bu ilişkilerin eşzamanlılığını ve ayrılmazlığını vurgulaması açısından edebiyatta dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bakhtin’in edebiyat eleştirisinin temelini oluşturan *dialogism* (diyaloji), *heteroglossia* (çokdillilik), *polyphony* (çokseslilik) gibi kavramların temelinde de yine bu gelişmelerin izlerini görmek mümkündür. Diyolojik söylemde bir kategori olarak kronotopu sunan Bakhtin, fizikte Einstein’ın katettiği yolu edebiyatta yapmıştır. Aslında Dostoyevski romanının diyalojik yapısının üzerinde durarak insan yaşamının çok yönlü algılanmasına dair vurgusuyla Dostoyevski’nin bir nevi “Kopernik Devrimi” yaptığını belirten Bakhtin’in 1973’te yazdığı sonuç yorumlarının onuncu bölümü “Son Sözler”de kronotop kavramını her şeyi kapsayan epistemolojik şekilde genişleterek benzer bir devrimi yaptığını belirtmek de yanlış olmayacaktır. Kopernik’in gökcisimlerinin devinim içinde oluşunu göstermesi gibi Bakhtin de nesnel bir bakış açısıyla, insan eyleminin geri alnamayan, her eylemin diğer eylemleri perçinleyen özelliğinden ötürü kendi içinde bir anlamı olduğunu belirtmiştir.

Yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren, evrenin genişlediğini keşfeden bilim insanları yönlerini gezegen, yıldızlar, evren, gökyüzü gibi geniş ölçekli şeylerden küçük parçalara çevirmiştir. Kuantum mekaniğinin bilime kattığı öngörülemezlik ilkesi sayesinde, yapılan gözlemden tek bir sonuç yerine birkaç farklı sonuç çıkarıp bu sonuçlardan hangisinin olası olduğunu öngörmesi sonucu çıkmıştır. 1926 yılında Werner Heisenberg belirsizlik ilkesini formüle ettiğinde “Bir parçacığın gelecekteki konum ve hızını tahmin etmek için onun şu anki konum ve hızını doğru bir biçimde ölçebilme[k]” (Hawking, 2016, s.76) gerektiği belirtmiş; bunun da “Bir parçacığın konumunu ne kadar kesin ölçmeye çalışırsanız, hızını o kadar daha az kesinlikte ölçersiniz; tersi de geçerlidir” (Hawking, 2016, s.77) şeklinde bir sonucu olmuştur. Bu da demek oluyor ki, parçacığın konumu ve hızını aynı anda ölçemeyeceğiz. Dahası, hız kazanan parçacığı ortadan kaybolduğu için bulamayacağız. Bu katkısıyla Heisenberg, maddeyi “belirsiz” bir boyuta taşımıştır.

Evrenin bölünemeyen parçalardan oluştuğu iddia edilen atomizmden, evrenin görüldüğünden daha küçük parçalardan oluştuğu savunulan holizme geçiş sürecinde bilim insanları, kuantum mekaniği sayesinde her geçen gün yeni bir şey keşfetmekte ve bu da fiziksel gerçekliğin kavramsal düzlem teorileri ışığında geliştirileceğine dair bir ipucudur. “Max Frisch’in dediği gibi, ‘bütün bu olanlardan sonra, büyük gerçeklerin sarsılmasına karşın, sanki elle tutulur kesin bir zaman kavramı varmışçasına, neden-sonuç ilişkisine olan sarsılmaz bir inan[ç]la yazmak’ artık olanak dışıdır” (Aktaran: Ecevit, 2001, s.28). Tüm bu görüşler çerçevesinde diyebiliriz ki insanlık tarihinin ortaya çıkardığı kurgusal dünyada zaman ve uzamın tekrarlanamayan kesişimini ifade eden kronotop, bir kurgunun diğerinden ayrılmasını sağlayan üretken ve özgün yapı taşıdır. “Akrep ve yelkovanı çıkarılmış bir saatin işlediği modernist romanda zaman kurgusu, işte bu bilimsel ve filozofik kuramlar ile şekillenmiştir. Kronolojik sıraya uyan zaman kurgusu, söz konusu yeni yaklaşımlar sayesinde kırılmış ve tarihsel/ nesnel zamanın içinde bireyin bilincindeki öznel zaman keşfedilmeye çalışılmıştır” (Apaydın, 2006, s.18). Fizik ve matematikteki bilimsel gelişmelerle Bakhtin kurgusal dünyanın zamansal-uzamsal değerleri ile Görelilik Kuramı’nın ilkelerini (tamamen özdeş olmamakla birlikte) ortak bir zeminde buluşturmayı başarmıştır. Fakat bu durum beraberinde bir dizi soruna yol açmıştır. Kavramın ifade ettiği bazı anlamlar anlaşılamamakta veya yanlış değerlendirilmektedir. Bunların bir kısmı çeviriden kaynaklanmakta bir kısmı da bazı sözcüklerin birbirinin yerine kullanılmasının ortaya çıkardığı sorunlar olmaktadır.

1.2. BAKHTİN’İN EDEBİYAT KRONOTOPU

Bakhtin “*Romanda Zaman Biçimleri ve Kronotop*” adlı makalesinin “*Tarihsel Bir Poetikaya Yönelik Notlar*” alt başlığını taşıyan çalışması tezin ana referans kaynağıdır. 1981 yılında “*Diyalojik İmgelem*” adıyla yayımlanan kitapta, Bakhtin’in dört seçkisinden biri olan bu makale Caryl Emerson ve Michael Holquist tarafından İngilizceye çevrilmiştir. Makalenin tamamının Türkçeye çevirisi olmamakla birlikte 2001 yılında “*Karnavaladan Romana-Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*” adlı kitapta Bakhtin’in ilgili makalesinin sonuç kısmı Cem Soydemir çevirisiyle yer almaktadır. Kronotopla ilgili yapılan çalışmaların çoğunun referansı da Türkçeye “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar*” başlığıyla çevrilen makale olmaktadır. Bakhtin’in makalesinin tamamının Türkçeye çevrilmemiş olması, konuyla ilgili çalışma yapmak isteyenlerin sadece sonuç kısmına bağlı kalarak çalışmalarını temellendirmesine sebep olmaktadır. Elbette ki araştırmacıların yapması gereken referansın ana kaynağına gitmektir; ancak, yeterli düzeyde yabancı dil bilmemek veya hâlihazırda yapılan çalışmalardan yararlanma yoluna gitmek yapılan çalışmaları kısır döngüye dönüştürmektedir. Bakhtin’in edebiyat kronotopunu anlayabilmek için tezin bu kısmında makalenin tamamı göz önünde bulundurularak yapılan kapsamlı okumaya dair notları paylaşmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

Her çağ, dönemin yaşam koşulları içerisinde ortaya çıkan ürünlerde izini bırakırken üzerinden belli bir zaman geçtikten sonra, üretilen yerden uzakta veya aynı yerde fark etmeksizin o ürünü değerlendiren kişi kendi çağının izleriyle o ürünü değerlendirmektedir. Bakhtin’in argümanı da herhangi bir edebî ürünün tek başına değerlendirilemeyen tarihsel yapılardan oluştuğu ve bu metinsel olmayan öncüller sayesinde eser, yazar ve okur arasında diyalojik bir ilişki ağının ortaya çıktığı iddiasıdır. Ayrıca, romanda monolojik bir zaman ve mekân fikrini reddederek insan imajını oluşturan zamansal ve mekânsal göstergelerin anlatıya tarihsellik kazandırdığını ve gelecekte ortaya çıkacak türlerin evrileceği yönü belirleyen temel unsurun metnin içinde inşa edilen zaman ve mekân göstergeleri olduğunu belirtir. Bu nedenle diyalojik etkileşimin uzantısı olarak türün evriminin temelini bu inşa sürecinde arar. Bakhtin makalesinin başında kronotop tanımlarken ilk olarak, gerçek zaman ve mekânın edebî bir eserde yer almasının düzensiz bir geçmişe sahip olmasının yarattığı karışıklıktan söz eder. Kurgusal metinlerde yer alan zaman ve mekân ile tarihten alınmış gerçeklerin kurguya yedirilmesi için birtakım teknikler geliştirildiğini ve bu tekniklerin ortaya çıkardığı ilişkilerin içsel bağlantılarını kronotop adıyla inceleyeceğini belirtir:

“Edebî sanatsal kronotopta, uzamsal ve zamansal göstergeler dikkatlice düşünülmüş (şekilde) somut bir bütün hâlinde kaynaştırılır, sanki kalınlaşır, ete bürünür, sanatsal olarak görünür hâle gelir; aynı şekilde, mekân da zamanın, olay örgüsünün ve tarihin hareketlerine karşı yüklü ve duyarlı hâle gelir. Eksenlerin bu kesişimi ve göstergelerin birleşimi, sanatsal kronotopu karakterize eder” (Bakhtin, 1981, s.84).

Bakhtin’e göre bu dönemde ortaya konan örnekleri incelemek, sonraki dönemlerde karşımıza çıkan roman türleri hakkında sağlıklı bir şekilde fikir yürütme izni verecektir. Metin içerisinde yer alan zamansal ve uzamsal göstergeler kapsayıcı bir özelliğe sahiptir ve bu göstergeler hem eserin kendi bütünlüğüyle hem de metin dışındaki dünyayla etkileşim içerisinde. Anlatının sahip olduğu kronotoplar sayesinde ortaya çıkan bu etkileşim, roman türünün örneklerini uyumlu bir bütünsellik içinde düşünmemize izin verir. Bu nedenle Bakhtin’in roman incelemeleri Avrupa romanının örneklerini içeren, Yunan romanslarından Rabelais’nın romanlarına kadarki geniş süreci kapsayan dönemleri üzerinedir:

“Bakhtin’in kronotopun biçimlerini incelediği uzun makalesi sonuç bölümü de dahil olmak üzere on altı başlıktan oluşmaktadır. İlk olarak Avrupa romanında yer alan varyantları ortaya çıkarmak için Antik Çağ türlerini inceleyen Bakhtin, temel olarak üç türün bulunduğu romansal kronotoplarda dikkatini kronotoptaki baskın ilke olan zamana yöneltmiştir. İlk antik roman türü, çilenin macera romanı olarak adlandırılan Yunan romansları; ikinci tür, Petronius’un *Satyricon* ve Apuleius’un *Altın Eşek* adlı eserlerinde kendini gösteren gündelik hayatın macera romanları; son olarak da kalbinde yeni bir zaman ve yeni özelliklerle oluşturulmuş bir insan imgesi yatan antik biyografik ve otobiyografik romanlardır. Bu üç tür üzerine yoğunlaşıp romanın eski biçimlerini inceledikten sonra, eserlerde zamanı ifade etmek için kullanılan yöntemlerin özelliklerine değinmiştir. Avrupa romanının örneklerini içeren en eski ürünler olan Antik Çağ eserlerinden sonra Orta Çağ ve Rönesans anlatılarında yer alan folklorik kronotop ve şövalye romansının kronotoplarını inceleyen Bakhtin, Rabelais’in kronotopik dünyasını ele almıştır” (Sevgi ve Yalçın-Çelik, 2022, s.1034).

Kurucu unsur olarak değerlendirdiği zamanı Avrupa romanına ait örneklerle değerlendiren Bakhtin, zamandan yoksun Yunan romantizminin ardından zamanı doygun hâle getiren macera ve biyografik anlatılar gibi bir dizi aşamadan geçirdikten sonra 19. yüzyıl gerçekliğinin temsil edildiği tarihsel zaman anlayışını inceler. “*Yunan Romansı*” adlı ilk bölümde, 18. yüzyıl macera romanının gelişimindeki etkileri incelemek ve Avrupa romanlarında ortaya çıkacak olan biçimleri keşfetmek için Antik Çağ’da zamanı ve mekânı sanatsal olarak konumlandıran üç romansal kronotop tespit etmiştir. Bu üç kronotopu açıklarken türlerin kökeniyle ilgili sorulara değinmemiştir. Kronolojik olarak ilk olmamakla birlikte MS 2- 6. yüzyıllarda yazılmış “Yunan” veya “Sofist” olarak adlandırılan romanları ilk antik roman türü olarak saymış ve “*çilenin macera romanı*” şeklinde adlandırmıştır. Bu romansların olay örgülerinin kendinden

sonraki diğer Bizans romanları ile bireysel romanlarla benzerlik taşıdığını belirtmiştir. Bu anlatıların tipik şeması ise şu şekildedir:

“Kolayca yönetilebilir yaşlarda bir erkek ve bir kız vardır. Soyları bilinmez ve gizemlidir (Ancak her zaman değil: Örneğin Tatiüs'ta böyle bir örnek yoktur). *Olağanüstü* güzellikleriyle dikkat çekicidirler. Ayrıca dikkat çekici bir şekilde *iffetlidirler*. Birbirleriyle *beklenmedik bir şekilde*, genellikle bazı şenlik denilebilecek bir bayram *tatili* esnasında tanışır. *Birden* ve *anlık* bir tutku *içlerinde* tedavisi olmayan hastalık gibi karşı konulamaz kader gibi alevlenir. Ancak, evlilik doğrudan gerçekleşemez. Evliliği *geciktirecek* engellerle karşılaşır ve birleşmelerini geciktirir. Aşıklar *birbirlerinden ayrı düşerler*, birbirlerini ararlar, bulurlar, yine kaybederler, yine bulurlar. Aşıklar için olağan engeller ve maceralar vardır: Düğün arifesinde gelinin kaçırılması, *ebeveynlerin izninin olmaması* (ebeveynler varsa), sevgililerden herhangi birine yönelik farklı bir müstakbel damat ve gelinin uygun görülmesi (*yanlış çiftler*), aşıkların uçuşu, yolculukları, denizde bir fırtına, bir *gemi kazası*, mucizevi bir kurtarma, bir korsan saldırısı, *esaret* ve *hapishane*, kahramanın ve kadın kahramanın masumiyetine yönelik bir girişim, kahramanın arındırıcı bir kurban olarak sunulması, savaşlar, muharebeler, *köle olarak satılma*, öldüğünün düşünülmesi, *kılık değiştirme* birinin *kimliğine bürünme*, tanınma ve tanınmanın başarısız sonuçlanması, ihanet edildiğinin düşünülmesi, bekaret ve sadakate yönelik girişimler, sahte suçlamalar, mahkeme duruşmaları, aşıkların iffet ve sadakatine ilişkin yasal kovuşturmalar. Kahramanlar ebeveynlerini bulur (bilinmiyorsa). Beklenmedik arkadaşlar veya düşmanlarla karşılaşmalar, fal, kehanet, kehanet rüyaları, önseziler ve uyku iksirleri gibi önemli bir rol oynar. Roman, aşıkların evlilikte birleşmesi ile mutlu bir şekilde biter” (Bakhtin, 1981, s.87-88).

Anlatının olay örgüsünü başlatan macera zamanı, kahramanların birbirlerini tesadüfen bir yerde görerek birbirlerinden etkilenmeleriyle olur. Olay örgüsünün son noktası da mutlulukla birleşmeleri ile konulur. Buraya kadar belirtilen özellikler, daha önceki anlatılarda (Helenistik şiirler, antik destanlar, trajediler, Herodot'un tarih yazımında...) işlenmiş olması yönüyle yeni değildir. Yunan romanslarında olay örgüsünün başlangıcı ve sonucu olan bu olaylar arasında kalan olaylar zincirinde zaman; kahramanların hayatında hiçbir iz bırakmadığı için bir boşluk, ara zamandır:

“En başından beri, kahraman ve kadın kahraman arasındaki aşk şüphe götürmez; bu aşk tüm roman boyunca kesinlikle değişmeden kalır. İffetleri de korunur ve romanın sonundaki evlilikleri, romanın başında ilk karşılaşmalarında ateşlenen aynı aşkla, sanki bu iki süreç arasında aralarında kesinlikle hiçbir şey olmamış, buluşmalarından sonraki gün evlilik tamamlanmış gibi doğrudan aşklarıyla birleştirilir İki bitişik an, bir biyografik hayatı, bir biyografik zamanın sonu ile doğrudan birleştirilir. Birbirine sıkı sıkıya bağlı bu iki biyografik an arasında beliren ve sanki tüm romanın engellendiği boşluk, duraklama, ara biyografik zaman dizisinde yer almaz, biyografik zamanın dışındadır; hiçbir şeyi değiştirmez, kahramanların hayatı ve hayatlarına hiçbir şey katmaz. Bu, tam olarak biyografik zamanın iki anı arasındaki dış dönencel bir aradır” (Bakhtin, 1981, s.89-90).

Avrupa romanının tarihsel zamanın olmayışı yönüyle başlangıç özelliği gösteren Yunan romantizmi ilerleyen dönemlerdeki roman tarihinin hayal dünyasını besleyecektir. Antik Çağ ile Rönesans arasında kalan uzun bir dönemde ortaya çıkan şövalye, aşk ve macera anlatıları ile destanları canlandıran kronotoplar Yunan romantizmine aittir. Kahraman da dahil olmak üzere hiçbir şeyin değişmediği, başından kaç macera geçtiği ya da felaketlerin sıklığının bir öneminin olmadığı dünyadır. Türlü türlü maceradan sonra kahramanlar o kadar olay yaşamamışlar gibi birbirlerine kavuşurlar. Zamansız bir boşlukta salınan zaman hiç kimseyi büyütmez. Bakhtin’e göre Yunan romansının eksikliği macera zamandaki günlük döngüden yoksunluktur:

“Böyle bir zamanda hiçbir şey dünyayı değiştirmez, kahramanların biyografik yaşamları değişmez, duyguları değişmez, insanların yaşları bile değişmez. Bu boş zaman hiçbir yerde iz bırakmaz, geçtiğine dair hiçbir iz yoktur. Bu, tekrar ediyoruz, gerçek zaman dizisinin iki anı arasında ortaya çıkan, bu durumda biyografik olan zaman dışı bir aradır. (...)

Ayrı maceralara karşılık gelen bir dizi kısa bölümden oluşur, bu tür her macera içinde zaman, teknik olarak, olmadan organize edilir. Önemli olan kaçabilmek, yetişebilmek, striptiz yapabilmek, belirli bir anda belirli bir yerde olmak ya da olmamak, buluşmak ya da buluşmamaktır. Macera sınırları içinde, herhangi bir mücadelede veya herhangi bir aktif dış girişimde olduğu gibi, günler, geceler, saatler, hatta dakikalar ve saniyeler toplanır. Bu zaman dilimleri tanıtılır ve belirli bağlantı sözcükleriyle kesişir: ‘aniden’ ve ‘tam o anda’” (Bakhtin, 1981, s. 91-92).

Yunan romansındaki zamanı ifade eden bu sözcükler (aniden, o anda...) olay örgüsündeki öncelik/sonralığın ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Olması gereken şey tam o anda olmasa olay örgüsünde anlatılmaya dair hiçbir şey olmayacaktır. “Romanın seyri sırasında, kahramanların acil yardıma ihtiyacı olduğunda, bu kişiler tam olarak doğru zamanda tam doğru yerde olmayı başarırlar” (Bakhtin, 1981, s.93). Anlatının mekânı da oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Denizaşırı memleketlerde (Mısır, Babil, İran, Fenike, Yunanistan, Etiyopya...) kahramanlar engelleri aşmak için eylemde bulunurlar ve uzamsal koordinatların bilgisi öncelikli değil; hatta, tarihsel ve coğrafi olarak hiçbir önem arz etmez. Yunan romansında zamansal-uzamsal ilişkilerin bağlantısı mekaniktir.

Macera zamanı, kahramanın yer aldığı soyut bir uzam genişliğinde “aniden”, “o anda” gibi öngörülemez anlarda işlerken maceranın devamını sağlayan kehanet, rüya, fal, büyü gibi gizemler olayların seyrini değiştirir. Bakhtin, macera zamanının gizemini kontrol eden insan dışı güçlerin (tanrılar, kader, şans...) Avrupa romanının sonraki gelişiminde (makalede vurgulanan Walter Scott’ın tarihî romanları) kötü adamlar ya da gizli hayırseverlere dönüştüğünü belirtmiştir. Bu da makalenin başında belirtildiği gibi Yunan romanslarının Avrupa romanına nasıl kaynaklık ettiğini, neyin ne şekilde geliştiğini görmemizi sağlamaktadır.

İnsanın öngörüsünün dışında yer alan gizemlerin ortaya çıkardığı motiflerin kronotopik özellik taşıdığını söylemek mümkündür:

“Yunan romantizmindeki macera zamanı analizimizi sonuçlandırmak için, daha genel bir yönü, yani roman olay örgülerinde kurucu unsurlar olarak dahil edilen bireysel motifleri ele almalıyız. Buluşma/ayrılık (ayrılık), kayıp/kazanç, arama/keşif, tanınma/tanınmama vb. gibi motifler, yalnızca çeşitli dönem ve türlerdeki romanların olay örgülerine değil, aynı zamanda diğer türlerdeki edebi eserlere de epik, dramatik, hatta lirik gibi, kurucu unsurlar olarak girer. Doğaları gereği bu motifler kronotopiktir (her ne kadar kronotopun çeşitli türlerde farklı şekillerde geliştirildiği doğrudur). Burada sadece bir motifi tartışacağız, ama muhtemelen en önemlisi olan buluşma motifini.” (Bakhtin, 1981, s. 97).

Kronotop olarak yol ile buluşmanın, zaman ve mekân belirteçlerini sergileme açısından taşıdığı önem aynıdır ve birbirleriyle ilişkilidir. Bazı anlatılarda yol kronotopu farklı sözcüklerle, farklı şekillerde karşımıza çıksa da yolun buluşmada ve macera sunmada edebiyatta işlerliği tartışılmazdır. Bakhtin bu kronotopların gizemli bir şekilde işleyen zamanı mekanik bir uzamda birleştirdiğini ve kaçma/kaçırılma, tanıma/tanınmama gibi motifleri içinde taşıdığını belirtmiştir. Yunan romansının kronotopik dünyasında organik olmayan zamansal-uzamsal bağlantı, macerayı geliştirmek için kahramanı tesadüflerle işleyen zamanda soyut uzamsal mesafeyi aşmaya zorlar:

“(…) Kaçırma, kaçırılanın uzak ve bilinmeyen bir yere hızlı bir şekilde çıkarılmasını cüret edilmesini gerektirir. Takip, mesafenin yanı sıra diğer uzamsal engellerin üstesinden gelinmesini gerektirir. *Tutsaklık* ve *hapishane*, kaçmayı engelleyecek biçimde *korumayı* ve *tecrit etmeyi* gerektirir; *kahramanın uzamda belirli bir noktada bulunması*, daha sonraki hedefine, yani sonraki arayışlarına ve arayışlarına vb. doğru uzamsal hareketini engeller. Kaçırma, kaçış takibi, arama ve esaret Yunan romansında çok büyük bir rol oynar. Dolayısıyla geniş alanlara, karaya ve denizlere, farklı ülkelere ihtiyaç duyar. Bu romansların dünyası geniş ve çeşitlidir. Ancak bu boyut ve çeşitlilik tamamen soyuttur. Bir batık için bir denizin olması gerekir, ancak hangi denizin dibinde olduğunun (coğrafi ve tarihsel anlamda) hiçbir önemi yoktur. Kaçış için başka bir ülkeye gitmek önemlidir, adam kaçırılanlar için kurbanlarını başka bir ülkeye nakletmek önemlidir; ama, hangi ülkenin olduğunun yine hiçbir önemi yoktur. Yunan romansının maceracı olaylarının; romanda yer alabilecek tek tek ülkelerin herhangi bir ayrıntısıyla, sosyal veya politik yapılarıyla, kültürleriyle veya tarihleriyle hiçbir temel bağı yoktur. Bu ayırt edici ayrıntıların hiçbirisi, olaya belirleyici bir faktör olarak hiçbir şekilde katkıda bulunmaz; olay yalnızca şansa, belirli bir mekânsal mahalde (belirli bir ülke, şehir vb.) rastlantısallıkla belirlenir. Belirli bir yerin doğası, olayın bir bileşeni olarak şekillenmez. Mekân; yalnızca çıplak, soyut bir uzam genişliği olarak şekillenir” (Bakhtin, 1981, s.99-100).

Yunan romansında kahramanın pasifliği, uzamsal konumundaki eylemleriyle ortaya çıkmaktadır. Kaçış, arayış, buluş gibi uzamsal koordinatta meydana gelen konum değişiklikleri kahramanın sadece fiziksel eylemlerde işin yapıcısı olduğunu göstermektedir. “Yunan

romansında uzam ve zamanı ölçmek için temel göstergeler, yani onun kronotopunu sağlayan şey, uzamda insan hareketidir” (Bakhtin, 1981, s.105). Bakhtin, tüm bu özellikleriyle Yunan romansının kronotopunun tüm roman kronotopları arasında en soyut kronotop olduğunu belirtmiştir.

Antik Çağ’da zamanı ve mekânı sanatsal olarak konumlandıran üç romansal kronotoptan ilki olan Yunan romansını inceledikten sonra ikinci tür, “gündelik hayatın macera romanı” olan “antik roman” incelenmiştir. Bakhtin, ikinci başlık olarak tasarladığı “*Apuleius ve Petronius*” adlı bölüme adını veren kişilerin eserlerini (Altın Eşek ve Satyricon) antik romana örnek olarak göstermiştir. Gündelik hayatın macera romanı kategorisinde yapacağı antik romana ilişkin çözümlemede Bakhtin, Apuleius’un *Altın Eşek* adlı eserini anahtar olarak ele alacağını vurgulamıştır. Bu bölümde hem gündelik zamanın hem de macera zamanının iki farklı nitelik olduğunu, ancak antik romanda yeni bir kronotopun koşullarına bağlı oldukları için temel biçimlerini değiştirdiğini belirtmiştir. Böylece, Yunan romansındaki macera zamanından farklı, özel bir gündelik zamana ait yeni macera zamanının ortaya çıktığını duyurmuştur:

“*Altın Eşek*’in olay örgüsü [sjuzet] hiçbir şekilde gerçek hayattaki ardışık iki an arasındaki zaman dışı bir aralık değildir. Tam tersine, romanın olay örgüsünü oluşturan, tam da kahramanın (Lucius’un) kritik anlarındaki yaşamının gidişatıdır. Ancak bu romanda *zamanın* kendine özgü doğasını tanımlayan bu hayatın tasviri için iki özel ön koşul esastır.

Bu ön koşullar: (1) Lucius’un yaşamının seyrinin bize bir ‘dönüşüm’ bağlamında kılıflanmış olarak verilmesi ve (2) yaşamının gidişatının, Lucius’un eşek şeklinde dünyayı dolaşmasının, bir şekilde *gerçek bir seyahat rotasına* evrilmesidir” (Bakhtin, 1981, s.111).

Metamorfoz (başkalaşma) fikrinin antik zamanlarda geçirdiği değişimi Bakhtin; Yunan felsefesinden Demokritos ve Aristophanes’e, Eleusis gizemlerinden doğu ve Hristiyan kültürüne, popüler folklordan Apuleius’un Cupid ve Psyche hakkındaki novellalarına ve dördüncü dal olarak edebiyattaki gelişimine kadar incelemiştir. Roma ve Helenistik dönemde zaman algısını incelemek için önem taşıyan Ovidius’un *Fasti* adlı eserinin zamansal düzenlemelerinin Apuleius’ta daha da yalıtılarak metamorfozun insanın yaşamındaki kritik dönüm noktalarını barındıracak özelliğe sahip olduğunu ifade etmiştir -ki romanın türü için önemi buradadır. Apuleius, *Altın Eşek* adlı eserinde başkalaşıma eşeğe dönüşme şeklinde yer vermiştir. Bu dönüşüm, kahramanın tüm hayatını gözler önüne sermediği için biyografik zamanda gerçekleşmez; ancak, olay örgüsünde anlatılanlar kahramanın yaşamını belirleyen kriz anlarına dikkat çektiği için macera zamanıdır:

“Metamorfoz, diğerlerinden daha önemli kriz anlarında, *bir bireyin nasıl olduğundan farklı hâle geldiğini* göstermek için bir bireyin yaşamının tamamını tasvir etmenin bir yönteminin temeli olmasına hizmet eder. Bize birinin birbirinden farklılaşan ve aynı bireyin olduğundan farklı hâle geldiğine dair keskin imajları sunulmaktadır. Bir ve aynı bireyin, yaşamının seyri içinde çeşitli dönemler ve aşamalar olarak onda bütünleşen, keskin bir şekilde farklı çeşitli görüntüleri sunulmaktadır. Doğru ifade etmek gerekirse tam anlamıyla evrim yoktur; elde ettiğimiz şey, daha ziyade, krizin yeniden doğuşudur” (Bakhtin, 1981, s.111).

Yunan romansından farklı olarak *Altın Eşek*’te olay örgüsünü belirleyen unsur, şansın baş gösterdiği kader çizgisidir. Bu çizginin başlangıç ve sonuç noktası yerine kahramanın tüm hayatının değil de hayatını etkileyecek ana olayların gözler önüne serilmiş olması bu eseri Yunan romanslarından farklı kılar. Diğer bir fark, kahramanın yaşayacaklarını tamamen kaderin cilvesinde değil kaderini değiştirme şansını kullanarak belirlemesidir:

“Yunan romantizminde, rüyalar ve vizyonlar, insanları tanrıların veya şansın iradesinden haberdar eder, kaderin cilvelerinden korunmak veya böyle bir kadere karşı önlem almak için bir araç olarak kullanılamazlar; aksine ‘insanlar acılarına daha kolay katlansınlar’ (Aşil Tatiüs) diye bahşedilir. Bu nedenle rüyalar ve vizyonlar, kahramanları herhangi bir faaliyete teşvik etmez. Apuleius’ta ise, tam tersine, rüyalar ve vizyonlar kahramanlara, kaderlerini değiştirmek için ne yapacaklarını, nasıl hareket edeceklerini söyleyen talimatlar verir; yani kahramanları kesin adımlar atmaya, harekete geçmeye zorlar” (Bakhtin, 1981, s.117).

Kendini ve kaderini değiştirmesi sonucunda oluşan macera zamanında kahraman artık pasif değildir. Neticede olay örgüsünün sonucunda yenilenmiş/yeniden doğmuş bir kahraman olarak karşımıza çıkmaktadır. “Burada zaman sadece teknik ve günlerin, saatlerin, anların geri dönüşümlü, aktarılabilir, içsel olarak sınırsız, düz bir çizgi boyunca dağılımı değildir; burada zamansal dizi entegre ve geri döndürülemez bir bütündür. Ve sonuç olarak, Yunan macera zamanının çok karakteristik soyutluğu ortadan kalkar. Tam tersine, bu yeni zamansal dizi tam olarak ifadenin somutluğunu gerektirir” (Bakhtin, 1981, s.119). Kahramanın geçirdiği başkalaşım -Yunan romansında zamanın dünyada hiçbir iz bırakmaması gibi- dünyadan bağımsızdır. Dönüşüm geçiren kahramandır; ama dünya değişmeden olduğu gibi kalmaktadır. Bu nedenle kahramanın metamorfozu, son derece kısır bir karaktere sahiptir. Kahramanın ve hayatının dönüm noktaları günlük yaşamın içerisinde değildir. Eşek olarak konumlandırılışı anlatıda kahramanın günlük yaşamın bir parçası olamayacağını; ancak, sahip olduğu eşsiz özellikteki kulakları dolayısıyla hayatı algılamak için avantajlı konumda olacağını belirten önemli bir detaydır:

“Özel hayatı casusluk ve dinleme için, Eşek Lucius’ın konumu en avantajlı olandır. Bu nedenle gelenek böyle bir konumu pekiştirmiştir ve daha sonraki romanın tarihinde çok

sayıda varyasyonla karşılaşırız. Eşek-dönüşümde korunan şey, tam da kahramanın özel günlük yaşamla ilgili olarak ‘üçüncü bir kişi’ olarak bu özel yerleşimidir ve onun casusluk yapmasına ve kulak misafiri olmasına izin verir. Günlük yaşama içsel olarak katılmayan, onda belirli bir sabit yeri işgal etmeyen, ama aynı zamanda bu yaşamdan geçen ve onun işleyişini incelemek zorunda kalan *serseri* ve *maceracının* konumu, sistemin bir çarklısı olarak, çünkü bu özellikle bir efendiden diğerine giden *hizmetçinin* konumu için geçerlidir. Hizmetçiler, efendilerinin özel hayatında ebedi ‘üçüncü adam’dır. Hizmetçiler özel hayatın en ayrıcalıklı tanıklarındır. İnsanlar bir hizmetçilerin yanında bir eşeğin yanında olduğu kadar az utanırlar ve aynı zamanda hizmetçilerin kişisel yaşamın tüm mahrem yönlerine katılması istenmektedir. Böylece, ikinci tür macera romanının (yani günlük yaşamın macera romanının) sonraki tarihinde hizmetçiler eşeğin yerini alır. *Lazarillo de Tormes*’ten *Gil Blas*’a uzanan pikaresk roman, hizmetçi rolünü kapsamlı bir şekilde kullanır. Ancak *Altın Eşek*’teki diğer yönler ve motifler bu klasik (saf) pikaresk romanda yaşar ve her şeyden önce aynı kronotopu paylaşıyorlar. Günlük hayatın macera romanının daha karmaşık, artık saf olmayan bir varyantında, hizmetçi figürü arka plana çekilir, ancak önemi aynı kalır. Ve diğer roman türlerinde de (aslında başka türlerde de) hizmetçi aynı temel öneme sahiptir. (Örneğin, Diderot’nun *Kaderci Jacques ve Efendisi*, Beaumarchais’in dramatik üçlemesi ve diğer eserleri). Hizmetçinin, özel hayatı ele alan bir edebiyatın onsuz başaramayacağı, özel hayat dünyasına dair ayırt edici, cisimleşmiş bakış açısıdır” (Bakhtin, 1981, s.124-125).

Hizmetçilerin sosyal bağlamlarının ortaya çıkardığı zamansal-uzamsal etkiye benzer bir yeri olan fahişe ve metresin konumları itibarıyla gizli kalması gereken özel hayatı ifşa etmek, gözetlemek veya kulak misafiri olmak için romanda uygun bir işlev gördüğünü belirtir. Birinin özel hayatında casusluk yapma rolüyle özel hayat olduğu gibi öğrenilir. Özel hayatın gözlemcisi olarak yer aldığını söyleyen Bakhtin konumlarının anlatı açısından önemli olduğunu da vurgular. Özel hayat, gündelik hayatın tek bir bölümünü içeren ayrı bölümlere ayrıldığı için döngüsel bir zamana sahip değildir. Ancak zaman Yunan romantizmde olduğu gibi etkisiz değildir, tüm parçalanmışlığına rağmen zaman iz bırakır. Gündelik hayatın macera romanı olan antik roman örneklerinde döngüsel olmayan zaman, aynı özelliklerin periyodik olarak geri dönüşlerini sunmaktadır.

“Antik edebiyatta bilinen tek döngüsel zaman; idealize edilmiş bir tarım, gündelik zaman, doğanın ve temel aşamalarında; Hesiodos, Theocritus ve Virgil mitlerinin iç içe geçtiği bir zamandır. Romansı gündelik zaman, bu döngüsel zamandan keskin bir şekilde farklıdır. Her şeyden önce romansı zaman doğadan, doğal ve mitolojik döngülerden tamamen kopmuştur. Aslında gündelik düzlemin doğadan bu yabancılaşması vurgulanmaktadır. Apuleius’ta doğa motifleri yalnızca suçluluk ► kurtuluş ► kutsanmışlık (örneğin, Lucius’un dönüş yolculuğundan önceki deniz kıyısı sahnesi) dizisinde ortaya çıkar” (Bakhtin, 1981, s.127-128).

Temel bağlantılardan yoksun olan gündelik zaman ile zamanın bölümleri birbirine paralel olmadığı için zamanın farklı bölümlerinin anlatının temeline dikey olarak yerleştiği söylenebilir.

Antik Çağ'da zamanı ve mekânı sanatsal olarak konumlandıran üç romansal kronotoptan sonuncusu “*Antik Biyografi ve Otobiyografi*” başlığını taşımaktadır. Antik Çağ'da geliştirilen biyografik ve otobiyografik form, romanın gelişimi üzerinde olduğu gibi edebiyatta benzer biçimlerin gelişmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Bakhtin üçüncü başlık olarak numaralanan bu bölümde Klasik Yunan'da dikkat çeken iki temel otobiyografi olduğunu açıklamıştır. Bunlardan ilki “(...) kalbinde gerçek bilgiyi arayan kişinin yaşam seyrı” (Bakhtin, 1981, s.130) özelliğine sahip, en kesin ifadesi Platon'un *Sokrates Savunması* adlı eserinde arayıcının yaşam seyrinde gittiği yolun zamansal olarak işaretlenmesiyle ortaya çıkan idealizasyondur. İkinci tür ise hem temelinde övgünün olduğu anma konuşmalarını içeren hem de bireyin kamuya hesap vermesi şeklinde sunulan ve Isocrates'in ikna edici ve savunucu konuşmalarının oluşturduğu “retorik otobiyografi ve biyografi”dir. Bu tür yaşam yazımında; kişi ister kendisinininkini ister bir başkasınıninkini yazsın burada yaşam, gerçekleşen olaylar tarafından belirlenmekte ve içinde gerçek yaşam kronotopu bulunmaktadır. “Bu gerçek yaşam kronotopu, (agora adlı) kamusal meydan tarafından oluşturuldu. Antik Çağ'da bir bireyin ve yaşamının otobiyografik ve biyografik öz bilinci ilk olarak kamusal meydanda masaya yatırıldı ve şekillendirildi” (Bakhtin, 1981, s.131). Helenistik ve Roma dönemlerinde; önce kişinin kendini övgü içeren bir şekilde değerlendirmesinin uygunluğu, ardından da kişinin kendine olduğu gibi bir başkasına da aynı yaklaşımı sergileyebilmesinin meşruiyeti tartışıldı. Bakhtin'e göre; böyle bir sorunun ortaya atılması, biyografik ve otobiyografik formlar arasında bir farklılaşmanın başladığının kanıtıdır. Bu farklılığa Antik Yunan'da klasik anlatı geleneğinde önemli bir yere sahip Homeros'un kahramanlarının duygularını gürültülü bir şekilde ifade etmelerine karşın, Helenistik ve Roma dönemlerinde bireyin görünmez olmaya başlaması ile dikkat çekmiştir. Sonraki dönemlerde daha da artarak devam eden bu görünmezlik sürecinin insanın dışsallaştırılmasıyla sonuçlandığını şu şekilde açıklamıştır:

“Sonraki çağlarda, insanın imgesi, varoluşun sessiz ve görünmez alanlarına artan katılımıyla çarpıtıldı. Kelimenin tam anlamıyla sessizliğe ve görünmezliğe boğulmuştu. Ve onlarla birlikte yalnızlığa girdi. Kişisel ve bağımsız insan -kendisi için var olan insan- kamusal kökeninin bir ürünü olan birlik ve bütünlüğünü yitirmiştir. Kamusal meydanın popüler kronotopunu bir kez kaybettikten sonra, öz bilinci eşit derecede gerçek, birleşik ve bütün bir kronotop bulamamıştı; bu nedenle bozuldu ve bütünlüğünü kaybetti, soyut ve idealist oldu. Özel bireyin özel yaşamında, genel olarak kamusallaşmaya tabi olmayan (cinsel alan ve diğerleri) ya da yalnızca mahrem, koşullu, kapalı bir duruma tabi olan çok sayıda yeni bilinç alanı veya nesne ortaya çıktı. İnsan imajı çok katmanlı, çok yönlü hale geldi. Bir çekirdek ve bir kabuk, bir iç ve bir dış, onun içinde ayrılmış” (Bakhtin, 1981, s.135-136).

Dünya edebiyatında güçlü bir etkiye sahip olan biyografi türlerinden ilkinde (*energetic type*), karakterin özellikleri değişmeyen, gelişme göstermeyen, kronolojiden mahrum olan karakterin taslak hâlindeki özellikleri gittikçe tamamlanmaya başlar. “Sonuç olarak, karakterin ifşa edilmesi süreci, tarihsel gerçeklikte gerçek bir değişime veya ‘oluşa’ yol açmaz, daha ziyade yalnızca bir tamamlanmaya, yani en başta taslağı çizilen bu formun doldurulmasına yol açar. Plutarhos’un biyografik tipi böyledir” (Bakhtin, 1981, s.141-142). İkinci tür biyografide (*analytic type*) ise, kahramanın hayatında farklı zamanlarda meydana gelen olaylar ve olaylara uygun olarak yerleştirilen örnekler söz konusudur:

“Bu şekilde, biyografik dizinin zamansal ilerleyişi parçalanır; tek ve aynı yönerge, bir yaşamın çok farklı dönemlerinden seçilen anları kapsar. Burada da baştan itibaren yöneten, karakterin bütünüdür ve böyle bir bakış açısından ne zamanın ne de bu bütünün çeşitli parçalarının ortaya çıkış sırasının önemi vardır. (...)

Bu ikinci antik biyografi türünün en büyük temsilcisi Suetonius’tur. Eğer Plutarkhos edebiyat üzerinde, özellikle drama üzerinde derin bir etki yapmışsa (çünkü enerjik biyografi türü esasen dramatiktir), o zaman Suetonius, özellikle Orta Çağ boyunca, özellikle dar biyografik türü etkilemiştir. Dereceli puanlama anahtarları tarafından yapılandırılmış biyografi günümüze kadar varlığını korumaktadır: ‘bir insan’, ‘bir yazar’, ‘bir aile babası’, ‘bir entelektüel’ vb. biyografisi” (Bakhtin, 1981, s.142).

Antik Çağ’dan örneklerle yaşam yazını çeşitli özelliklere göre gruplandırırken Orta Çağ’da yalnızlaşan bireyin antik dönemlerde hiçbir izinin bulunmadığını da belirtmiştir. Makalenin dördüncü başlığı olan “*Tarihsel Tersine Çevirme Sorunu ve Folklorik Kronotop*” adlı bölümde ise tarihsel süreçte romanın zamansal-uzamsal birlikteliğini, zamanı ifade etmek için kullanılan yöntemlerin genel özellikleri üzerinden göstermiştir.

Epik anlatılarda konumlandırılan zaman, zamansal bütünsellikten bağımsız değildir. Bakhtin; antik dönemin anlatılarında da aynı zamansal bütünlüğün karşımıza çıktığını, ancak bu bütünselliğin ikili bir karaktere sahip olduğunu ifade etmiştir. Köklerini mitolojiden alan antik anlatılarda sabit zamansal biçimlerin çürümeye yüz tuttuğu ve zamansal bütünlüğü ifade etmek için antik anlatıların folklorik formlardan yararlandığına dikkat çekmiştir. Kahramanın zamanın bütünlüğünü temsil etmesiyle sosyal ilişkiler gün yüzüne çıkarken zaman da ister istemez geleceğe doğru itilmiştir. Bu çaba o kadar küçüktür ki epik formun çökmesi söz konusu bile değildir. Edebî biçimlerin gelişiminde belirleyici olan asıl özellik, tarihsel tersine çevirmedi:

“Bu ayırt edici özellik, *tarihsel bir tersine çevirme* olarak adlandırılabilir bir fenomende kendini açıkça ortaya koyar. Bu tersine çevirmenin özünde, mitolojik ve sanatsal düşüncenin amaç, ideal, adalet, mükemmellik, insan ve toplumun uyumu ve benzeri kategorileri *geçmişte* konumlandırması vardır. Cennete, yaldızlı kahramanlık çağlarına, arkaik bir gerçekliğe dair mitler ve daha sonraki doğa hâli ve doğuştan gelen haklara dair temsiller hep bu tersine çevirmenin ifadeleridir. Biraz basitleştirilmiş terimlerle ifade etmek gerekirse, yalnızca gelecekte gerçekleştirilebilecek olan ve

aslında yalnızca *gelecekte* gerçekleştirilmesi gereken bir şeyin burada *geçmişin* dışında bir şey olarak, hiçbir anlamda geçmişin gerçekliğinin bir parçası olmayan bir şey olarak tasvir edildiğini söyleyebiliriz; ama özünde bir amaç, bir zorunluluk olan bir şeydir.

İnsan gelişiminin çeşitli dönemlerindeki mitolojik ve sanatsal düşünce tarzlarında tipik olan bu özel ‘yer değiştirme’, zamanın bu ‘ters çevrilmesi’ özel bir zaman kavramı ve özellikle de gelecek zaman ile karakterize edilir. Şimdiki zaman ve geçmişe geleceğin alanını daraltmak pahasına bir önem ve zenginlik atfedilir. Geleceğin gücü ve ikna ediciliği yalnızca şimdiki zaman ve geçmişe, -yor’lu ve -di’li anlatılara ait olarak görülür ve geleceğin gerçekliği başka türlü, daha uçucu şimdi ve geçmişin gerçekliğinin o somut ve yoğun yapısından yoksun, -yor’un ve -di’nin kuvvetine sahip olmayan bir şey olarak kurgulanır. Gelecek, şimdi ve geçmişin homojen bütünlüğünün bir parçası değildir ve ne kadar zamanı kapsarsa kapsasın, bir şekilde boş ve bölük pörçüktür. Çünkü zorunlu arzuyu olumlayan her şey bir geçmişe dönüş ya da kısmi bir şimdiye dönüş vasıtasıyla değiştirilmiş, daha fazla ağırlığı olan, daha gerçek ve ikna edici bir forma bürünmüştür” (Bakhtin, 1981, s.147).

Bir ideal, eski zamanlardan beri mevcut olan özelliklerini taşıma niteliğine sahip olduğu vurgusu taşımaktadır. Bu idealin doğadan çıkma olduğunu kabul edebilmek için onun bu zamandan daha aşkın, daha kudretli bir şekilde konumlandırılması gerekmektedir. Bu kudreti dünyanın sonu, güneşin doğusu, ayın batısı, yer altı gibi yer değiştirmelerde bulabiliriz:

“Burada, şimdiki zaman için yeni bir zemin üretmeye, zamanın yatay düzleminde ilerlemektense, dikey düzlemin başından sonuna yeni bir kurmaya hazır bir tavır gözlemek mümkün. Bu dikey yapılanmalar şayet uhrevi, idealist, ebedi, zamanın dışında algılanırsa, o zaman bu zaman dışı ve ebedi nitelik, şimdiye ait belirli bir an akış olarak, süregelen bir şey olarak algılanır; o çağdaş bir şeydir ve halihazırda var olmayan ve hiç var olmamış geleceğe yeğdir. Mevcut bir gerçeklik açısından bakıldığında, tarihsel tersine çevirme (kelimenin tam anlamıyla), böyle bir geleceğe daha ağır, daha ete kemiğe bürünmüş geçmişi tercih eder. Ve dikey, öteki -dünyevi yapılanmalar, ebedi ve tamamen zamanın dışında olan, ancak gerçekten gerçek ve çağdaşmış gibi işleyen böyle bir geçmişi tercih eder. Bu biçimlerin her biri kendi yolunda geleceği boşaltır, parçalara ayırır ve adeta beyaza boyar. Felsefi yapılardaki tarihsel tersine çevirme, başlangıçlarını zamansallığın dışında, saf, berrak ve ulvi bir var olma hali olarak görülmesi olarak karakterize edilebilir” (Bakhtin, 1981, s.148).

Bakhtin, gelecekle benzer bir ilişki sergileyen bir başka formun “[i]nsanın ve dünyanın sonunu, öbür dünyayı anlatmaya çalışan tanrı bilimi kolu” (Türk Dil Kurumu [TDK], 2005, s.650) anlamına gelen eskatologya olduğunu belirtir. Eskatoloji anlatı formunda gelecek, geçmişte var olmuş ve hâlihazırda olan her şeyin bir sonu olarak algılanmaktadır. Bu algı sınırsız bir şimdinin akışında, ne kadar süreceği belli olmaksızın sürüp giderken zaman diliminin önemini ve ilgisini kaybettirmektedir. Bakhtin bu formlarda yer alan gerçek ile gelecek arasındaki ilişkiyi ayrıntılı olarak tanımlamak gerektiğini ifade etmiştir. “Çünkü bu biçimlerde bile, her şey gerçek bir geleceğe, henüz var olmayan ama bir gün muhakkak var olması gereken bir geleceğe doğru yol alır” (Bakhtin, 1981, s.149). Geleceğe ait imgelemlerin zamansal ve düzlemsel

uzaklaştırmalarla ifade edilmesi bu imgeleri mevcut gerçeklikten ayırmaktadır. Ancak bu ayrışma, imgelemin gerçek, somut, şimdiki zamandan tamamen ayrılmamasına imkân tanımaktadır. Bakhtin, Rus folklorundan verdiği bir örnekle geleceğin ete kemiğe bürünmüş, kanlı canlı bir insan imgelemin uğruna feda edildiğini söyler. Rus kahramanlık anlatılarında karşımıza çıkan karakterlerden biri olan “*Bogatir*” (богатыри- Bogatyr) adlı pehlivanlar, şimdiki zaman insanına kıyasla daha az heybetlidirler. Geçmişin folklorik insanı kısır ve kıt formlara sıkıştırılması mümkün olmayan bir varlık olarak anlatılarda yer alır. Kendini gerçekleştirebilmek için zamana ve mekâna ihtiyaç duyan folklorik insanın bugünkü insandan farkını anlatmak için Bakhtin, folklorik kahramanın halkın ta kendisi olduğu için, tabiatı gereği büyük olduğu ve bu yönüyle Rus halkını yöneten bir çarın antitezi olarak konumlandırıldığı tespitini yapmıştır:

“Bu nedenle, folklordaki fantastik, *gerçekçi* bir fantastiktir: Gerçek, hiçbir surette burada ve şimdinin maddi dünyasının sınırlarını aşmaz ve bu dünyadaki rantları idealist veya uhrevi olan hiçbir şeyle birleştirmez. Zaman ve uzamın olağan genişlikleriyle çalışır ve bu genişlikleri deneyimler ve onları büyük bir genişlik ve derinlikte kullanır. Böylesi bir fantastik, insani gerçek hayatın sunduğu gelişim olanaklarına dayanır” (Bakhtin, 1981, s.150).

Tüm edebî ürünler için gerçeklik kaynağı olan folklorik gerçekliğin izini süren Bakhtin, beşinci bölümde biçim olarak kronotopun ayırt edici özelliklerini Orta Çağ ve Rönesans anlatılarından şövalye romanslarında aramıştır. Tıpkı Yunan romansındaki hâkim zaman gibi şövalye romanslarındaki zamanın uzamla bağlantısı mekaniktir. Şans, kader, tanrılar yardımıyla şekillenen macera zamanı, şövalye romanslarında türün kronotopundaki her bir ögeyi kuşatarak yeni bir özellik ortaya çıkartmıştır. Gerçek hayattaki zamansallığa uyan belirli bir süre içinde arka arkaya giden dizi, beklenmedik bir şekilde kırılır. Zamansal kırılmalar olay örgüsünde beklenmedik sapaklar yaratarak tüm dünyayı mucizevi hâle getirir ve “(...) böylece mucize aynı zamanda mucizevi olmaktan çıkmadan sıradan hâle gelir” (Bakhtin, 1981, s.152). Şövalye romansının macerası kahramanın varoluşunun bir parçası gibidir. Şans, kader, rüya, gizem gibi insanın kendi gücü dışında var olan tılsımlar kahramanı talihsizlikler zincirinin eline vermekten çok cezbedici bir meraka sürükleyen maceranın kendisi hâline getirmektedir:

“Şövalye macera romansının tüm bu ayırt edici özellikleri, onu Yunan romanslarından keskin bir şekilde ayırır ve destana (epik) yaklaştırır. Aslında erken dönem manzum şövalye romansları, epik ve romans arasındaki sınırdan konumlanır. Bu türün roman tarihindeki yerini belirleyen de budur. Yukarıda bahsedilen özellikler aynı zamanda bu tür romanın eşsiz kronotopunu da inşa eder -*macera zamanının aktığı mucizevi bir dünya*.

Kendi yolunda devinip giden bu kronotop oldukça organik ve kendi içinde tutarlıdır. Artık bu dünyada ender ve tuhaf şeylere rastlamak mümkün değildir; çünkü, bu dünyada

var olan her şey mucizevidir: -silahlar, giysiler, bir yay ya da köprü- ya mucizevi bir şeye sahiptir ya da tamamen tılsımlıdır” (Bakhtin, 1981, s.154). Şövalye romanslarının zaman algısıyla oynayan, eğilip bükülen ya da sıkıştırılıp esnetilen bir özelliğe sahip oluşu zamansal perspektifin olmadığı bir boyutu karşımıza çıkarır. Zamanın rüyalardan etkilenmeye başladığı bu oyunsuluk özelliği romanın ilerleyen zamanlarında tekrar kendini gösterecektir. Yine de kendi içinde tutarlı olan bu kronotopun, kurgusal karakterin hareketlerini belirlediği de söylenebilir. Zamansal ve mekânsal yapılandırmaların tutarlılığı açısından söylersek “ikonoklastik olmadan gerçekçi bir kahraman efsanevi canavarları öldüremez ve sorgulayan bir şövalye bir kafede içecekler üzerinde felsefe yapamaz” (Falconer, 2010, s.112). Şövalye romanslarının zamanla oynaması, mucizevi olana yönelik olarak gelişen olay örgüsünde zamanın da mucizevi hâle gelmesiyle mümkün olur. Rüyaların zamansal perspektif özelliklerinden ilham alan şövalye romansı, zamanın kendisini de büyülenmiş gibi etkisi altına alır ve saatleri uzatırken günleri anlara sıkıştırır:

“Mucizevi dünyanın, zamanla oynanan öznel oyunlarla karakterize edilebilecek kronotopunun temel zamansal kaidelerle böyle keyfince oynaması, mekânsal kaidelerle oynanan benzer oyunları beraberinde getirir ve bu evrende mekânsal belli başlı kaideler de ihlal edilirdi. Üstelik vakaların çoğunda, folklor ve peri masallarında doğrulanan bir insanın mekânla ‘özgür’ ilişkisine dair hiçbir iz yoktur -elde ettiğimiz şey, mekânın kısmen duygusal, öznel ve simgesel bir çarpıtılmasıdır” (Bakhtin, 1981, s.155).

Orta Çağ’ın sonlarında yeni bir türün ortaya çıkışında yazarların zamansal-uzamsal dünyayı sembolik olarak görme becerisi kazanmaları önemli bir noktadır. Hem tarihsel hem de biyografik zamanın kesişerek sembolik bir anlam içerdiği eserleri Guillaume de Lorris’in *Roman de la Rose* (Gül’ün Romanı) ve Jeande Meung, William Langland’in *Piers Plowman* ve Dante’nin *İlahi Komedya* adlı romanlarla örneklendirir. Dante’nin *İlahi Komedya* adlı eserinde tarihsel ve zaman dışı olarak konumlanan karşıt dünya görüşleri diyalojik anlamda etkileşime geçer ve çatışma yaratır. “Dante’nin şiirindeki lanetli ruhlar tamamen tarihselleştirilmiş imgelerdir ve vizyoner kronotop tarafından kendilerine dayatılan kısıtlamalardan kurtulmak için zorlanırlar” (Falconer, 2010, s.112). Bir kronotopu dinamik yapan şey Bakhtin’e göre kronotopların bu karşıt görüşleridir. Dante’de zamansal-uzamsal her değer sembolik bir anlam taşıdığını belirten Bakhtin, Dante’nin eserlerindeki olağanüstü gerilimin kaynağının bu sembolik anlam olduğunu söylemiştir:

“Yaşayan tarihsel zaman ile zaman dışı öteki dünya ideali arasındaki mücadelenin sonucudur. Dikey olan, kendini güçlü bir şekilde ileriye doğru iten yatayı kendi içinde sıkıştırır. Bütünün biçim üreten ilkesi ile onun ayrı parçalarının tarihsel ve zamansal biçimi arasında bir çelişki, bir antagonizma vardır. Bütünün biçimi kazanır. Bu çelişkiyi sanatsal kuvveti gerilimi yaratan ve Dante’nin eserine o muazzam dönemi anlatma ve

açıklama, daha doğrusu iki dönem arasındaki sınırları ortaya koyma, gücünü veren şeydir” (Bakhtin, 1981, s.158).

Edebî eserde her imge, sahip olduğu tarihsel arka planı dolayısıyla eserin içerisine tarihsel-zamansal bir kronotop olarak katılmaktadır. Bakhtin, bu imgelerin sanatçının elinde zamansız bir dikey düzlemde hareketsiz bir yere mahkûm edildiğini belirtmiştir. Ona göre, Dante’den sonra dikey ekseni eserlerinde kurabilen en tutarlı girişim Dostoyevski’ninkidir.

Altıncı bölüm “*Romanda Haydut, Palyaço ve Aptalın İşlevleri*”nde Bakhtin, Avrupa romanının gelişiminde çok da yeni olmayan ancak oldukça önemli üç tipin romandaki işlevlerine odaklanmıştır. Bu üç tip, kendi özel dünyalarında kendi kronotoplarını yaratmışlardır. Bakhtin bu tiplerin kamusal gösteri maskeleriyle yaşam arasında bir bağlantı taşıdıklarını belirtir. Haydut, palyaço ve aptalın sıradan insanların toplandığı meydanlar ile taşıdıkları metaforik anlam dolayısıyla kurduğu ve varoluşlarının bir başkasının varlığıyla gerçekleşmesi gibi hayatın maskeleyicisi olmalarının ortaya çıkardığı bağlar onları hayatla birbirine bağlamaktadır. Bakhtin kurulan bu bağlara, yazarın roman içindeki konumunu ve bakış açısını etkilemesi yönüyle dikkat çekmiştir:

“Romancı, hayata bakış açısını ve bu hayatı halka açık hale getirdiği konumu tanımlamaya hizmet edebilecek bazı temel biçimsel ve türsel maskelere ihtiyaç duyar. Tabii ki, palyaço ve aptalın (çeşitli biçimlerde dönüştürülmüş) maskeleri romancının yardımına koşar. Bu maskeler icat edilmedi: Halkın derinliklerinde kök salmışlardır. Halkla aptalın zamana saygı duyan, yaşama katılmama ayrıcalığı ve aptalın dilinin eski onurlu açık sözlülüğü aracılığıyla bağlantılıdır; aynı zamanda meydanın kronotopuyla ve tiyatronun süsleriyle de bağlantılıdır. Bütün bunlar roman için çok önemlidir. Sonunda, hayatın içinde olan, ama hayatın değil; hayatın daimî casusu ve yansıtıcısı olan bir adamın varoluş tarzını tasvir eden, özel hayatı yansıtan ve onu kamuya açık hale getiren son bir özel form bulunmuştu. (Burada, yaşamın özellikle kamusal olmayan alanlarını -örneğin cinsel alanı- kamuya açmanın, aptalın daha eski işlevlerinden biri olduğunu ekleyebiliriz (Goethe’nin karnaval tanımı)” (Bakhtin, 1981, s.161).

Bakhtin insan imgesinin alegorik doğasını, metamorfoza uğrayarak aldığı form açısından önemli bulur. Ona göre palyaço ve aptal, çar ve tanrının başkalaşıma uğramış şekilleridir. Bu metamorfik formların ölüm diyarında konuşlandırılmış olmalarının yanı sıra en temel görevlerinden birinin gelenekselliği ortaya çıkarmak, insan ilişkilerinin kaba saba yönlerini teşhir etmek olduğunun altını çizmiştir:

“İnsan hayatını istila eden bu kaba geleneksellik kendini ilkin feodal bir yapı olarak ortaya koyar, zamansal ve mekânsal kategorilerin önemini olduğundan az gösteren bir ideolojidir bu. İkiyüzlülük ve yalan, tüm insan ilişkilerini doyurur. İnsan doğasının sağlıklı ‘doğal’ işlevleri, tabiri caizse, yalnızca kaçak ve vahşi yollarla yerine getirilir, çünkü egemen ideoloji onları onaylamayacaktır. Bu, tüm insan yaşamına yanlış ve ikiyüzlülüğü sokar. Tüm ideolojik biçimler, yani kurumlar ikiyüzlü ve yanlış hâle gelir.

Herhangi bir ideolojik direktifin reddedildiği gerçek hayat ise kaba ve hayvani hâle gelir” (Bakhtin, 1981, s.162).

Yazarın metamorfik olarak dönüşümü başlattığı bu figürler kavrayış eksikliği ile anlamamanın, bir şeylere anlam verememenin, yetersizliğin ifadesidir. Böylelikle önem vermeme, mahremiyeti ihlal etme, alaya alma gibi eylemlerin önü açılır. Bunların bir sonucu olarak da onlar okura “anlamama hakkını bahşederler” (Bakhtin, 1981, s.163). Rönesans’taki insan imajı, alegorik olmayıp dolaysız bir anlam ifade eden bu figürler aracılığıyla ortaya çıkmıştır. Bakhtin, kendi kendine yeten, içsel insanın öznelliğini ortaya çıkarmak için daha önce “Pantagruelizm”ın aracı olduğunu ifade etmiştir (Bakhtin, 1981, s.164). 18. yüzyılda feodal gücün eleştirisini yapmanın bir aracı olan “anlamama” tekniğinin Voltaire’in dışında Montesquieu’nin *İran Mektupları*’nda (Lettres persanes), Jonathan Swift’in *Gulliver’in Gezileri*’nde (Travels into Several Remote Nations of the World) ve 19. yüzyılda da Tolstoy’un *Anna Karenina* adlı eserinde kullandığını belirtir. Tolsytoy’un Borodino Muharebesi’nde yaşananların Pierre’in bakış açısından sunmasının, Moskova parlamentosunun bir oturumunda olan biteni kavrayamayan Levin’in olayları anlatmasının ve kalabalığın anlatıldığı tasviri bir aptalın gözünden vermesinin boşuna olmadığını da görüşlerine eklemiştir. Haydut, palyaço ve aptalın romandaki dönüşümüyle yazarın bakış açısının taşıyıcısı olarak kahramanı karşımızda buluruz. Bakhtin makalesinde bu özelliklere sahip bir örnek olarak pikaresk romanı vermiştir:

“Don Kişot’ta, Quevedo’da, Rabelais’de, Alman hümanist hicvinde (Erasmus, Brandt, Murner, Moscherosch, Wicram) görünür), Grimmelshausen’de, Sorel’de (Le Berger abartılı ve bir dereceye kadar Francion’da), Scarron’da, Lesage’de, Marivaux’da,- daha sonra Aydınlanma Dönemi’nde, Voltaire’de (özellikle Le Doctern Akakios’ta başarılı bir şekilde), Fielding’de (Joseph Andrews, Jonathan Wild, biraz Tom Jones’ta), ara sıra Smollett’te ve Swift’te yazarın şahsi tarzına yardımcı bir unsur olarak görülür” (Bakhtin, 1981, s.163-164).

Gerçekçilik tarihinde bu imgelerin dönüşümünü incelemek istersek sınıf öncesi dönemden Rönesans’a kadar süreci takip etmemiz gerektiğini söyleyen Bakhtin, bu aşamada edebiyatın önemini vurgular. Kamusal alanla kopan bağın edebiyatla yeniden kurulduğu ve bu bağın insan yaşamının özel ve yasak alanlarını (yaşamsal vücut ihtiyaçlarından cinsellik, çiftleşme, yemek, şarap içmek gibi) kamuya açmakla kurulduğunu belirtmiştir. Siyasal, toplumsal ya da bireysel nedenlerle örtbas edilen eylemler, semboller, ritüeller, devlet dinine ait simgeler edebiyata serseri, soytarı ve aptal imgeleriyle sokulmuştur. Parodi, şaka, grotesk, ironi, mizah, iğneleme gibi düşüncüyü karşılayacak bir sözcüğün bulunmaması yazarları alegoriye yönlendirmiştir. Böylece kahramanların isimleri üzerinden (Pantagruelizm ve Shantizm gibi) çeşitli alegorik nitelikler kazanan ifadeler ortaya çıkmıştır. Bu nitelik de romana çok katmanlılığı ve beraberinde tiyatro kronotopu, aralıklı kronotop gibi kronotop çeşitliliğini getirmiştir. Laurence

Sterne'nin *Don Kişot*'tan esinlenerek yazdığı *Tristram Shandy* adlı eserin aynı adlı karakterinin kukla tiyatrosunun aralıklı kronotopunu yarattığını, Gogol'ün "*Burun*" adlı öyküsünün ve *Ölü Canlar*'da Petruşka adlı karakterin de kukla tarzının gizli kronotopunu barındırdığını belirtmiştir. Tüm bu örnekler, halkın bilincinde yer alan rollerin edebiyatta alegorik bir şekilde sunulmasından başka bir şey değildir ve bu alegorik nitelikler romana çok katmanlılığı getirmiştir:

"Rönesans'ta, romanın yukarıda sözü edilen biçimleri, uzamsal ve zamansal bir dünya kategorilerinin dağıtıldığı ve onun yaşayan içeriğine değer verdiği uhrevi dikey eksenini ihlal etti. Bu tür romanlar, dünyanın zamansal ve zamansal maddi bütünlüğünün yeni, daha derin ve daha karmaşık bir gelişme düzeyinde restorasyonunun yolunu açtı. Amerika'nın keşfedildiği, Hindistan'a giden bir deniz yolunun açıldığı, doğa bilimlerinde ve matematikte yeni alanların kurulduğu bir dünya olan bu dünyayı romanın kendine mal etmesinin yolunu açtılar. Ve romanda zamanı tamamen yeni bir şekilde görmenin ve tasvir etmenin yolu hazırlandı" (Bakhtin, 1981, s.166).

Altıncı bölümde öne sürdüğü temel varsayımların somut örneklerini makalenin bundan sonraki bölümlerinde Rabelais üzerinden sunmuştur. "*Rabelais Kronotopu*" adlı yedinci bölümde, Rabelais'nın kahraman ile eylem arasında kurduğu özel bağlantı ve bu bağlantının ortaya çıkardığı zamansal ve uzamsal genişlikler söz konusu edilmiştir. Rabelais'nın kurduğu bu özel bağlantıyı "(...) nitel değerlerin zamansal ve mekânsal niceliklerle doğrudan orantısallığı" (Bakhtin, 1981, s.167) olarak adlandırarak yazarın, zamansal-uzamsal ifadelerle niteliğin birbirine bağlı olduğu yeni bir kronotop yarattığını iddia etmiştir:

"Bu; değerli olan, olumlu olarak değerlendirilen her şeyin zamansal ve uzamsal terimlerde tam potansiyeline ulaşması gerektiği anlamına gelir -mümkün olduğu kadar uzağa ve geniş bir alana yayılmalıdır ve önemli değere sahip her şeyin sağlanması zorunludur. Uzamsal ve zamansal olarak genişleme gücü; aynı şekilde olumsuz değerlendirilen her şey küçük, acınası, cılızdır ve (bunların) yok edilmesi gerekir -ve bu yıkıma direnmekten acizdir. Hiçbir karşılıklı düşmanlık, mekânsal ve zamansal ölçümler ve herhangi bir tür değer -yiyecek, içecek, kutsal gerçek, 'iyi', güzellik arasında hiçbir çelişki yoktur; bunlar birbirleriyle doğru orantılıdır. Bu nedenle, iyi olan her şey büyür; her bakımdan ve her yönde büyür, büyümeden duramaz çünkü. Büyüme, doğası gereği normaldir. Öte yandan kötü, büyümeyiz; çürür, azalır ve yok olur fakat bu süreçte onun bu alçalması, öte dünyanın yanlış bir şekilde idealleştirilmesiyle telafi edilmeye çalışılır. Gerçek mekânsal ve zamansal büyümenin bir fonksiyonu olduğu için büyüme kategorisi, Rabelais dünyasındaki en temel kategorilerden biridir" (Bakhtin, 1981, s.167-168).

Rabelais'nın kurduğu özel bağlantı olağan her şeyin yok edilmesinden ve bu beklenmedik matrisler, dilsel bağlantılar yaratılmasından kaynaklanmaktadır. Bakhtin şimdinin dünyasında "şeylerin" gerçek doğasının çarpıtılması sonucunda sahte hiyerarşik bağların koptuğunu, kopan

bu sahte bağların kendi aralarında organik yeni birlikler kurduğunu belirtir. İşte, Rabelais’ın alışılmamış bağlantılar yaratmasıyla ortaya çıkardığı kronotop bu yeni resmin içindedir:

“Dünyanın tüm yanlış resmini yıkmak, onu yeniden inşa etmek, nesneler ve fikirler arasındaki sahte hiyerarşik bağları koparmak, bölücü düşünce katmanlarını ortadan kaldırmak gerekir. Tüm bu objeleri özgürleştirmek ve kendi doğalarıyla örtüşen organik, yeni birlikler kurmalarına müsaade etmek elzemdir. Bu birlikler geleneksel ve sıradan ilişkilendirmeler açısından ne denli korkunç görünürse görünsün bu nesnelerin, tüm canlı bedensellikleri ve taşıdıkları değerlerin çok yönlü çeşitliliği içinde birbirlerine dokunmalarına izin verilmelidir. Nesneler ve fikirler arasında, gerçek doğalarına cevap verecek yeni matrisler tasarlamak, bir kez daha sıraya koymak ve yanlış bir şekilde ayrılmış ve birbirinden uzaklaştırılmış olan şeyleri bir araya getirmek ve aynı zamanda daha önce yanlış bir şekilde yakınlaştırılan şeyleri birbirinden ayırmak için gerekir. Bu yeni nesne matrisi temelinde, dünyanın yeni bir resmi, zorunlu olarak içsel ve otantik bir zorunlulukla dolu bir dünyayı açar. Böylece Rabelais’de dünyanın eski resminin yıkılması ve yeni bir resmin olumlu inşası ayrılmaz bir şekilde iç içe geçmiştir” (Bakhtin, 1981, s.169).

Rabelais bir yandan, kökeni folklorla dayanan Orta Çağ’ın haydut, palyaço ve aptal tipleriyle doğrudan bağlantı kurduğu “kahkaha”sıyla geleneksel bağlantıları yıkmış diğer yandan da geleneksellikten ayrı tutulanları bir araya getirerek aracısız bağlantılar ortaya çıkarmayı başarmıştır. Bakhtin, Rabelais’ın geniş ve tematik açıdan zengin romanındaki hemen hemen tüm temaları bu seriler aracılığıyla işlediğini belirterek her biri kendi içinde bir mantık barındıran bu seriyi yediye ayırmıştır. Kısaca; beden, giyim kuşam, yemek, meyve ve sarhoşluk, cinsellik, (cinsel organlarla bağlantılı olarak) dışkılama ve ölüm olarak belirtilen bu seriler birbirlerini inşa ederken aynı zamanda birbirleriyle kesişmektedir. Ayrıca insan bedeninin Rabelais tarafından anatomik ve fizyolojik özelliklerinin yanı sıra grotesk ve fantastik yönüyle de betimlendiğini belirtmiştir. Beden, yeni bir bağlam kazanarak beden yaşamına ilişkin detaylarıyla alışılmamış bir matriste kendine yer bulmuştur. Beden matrisi ile Orta Çağ’ın çizdiği resimde bedenle ilgisi olmayan nesneler ve seriler de göz önüne serilmiştir. “Bu nesnelerin ve fenomenlerin bedenle doğrudan teması ne olursa olsun, her şeyden önce, sözlü bir matris aracılığıyla, onların sözlü olarak sıkıştırılması yoluyla tek bir bağlam, tek bir cümle, tek bir bileşik kelime ile sağlan[mıştır]” (Bakhtin, 1981, s.176).

Rabelais’ın romanında büyük bir rol oynayan bir başka seri ise yeme-içme ve sarhoşluğun ele alındığı bölümdür. Bu bölümde Rabelais’ın kahramanlarına verdiği isimlerin içki serisinden türetildiğine dikkat çekilmiştir. Rabelais’ın kurduğu grotesk ilginin su, tuz gibi maddelerle ortaya çıkan ter, ısı, susuzluk dizileriyle gerçekleştirildiğini belirten Bakhtin “(...) nesnelerden ve fenomenlerden -oldukça sıradan bağlamlar içinde tamamen uyumsuz olan öğelerden oluşan- karakteristik yeni ve canavarca bir matris yarat[ıldığını]” (Bakhtin, 1981, s.179) vurgulamıştır.

Bu matrisler bir taraftan yıkım görevini yerine getirirken diğer taraftan dünyayı somutlaştıran yeni matrisler yaratmaktadır.

Coğrafi bir alanın oluşumunu açıklayan ve yerel bir mit inşa eden dışkılama serisinde; her yerin yer ismi dahil olmak üzere topoğrafik en ince ayrıntısına kadar açıklanması gerektiği belirtilir. Çünkü “[t]arih boyunca uzamdan anlam çıkarmaya çalışan tüm yerel mitlerin ve efsanelerin mantığı budur. Ve Rabelais, parodi düzleminde bu tür yerel mitleri de yaratır” (Bakhtin, 1981, s.189). Dünyanın resmini somutlaştıran ve düzeni yok eden matrislerin yaratıldığı dışkılama serisinden sonra cinsel eylemler dizisinde de diğer bütün dizilerde olduğu gibi yeni sözcük matrisleri yaratılarak değerler düzenini yıkma işlevi hâkimdir. Son dizi olan ölüm serisinin romanda farklı bir işlevi olduğundan bahseden Bakhtin; ölümün beden, yeme-içme, cinsellik ve dışkılama serileri ile kesiştiğini ve grotesk düzleme oturtulduğunu belirtmiştir. Özellikle, Rabelais’ın ölümle kahrkahrı bir araya getiren yeme-içme ve cinsellikle kesişiminden ortaya çıkan matrisin Rönesans’ta Boccaccio, Pulci, Manguette ve Shakespeare gibi çağın temsilcileri tarafından yaratılan figürlerde de bolca görüldüğünü vurgulamıştır. Tüm bahsedilen bu serilerde doğaya tekabül eden ve grotesk aracılığıyla dünyanın tüm yönlerini özgün yer matrisleriyle birbirine bağlayan Rabelais’ın fantastik görüntüler ve görüntü kombinasyonları oluşturduğunu ortaya koymuştur:

“Rabelais’in görevi, Orta Çağ dünya görüşünün çözülmesi nedeniyle dağılmakta olan bir dünyayı yeni bir maddi temel üzerinde bir araya getirmektir. Dünyanın Orta Çağ bütünlüğü ve yuvarlaklığı (Dante’nin sentezleme çalışmasında hâlâ canlı olduğu için) yok edilmişti. Orta Çağ’ın tarih anlayışı da -Dünyanın Yaratılışı, Lütuftan Düşüş, İlk Sürgün, Kefaret, İkinci Sürgün, Son Yargı- gerçek zamanın değerinin düşürüldüğü ve zaman-dışı kategorilerde çözüldüğü kavramlar yıkılmıştı. Bu dünya görüşünde zaman sadece yok eden ve yok eden bir güçtür; hiçbir şey yaratmaz. Zamanın yeni bir biçimini ve zamanın uzamla, dünyevi uzamla yeni bir ilişkisini bulmak gerekiyordu (‘Eski *orbis teraryumun* çerçeveleri kırılmıştı; ‘sadece’, şimdi, tam da şimdi, dünya açıldı...’) Gerçek yaşamı (tarihi gerçek dünyayla) ilişkilendirmeye izin verecek yeni bir kronotopa ihtiyaç vardı. Eskatolojiye yaratıcı ve üretken bir zaman, yaratıcı eylemler, büyüme ile ölçülen bir zaman ve dikkat dağıtma ile karşı çıkmak gerekiyordu. Bu ‘yaratma’ zamanının temelleri, folklorun imge ve motiflerinde mevcuttu” (Bakhtin, 1981, s.205-206).

Sekizinci bölüm “*Rabelais Kronotopunun Folklorik Temelleri*”nde zamanı incelemenin tarihini sınıf öncesi toplumun tarımsal faaliyetlerine kadar götürmenin mümkün olduğunu belirtir. Bakhtin’e göre farklı bir zaman anlayışının temeli ortaklaşa yapılan tarımsal etkinliklerle ortaya atılmıştır. Toplumsal hayatın gündelik döngüsü içerisinde yılın belli zamanlarında yapılan törenler emekle bağlantılı olarak kolektif yaşamda zamanın ölçümünü sağlamış, ortaklaşa yapılan etkinliklerle zaman kolektif bir şekilde farklılaşmıştır. Bakhtin,

zaman biçiminin ayırt edici özelliklerinden biri olarak hem emeğin hem de emek sonucu ortaya çıkan ürünlerin tüketilmesini göstermiştir. Zamanın geçişi, ürünleri hem nicelik hem de nitelik olarak çoğalttığı için büyümeyi işaret etmektedir. Bu büyümeyi “(...) geleceğe doğru maksimum derecede gerilmiş bir zaman” (Bakhtin, 1981, s.207) içerisinde değerlendiren Bakhtin, insanların emek süreçlerinin ileriye yönelik olduğunu vurgulamıştır. Doğadaki zamanın geçişi gökyüzü hareketlerinde (gece-gündüz, mevsimsel geçişler) algılandığı gibi insan yaşamında da (hamilelik, yaşlılık, ölüm) kendini belli eder. Bunun için tüm bu sürecin görüntüleri kronotopiktir. Zaman algısı değişmeye gündelik hayatın bireyselleştiği ve kolektif yaşamın tarihsel yaşamdan ayrıldığı yazın ürünlerinde başlamıştır:

“Tarihin entrikaları (vakaları), kişisel hayatın (aşk, evlilik) entrikalarından özel olarak ayrı bir şey haline geldi; sadece belirli noktalarda (savaş, bir kralın evliliği, suç) kesiştiler ve bu noktalardan çok sayıda farklı yöne doğru yola çıktılar (bir yanda tarihî olaylar diğer yanda tarihsel şahsın özel bir birey olarak hayatı yer alan tarihî romanların ikili olay örgüsünde olduğu gibi). Sınıf öncesi folklorun birleşik zamanında yaratılan motifler -elbette yalnızca kapsamlı bir yeniden yorumlama ve yeniden gruplandırma, değiştirme işleminden sonra- çoğunlukla, kişisel yaşam için mevcut olan olay örgüleri havuzuna dahil edildi. Ancak yine de son derece parçalanmış da olsa gerçek görünümelerini korudular. Bu motifler tarihsel olay örgülerine ancak kısmen ve hatta o zaman bile tamamen yüceltilmiş, sembolik bir biçimde dahil edilebilirdi. Kapitalizmin geliştiği çağda, toplum ve devlet hayatı soyut ve neredeyse plansız hale gelir” (Bakhtin, 1981, s.208-209).

Folklorik zamanın sunduğu hayatla insanın bir bütün olarak emek ve doğayla iç içe geçen görüntüsü ile sınıflı toplumun ideolojik süreçlerinde ortaya çıkan bireysel yaşam dizilerinin matrislerindeki karakteristik fark barizdir. Üretim araçlarının günlük yaşamdan ayrılmaya başlamasıyla “(...) soyut takvimsel birliğin sınırları içinde, bir insan yaşamının somut zamanı bozulur. Kolektif yaşamın ortak zamanından ayrı bireysel yaşam dizileri, bireysel kaderler ortaya çıkar” (Bakhtin, 1981, s.214). İdeolojik bir yapı olan devletin bireysel yaşama etkisinin bir uzantısı olarak hanedanlıkların kurulması ya da yıkılması, taht kavgaları, fetihler, savaşlar, devrimler, idamlar... gibi tarihsel zaman dizisinde tarihsel anlatıyla bireysel anlatı bir araya getirilmiştir. Aslında konularının iç içe geçirilmesiyle ortaya çıkan anlatıda iki temanın kaynaşmadığını belirten Bakhtin, modern tarihî romanın bu ikiliğin üstesinden gelme görevi üstlendiğini söylemiştir. Bunu yaparken de bireysel hayatta bir tarihsellik yakalanmaya ve tarih “yerli ışığında” temsil edilmeye çalışılmıştır. Bu yerlilik folklorik zamanın birliğinde ve dilin içinde kendine yer bulduğu için edebiyatta bunların izlerini bulabilmek mümkündür. “(...) [h]atta onları folklorik zamanın birlik özelliği temelinde yeniden canlandırmaya çalışırız. Literatürde böyle bir girişimin yapıldığı birkaç temel biçimi ayırt edebiliriz” (Bakhtin, 1981,

s.218). Homeros'un, Aristophanes'in, Lucian'ın, Rabelais'nın eserlerini örnek veren Bakhtin, folklorik temellerine ilişkin analizini bu örnekler üzerinden temellendirmiştir.

“*Romandaki Pastoral Kronotop*” başlığını taşıyan dokuzuncu bölümde folklorik zamanı onarmak için pastoral kronotopu inceleyen Bakhtin, pastoral anlatıları türlere ayırmıştır. Aşk, zanaat-iş ve aile idili ile tarımsal emeğe odaklanan idil bu türler arasındadır. Bu çeşitlilik arasında ortak özellikler olduğuna dikkat çektikten sonra bunların folklorik zamanın mutlak birliği tarafından belirlendiğini ifade etmiştir. Yani, folklorik sistemin içerisinde yer alan sözlü anlatılar pastoral kronotopla bağlantılıdır:

“Pastoral yaşam ve olayları, babaların ve dedelerin yaşadığı, çocukların ve onların çocuklarının yaşayacağı dünyanın bu somut, mekânsal köşesinden ayrılamaz. Bu küçük uzamsal dünya sınırlı ve kendi başına yeterlidir; diğer yerlerle, dünyanın geri kalanıyla herhangi bir içsel şekilde bağlantılı değildir. Ancak bu küçük, uzamsal olarak sınırlı dünyada potansiyel olarak sınırsız olan bir nesiller dizisi yerleştirilmiştir. Bir idilde kuşakların yaşamının (genel olarak insanların yaşamının) birliği, çoğu durumda öncelikle yerin birliğiyle, kuşakların yaşamının eski bir yere kök salmasıyla tanımlanır. Hayat, tüm olaylarında ayrılmaz bir bütündür. Kuşakların yaşamındaki bu yer birliği, bireysel yaşamlar ve bir ve aynı yaşamın çeşitli evreleri arasındaki tüm zamansal sınırları zayıflatır ve daha az belirgin hâle getirir. Mekân birliği; beşiği ve mezarı (aynı küçük köşe, aynı toprak) bir araya getirir, hatta kaynaştırır; çocukluk ve yaşlılığı da (aynı koru, aynı ıhlamur ağaçları, aynı ev) aynı yerde, aynı koşullar altında yaşamış ve aynı şeyleri görmüş olan çeşitli nesillerin hayatı bir araya getirir. Bir yer birliğinin mümkün kıldığı tüm zamansal sınırların bu şekilde bulanıklaştırılması, aynı zamanda, idil için çok karakteristik olan zamanın döngüsel ritmikliğinin yaratılmasına önemli bir şekilde katkıda bulunur” (Bakhtin, 1981, s.225).

Metin okumaları sonucunda çilenin macera romanı kronotopuyla birlikte ortaya çıkan pastoral kronotopun tarihsel anlatılarda geçmişteki atalarla olan bağı ortaya çıkarma işlevi de söz konusudur. Tarihî romanlarda yer alan nesilden nesile aktarılagelen geleneklerin ana kaynakları, kırsal köşelerde sürdürülen izole hayatın izleri ve geçmişle şimdi arasında kurulan soy bağı yine pastoral kronotoplarla görünür kılınır. Romanlarda eylem alanı olarak karşımıza çıkan uzamların belli işlevleri vardır. Örneğin, gotik romanda zindanlar romanın kurgusunu tamamlayan kasvetli havayı ve korkuyu yansıtan temel uzamlardır, tarihî romanda kaleler de bazen kötü adamların evlerini sembolize eder bazen de zorbalığı ya da güçlülerin ceza uygulamalarını zamanın izini yansıtacak şekilde tasvir edilir. Biyografik romanlarda yer alan kale belgesel kronotop özelliğiyle (kim tarafından ve neden yapıldığı, yeri, geçmişten o güne kadarki ev sahipleri, yapısal özellikleri gibi) ön plana çıkarken pastoral kronotopta “(...) kale kalıntılarının görüntüleri, insan yapımı nesnelerin sonluluğuna karşı doğanın döngüsel sürekliliğini vurgulamak için genellikle kayalar, nehirler ve ormanlar gibi görüntülerle tezat oluşturur” (Bemong, 2010, s.173). Pastoral kronotopun ortaya çıkardığı manzara ile insan âdeta

bütünleşir. Pastoralin insan yaşamının doğa ile birleşmesi onun ayırt edici özelliğidir. En zayıf ilişki aşk idilinde kurulurken folklorik zamana en yakın olanı ise tarımsal idildir:

“Bu idilin emek yönü özel bir öneme sahiptir (Virgil’in Georgics’inde zaten mevcuttur); doğa fenomenleri ile insan yaşamının olayları arasında gerçek ve (aşk idilindeki metaforik bağdan farklı olarak) ortak bir bağ yaratan tarım-emek ögesidir. Üstelik -ve bu özellikle önemlidir- tarımsal emek, gündelik hayatın tüm olaylarını dönüştürür; onları insanın tüketiciden başka bir şey olmadığında elde edilen o özel küçük karakterden arındırır; olan, daha çok bunların temel yaşam olaylarına dönüşmesidir. Böylece insanlar kendi emeklerinin ürününü tüketirler; ürün, üretici süreçle şekilsel olarak bağlantılıdır” (Bakhtin, 1981, s.227).

İdilın zaman sorununu ortaya koymaya başladığı 18. yüzyılda çeşitlenmesi romanın gelişimi üzerindeki etkisini anlamamız açısından önemlidir. Bakhtin bu gelişimi beş temel yönde ele almıştır. Pastoral zaman ve pastoral matrislerin taşra romanı üzerindeki etkisini tartıştığı ilk temel yönde, taşralılığın temel öneminden ve zamanın mekânla kurduğu pastoral ilişkisinden bahsetmiştir. İdilın 19. yüzyılın ilk yarısına doğru yok edilmesi ikinci temel yöndür. Bakhtin bu yok edilişi Goethe’nin *Bildungsroman*’ında ve Sternean tipi (*Hippel, Jean Paul*) romanlarda bulabileceğimizi söylemiştir. “Bu küçük dünyanın, yok olmaya mahkûm bir dünyanın karşısında, insanların birbirleriyle temasının kesildiği, bencilce birbirlerinden kopuk olduğu, açgözlülükle pratik olduğu büyük ama soyut bir dünya var; emeğin farklılaştığı ve mekanize olduğu, nesnelerin onları üreten emeğe yabancılaştığı yer” (Bakhtin, 1981, s.234). Hegel’den yapılan bir alıntıyla burjuva toplumunda insanın yaşam için eğitilmesini sağlayacak olan şeyin roman olduğunun vurgulanması aslında insanın tarihsel süreçle bağlantısı dolayısıyladır. Rousseau tipi duygusal roman üzerindeki etkisinin tartışıldığı üçüncü temel yönde, zaman ve mekânın bilincin ve toplumun gelişimindeki aşamalar olarak algılanması anlatılmıştır:

“Rousseau’da ve ondan etkilenen sonraki metinlerde pastoral zamanın ve pastoral matrislerin çok daha keskin bir şekilde yeniden işlenmesi vardır. Bu yeniden işleme iki yönde ilerler: Birincisi, antik kompleksin temel unsurları -doğa, aşk, aile ve çocuk doğurma, ölüm- yalıtılır ve daha yüksek bir felsefi düzeyde yüceltilir. Dünyevi yaşamın büyük, sonsuz, bilge gücü burada aşağı yukarı dünyanın biçimleri olarak ele alınır. İkincisi, bu unsurlar yalıtılmış bir bireysel bilincin oluşturulması için malzeme sağlar ve böyle bir bilincin bakış açısından bu unsurlar, onu iyileştirebilen, arındırabilen ve güven veren güçler; teslimiyetini, boyun eğmesini talep eden, kaynaşmasını gerektiren güçler olarak onlarla hareket eder” (Bakhtin, 1981, s.230).

Dördüncü yönde aile romanı ve nesiller romanı üzerindeki etkisi tartışılırken aşkın aileyle olan yönü korunduğu ama pastoral unsurların düzensiz bir şekilde dağıldığını belirtmiştir. Son olarak “halk adamı” özelliğine sahip romanlarda olduğu gibi belirli bir kategoriye ait romanlar üzerindeki etkisi üzerinde durmuştur. Walter Scott, Charles Dickens, Lev Tolstoy gibi yazarların belli eserlerinde egemen sınıfların yitirdiği bilgeliğin temsilcisi olarak halk adamına

yer verildiğini ifade etmiştir. Tüm bu özelliklerin Rabelais’ın eserlerinin doğru bir şekilde incelenmesi için sağlıklı bir arka plan sağlayacağı görüşünü bildirmiştir. Rabelais’ın romanında önemli bir yeri olan kahkahanın bir eylemden çok kültürel fenomen olarak yansıtılması ve sanatsal yorumla birleştirilmesi Bakhtin’e göre buraya kadar ele aldığı tüm geleneksel ifadelerle yeni anlamlar kazandırmıştır:

“Böylece eski matrisler burada yeni ve daha yüksek bir temel üzerine yeniden kurulur. Eski dünyada onları bozan her şeyden kurtulmuşlardır. Tüm diğer dünyevi açıklamalardan, yüceltmelerden, yasaklardan kurtulurlar. Bu yeni gerçeklikler kahkaha yoluyla temizlenir; onları birleştiren, doğalarını bozan yüksek bağlamlardan çıkarılır ve özgürce gelişen bir insan yaşamının gerçek bağlamına (gerçek düzleme) getirilir. Bu gerçeklikler, özgürce gerçekleşen insan olanakları dünyasında mevcuttur. Bu potansiyeli sınırlayacak hiçbir şey yok. Bu, Rabelais’in çalışmasının en temel ayırt edici özelliğidir. Tüm tarihsel sınırlar, adeta kahkahalarla yıkılmış ve süpürülmüştür. Alan; insan doğasına, insanın doğasında var olan tüm olasılıkların özgürce ortaya çıkmasına açık kalır. Bu bakımdan Rabelais’in dünyası, küçük pastoral dünyanın sınırlı yerel ayarına taban tabana zıttır. Rabelais, folklorik dünyanın otantik genişliklerini yeni bir temelde geliştirir. Rabelais’in hayal gücünü hiçbir şey engelleyemez, uzamsal ve zamansal dünyanın verili sınırları içindeki hiçbir şey onu sınırlayamaz veya insan doğasının potansiyellerini kısıtlayamaz. Tüm sınırlamalar ölmekte olan dünyaya vasiyet edilmiştir, artık gülüp geçme sürecindedir” (Bakhtin, 1981, s.240).

Bakhtin, makalesinin dokuzuncu kısmına kadar kronotop kavramının yüzyıllar içerisinde gelişen arka planını göstermeye çalışmıştır. Rönesans öncesine ait anlatılarda yer alan edilgen bireyin dönüşümü Rönesans’la birlikte gerçekleşmiştir. Ona göre, Rönesans’ın yeni kozmosu Rabelais’ın zamansal-uzamsal dünyasıyla birlikte açılmıştır. “Rabelais, romanında; insan yaşamının tamamen sınırsız, evrensel kronotopunu sanki önümüze seriyor. Ve bu, yaklaşan büyük coğrafi ve astronomik keşifler çağıyla tamamen uyumlu[dur]” (Bakhtin, 1981, s.242).

Makalenin onuncu bölümü “*Son Açıklamalar*” edebî eserin kronotopunun gerçeklikle ilişkisini sanatsal bütünlüğünün tanımladığını izah eden cümleyle başlar. Önceki bölümlerde, gerçek tarihsel zamanın ve mekânın edebiyatta yer bulma sürecinin insanlığın geçirdiği değişim ve dönüşümün izlerini taşıdığını detaylı bir şekilde ele alan Bakhtin, makalesinin onuncu bölümünde zamansal ve uzamsal belirlenimlerin birbirinden ayıramayacağını vurgulamıştır. Kronotop formları açısından ele aldığı edebî türlerde çeşitli tipleri romana ilişkin en önemli kronotoplar olarak incelemiştir. Makalesinin sonuç niteliğinde olan bu kısmında farklı kapsamları olan kronotoplara değinmiştir. Karşılaşma ve yol kronotoplarını, Wolfram von Eschenbach’ın *Parzival*, Cervantes’in *Don Kişot*, Sorel’in *Francion*, Lesage’nin *Gil Blas*, Novalis’in *Henrich von Ofterdingen*, Zagoskin’in *Yury Miloslavsky* adlı eserlerinden örneklerle açıklamıştır. Olay örgüsünü belirlemedeki rolüne dikkat çeken Bakhtin antik seyahatnameler, Yunan sofist romanları, barok romanları gibi romanslar ile romanların gelişim çizgisindeki

farkın yolun işleviyle ilgili bir durum olduğunu belirtmiştir. Tıpkı gotik romanlarda karşımıza çokça çıkan şatoların tarihsel romanın gelişiminde farklı bir imge kaynağı olarak yer almasında olduğu gibi. Şatonun kronotopik yapısı tarihsel yoğunluğu anlamak için birebirdir. Stendhal ve Balzac'ın romanlarında yeni bir uzam olarak kullanılan misafir odaları ve salonlarda yol kronotopunda olduğu gibi tesadüf eseri olmamakla birlikte olay örgüsünü etkileyecek bir karşılaşma gerçekleştirilir. Bu uzam üzerinde gerçekleşen karşılaşmalarda kahramanların karşılıklı konuşmaları uzamın zamanla birleşmesini sağlar. Kahramanların hayatlarına dair pek çok detayın bu diyaloglarla ifşa edilmesi olay örgüsünde diyalogların önem kazanmasını sağlamıştır. Sadece iç mekânın betimlenmesi ile salonlar, odalar değil; sokaklar, şehirler, kır manzaraları da zamansal-uzamsal sahneler arasındadır. Taşra kasabası gündelik döngüsel zamanın merkezi olarak özellikle Flaubert, Gogol, Turgenyev, Çehov, Gleb Uspensky, Saltykov Shchedrin gibi yazarların romanlarında yer almıştır. Bu yazarların romanlarında gündelik döngüsel zamanı havada asılı kalmış gibi adlandıran Bakhtin, yazarların bu zamanı enerji yüklü romanın asıl zamanıyla tezat oluşturması için kullandıklarını belirtmiştir. Bir başka zamansal-uzamsal değer olan eşik kronotopunun bir kriz, dönüm noktası, kopuş yaşandığında merdiven, hol, koridor gibi iç mekânlarda ya da sokak, meydan gibi dış mekânlarda olay örgüsünde önemli bir değişikliği beraberinde getirdiğini Dostoyevski'nin romanlarındaki işlevleri üzerinden detaylandırmıştır. Bu sayılan kronotopların romandaki önemini Bakhtin kısaca şöyle özetler:

“(...) kronotop anlatıdaki olayları somutlar, cisimleştirir, onlara yaşam kazandırır. Bir olay iletilebilir hâle gelir, bilgiye dönüşür; biri olayın geçtiği yer ve zamana dair kesin bilgi verebilir hâle gelir. Ama olay bir figür olmaz. Olayların gösterilirliği, temsil edilebilirliği için gerekli zemini hazırlayan bizzat kronotoptur” (Bakhtin, 1981, s.250).

Yukarıda anılan kronotopların dışında çok sayıda kronotop olabileceği makalenin başında açıklayan Bakhtin sonuç kısmında yine aynı vurguyu yapar. Saydığı belli başlı kronotopların içinde sınırsız sayıda küçük kronotoplar barınabileceğini tekrar ifade eder. Eserin dışsal maddi varlığında deneyimlenen yazarın ya da okurun/dinleyicinin kronotoplarının bize nasıl sunulduğu sorusunu ise, uzamda belli bir yer işgal eden metnin bir yer ve zaman boyutuna yerleştirilmesi ile sunularak şeklinde yanıtlamıştır. Metin, böylece yaşayan bir vasıf taşıyarak insan sesine dönüşmektedir. Elbette ki, eserlerin yazarları ve okur ya da dinleyicileri farklı yüzyıllarda yaşadıkları için kronotopik olarak farklı şekilde konumlanırlar. Yani temsil edilen dünyadan kesin bir şekilde ayırırlar. Bu da demektir ki; metinde temsil edilen dünya ile metnin dışında kalan dünyayı, metnin yazarı ile insan/varlık olan kişiyi, metni yeniden yaratarak süreçte aktif bir şekilde katılan okur/dinleyici ile kendi zamanının pasif okur/dinleyicisini

kariştırmamak gerekir. Bakhtin bunlar arasındaki etkileşimi ve birbirlerine teğet geçen konumlarını şöyle açıklamıştır:

“Yani, eserde temsil edilen dünya ile eserin dışındaki dünya arasında karşılıklı bir etkileşim kurarız. Bu etkileşim, kompozisyonun belirli temel özelliklerinde çok açık bir biçimde belirlenmiştir: Her eserin bir başı ve bir sonu vardır, benzer biçimde eserde temsil edilen olayın da bir başı ve bir sona vardır; ancak, bu başlangıç ve son; farklı dünyalarda, birbirleriyle asla kaynaşmayacak veya aynı olmayacak ama aynı zamanda etkileşim içinde ve ayrılmaz bir şekilde birbirlerine bağlı olan farklı kronotoplarda bulunur. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Önümüzde iki olay bulunmaktadır -eserde anlatılan olay ve anlatma olayının kendisi (biz de bu ikinci olaya dinleyiciler ve okurlar olarak katılırız)-, bu olaylar farklı zamanlarda (farklı sürelerin izlerini taşıyan) ve farklı yerlerde geçer; ancak aynı zamanda bu iki olay, yapıtın ve metnin ve metinde temsil edilen dünyanın ve yazar-yaratıcının ve dinleyicilerin veya okurların dışsal maddi verililiği de dahil olmak üzere içerdiği tüm olayların toplamında yapıt olarak adlandırabileceğimiz tek ama karmaşık bir olayda ayrılmaz bir şekilde birleşmiştir; böylece, eserin eksiksizliğini tüm bütünlüğü ve bölünmezliğiyle algılarız ama aynı zamanda eseri oluşturan öğelerin çeşitliliğini de anlarız” (Bakhtin, 1981, s.255).

Makalenin sonunda edebî eserlerde zamansal ve uzamsal ilişkilerin incelenmesine daha yeni başlandığını; ancak, ağırlıklı olarak zamansal ilişkiler üzerinde durulduğunu ifade eden Bakhtin zamansallığın uzamsallıktan asla koparılmaması gerektiğinin altını çizmiştir. Edebî eserin kronotopik dünyası çizilirken zamanı uzamdan, uzamı da zamandan ayırmadan aralarındaki etkileşimin ortaya çıkarılması amaçlanmalıdır.

2. 1870-1928 YILLARI ARASINDA TÜRK ROMANININ BAKHTİNYEN ANALİZİ

Bakhtin'in kronotop hakkındaki makalesi bir sanat eserinin geçmiş, şimdiki ya da gelecek neslin her dönemin kendine has yaşam tarzının zamanla kurduğu ilişki biçimleriyle sayısız şekilde yorumlanabileceği iddiasını taşımaktadır. Romanı şiirsellik ve roman teorisinden ayırmadan ele alış biçimi bugün bile sosyal ve beşerî bilimlerle ilgili bir dizi disiplin için hâlâ önemini korumaktadır. Değerini, Bakhtin'in türün kronolojik değişimini kendine özgü bir bakış açısıyla bütüncül olarak yorumlamasına ve üretken bir kavram olarak kronotopun kendi potansiyelini tüketmemesine borçludur. Türk edebiyatında romanın bir tür olarak 19. yüzyılda ortaya çıkışı, çok eski dönemlere dayanan anlatı geleneğimizi gözden geçirmeyi zorunlu kılmaktadır. Bakhtin'in makalesinde izlediği yol, türün geçmişi bugünü anlamak için geçerli bir temel olduğuna göre Türk edebiyatı için de yol haritası bellidir. Bu bölüme *"1870-1928 Yılları Arasında Türk Romanının Bakhtinyen Analizi"* üst başlığını koymamızın sebebi tezin sınırını çizebilmektir. Ancak bütünselliği bozmamak adına alt başlıklarında bir kavramsal referans çerçevesi çizilmiştir. Türk edebiyatının dönüm noktalarından biri olan Tanzimat Dönemi'nde romanı hazırlayan koşullara burada değinmeye gerek görmüyoruz. Ancak kronotopik roman incelemeleri için belirtmemiz gereken birkaç nokta olduğunu düşünüyoruz.

Evren algısının değişimiyle başlayan süreçte insanlığın kendine ve doğaya bakışı değişmiş; bu değişimin kendini gösterdiği alanlardan biri olan edebiyatta evren temsilinin değişimi belirgin bir fark olarak ortaya çıkmıştır. Zamanın belirsiz, mekânın geniş olduğu tek sesli geleneksel anlatımın yerine zaman-mekânın tabiri caizse "dirildiği" modern anlatılarda çok seslilik, yaşamın içinde yer alan detayları görünür kılmıştır. Tanzimat Dönemi'nde gerçekleşen bu evren temsilindeki çok yönlü değişim öncelikli olarak gündelik yaşamın içerisinde kendini göstermeye başlamıştır. Kronotoplar gündelik yaşamı zaman-uzam içinde ortaya koyma fırsatı sunmuştur. Batılılaşmanın çeşitli gerekçelerle ön plana çıktığı Tanzimat Dönemi'nden itibaren romanın form ve işlevine ilişkin belirleyici özelliklerini kronotoplar aracılığıyla tespit etmek mümkündür.

Buraya kadar Bakhtin'in kronotop makalesinin temel ilkeleri özetlendiği için artık Türk romanının kronotopik analizi yapılabilir.

2.1. TESADÜFÜN HÂKİMİYETİNDE BİR DÖNEMİN BÜTÜNSSEL İŞARETLERİ: TANZİMAT ROMANININ KRONOTOPIK DÜNYASI

Bu bölümün temel amacı sonraki dönem romanlarına bir altyapı olması açısından Tanzimat romanlarının analizini sunmak ve Türk romanına dair derinlemesine bir araştırma yapabilmek için bundan sonraki çalışmalara katkı sağlamaktır. “*Macera Romanlarının Kronotopu: Yol ve Karşılaşma*” başlıklı bölümde duyguların, özellikle zamana aidiyet duygusunun yoğun olarak hissedildiği karşılaşma ve onunla bağlantılı olarak yol kronotopu ele alınacaktır. Ardından “*Polisiye Romanların Kronotopu: Gazete ve Mektup*” adlı ikinci bölümde romanda kronotopun birincil kategorisi olan zamansallığın ağır bastığı olaylar dizisinde gazete, mektup ve bunların yerini tutan bazı nesnelerin macera zamanındaki soyutluğu nasıl ortadan kaldırdığı incelenecektir. Birinci bölümde ele alacağımız kahramanın zorunlu ayrılığı için bir arka plan vazifesi gören savaşın dinamik eylemsel düzlemini yaratan kronotoplar “*Tarihî Romanların Kronotopu: Kale, Manastır ve Mahzen*” başlıklı üçüncü bölümde ele alınacaktır. Dördüncü alt başlık olan “*Sosyal Romanların Kronotopu: Züppe, Köle ve Cariye*” belirli tiplerin Tanzimat romanlarında üstlendikleri rollerle kendi kronotoplarını nasıl yarattığı ve Türk romanının gelişimini nasıl etkilediği sorularına ilişkin yanıtları içeren bölümdür. “*Aile Romanlarının Kronotopu: Köşk ve Konak*” adlı beşinci bölüm ise, yaşam alanlarının zamansal sınırlar inşa ederek insan yaşamında döngüsellik yarattığı iddiasını taşımaktadır. Bu iddia, beşiğin ve mezarın aynı yerde bir araya geldiği yaşam alanları üzerinden klasik aile romanlarının ayırt edici özelliklerini geliştirmeye katkıda bulunacaktır. Bu bölümden sonra, Servetifünun ve Millî Edebiyat Dönemi’ne ait belirli romanlar üzerinden zamansal-uzamsal özellikler tespit edilecektir.

1.2.1. Macera Romanlarının Kronotopu: Yol ve Karşılaşma

Türk edebiyatında anlatının gerçek yaşamla uyum içerisinde ilişkiler kurmaya izin verecek yeni bir kronotopa ihtiyaç vardır. Bunu tüm eksiklerine rağmen kurgulayan Şemsettin Sami olmuştur. Bilindiği gibi, Türk edebiyatının Batılı tarzda yazılmış ilk roman örneği olarak kabul edilen eseri *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*'tır. Bu romanda geleneksel anlatı motiflerinden sık sık yararlanan yazarın önemle üzerinde durduğu konu, Tanzimat Dönemi yazarlarının toplum için edebiyat görüşüne uygun olarak daha sonraki roman örnekleriyle geliştirdikleri temel mesele olan görücü usulü evliliğin yarattığı sorunlardır. Âşıkların birbirlerine kavuşmalarını geciktirecek engellerle karşılaşmaları ve bu engellerin ortaya çıkardığı bireysel ve toplumsal sorunlar olay örgüsünün temel bileşenleri olarak romanda yer bulmuştur. Romanın esas kurgusu geleneksel Türk aile yapısına uygun bir yaşam tarzına sahip, evlilik çağında, iffetli iki gencin beklenmedik bir şekilde birbirlerini görmesiyle şekillenir. Dönemin yazı yazmayı bilen gençleri gibi Talat da kalemde çalışmaktadır. Her zamanki gibi işe giderken daimî müşterisi olduğu tütüncü yerine herkesin rağbet ettiği Hacı Baba'nın dükkânından tütün almak ister. Olağanın dışına çıkılan ilk sapak romanın kurgusunun basit bir kader oyununa dönüşmesini sağlar:

“Bizim Talat Bey üç dört seneden beri tütüne alışmış olup Laleli kurbunda bir tütüncünün müşterisiydi ki her gün kaleme giderken ondan tütün alırdı. Bir gün Talat Bey Hacı Baba'nın dükkânının önünden geçerken -Bir de şu tütüncüden kırk paralık tütün alayım bakayım bunun tütünü nasıldır ki herkes buna bu kadar rağbet ediyor- diyerek Hacı Baba'nın dükkânına yanaşır, tütün ister. Hacı Baba nargileden daha bir iki nefes çekince kalkıp tütünü tartınca Talat Bey aşağı yukarı bakarken gözü dükkânın üstündeki cumbaya ilişir. Kafesin içinde bir güzel çehre görür. Kafes de seyrekçe. İçindeki pekâlâ fark olunur. Talat Bey'in gözleri kamaşır. Bir daha bakayım derken terazinin gürültüsü gözlerini beri tarafa celbeder. Tütünü alır. Giderken bir daha cumbaya bakar. Gördüğü şey evvelki defadan daha bir kat güzel görünür. Biçare çocukcağızın o vakte kadar öyle bir güzel görüp sevdiği yoktu. Böyle bir mübtedinin gönlü ne kadar kolay müteessir olur malum ya. Talat Beyazıt'a doğru çıkar. Ama zihni oradan ayrılamaz. Tütüncünün cumbası hayalhanesinde tecessüm ettikçe eder. Kaleme gider yine bu efkâr ile meşgul. Kaleminden dönerken tütünü tükenmemiştiyse de yine kırk paralık tütün alır. Cumbaya bakar. Yine aynı şey. Evine gider. Akli yine onunla meşgul. Yatağa yatar. Uyku yok. Bir düzi düşünür. Bir sevinir. Bir keder eder. Kararı kalkar. Bir yerde duramaz. Sabahla evinden çıkar tütüncüye uğrar. Tütünü varken bir daha tütün alır. Cumbanın keyfiyeti daima o. Nihayet birkaç gün böyle gider” (Şemsettin Sami, 1872, s.69-71).

Bakhtin'in de belirttiği gibi edebî bir yapıtta karşılaşmalar genellikle yolda meydana gelmektedir. Bunun örneği, romandan yapılan alıntıda yer alan karşılaşma ve yol kronotoplarıyla görülmektedir. “Yol kronotopunun edebiyattaki önemi büyüktür: Bu motifin bir varyasyonunu içermeyen nadir bir eserdir ve birçok kelime doğrudan yol kronotopu, yol

buluşmaları ve maceralar üzerine inşa edilmiştir” (Bakhtin, 1981, s.98). Dükkânın hemen üstündeki evde Hacı Baba’nın üvey kızı Fitnat yaşamaktadır ve cumbadan gördüğü bu genç kıza ilk görüşte âşık olan Talat onunla bir araya gelmenin bir yolunu arar. Bu yol, anlatı geleneğimizde yer alan birleşme motiflerine benzese de geleneksel motifler Tanzimat Dönemi’nin toplumsal hayatındaki değişimin koşulları altında hedeflenen ideal aşk başlangıcını organize etmekten acizdir. Bu nedenle romanın yazıldığı çağın koşullarına uygun yeni bir form ihtiyacı doğmuştur. Fakat bunun edebiyatta hemen yer bulması mümkün olmadığı için bir tarafla yeni (mekânsal genişlikte özgür iradeyle âşık olma eylemi) diğer tarafla geleneksel (mekânsal sınırlılığa rağmen sınır tanımayan âşık olma şekli) zamansal formlar bir arada görülmektedir. Böylece gelenekselden moderne gidilen yolda eski ile yeninin birleştirilmesiyle romanın gelişiminde oynadığı işlevsel bir rol ortaya çıkarılır. Fitnat’ın bir hapishaneyi andıran evde tek yapabildiği Şerife Kadın’la birlikte dikiş nakış işleriyle meşgul olmaktır. Dükkânın önünde gördüğü erkeğe birdenbire büyüyen bir tutkuyla bağlanan Fitnat Talat’ın aşkına karşılık vermek istese de bulunduğu sınırlar içinde bu mümkün değildir. Zamanın mühürlenmiş bir şekilde ilerlediği bu uzama Talat, kadın kılığına bürünerek girmeye hak kazanır. Şerife Kadın’dan dikiş nakış öğrenmek için kadın kılığına girerek Râgibe adıyla uzama dahil olur. Şerife Kadın’ın evine gittiğinde hem kendi özel hayatının hem de girdiği kılıktan ötürü toplumsal bütünün temsilcisi olarak romanın düzlemine yerleşir:

“Talat Bey Şerife Kadın’ın kapısına gittiği gibi kapıyı çalar. Derakap kapı açılır. Yukarı çıkar çarşafı yemeniyi çıkarır. Gösterdikleri bir ufak odaya girer. Görür ki ihtiyar bir kadın oturup bir iki kıza nakış gösterir. Selam verip bir köşede oturur. Dizleri tir tir titriyor. Korkuyor. Ettiğine bir dem pişman olur. İstikbalini düşündükçe müteselli olur... Birazdan sonra kızlar gider. O vakit Şerife Kadın Talat Bey’le bu mükalemeyi açar:

- Siz kim oluyorsunuz kızım? İsminiz nedir?

Talat Bey kendi ismini evvelce düşünmüştü. Sesini kız sesine benzetmeye çabalayarak:

- İsmim Ragibe’dir. Bir müderris kızyım. Anam on beş sene evvel ölmüş. Beni ufak bırakmıştır. Pederim beni okumaya yazmaya çalıştırır. Nakışa dikişe çok sevdam vardır. Ama bırakmıyor. Onlar bir işe yaramaz. Sen okumaya yazmaya bak diyor.
- Suphanallah!.. Karı müderris olmayacak. Kâtip olmayacak. Kıza o kadar okumak yazmak ne lazım? Kızlara birinci lazım olan şeyler dikiş dikmek. Nakış işlemek vesair böyle şeylerdir. Yazı da fena değil. Demem ama....
- Nihayet geçenlerde halam da gelmişti. Pederi güç bela ile kandırdık ki bana biraz dikiş biraz nakış tahsil ettirsin. Bir nakış ustası aradık. Sizi pek çok methettiler. Onun için geldim size rica edeyim” (Şemsettin Sami, 1872, s.100-102).

Görüldüğü gibi buluşma motifi, romanın zaman ve mekân birliği içerisinde masallarda da denk gelinen birdenbire âşık olma, tanınmamak için geçici bir kıyafetle kimlik değiştirme, ayrı düşme/ kavuşamama gibi motiflerini ortaya çıkarmıştır. Tamamen rastlantısal bir durumun sonucu olarak ortaya çıkan bu kronotopların hem Talat ve Fitnat’ın hüsrarla sonuçlanacak

aşklarının başlangıcını oluşturduğu hem de romanın sonunda somut bir hâl alarak olay örgüsünü birbirine bağlayacak kilit işlevi gördüğünü belirtmek gerekir. Bakhtin'e göre "[y]olda, insanların kaderlerini ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal seriler, toplumsal mesafelerin çökmesiyle daha karmaşık ve daha somut hâle gelse bile, birbirleriyle farklı şekillerde birleşirler" (Bakhtin, 1981, s.243). Şerife Kadın'ın evinde dikiş nakış dersleri alan Talat, buraya gelen Fitnat'ın kendisine karşı boş olmadığını anlar. Kendisini Talat'ın kız kardeşiymiş gibi tanıtan Râgibe, uzamda zamanı kesiştirerek romanın beklenmedik sapaklarında ortaya çıkan boşlukları doldurur. Yol ve buluşma kronotopları insan kimliğinin özellikleriyle oynadığı için bu kronotopları oluşturan âşık olma, arama, bulma, ayrılma gibi temel motiflerin insan imajını yansıtmaya işlevini yerine getirdiği görülmektedir. Burada söz konusu olan insanın zamansal-uzamsal dünya ile eylemleri arasında kurulan ilişkidir:

“- Bu ne müşâbehet!... Bu ne kadar benzeyiş!.. İşte aynı sokakta gördüğüm çocuk. İşte aynı boy. Aynı çehre. Aynı kaş. Aynı göz. Aynı burun. Aynı yanak. Aynı ağız! Suphanallah! Ben güya bu kızı evvelden görmüşüm. Güya tanıdığım adammış. Tuhaf ben bunu nerede gördüm?.. Yok yok hiç gördüğüm yok fakat işte ona benziyor onu görmüşüm a. Onun için bunu da görmüşüm gibi gelir. Bunu hiç görmemişken mademki onu görmüşüm ve severim. Ve mademki bu da ona benzer. Bunu da görmüş gibiyim. Ve adeta bunu da seviyorum... Fakat bu benzeyiş... Hemşiresi olmasın!.. Hele dur bakalım. Onu sonra anlayacağız... Fitnat Hanım bu mülâhazayla Ragibe Hanım'ın yüzüne bakar. Ve baktıkça tesiri ziyadeleşip Talat'ın hâline yakın bir hâle gelmeye başlar” (Şemsettin Sami, 1872, s.119-120).

Hayatın olağan akışında günlerce sürüp giden bu ilişkinin kırılma noktasını Şerife Kadın ile Hacı Baba'nın Fitnat'ı Ali Bey isimli dul bir adamla evlendirme niyeti oluşturur. Romanın iletmek istediği mesaja taban tabana zıt olan bu niyet dönemin koşullarını yansıtmaya bakımından belirli bir toplumsal ortamı paylaşan kişilerin zaman deneyimini de ifade etmektedir. Râgibe'ye abisine iletmesi için mesaj gönderen Fitnat bu arada onun gerçek kimliğini öğrenir. Birbirlerinden haberdar olan iki âşık için birbirlerine kavuşmaktan başka bir arzu yoktur. Ancak burada buluşmanın sağladığı mekânsal anlamda genişleme Fitnat'ın başka biriyle evlendirilmesiyle tekrar daralır. Bu daralma iki sevgilinin birbirlerine kavuşma sözü vermeleriyle romanın sonunda tekrar genişleyecektir. Evlenemezlerse intihar etmek için sözleşen âşıklar için birleşme iki ihtimalle gerçekleşecektir. Ya bireysel yaşam dizisinde bedensel birleşme (yani evlenme) ya da intiharla sonuçlanacak fani hayatın bitişiyle ruhsal kavuşma (öteki dünyada birleşme) ihtimalleri üzerine düzenlenen yaşam dizisinde zaman artık belirleyici bir öneme sahiptir. Her anın, bir dakika öncesi ya da sonrasının ölümcül bir sorumluluğu vardır.

Şemsettin Sami, uzamda zamanı uzatırken her anın kıymetini ortaya çıkarmak ister. Bir kum saatini andıran roman zamanı, aile büyüklerinin Fitnat ile Ali Bey'in evliliğini uygun bulduğu andan itibaren aşağı akmaya başlar. Fitnat'ın bu evliliğe razı olmayışına karşılık Ali Bey'in ilk karısı Zekiye'ye çok benzettiği bu kızla evlenme arzusu ağır basar. Kendinden yaşça büyük Ali Bey'le birlikte olmayı reddeden Fitnat'ın Talat'a verdiği sözü tutması için kum saati işlevini yerine getirmektedir. Ali Bey'in evi, Fitnat'ın hayat akıbetini belirleyen anlamlarla doludur. Bakhtin'in romansal kronotopların işlevlerinden biri olarak tanımladığı roman kahramanlarını neyin beklediğini gösteren detaylardan biriyle karşılaşırız. Bu detay, günlük hayatın olağan akışında birdenbire fark edilen geçmişe ait hatırası olan bir nesne vasıtasıyla belli olur. Gaston Bachelard *Uzamın Poetikası*'nda önemle üzerinde durduğu nesneleri "Çekmece, Dolaplar ve Sandıklar" başlıklı bölümde ele almış ve "[g]eçmiş, şimdiki zaman ve bir gelecek yoğunlaşır orda. İşte bu nedenle mahfaza da belleğe girmeyenlerin belleğidir" (Bachelard, 2008, s.138) diyerek kutuda saklanan mücevherler ve değerli taşlara sinen zamandan bahsetmiştir. Romanın sonunda yine tesadüfen keşfedilecek bir nesne romanın sonunu getirecektir. Bakhtin'in üretken kronotop tanımı gereğince bu romanda karşımıza çıkan içinde gizli not olan kolyeyi; mektup, günlük gibi özel hayatı ifşa eden bir motif olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Maddi bir değerden çok manevi bir anlam ihtiva eden bu mektup kolye, romanın sonunda gizi açığa çıkartacak bir nesnedir. Mektubun içinde konumlanan "geçmiş", mektubun yazıldığı o anı haber verirken diğer yandan da geleceğe bırakılan mesajın mahrem uzamını paylaşmaktadır. Fitnat'ın annesi, Emine Kadın'a kızının boynuna astığı nüsha kaytanını kızı on sekiz yaşına gelince onun açıp okumasını vasiyet etmiştir. Bu gizli emanet, kızı olduğunu bilmeden evlendiği Fitnat'ın boynundan kopup Ali Bey'in elinde kalır ve romanın temel düzenleyici kronotoplarından biri olarak sırrı açığa çıkarma, olay örgüsünü sonuçlandırma işlevlerini yerine getirir. Fitnat'ın boynunda taşıdığı muska kolyenin içinde yazılanlar her şeyi ortaya çıkarır:

"Ben ilk defa Üsküdar'da evlendim. Kocam beni pek çok seviyordu. Ben de onu seviyordum. Bir sene beraber yaşadık sonra bilmem bir münafık hakkımda iftira olarak bir fena şey mi söyledi?.. Nasıl oldu?.. Beni tatlik eyledi... Meğer ben hamileydim. Onun haberi yoktu. Evime geldim. Bir düziye ağlıyordum. Birkaç aydan sonra sen dünyaya geldin. Daha birkaç ay geçti. Tekrar evlendim. Şimdiki kocayı aldım. Lakin evlendikten sonra merhum annemden bir şey işittim ki bana pek çok dokundu ve belki vefatıma sebep oldu. Şöyle ki birinci kocam beni tatlik ettikten bir hafta sonra pişman olmuş... Beni tekrar istemiş!... Fakat annem inadından bu teklifi kabul etmeyip bana haber vermeksizin ret ile cevap vermiş!.. Bunu işittiğimde pek mükedder oldum. Daima ağlıyordum. Sıhhatim günden güne tedenniye yüz tuttu.... Her tarafıma sancılar peyda oldu. Yatağa yattım. İşte iki ay var ki mezarın mukaddimesi olan yatakta yatıyorum!.. İşte kızım babanı anladın ismi Ali Bey'dir. Evi Üsküdar'da Toptaşı'ndadır. Evinin

numerosu ...dır. Ara bul... Allah'a ısmarlarım kızcağızım!.. Cenabı Hak seni her afetten masun buyursun. Amin!.." (Şemsettin Sami, 1872, s.250-252).

Modern anlamda ilk roman denemesi, ilk yerli roman, ilk Türk romanı olarak adlandırılan bu romanın, esas vakası kronolojik sırayı takip etmekle birlikte; karşılaşma, yol, mektup kronotoplarının zamansal-uzamsal ilişkileri açığa çıkarırken çok fazla tesadüf içermesi romanın zaman-uzamının nesnel akışını ihlal etmektedir. Bakhtin'in, ufuk açıcı makalesinde "[g]enel olarak şans, zorunluluk ilkesinin yalnızca bir biçiminden ibarettir ve bu nedenle yaşamın kendisinde olduğu gibi her romanda da yeri vardır" (Bakhtin, 1981, s.97) şeklinde ifade ettiği Yunan romanslarındaki tesadüf tanımlaması Tanzimat Dönemi romanları için de geçerlidir:

"Bu sonsuz macera bağının tüm anları tek bir güç tarafından kontrol edilir- şans. Gördüğümüz gibi, bu zaman tamamen beklenmedik olaylardan, tesadüfi karşılaşmalardan ve karşılaşmama başarısızlıklarından, oluşur. Maceracı 'şans zamanı', irrasyonel güçlerin insan yaşamına müdahale ettiği belirli zamandır; kaderin (Tyche), tanrıların, iblislerin, büyücülerin ya da -sonraki macera romanlarında, kötü adamlar olarak tesadüfi karşılaşmalarıdır ya da kendi amaçlarına ulaşmakta sorun yaşayan kötü adamların müdahalesidir: 'beklerler', 'zamanlarını beklerler', ciddi bir 'aniden' ve 'tam o anlarda' sağanağına maruz kalırız" (Bakhtin, 1981, s.94).

Nabizade Nâzım'ın yazdığı tek roman olarak bilinen *Zehra*'nın olay örgüsü yolda vuku bulan karşılaşma etrafında şekillenmiştir. Şevket adlı zengin bir tüccarın yanında kâtip olarak çalışan Suphi'nin mağazanın kapalı olduğu bir gün hesap yapmak için Şevket Bey'in konağına gitmesi ve konağın koridorlarından birinin penceresinden bahçede çiçek toplayan Zehra'yı görmesi olay örgüsünün ilk zinciridir. Yol-karşılaşma kronotopu, bu eve daha önce adım atmamış olan Suphi'nin eve girmesini ve adını daha önceden duyduğu Zehra'yla karşılaşmasını sağlamıştır. Bu karşılaşmadan önce anlatıcı, mehtaplı bir Boğaziçi akşamında "**** köyünde yalıların birisinde iki kişi[ye]" (Nabizade Nâzım, 1896, s. 12) dikkat çeker ve bu kişilerin geçmişlerini anlatır. Bu kişilerden Zehra, olay örgüsünü şekillendirecek özelliği olan kıskançlığına vurgu yapılarak okura sunulmuştur. Karşılaşma kronotopunda Suphi'nin bu kızla ilgili hatırladığı özellik Zehra'nın kıskanç bir kız olduğudur. On on beş metrelik bir mesafeden Zehra'yı seyreden Suphi "[d]aima çatık duran kaşlarıyla enzar-ı cevvalinin tavır ve vaziyetinden kıskanç kızın ta kendisi olduğunu (...)" (Nabizade Nâzım, 1896, s. 26) anlamıştır. Bu gözlem, Zehra'nın kendi yaşamını olduğu kadar Suphi'nin hayatını ve kaderini de belirleyecek bir imgeyi içermektedir. Zehra romanı, romanın başında yer alan dış görünüş tasvirinde roman kahramanlarının konumu hakkında ipuçları barındırmaktadır. İlki, Zehra'nın zamansal bütünlüğüdür. Anlatıcı bu bütünlüğü vermek için Zehra'nın çocukluğuna kadar gitmiştir:

“Zehra çocukluğundan beri gayet kıskançtı. Hele kendisinden iki sene sonra doğan Bedri’yi o derece kıskanırdı ki birkaç kereler çocuğu âdeta boğmak, kafasını ezmek gibi vahşetlere kadar cüreti görülmüştü.

Kızın bu tabiatı Şevket’i cidden düşündürmekteydi. Bu tabiatla olanlar -bahusus kadınsalar- ileride gayet fâci vukuata sebep olacaklarını biliyordu.

Bir müddet belki mürur-i zaman kızın şu tab’-ı vahşiyasını tâdil eder ümidiyle intizarda bulundu. Zehra’nın yaşı ilerledikçe kıskançlığı da artmaktaydı. Kıskançlığı anasına kadar şâmildi. Bu tabiat onu da hayli mustarip etmekteydi” (Nabizade Nâzım, 1896, s. 17).

İkinci ipucu ise, Suphi’nin uzamsal konumudur. Şevket Bey sırdaş olarak gördüğü Suphi’ye Zehra’nın kıskançlığını anlattıkça Suphi, Zehra’ya acımakta ve hayallerinde bu kadına bir yakınlık duymaktadır. Duygusal dünyada hissettiği yakınlık Suphi’nin durumunda bariz bir değişiklik meydana getirmiştir. Şevket Bey onun bu durumunu fark etmiş, aşka düşen Suphi’nin kalbini meşgul eden kişinin kim olduğunu bulamamıştır. Bu merak yazarın olayın kurgusuna dahil ettiği yol karşılaşma kronotopuyla giderilmiştir. Suphi, Zehra’nın kıskançlığını pencereden seyrettiği bir anda, gülün sararmış yapraklarını koparıırken yüzünden anlar. “Önceden ötekinin çektiği acı hakkında bizi bilgilendiren ve içsel acısına yönlendiren bedeninin konumu artık tamamen plastik bir değer kazanır, ifade edilen acıyı cisimleştiren ve tamamlayan bir ifade haline gelir ve bu ifade edilmişliğin duygusal ve iradi tonları artık acı tonları olmaktan çıkar. Onu çevreleyen açık mavi gökyüzü, acısını tamamlayan ve çözen resimsel bir özellik haline gelir” (Bahtin, 1990, s.44). Bu manzara romanda Suphi’nin bakışından şöyle verilmiştir:

“Bahçede gördüğü vücut bir gül fidanının sararmış yapraklarını koparmakla meşgul bulunuyordu: saçlarını külfetsizce bir deste-i perişan hâlinde toplamış, arkasına doğru atıvermiş. Kavuniçi renkli satenden bir hafif entari giymiş; entarinin kolları dirseklerini pek de tecavüz etmiyor, beyaz kolları meydanda; entarisinin göğüs düğmelerinden iki tanesi çözülmüş, içindeki gömleğin göğsü açılmış, beyaz sinesi nim görünmekte. Dar entari, sinisini istiaptan izhar-ı acz edecek derecedeydi.

Kızla kendisini ayıran mesafe on on beş metreden ibaret olduğu cihetle simasını hemen tafsilâtıyla tetkike muvaffak olabildi. Daima çatık duran kaşlarıyla enzar-ı cevvalinin tavır ve vaziyetinden kıskanç kızın ta kendisi olduğunu Suphi hükmetti. Hükümünde ise yanılmamıştı” (Nabizade Nâzım, 1896, s. 25-26).

Bakhtin’in “görme fazlalığı” olarak ifade ettiği durum tam olarak burada söz konusudur. İki insanın birbirlerine karşı konumlanmalarında dikkat çeken detay arka planda yer alan ilişkiler kümesidir. Kişinin konumuyla ilgili ilişkiler kümesinin (geçmişi, bağlamı, bir yerde bir zamanda karşıdaki kişiyle ilgili edindiği bilgiler, bu bilgileri o anki duygu durumuyla yorumlaması...) biricikliği nedeniyle Suphi’nin Zehra’yı görme biçimi Suphi’nin anlatı boyunca kadınlarla kuracağı mesafenin işaretçisidir.

“Kendi kaslarının acı veren gerilimlerini görmez, kendi bedeninin plastik olarak tamamlanmış duruşunun tamamını veya kendi yüzündeki acı ifadesini görmez. Acı çeken dışadönük imgesinin benim için önünde resmedildiği arka planı oluşturan açık

mavi gökyüzünü görmez. Tüm bunları görebilseydi bile -sözgelimi, bir aynanın karşısında olsaydı- bunlara uygun bir duygusal-iradi yaklaşımdan yoksun olurdu. Yani, bunlar onu izleyen kişinin farkındalığında işgal ettikleri yerin aynısını onun kendi farkındalığında işgal etmezlerdi” (Bahtin, 1990, s.42).

Romanın bölümleri Zehra’nın çocukluğundan anlatı zamanındaki yaşına kadar yaşamının belli bir özelliğini yansıtan izleri göz önüne sermektedir. Biyografik yaşam şeklinde sunulmamakla birlikte Zehra’nın romana damgasını vuran kıskançlık özelliğiyle bağlantılı olarak yaşam dizisi söz konusu edilmiştir. Zehra’nın bu özelliğine karşılık gelen Suphi’nin görme fazlalığı, yani gözlem mesafesiyle kurduğu ilişki romanda olay zincirinin ikinci basamağını oluşturacaktır. Sırrıcemal’i de Zehra’yı pencereden seyrettiği gibi gözleyecek ve onunla yakınlaşacaktır.

Macera zincirinin ilk halkası karşılaşma kronotopu, romanın sonunda kendisiyle ilişkili eşik/sokak kronotopuna yerini bırakarak maceranın son zincirini oluşturmuştur. Beyoğlu Caddesi’nden Tünel’e doğru yürüyen Suphi, yanından geçen faytonun içinde Ürani ile sakallı bir adamı görmüştür. Yanından durmadan kamçılıyarak bir hışımla geçen fayton, Suphi’nin geçmişini aynı hızla gözleri önünden geçmesini sağlamıştır. Eşik kronotopunun kendini gösterdiği bu bölümde Suphi büyük bir karar almıştır. “‘Kahpenin vücudunu kaldırmalı’ kararını hemen bilâhalecan ve bilâmuhakeme vermişti. Ürani’nin mahvına azmetmişti. Artık bu kararı ne muhakeme ediyordu ne bir şey. Karıyı öldürecek vesselâm” (Nabizade Nâzım, 1896, s. 332). Aldığı bu karar Zehra’nın Sırrıcemal’i gördüğünde veya Sırrıcemal’in eski karısı Zehra’ya kaçacağını düşündüğünde ve hatta yeni gözdesi Ürani’yi öğrendiği anda hissettiklerinden farksızdır. Eşik kronotopu romanın sonunda tüm romandaki kıskançlık duygusunu kapsayan bir kronotop olarak kriz zamanının bir parçasına dönüşmüştür. Aldığı alkolün etkisiyle hararetlenen Suphi, sokağın başında bir yere gizlenerek Ürani’ye “(...) beş altı kere daha kama saplayarak cesedi bi ruh hâline koy[muştur]” (Nabizade Nâzım, 1896, s.334). Bu olay neticesinde yeterli kanıt bulamayan merciler Suphi’nin İstanbul’da kalmasını tehlikeli bulmuş ve onu Trablusgarp’a sürmüşlerdir. Eşik kronotopunun ortaya çıkardığı dönüm noktası Suphi’yi kader çizgisinde intikam almaya itecek aktifliği sağlamıştır. Onun kadar aktif hâle gelemeyen Zehra, sokağa terk ettiği kayınvalidesi Münire Hanım’ın ölü bedenine sokakta tesadüf üzeri denk gelmiş ve Münire Hanım’ın sonu Zehra’nın da sonunu getirmiştir. Zehra üzüntüden yatağa düştükten otuz beş gün sonra ölmüştür. Denebilir ki Zehra’nın kıskançlığı onu ölüme götürecek bir pişmanlığın habercisidir ve hayatının son anına kadar bu pişmanlığı sayıklamıştır. Suphi’nin kıskançlığı ise anlık pişmanlıklarla kendini gösteren ve kritik dönüm noktalarında olduğundan farklı bir ruh hâline sahip olduğunu ortaya çıkaran bir çerçeve işlevi görmektedir.

Bireysel yaşam dizileri toplumsal yaşamın olaylarıyla örtüşür, tersten söylersek toplumsal yaşam bireysel yaşamla aynı düzlemde kesişerek iki nokta birbirine bağlanır. Tanzimat Dönemi'nin hem bireysel hem de toplumsal anlamda üzerinde temellendiği fikirlerin kesişim yerlerinde yer alan bağ, zamansal ve uzamsal olarak çağın karakterine uygun dünya görüşüdür. Eski zihniyet, yanlış algılanan değerler, kültürel bocalama gibi ikilik yaratacak meselelerle kurulan yanlış bağlantılar çürümekte olan yaşam biçimini eleştirmek için roman düzleminde yer alır. Tanzimat romanlarının en çok işlediği konulardan biri olan yanlış Batılılaşmayı bir yandan sahte hiyerarşik düzen göstergeleriyle öte yandan bilimsel ve düşünsel fikirlerle destekleyen yazarlar yeni dünya görüşünün yeni kronotoplarını ortaya çıkarmışlardır. Yanlış Batılılaşma düşüncesinin ideolojik bir zemine yayılarak yer bulduğu Tanzimat romanları dışında sonraki dönemlerde verilen eserlerde de bu fikrin belirli yönleri üzerinde durulmaya devam edilmiştir. Romantizm etkisinde yazılan romanlarda ideal roman kahramanının yaşam dizisi etrafında somutlaşan değerler realist romanlarda sentezleyici bir bakışla yargılanan roman kahramanının dünyası etrafında şekillendirilmiştir. Yanlış yaşam biçimi içine konumlanan özel hayat ve bu dünyayı pekiştirmek için arka planda yaşayan kötü kişiler (metresler, kadın satıcıları, para avcıları...) romanda sonradan görmüş olmanın düzenleyici unsurları olarak yer almışlardır. Recaizade Mahmut Ekrem tarafından 1898 yılında yayımlanan *Araba Sevdası* adlı roman, romantik anlayışla yazılan romanları gerçekçi bir şekilde eleştirmesine yol açan süreci idrak etmeye yardımcı olan kronotoplara sahiptir. Romantizmde kahramanların aşk, iffet, sadakatlerinin sınanması etrafında gelişen olaylar dizisi realizmde bir çeşit sınıf atlama testine tabi tutulup maddi kayıpla sonuçlanacak benliğinin sınanması şeklinde geliştirilmiştir. Türk modernleşme tarihinin erken dönem izlerini taşıyan bu romanın tenkidindeki hedef Ahmet Ö. Evin'in belirttiği gibi "(...) edebi eleştirinin yanı sıra toplumsal eleştiridir" (Evin, 2004, s.232). Romanın kronotopları da bu eleştirileri karşılayacak şekilde organize edilmiştir.

Uzun bir betimlemeyle tanıtılan Çamlıca Bahçesi, kahramanın değil yazarın gözünden aktarılmıştır. Yazarın odaklandığı "görme/görülme" edimini romanın şu cümlesinden çok net bir şekilde anlıyoruz: "Bihruz Bey her nereye gitse... Her nerede bulunsu maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 1896, s. 9). Çamlıca Bahçesi'ne gelenlerin kendini gösterme biçimi dönemin anlayışını yansıtırken toplumun her kesiminden insanın bir araya geldiği Çamlıca Bahçesi'ne gelenlere de temsili bir rol kazandırılır. Toplumun çeşitli kademelerinde görev yapan insanların buraya geldiğini Ahmet Hamdi Tanpınar buranın tarihsel koşullardaki görüntüsünü şöyle ifade etmiştir:

“Lac’lı, kameriyeli, rocaille süslü Fransız uslûbu bahçe, Mustafa Fâzıl Paşa’nın Çamlıca yolunda köşkünün karşısında yaptırdığı ve halka açtığı bahçe ile hususî hayattan şehrin hayatına doğru taşar. Alafranga muaşeret, o zamanlar Şelîzadebaşı, Bayezıt ve Aksaray semtlerinde toplanan vezir konaklarıyla İstanbul’un içine, asıl Türk halkın arasına sokulur. Bu, araba sevdalarının, Sahrayıcedid köşklerinin, Çamlıca bağlarının ve Boğaz yalılarının, büyük koruların zengin, teşrifatlı, tenperver ve müsrif mevsimidir. Hülâsa, müreffeh sınıflarda, ferdî hayat hemen her safhasında mâhiyeti tam bilinmiyen garba doğru kaymıştır. Birkaç zümrede olsa dahi, tereddüt ortadan kalkmış ve eski ile yerlinin gelenekten, alışkanlıktan, dinî terbiyenin aksülâmelinden başka dayanacağı şey kalmamıştır. Vâkıa, birçok eski gelenek hâlâ devam eder” (Tanpınar,2003, s.157)

Yol kronotopunun devamında, Bihruz Bey’in başka bir arabada gördüğü güzel bir kadınla karşılaşmasıyla duygu değeri yüksek başka bir kronotopa alan açılır. Bihruz Bey’in çok iyi bir aileden geldiğini düşündüğü bu kadın aslında mahallede kötü kadın olarak bilinen ve para avcısı olan Periveş’ten başkası değildir. Periveş’in dönemin koşullarıyla bağlantılı olarak ortaya çıkmasını sağlayan şey, realizmde kurgunun tarihsel ve sosyal faktörler tarafından yönetilmesidir. Karşılaşma kronotopu, Periveş’in uzamın bir uzantısı olarak kurguya dahil olmasını sağlar. Çünkü realizmde “(...) olaylar dizisi (tasvir edilen olayların toplamı) ve karakterler dışarıdan girmezler, manzaraya uyacak şekilde icat edilmezler, ancak en başından beri varmış gibi ortaya çıkarlar” (Bakhtin, 1987, s.49). Periveş’in aşüfteliğini fark edemeyecek kadar saf olan Bihruz Bey onunla bir sonraki buluşmayı kararlaştırmak istediği hâlde yanıt alamaz. Periveş’in arabasını takip etmeye çalışır; fakat Periveş’in arabası Beylerbeyi’ne doğru yokuş aşağı giderken neredeyse tekerlekleri yere değmeyecek kadar hızlı gözden kaybolur. Romanın bu kısmında zamanın uzamla kaynaştığı açıktır. Akşam uyurken bu anı düşündüğünde zamansal bir mübalağayla mekânsal sınırları tanımlamaya çalışır. Bihruz Bey’in düştüğü zavallı konum rüyalarındaki gibi zamanda perspektif algısının yitirilmesiyle ortaya çıkarılır:

“Öte tarafta Bihruz Bey uykuya dalar dalmaz gündüzki vukuat o kapalı gözlerin önünde karmakarışık bir surette cereyan etmeye... Sofra başındaki muhaverat ise o kaynar beynin içinde gayr-ı merbût bir hâlde çin çin ötmeye başladı: [Periveş Hanım’ın landosu istavrozun üzerinden Beylerbeyi’ne doğru yokuş aşağı bir derecede süratle gidiyor ki tekerlekler yere değmiyor! Landoyu çekenler bar-gire asla benzemez bir çift mahlûk-ı acîb! Bunları kullanan mahut parlak düğmeli [koşe] değil... Keşfi Bey’in kendisi! Bihruz Bey yağız bir ata binmiş landoyu takip ediyorsa da bir türlü yetişemiyor! Atı kırbaçlıyor... Sürüyor... Koşturuyor... Tamam landoya yetişeceği vakit hayvan geri geri gitmeye başlıyor! Bihruz Bey bu hâlden fevkalâde mütezzî olduğu hâlde arkasına dönüp görüyor ki [Madam Piyer] olması lazım gelen bir ihtiyar madam hayvanın kuyruğuna yapışmış geri geri çekip duruyor!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 1896, s. 38-39).

Periveş’le iletişim kurmanın yollarını “yol”da ararken Mösyö Pierre’in kadınlarla ilgili anlattıklarından etkilenerken ona bir mektup yazma işine girer. Periveş’e yazacağı mektup için kütüphanesinden aldığı iki kitaptan biri Jean Jacques Rousseau’nun *Julie ou la Nouvelle*

Héloise adlı eseri, diğeri A. Person de Teyssèdre adlı yazara ait mektuplardan oluşan *Le Secrétaire des Amants* adlı eserdir (Recaizade Mahmut Ekrem, 1896, s. 40). Periveş'in kimliğini ve niyetini anlayamayan Bihruz Bey bu kitaplardaki ifadeleri Türkçeye uydurmakta ve sözcükleri anlamakta da başarısız olur. Bihruz Bey'in bu eserlerden örnek cümleler seçerek yazmaya çalıştığı aşk mektubu yalnızca tek taraflı aşkın değil, Bihruz Bey'in kendi kültüründen kopukluğunun ve kendini ifade etmekten âcizliğinin de bir göstergesidir. Böylece romanın uzamında yer alan araba ve mektup, zamansal-uzamsal göstergeleriyle yazarın dünya görüşü ile dönemin gerçeklerine olan eleştirel tavrını özgün matrisler yaratarak yansıtmaktadır:

“Bu şiirde Bihruz Bey’e kesinlikle anlamsız gelen bir satır ‘Kelimenin bir şeyi temsil etmesi gerekiyorsa’dır. Bihruz’un kelime ve şey arasındaki ilişkiyi kavrama konusundaki tam çaresizliği kitabın en büyük ironisini sağlar: Tanzimat yazarlarının temsil ve iletişim çabalarının verimsizliği. Bu nedenle Bihruz Bey’in kötü yazılmış, eksik ve okunmamış mektubu Ekrem’in zamanının kültürel ve dilsel kaosunun yol açtığını algıladığı mimetik krize işaret eder. Bu kaosa katkıda bulunan diğer faktörlerin yanı sıra, bir tanesi özellikle yazma ve temsille ilgiliydi: Batı romanının ampirik, gerçekçi epistemolojisi ile ilk Türk romancıların vazgeçmeye isteksiz oldukları apriorist ve idealist epistemoloji arasındaki çatışma. Ekrem, epistemolojik çatışmayı ağırlaştırmak ve yaratıcı alanların yanı sıra entelektüelde de hüküm süren aptallıkları üretmek için sindirilmemiş ‘aşırı Batılılaşma’yı sorumlu tuttu. Binicisini hiçbir yere götürmeyen, ancak Batılılaşma girişiminin tümünün kültürel ve metinsel etkisizliğini temsil etmek için yıllarca süren turlarını kendilerine yakın daireler çizerek yapan aracı seçti. Ekrem’in metni, romanı Fransızca bir kelimeyle bitiren yabancılaşmış özü dışında, bu sefil duruma hiçbir çözüm getirmez: Pardon!” (Parla, 2003, s.538).

Bakhtin’in Balzac için söylediği “uzamda zamanı görme becerisini” Recaizade Mahmut Ekrem için de söylemek mümkündür. Tanzimat Dönemi’nin gezinti mekânı Çamlıca’da gündelik hayatın yanı sıra fikir ve edebiyat dünyası da burada kendini belli eder. Yeni yaşam tarzının ilk örnekleri burada sergilenir, servetler burada tüketilir. Tüm bunlar aynı zamanda tek bir yerde bir arada yer almaktadır. Dönemin tarihsel koşullarının iz düşümü Çamlıca’dadır; Reşat Ekrem Koçu’nun bildirdiğine göre, 19. yüzyıla kadar arabaya lüzum görülmeyen İstanbul’da halk 16. asır sonlarına kadar arabaya değil, hatta ata dahi binmemiş, mesafe ne olursa olsun evi ile işi arasındaki yolu yürümüştür (Koçu, 1959, s.902). Romanın çizdiği tabloda gündelik hayatın dönüşümüne şahit olmaktadır:

“Tanzimat’la birlikte modernleşme hareketleri, geleneksel gündelik hayatı yok etmeye başlayacaktır. Kapalı bir yapıya sahip olan Osmanlı toplumu 19. yüzyıla birlikte dışa dönük bir şekilde değişmeye başlar. Bunda devletin Batılılaşma çabalarının payı olduğu gibi yabancı ülkelerle yakın temasın da toplumsal değişimin önünü açtığı söylenebilir. Böylece İstanbul başta olmak üzere toplumun gündelik hayat pratikleri de değişime uğramaktadır. Bu değişimin temel alanlarından biri yukarıda da değinildiği üzere önce

tüketim, ardından eğlence hayatıdır. Denilebilir ki Türkiye’de modernleşme hareketleri Tanzimat’la birlikte gündelik hayatın dönüşümüyle eşzamanlı olarak ilerler” (Gökşen, 2019, s.42).

Mekânın insanla anlam kazandığı Çamlıca tasvirinde yol, köy, bahçe, mezarlık, kameriye gibi uzamsal sahneler dönemin hayat akışını ifade eden zamansal izlerle kesişmektedir. Daha önceki anlatı geleneğinde, süreklilik arz eden zamansal geçişler geçmişin şimdiye yansıtılmasından ibaretken gündelik hayatın dönüşümüyle zaman da göreceli bir hâlde hissedilmeye başlanmıştır. Ancak bu görecelik henüz bilinç düzeyinde değildir; mekânın insan üzerindeki etkisinin bir sonucu olarak anlatıda yer almıştır: “Cumaya daha beş gün var idiyse de insan mesut olunca vakit nasıl çabuk geçiyor! Değil mi ya? Pazar... Pazartesi... Salı... Çarşamba günleri çabuk çabuk geçiverdi” (Recaizade Mahmut Ekrem, 1896, s. 53-54). Recaizade Mahmut Ekrem’in tasviri, toplumun o dönemki eğlence anlayışını mekânda canlandırmakta ve Batılı yaşam anlayışını kavramamızı sağlayan zaman-uzamlarla kesişen araba sayesinde diyalojik bir ilişki kurulmaktadır. İstanbul’da önem kazandığı vurgulanan ve Bihruz Bey özelinde somutlaştırılan alafranga tipinin en önemli üç merakından biri olan araba (lando), yeni zihniyeti aşılamanın bir yolu olduğu kadar Bihruz Bey’in tüm yaşamını etkileyecek yanlış kararların alınmasına sebep olan iç uzamdır.

Ahmet Mithat Efendi’nin 1870’te *Letâif-i Rivâyât* adıyla yayımlanmaya başlanan ve içerisinde daha çok hikâyeye olarak kabul gören eserleri Avrupa’da ortaya çıkan bu türün yeni öğelerini keşfetmek için oldukça fazla ayrıntıya sahip olması açısından önem taşımaktadır. *Letâif-i Rivâyât*’ın ilk cüzlerinde yer alan 1871 tarihli *Yeniçeriler*, *Cezmi*’den de önce yazıldığı için Türk edebiyatının ilk tarihî romanı olarak kayıtlara geçmiştir. Olay örgüsünde destandan halk hikâyelerine kadar uzun ömürlü anlatı geleneğimizin ortak motiflerine yer verilmekle birlikte macera zamanının tarihsel gerçeklikle örtüşmesi anlatıya maddi bir somutluk kazandırır. *Yeniçeriler* romanının ayırt edici özelliklerine geçmeden önce, halk hikâyeleriyle benzerlik taşıyan ortak motiflere ve zamansal-uzamsal göstergelerin birleştirilme biçimlerine dolayısıyla halk hikâyelerinden farklılık gösteren özelliklerine değinmek gerekmektedir. Romanın olay örgüsü şemalaştırıldığında karşımıza çıkan şu kronotopik noktalar romanın önemli işaretçileri olarak belirtilebilir:

Tarihsel süreçle birlikte iki ana bölüme ayırabileceğimiz romanın birinci bölümü “*Osman Çorbacı ve Ayşe*”, “*Allahü Yef’alü Mayeşâ*” alt başlıklarına sahiptir. Bu bölümler, I. Abdülhamit’in tahtta olduğu yıllara denk gelen 1787-1792 Osmanlı-Rus Savaşı’na katılmak üzere savaşa giden Osman Çorbacı ile karısı Ayşe’nin özel hayatlarından bir olay örgüsüyle

şekillendirilmiştir. Babası Seyfullah Ağa gibi Yeniçeri Ocağı'nda çalışan Osman “çorbacılık” rütbesiyle babasının ölümünden sonra memuriyetine devam etmiştir. Yirmi iki yaşındayken kendisi gibi “çorbacı” olan Hüseyin’in kızı Ayşe ile evlenmiştir. Evliliklerinin üzerinden dört beş sene geçmiş ve çocuk sahibi olmak istedikleri hâlde olamadıkları için dönemin hekimleri “[s]enin çocuğun olmayacak nafiye paranı sarfetme bu davadan vazgeç” (Ahmet Mithat Efendi, 1871, s.10) dedikleri için bu konuda hiçbir ümidi kalmamıştır. Yıllardır çocuk sahibi olamayan karı kocanın bu özlemi Ayşe’nin mektubuyla son bulduğu ortaya çıkarılır:

“İmdi Dersaadet’ten hareketin on birinci ayı zevcesinden bir mektup alıp mektub-i mezkûrda kendi azametinden sonra nur topu gibi bir oğlan doğurmuş olduğu yazılmış ve mektuba leffen çocuğun saçından dahi bir miktar gönderilmiş idüğünü görünce bir aralık ‘Aman! Allah bana da bir evlât verdi ha! Hem de erkek imiş... Öyle ise yeniçeri olacak...’ diyerek sevincinden çıldırmak derecelerine geldi. Ve çi faide ki muahharan Dersaadet’ten mufarakati on bir ayı tecavüz eylediğini ve saireyi derhatır edince düşünmeye, düşündükçe keyfiyete verdiği ehemmiyet artmaya başlayıp ‘Çok şey beş altı sene çocuğum olmasın ve herkes artık benim çocuğum olmayacak diye sözü kessin de şimdi olmuş olsun... Hem de aradan on bir ay mürurundan sonra... Ne demek? Şimdi ben bu çocuğa benim oğlum mu diyeceğim? Allah göstermesin... Desene ki bizim Ayşe... hayır, onu da demek istemiyorum amma başka ne demeli?..’ (Ahmet Mithat Efendi, 1871, s.11-12).

Osman Çorbacı, Ayşe’yle yıllardır çocuk sahibi olamayışına karşılık Ayşe’nin bu mutlu haberi vermesine tezat bir eylemde bulunur ve onu öldürmeyi planlar. Birbirlerinden ayrı düşen karı kocanın birlikteliklerini engelleyecek bu olaydan sonra romanda birdenbire gelişen bir durum yaşanır. Osman Çorbacı’nın hain planına dahil ettiği, karısını öldürmekle görevli olan Hasan Pehlivan; Ayşe’yi öldürmekten vazgeçer. Doğacak olan oğlunu bir dükkânın önüne bırakması şartıyla Ayşe’yle evlenmek ister. Birinci bölümdeki bu olay örgüsü halk anlatılarında karşımıza çıkan ayrılma, buluşma, kaybetme gibi tesadüflerin tekelinde şekillenen zaman dizilerine sahip eylemlerle benzerlik göstermektedir. Bakhtin bu dizileri motif olarak değerlendirerek doğaları gereği kronotopik olduklarını kabul eder (Bakhtin, 1981, s.97). Ahmet Mithat’ın halk kaynaklarından farklı olarak insan hayatının kaderindeki dönemeçleri tarihsel, kamusal unsurlarla ayılmaz bir şekilde kaynaştırması söz konusudur. Osmanlı Devleti’nin askerî kurumlarından biri olan yeniçeri sınıfına yer veren Ahmet Mithat Efendi, devlet düzenindeki değişikliklerin sebebini yeniçerilerin değişen düzeniyle bozulan toplumsal değerleri bir bütün hâlinde birleştirerek sunmuştur. Romana adını veren askeri düzenin süreci, aile düzeninin devamlılığında önemli bir dönüm noktasıdır:

“Gerileme söyleminin vazgeçilmez yapıtaşlarından biri nizam-bozulma paradigması olmuştur. Bu paradigma, başta var olduğu kabul edilen bir sağlamlık evresindeki

bozulmamış-temiz Osmanlı kurum ve uygulamaların daha sonraki bozulmuş hallerini karşı karşıya getirir. Birinden diğerine geçiş aniden olur; belli bir sapma ya da suiistimal sonucu verilen taviz bir ‘ilk örnek’ oluşturur, bu da giderek genelgeçerlik kazanmış bir uygulamaya dönüşür. Süreç sonucu inşa edilmiş değil de, belli bir tarihte ‘kurulmuş’ olan kurumlar, dönüşüm geçirmemiş, bahtsız bir zaman noktasında ‘bozulmuş’lardır. Gerileme ve ıslahat literatüründe çeşitli ‘ilk bozulma’ hikâyeleri atfedilen yeniçeri ocaklarıyla ilgili durum da budur. Çeşitlemeler vardır, fakat bütün hikâyeler aynı motifi ve aynı özcü yapıyı korurlar: evlenme konusunda verilen ilk izin, *ecnebler*’in ulufeliler arasına girmesine verilen ilk cevaz, *kul* kardeşlerinin ve çocuklarının ilk kez ocağa girmesine müsaade edilmesi, vesaire” (Kafadar, 2009, s.30).

Özel hayata verilen izin, yeniçerilerin aile kurmaları ve savaşa gittiklerinde artlarında kalan ailelerinin düzeninde sakıncalı sonuçlar doğurmaktadır. Romanın birinci bölümünde Osman Çorbacı’nın, karısını öldürmesi için yanına aldığı Hasan Pehlivan’la yola çıkması aile birliğinin temeli olan sadakatin, güvenin bittiğinin göstergesidir. Hem Osman Çorbacı’nın bu eylemi gerçekleştirebilmek için karısının öldüğü yalanını söylemesi hem de karısını öldürmek için tuttuğu Hasan Pehlivan’ın kadını öldürmek yerine onunla evlenmek istemesi devletin kaderinin; çıkarı için yalan söyleyen, başına buyruk hareket eden askerlere bağlı olduğunu göstermektedir.

İkinci bölüm padişah III. Selim dönemine denk gelen süreçte geçmektedir. Romanda bu yıllara denk gelen “*Göz Gördü, Gönül Sevdî*”, “*Ateş Saçağı Sardı*”, “*Cellât Hasan ve Kanlı Mustafa ve Civelek Hüsnü*”, “*Bir Lâhzacık Mülâkat*”, “*Ok Meydanı, Er Meydanı*”, “*Kara Gün*” alt başlıklarını taşımaktadır. Yine halk hikâyelerindeki ortak motifleri karşımıza çıkaran Ahmet Mithat Efendi, Ayşe’nin bir dükkânın önüne bıraktığı çocuğunun büyüdüğü ve onun kimliğinde bir dönemin tarihsel zamanına okurlarını tanıklık ettirdiği romanın bu bölümlerinde tesadüfleri sıkça kullanmıştır. Zamanın ayırt edici özelliklerinden tesadüfî eşzamanlılık, bu bölümün dikkat çeken özelliğidir. Olay örgüsünden bu tesadüfler kaldırıldığında bütün olay örgüsünün dağılacığını belirtmek gerekir. Bir dükkânın önüne bırakılan bu çocuğa Hüsnü adı konmuştur ve hem yeniçeri hem de kayıkçılık yapmaktadır. Tesadüfen tanıştığı Şahap’a âşık olur ve ani bir kararla Şahap’la evlenmek ister. Anne kız, bu durumu kızın babasıyla konuşmak üzere oradan ayrılırlar. Romanın olaylar dizisinde yer alan belirsiz sayıdaki rastlantısallık macera zamanını belirleyen çok önemli anlara tesadüf eder. Her tesadüf, her yerde belirleyicidir ve bir olayın birkaç saniye önce, birkaç gün sonra olması olaylar dizisinde önemli değişikliklere sebep olabilme ihtimalini içinde taşır. Romanda yer alan “tam bu an(lar)da” olayların normal seyrini değiştiren, bilinmeyen bir bilgi ortaya çıkarılır veya olaylar dizisini bir yerde kesintiye uğratacak bir noktaya ulaşılır. Kızla annesini kayıktan indirdikten sonra Galata’da Apustol’un meyhanesine uğrayan Hüsnü, orada iki kişiyle karşılaşır. Kimliğini ilk etapta bilmediği bu

kişilerden biri müstakbel kayınpederidir. Cellat Hasan ile Kanlı Mustafa adındaki adamlarla yaptığı konuşmada âşık olduğu kızın babasının Cellat Hasan olduğu anlaşılır. Romanın bundan sonraki kısmının da belirleyicisi olan beklenmedik karşılaşmalar, girilen münakaşalar neticesinde hem Hüsnü ebeveynini bulur hem de âşık olduğu kız Şahap'ın kardeşi olduğunu anlar:

“Meğer o gün Hasan Pehlivan kariya alâka ederek katilden af ve kendisini zevce olarak kabul eyledikten sonra çocuğu dahi Kadıköyü’nde bakkal dükkânı peykesinde bırakarak oradan bir sevapsever, besleyip büyüttmüş imiş ve meyhanedeki Kanlı Mustafa dahi Hüsnü’yü ve kendisinin bir rospî ile bir zamparası tarafından berminval-i muharrer bakkal dükkânında bırakılmış olduğu fikrasını dahi bilirmiş de onun için makam-ı tahkirde olarak yukarıki sözü söylemiş. Fakat çocuğun Hasan Pehlivan tarafından bırakıldığını ve Osman Çorbacının olduğunu hiç kimse bilmez idi ki hattâ o da bilsin” (Ahmet Mithat Efendi, 1871, s.63).

Yeniçeriler'in olay dizisini dikkatlice incelersek tesadüflerin dışında olay halkalarını yönlendiren diğer düzenleyici motiflerin kimlik değişikliği (Pehlivan Hasan'ın Cellat Hasan'a dönüşmesi), ihanet varsayımları (Ayşe'nin Osman Çorbacı'ya ihanet etmediği halde öyle gibi anlaşılması) olduğu anlaşılmaktadır:

“Hikâyenin buraya kadar suret-i devamından anlaşılmıştır ki bizim koca Hüsnü, Osman Çorbacının validesiyle beraber idamını Hasan'a (fakat o zamana göre Hasan pehlivana ve Hasan'a) tevdi eylediği çocuktur. İşin en girift ciheti ise Cellât Hasan'ın kerimesi ve Hüsnü'nün maşukası Şahap'ın diğer cihetten çocuğun kardeşi olmasıdır. Fakat bu esrardan henüz kimsenin haberi yok” (Ahmet Mithat Efendi, 1871, s.88-89).

Zamanı düzenleyen en büyük güç; kader, şans gibi tesadüflerdir ve bu tesadüfler zamandaki bu belirsiz gücü ortaya çıkacak şekilde rastgele gidilen mekânlarda, karşılaşma şeklinde romana dahil edilmiştir. Tüm bu motiflerin yer aldığı yol ve karşılaşma kronotopları, tarihsel sürecin bir parçası olan yeniçerilerin hem toplumsal düzende hem de bireysel hayatta ortaya çıkardığı karışıklığı anlatmak için uygun bir zemin hazırlamıştır. Tarihi romanın atmosferine uygun olarak belirlenen belgesel kronotop *Yeniçeri Ocağı*'nın kazan kaldırma olayıdır. Romanın kronotopları bir ailenin bireylerinin farklı yerlerdeki bireysel hayatlarını bir araya getirirken aynı zamanda tarihsel belgelerin tanıklığını da yapmaktadır.

1877'de yayımlanan *Çengi*'de olay örgüsünü belirleyen tesadüfler zinciri, yol ve karşılaşmalar üzerine halkalanmıştır. Yol kronotopunda kendini gösteren zaman *Çengi*'de tarihsel zamanla özümşenerek birleşmiştir. Avrupa roman geleneğinde önemli bir yeri olan şövalye romanlarını eleştiren tavrıyla düşle gerçeğin parodisini yapan Don Kişot'a karşılık Ahmet Mithat Efendi, bizim geleneğimize ait folklorik bir kahramanın etrafında şekillenen hikâyeleri romanına

çerçeve yapmıştır. Ahmet Mithat Efendi, Muallim Naci'ye gönderdiği bir mektupta romanı yazarken hangi eserin etkisinde kaldığını “Gençliğimde peri kızlarının hoş sohbetiyle beni tatlı tatlı hülyalara gark eyledikten maada kartlığımda bile ‘Çengi’ serlevhalı romanımın zeminini teşkil eyleyen şeylerden birisi de Muhayyelat-ı Aziz Efendi olmuştu” (Ahmet Mithat-Muallim Naci, 2011, s.68) sözleriyle açıkça belirtmiştir. Romanın “İstanbul’da Don Kişot” adını taşıyan birinci bölümünde roman kahramanının hikâyesinin Don Kişot’tan farklı olarak Osmanlı ahlak ve davranışları dahilinde oluşacağından (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.5) bahseder:

“Milliyetimiz dairesinde bu zatın misli aranır ise Hoca Nasrettin bulunur. Şu farkla ki Hoca Nasrettin merhuma isnat olunan tuhafliklar alelâde bir zatın tuhafliklarından ve zarafetinden ibaret olup, Don Kişot ise okuyanları gülmekten kıvrandıracak olan tuhaflikları silahşor olduğu hâlde bir tavr-ı silahşorane ile ika eylemiştir.

Aralarında bir de şu fark vardır ki, Hoca Nasrettin merhuma isnat olunan tuhaflikların en çoğu, sonradan birtakım zurafların tasvir eyledikleri tuhafliklar olarak kendisi ise sâha-i zuhûrda bizzat ve filhakika isbat-ı vücûd etmiş bir zat olduğu halde Don Kişot yalnız şair Cervantes’in hayalhâne-i tasavvurunda vücûd bulmuş bir zât-ı muhayyeldir. Cervantes’in tasvir ve tahririne göre güya bu Don Kişot, oldukça söz anlar takımından iken şövalye hikâyelerini okuya okuya bunların sıhhatine inanmağa başlamış ve nihayet aklını zıvanasından çıkarıp kendisi dahi bir şövalye olabilmek hülyasıyla meydana atılmışmış” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.2-3).

Cervantes’in romanının detaylı bir analizini yapmamakla birlikte Bakhtin Don Kişot’u, gündelik hayat kronotopu içinde değerlendirilebilecek pikaresk romanla şövalye romanlarının kesişimi olarak “[ş]övalye romanslarının ‘yabancı, mucizevi dünya’ kronotopunun, pikaresk romanın tipik özelliği olan ‘kişinin anayurdundan geçen yüksek yol’ kronotopuyla parodileştirilmiş melezleşmesi” (Bakhtin, 1981, s.165) şeklinde değerlendirmiştir. Ahmet Mithat Efendi, Don Kişot’un bu iki kronotopunun gerçek dünyayla bağlantısını sağlayarak yepyeni bir kronotop yaratmıştır. Anlatısında yer vereceği kahramanı yerli bir Don Kişot olarak tanıtarak İstanbul’da yaşayan, Saliha Molla adlı bir kadının oğlu olduğunu haber vererek hareket zamanını başlatır. Dâniş Çelebi adlı bu gencin anne tarafından aile hayatının yirmi yirmi beş sene öncesinde başlayan çeşitli olaylarla olan bağlantısına dikkat çekerek bu olayların daha kundaktayken Anadolu’dan getirdiği tek oğlu Dâniş Çelebi üzerindeki etkisinin romanın olay örgüsünü de şekillendireceğine işaret eder.

Saliha Molla’nın evi âdeta sihir, büyü yuvasıdır ve Dâniş Çelebi cinlerle, perilerle ilgili sözleri kundaktayken işitmeye başlamıştır. Evde eline geçen kitapların “(...) Hamzaname ve Elfû’l-Leyl ve Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina gibi hep sihir ve ilm-i simya ve cin ve peri hikâyât-ı garibesini mübeyyin şeylerden ibaret olması” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.8) ve çocukluğundan yetişkinliğine kadar geçen yaşam dizisinde burada anlatılan cin, peri hikâyelerinin etkisinde kalması Dâniş Çelebi’nin evden çıkışını geciktiren sebeplerdir. Saliha

Molla tarafından ona verilen Sultan Süleyman mührü sayesinde karşısına çıkacağını düşündüğü doğaüstü varlıklara sözünü geçirebileceğini düşünmesi evden çıktığında da henüz olgunluğa erişemediğinin göstergesidir. Tılsımlı bir nesne olarak kahramanın kabul ettiği ve yolculuğunu başlatacak olan bu mühür, onu gündelik zamanın akışından kopararak ona masalsı öğelerin bulunduğu, oryantal bir dünyanın kapılarını açar. Böylece zamandaki kronotop sadece gerçek zamanı değil; kader, şans, tesadüflerin egemen olduğu hayalî zamanın da tüm öğelerini sıkıca sarmıştır:

“Gerçekte, yukarıda özetlediğimiz, işlerin aynı anda tesadüfen meydana geldiği ve aynı zamanda tesadüfen gerçekleşmediği, olayların hiçbir sonucunun olmadığı, inisiyatifin her yerde tamamen tesadüfe ait olduğu ‘macera zamanı’nda bir insan nasıl tasvir edilebilir? Bu tür bir zamanda, bir bireyin tamamen *pasif*, tamamen *değişmez* olmaktan başka bir şey olamayacağını söylemeye gerek yok. Daha önce de söylediğimiz gibi, böyle bir bireysel şey zar zor olabilir. Kendisi herhangi bir inisiyatiften mahrumdur. O yalnızca eylemin fiziksel öznesidir. Bundan, eylemlerinin genel olarak temel bir uzamsal türden olacağı sonucu çıkar. Özünde, Yunan romantizminde karakterin tüm eylemleri, *uzamda zorunlu hareket* (kaçış, zulüm, arayışlar), yani uzamsal konumdaki bir değişikliğe indirgenir. Yunan romantizminde uzam ve zamanı ölçmek için temel göstergeleri, yani onun kronotopunu sağlayan şey, insanın uzamdaki hareketidir.

Yine de uzamda hareket eden *canlı bir insandır* ve gerçek anlamda veya ifadeyle yalnızca fiziksel bir beden değildir. Hayatının tamamen pasif olabileceği doğru olsa da -‘Kader’ hayat oyununu yönetir- yine de kaderin oyunlarına katlanır ve sadece katlanmakla kalmaz, *aynı kişi olarak kalır* ve bu oyundan, kaderin ve şansın tüm bu dönüşlerinden *kimliği* kesinlikle değişmeden ortaya çıkar” (Bakhtin, 1981, s.105).

İlk modern roman yel değirmenlerini hayalet düşman, hanları şato, han sahiplerini derebeyi, han hizmetçilerini prenses zanneden Don Kişot gibi Dâniş Çelebi de geçmişte dinlediği cin, peri hikâyelerinin etkisinde kalarak annesiyle birlikte Beykoz’a gittiğinde gördüğü Hünkâr Köşkü’nü saray, içinde yaşayan kadınları prenses zanneder. Yine İstanbul’da gezerken Tahtakale’de hamamdan çıkan kadını benzettiği kişi, Muhayyelât-ı Aziz Efendi’nin kitabındaki kahramanlardan biri olur. Yanlış anlaşılma üzerine dayak yediği evden kaçarken “(...) ‘[h]ikâye pek doğru ve bizim sergüzeşt dahi pek muvafıktı ama ne fayda ki bu diyarın padişahının gizli safahanesine vakitsiz gittik. Eğer kendi aşınıtları orada olmadığı hâlde gitmiş olsaydık hiç bu belaya uğramaksızın sabahlara kadar vur patlasın zevk ederdik’ diye mahzâ mezkûr haneye vaktiyle yani تنها bulunduğu bir zamanda girememiş olduğu için mütehassir kaldı” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.17) diye düşünmesi hayal âlemini gerçek dünyadan ayırt edemediğini göstermektedir. Her ne kadar zamanlama hatası olarak gördüğü bu olay dizisinin parçası, yanlış zamanda yanlış yerde olduğunu gösterse de Dâniş Çelebi’nin zamansal-uzamsal düzeni gündelik yaşamında yanlış konumlanan durumuna bağlanmıştır. Bu bölümde yer alan kronotopun en önemli işlevi doğru yerde, doğru zamanda olmaktır. Kahramanın o anda, orada

olmaması gerektiğinde bile bu zamansal-uzamsal işaret yazarın kahramanı doğru bir şekilde kurguladığını göstermesini sağlamaktadır. Sonuç olarak bu yanlışlık dizisi onu sonun başlangıcı olan evleneceği kadına götürecektir.

Aynı mahallede oturan Engürûsîzade Nafiz Efendi adlı dalkavuğun konağındaki eğlencelere katılan Dâniş Çelebi'yle eğlenmek için bir cariyeye peri kızı olarak takdim edilir. Kimliğini gizleme yoluyla tanıtılan çengi Sünbül, Dâniş Çelebi'nin dünyasına uygun şekilde olay örgüsüne dahil edilir ve kahramanların sınanmasının temel düzenleyicileri ilk bölümde ortaya çıkarılır. Bu bölümün sonunda peri masalına özgü zamansal ve uzamsal işaretçiler gerçek dünyanın sınırlarına girer. Peri lakaplı Çengi Sünbül'le evlenen Dâniş Çelebi'nin Cemal adında bir oğlu olur. Bir süre sonra evdeki dadının Sünbül'ün ahlaksızlıklarını öğrenmesi üzerine onu evden uzaklaştırmak ister; fakat kalkıştığı mücadele hem onun hem de Dâniş Çelebi'nin ölümüyle sonuçlanır. Sünbül eğlence âlemine çengilik yaparak devam eder.

Romanın ikinci bölümünde farklı kahramanlarla birbirini eş zamanlı olarak tamamlayacak bir olay dizisi yer alır. Birinci bölümde anlatılan Dâniş Çelebi ile Sünbül'ün karşılaşma, kaçırma, evlenme, çocuk sahibi olma şeklinde özetlenebilecek olay örgüsü romanın başlangıç noktasını oluşturmaktaydı. Olay örgüsünün son noktasına götürecektir dizinin bir diğer ayağı Canbert Bey ile Hüveyda Hanım'ın aşkı ve bu aşkın meyvesi olan Melek'in dünyaya gelişi bu bölümde anlatılır. Birinci bölümde Saliha Molla, evladını nasıl ki doğru kaynaklarla besleyemeyip oğlunun hayalî bir dünyayı kendine mesken etmesine neden olduysa ikinci bölümde Canbert Bey de kızı Melek'i yetiştirirken benzer bir hataya düşer. Dışarıyı son derece güvensiz bulan Canbert Bey kızını bu dünyadan uzak tuttuğu için Melek de tıpkı Dâniş Çelebi gibi evin dışında neler olup bittiğinden habersizdir. Kahraman, içinde bulunduğu koşulların etkisiyle tesadüflerin onu yönlendirmesine izin verir ve sonucunun ne olacağını düşünmeden karşısına birdenbire çıkan karşı cinsle ilişkiye başlar. Olay örgüsü bu duruma imkân tanıdığı için kahramanlar doğaları gereği akış hâlindeki tesadüfler zincirini halka halka doldurarak ani değişimler yaşarlar. Bu nedenle yazar da onların aile hayatlarını anlatırken zamansal oluşların hızını keser ve birdenbire gelişen, dönüşen olay halkalarına ağırlık verir:

“Kız büyüdü. On iki on üç yaşına girdi. Kızla beraber muhabbet-i pederâne dahi büyüdü. Vakıa okudu, yazdı ama hiçbir kitap görmedi. Zira Canbert Bey kıza vermek istediği iffet ve ismet-i melekaneyi min-vechin ve hatta bilvücuhi ihlal etmeyecek hiçbir kitap bulamazdı.

Vakıa kız babasından birçok şeyler öğrendi. Lâkin aşk tezevvüç ve buna müteferri elfaz ve ahkâmın cümlesinin echel-i cahili kaldı.

Aşk mı? Ne mümkün! Hiçbir kıza aşk kelimesi öğretilir mi? Canbert Beyin Melek Hanım için cihanda en büyük nefret ettiği şey aşktı. Hatta korkusundan kızına ‘Evlâdım

ben seni pek severim' demeye bile dili varmazdı. Bu bapta ol kadar ihtimamlı davranmıştı ki, kız insan i nsanı sevmek mutat olduğu ve 'sevmek' lâfzı mahza insanın insandan maada eşyadan bir şeye meyi ve inhimakine delâlet eylediği itikadında bulunurdu" (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.62).

Ahmet Mithat Efendi'nin romanın başından beri aile ilişkileriyle çevrelediği ana kahramanların karşılıklarına bu çerçevede içinde rastgele insanlar çıkarır. Her iki bölümün ana kahramanı yetiştirilme tarzından kaynaklanan toyluklarıyla rastgele gibi görünen durumlar karşısında değişir, dönüşürler. Tesadüfen veya bir anda bir şey merak ederek, bir ses duyarak, bir tarafa yönelerek bir araya gelişler sınırlı bir alandan kopmanın işaretidir. Bu mekânsal kopuş kahramanın güvenilir aile ortamından tehlikelerle dolu dış dünyaya geçiş için bir köprü vazifesi görür.

Geleneksel halk anlatılarından aşına olunan tesadüfler zincirinin *Çengi* 'de de yer alması yazarın sahip olduğu dünya görüşünün yansıması olarak yorumlanmakla birlikte gelenekselliğin ortak motiflerini kullanarak modern bir olay örgüsü yaratma çabası yazarın, zaman ve mekânı doğru bir şekilde kurgulama becerisiyle ilgilidir. Romanın ikinci kitabı olan "Âşık Peder" başlıklı bölümünde, masalın uzamsal-zamansal işaretçilerle (bir krallıkta, sarayda...) açılan dünyasına benzer bir başlangıç durumu söz konusudur. Somut bir gösterge olarak Şehzadebaşı'nı işaretleyen Ahmet Mithat Efendi, kendi hâlinde yaşayan kahramanın eviyle kaderi arasında ilişki kurar ve "Zira kendi kapı bir komşuları dahi gayeti yanı başlarındaki hanede yalnız bir Canbert Bey var olduğunu semâan bilip yoksa bu zatın hususiyet-i ahvâline dair asla malûmatları yoktu" (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.42) bilgisini okurların dikkatine sunar. Böylece romanın uzamı gerçek anlamlarla oluşturularak olay örgüsünü oluşturacak buluşma, birlikte olma, ayrılma, kaçma gibi eylemlerle belirginleşecek kronotopik anlamlar kazanır. Vladimir Propp masallarda kişilerin özel niteliklerini incelemek için temel saydığı üç özelliğin "[k]işilerin görünüşü ve adları, olaya giriş özellikleri, yaşadıkları yer" (Propp, 2017, s.89) olduğunu belirtir. Kahramanlarına verdiği isimlerin anlamlarına dikkat ettiği şu ifadeden açıkça anlaşılmaktadır. Canbert Bey'in Mısır Kölemenlerinden oluşuyla adı arasındaki münasebet (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.44), Canbert Bey'in kızına insanlığıyla adının uyumlu olması için Melek adını uygun görmesi (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.56), eğlence hayatıyla meşhur köşk, bağ sahibi Safa Efendi ile sahibi olduğu yerler arasında kurulan bağ (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.92) romanda bu durumu örneklemektedir.

Masala özgü ortamı hazırlayan detaylar ise Canbert Bey'in evlenmek istediği kadına kavuşma ve bu kadınla evlenip bir kız çocuğuna kavuşma aralığıdır. Melek adını alan bu çocuk adı gibi masum kişiliğiyle kuleye, saraya, şatoya hapsedilmiş bir masal prensesi gibi büyütülür ve

ergenlik yaşına geldiğinde evin dışında bir hayat olduğunu komşu evlerden birinde dikkatini çeken bir eğlence dolayısıyla keşfeder. Birinci kitapta Saliha Molla'nın oğlunu cin ve peri hikâyeleriyle büyütmesinin çocuğun sağlıklı gelişimi için ne kadar kötü bir durum yarattığını göstermeye çalışan Ahmet Mithat Efendi ikinci kitapta da kızına aşırı düşkün bir babanın belirlediği sınırdan çıkmayan bir çocuğun gelişimindeki engeli yine aynı nedene işaret ederek göstermiştir. Canbert Bey'e kızı Melek'in sorduğu "Koca nedir?" sorusuna verdiği yanıt bu durumu ortaya çıkaran sağlıklı ortamın somutlaştırılmış ifadesidir:

"Koca mı! Adı batsın! Yere geçsin! Koca! Kocayı soruyorsun değil mi? Dur ben sana kocanın ne olduğunu anlatayım. Koca ha! Kızım koca denilen şey cindir cin! Bazı kızları görür. Yemek ister. Hem de parça parça parçalayıp öyle yemek ister. Gelir kızın babasına der ki 'Ya kızını bana verirsin yahut seni parçalayıp yerim' der. Babası dahi kendisini cine yedirmemek için kızını feda eder. İşte kızını bu suretle cinin pençesine teslim etmesine 'Kızını kocaya vermek' tabir olunur. O gün ağlamak, matem etmek lâzım geldiği hâlde bizim komşular bayram ediyorlar!" (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.68).

Kahramanları evin güvenli sınırından dışarı çıkmasına sebep olacak bu süreç birinci kitapta Dâniş Çelebi'nin ölümü, Sünbül'ün evden ayrılışıyla; ikinci kitapta Canbert Bey'in kızı Melek'in evden kaçışına dayanamayarak ölmesiyle şekillenir. Uzamda kahramanları bir araya getirme işlevini zamansal göstergelerle eşik kronotopu gerçekleştirir. Çengi Sünbül, pencerede görüp beğendiği Melek'e bir mektup yazar. Bu mektupta Canbert Bey'in bir hileyle aslında karısının (yani Melek'in annesinin) hayatta olmasına rağmen öldüğünü söyleyerek Melek'i kandırdığını, annesini görmek istiyorsa ona yardım edeceğini söylemiştir. Melek'in evden ayrılışını işaretleyen evine gelen bu mektup, onun birinci kitabın kahramanlarından Dâniş Çelebi ile Sünbül'ün çocukları Cemal Bey'le karşılaşmasına götürecek adımı da göstermektedir:

"Epeyce bir vakit daha bu suretle devam eyledikten sonra bir gün bittesadüf Melek Hanımı alt katta vaki bir odanın penceresi yanında görerek pencereyi açmasını işaret eyledi. Zaten bu işarete ne hacet? Kızcağız çocuğu görür görmez pencereyi açmaya davranmıştı. Hâsılı pencere açıldı. Genç bey koynundan bir kâğıt çıkarıp kıza uzattı. 'Al bunu okumak bilersen oku. Hakikat-i ahvâli bundan anla! Babamdır diye takdis eylediğin ihtiyarın kim olduğunu öğren. Ben her gün buradan geçeceğim. Her gün dahi seni alıp götürmek için köşe başında bir araba hazırdır. Ne zaman emredersen seni buradan kurtarabilirim' sözlerini kemâl-i ihtiraz ve isticâl ile söyleyip bitirerek geçti, gitti.

Babasıdır diye takdis eylediği ihtiyarın kim olduğunu kıza öğretecek olan kâğıt pek mühim bir şey olacağını şimdiden düşünüyorsunuz ya? Vakıa bu kâğıt pek mühim bir kâğıttı. Hele Melek Hanım gibi dünyaca hiçbir tecrübesi olmayan kızcağızı iğfal için gayet ustalıklı bir elle yazılmış olduğu cihetle ehemmiyeti bir kat daha ziyade olacağı

herkesin hesabına muktedir olduğu bedihiyattandır. Kız kâğıdın zarfını derhâl paralayıp içindeki bir sahife yazıyı hemen gözden geçirdi” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.81).

Jale Parla’nın “[k]ökeni kuşkusuz meddah geleneğinde olan bu tekniğin romana transpozisyonunu Ahmet Mithat Efendi gerçekleştirmiştir” (Parla, 2010, s.110) şeklinde belirttiği gözetleme eylemi, romanın anlatı ile okuma zamanlarının eşitlediğini göstermektedir. Aile temelinde ilişkilerin dağılıp tekrar kurulduğu kronotoplar sayesinde Ahmet Mithat Efendi kurgunun zaman düzlemine okuru da dahil etmiştir.

“Vur Patlasın Çal Oynasın” başlıklı üçüncü kitapta yer alan kronotoplar, ilk iki kitapta yer alan olay örgüsünü birleştirmeye, kopan bağların organik bir bütünlükle birleşmesini tesis etmeye çalışmaktadır. Romanın ortalarına kadar olay dizisinde yer bulan her bir ögenin, tesadüfler ya da rastgele birleşmeler sonucu olmadığı aile matrisinde sonuçlandırılmıştır. Aile temelinin üzerinde yer alan aşk motifi, bireysel yaşam dizisinin merkezinde yer alır ve tesadüflerin yer aldığı yol kronotopuyla gerçek yaşamı zamansal ve uzamsal olarak genişletir. Cemal Bey’in annesi, Dâniş Çelebi’nin zevcesi Sünbül’ün ortaya çıktığı uzamla Canbert Bey’in kızı Melek’i birleştiren uzam eğlence hayatıdır. Çengi Sünbül ve Melek’i bir araya getiren, Cemal Bey’in bütün servetini tüketecek eğlence ortamının bir köşkte verilecek olan ziyafetle kendini göstermesi romanın kronotopik dünyasını ortaya çıkarır:

“Bir mayıs ayı içindeydi ki Safa Efendinin Çamlıca’dan biraz daha ötede vaki köşküne iki öküz arabası yüklü olarak gitmekteydi. Bu arabaları uzaktan gören zikrolunan köşke göç edildiğini hükmedebilir. Zira arabaların üzerine ayakları yukarı olarak bir suret-i mahsusada dizilmiş ve yerleştirilmiş olan sandalyeler sofralar masalar uzaktan böyle bir şeye delâlet edebilirlerdi. Ancak bu arabalarla beraber köşke girilip de bunlardan indirilen eşyaya dikkat edilecek olsaydı göç değil bir büyük ziyafetin malzemesi nakledildiği görülürdü.

Sandalyelerden sofralardan masalardan maada aman ya Rab! O arabalardan daha neler inmedi! Hasırlı doluları rakılar, şaraplar şişe şişe amberiyeler! Bin türlü yemişler! Billûr sürahiler kadehler. Meze için envaı balıklar ve salatalıklar hâsılı en mükemmel bir dairenin en mükemmel bir kiler takımı kâffe-i teferruat-ı lâzimesiyle bu arabalara doldurulmuş ve bu köşke nakledilmişti” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.88).

Çamlıca’da, Safa Efendi’nin bağında çengi eğlencelerinin baş rolündeki Sünbül Hanım ile onun hayranlarından biri olan Cemal Bey de vardır. Cemal Bey tecrübesiz, zengin bir mirasyedi olarak anılırken Sünbül’ün etrafında gezdiği için onun elinde oyuncak olacağı konuşulur. Sünbül Hanım yalan beyanda bulunduğu mektubunda Melek’i gerçek annesi olduğuna inandırdığı için Cemal Bey de durumu böyle kabul etmiştir. Sünbül Hanım, Cemal Bey’in ilgisine karşılık vermeyince Cemal Bey gönlünü Melek’e kaptırmıştır. Onunla konuşabilmek için Sünbül’ün de gönlünü hoş tutması gerekir düşüncesiyle servetini ortaya koyarak onlara

mücevher, gerdanlık hediye eder. Cemal Bey'in servetini nasıl tükettiği “Vur Patlasın Çal Oynasın Âleminin Ferdâ-yı Nedâmeti” adlı dördüncü kitapta “[h]aftada birkaçar tanesi imal edilen alınlıklar, bilezikler, küpeler, yüzükler, kemer tokaları, elmas iğneler, çiçekler hazinede mevcut mücevheratı tükettiği gibi nakd-i mevcudu dahi Çamlıca'da Ayastefanos'ta Boğaziçi'nde geçirilen geceler tüketmiş olduğundan elde epeyce emlâkten başka servet addolunabilecek hiçbir şey kalma[dığı]” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.126) haberiyle özetlenmiştir. Altı ay kadar bir süre çalışacağı kahvehanede işini düzgün yapmaya gayret eden Cemal Bey, kahvehaneye gelen tulumbacılarla birlikte çalgı âlemine katılıp Sünbül'le eğlenmeyi reddeder:

“Cemal Bey... Yok artık Cemal Bey değil. Sadece Cemal! Kahvede müşterinin bir emrini iki etmeyerek hizmete başladı. Gündüz akşama kadar, gece dahi yatsıdan sonraya değin hizmet eyledikten sonra gece kahvede yatan üç beş nefer bekâr tulumbacı ve hamalların hizmetini de bilifa sabahları ateş yakmak için ale's-seher uyanmak Cemal'in vazife-i rûz-merresi oldu.

Bu arada sebkât eden vukuattan olmak üzere şunu dahi haber vermeye mecburuz ki: Bir akşam, kahvede yatan tulumbacılar arasında çengi köçek Sünbül'e dair söz açılır. Cemal'in bu müşâfeheye derhâl kulak kabarttığını hükmedersiniz ya? Vakıa kulak kabartır ise de kabarttığı kulağın ucunu bile göstermeye cesaret bulamaz” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.140).

Olaylar dizisinde son halkayı oluşturan, değişimin açık göstergesi kahramanın yer ve zamana bağlı olarak dönüşümünü tamamladığı, zamansal dizileri birleştirdiği bu andır. Cemal Bey'in kendisini ve bir anlamda kaderini de değiştirdiği bu yaşam dizisi “(...) artık arınmış ve yeniden doğmuş bir adam olan yeni bir kahramanın imajının inşasıyla sonuçlanır” (Bakhtin, 1981, s.117). Uzamla birlikte ortaya çıkarılan maddi zorlukların zamanla birlikte tecrübe edilmesi romanın kronotoplarından biridir. Geleneksel halk hikâyelerinde de sıkça karşımıza çıkan doğum lekesi, vücudun herhangi bir yerindeki ben, uzuvlardaki anormal durum gibi beden işaretleri üzerinden belirlenen tanınma motifini bu romanında Ahmet Mithat Efendi gizlediği kronotopu açığa çıkacak şekilde uzamsal-zamansal dünyada insan bedeninin işaretlerini kullanarak ortaya çıkarmıştır. Cemal Bey'in annesine ait hatırladığı tek detayın sağ ayak parmaklarının bitişik olması (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.153) Sünbül Hanım'ın ayaklarında kendini gösterir ve geleneksel motife uyarak bu işaret sayesinde kahraman ebeveynini bulur. Bunların dışında, Ahmet Mithat Efendi, geleneksel anlatı formlarında yer alan kahramanların manevi güçlerinin; yani sabırlarının, cesaretlerinin, sadakatlerinin, namuslarının sınanması şeklinde karşılaşılan diziyi *Çengi*'de sürdürmüştür. Dâniş Çelebi'nin açtığı yolda oğlu Cemal Bey'in sağlıklı olarak yürüyebilmesi için ve tecrübe kazanması adına annesi Sünbül Hanım'ın tamamlattığı ortaya çıkar:

“Sünbül -Oğlum evlâdım çocuğuna külliyyetli mal bırakan babalar ekseriya çocuğuna insaniyet âleminde ömrünü şan ile geçirebilmesine medar olacak terbiyeyi vermeyenlerdir. Ben vakıa pederinin mecnunluğu üzerine hanemi kendi elimle yıkarak başımı alıp çıktıktan sonra senin ahvalini daima tahkik eylerdim. Fakat terbiyesiz büyüdüğünden dolayı teessüften başka elimden hiçbir şey gelmezdi. Nihayet pederin kendi kendisini salbederek sen on yedi on sekiz yaşında bir mirasyedi olmak üzere meydana çıktın. Elindeki servet ü sâ mânâ mutlaka telef edecektin. O zaman seni evlendirmiş barklandırmış olsalardı bile hiçbir faydası olamazdı. Vur patlasın çal oynasın âlemine girmek ve olanca varını orada telef ettikten sonra sürünmek mirasyedilerden ağlebinin alınına yazılmış bir yazıdır. Bundan müstesna olanları ol nevâdirdendir ki ma’dûm hükmündedirler. Analığının icbarıyla senin malını kendi vasıta ile telef ettirmeyi senin hakkında dostluk addeyledim. Melek’i sana nasıl sevdirdiğimi ve seni ne suretle soyup söndürdüğümü tekrara hacet yoktur. Hele senin bana gösterdiğin aşk ve muhabbetten şimdi asla bahsedemem. Sözü uzatmayalım. Senden her ne almışsam bir habbesi zayi olmaksızın mevcuttur. Mal yine senindir. Bundan sonra aklını başına alacağın hakkında emniyet-i kâmile hâsıl eylediğim için işte bu esrar ve hakayıkı sana ifşa ediyorum” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.154-155).

Cemal Bey’in servetini tüketirken de Melek’e kavuşma isteğini sürdürürken de ayartma, baştan çıkarma, servet tüketme gibi yoldan çıkarıcı tehlikeleri oğlunun yoluna döşeyenin öz annesi Sünbül Hanım olduğu ve bunları oğlu tecrübe kazansın diye yaptığı ortaya çıkar. Âdeta, kahramanın doğru yolu bulması için ona yardımcı olarak romana dahil edilmiş olan Sünbül Hanım romanın sonunda tek bir kuruşuna bile dokunmadığı kendi servetini oğluna bırakır ve “[d]ünyada ağız tadıyla geçirdiğim ömür bana kâfidir. Bundan sonra sürünmekten ise temizlenmek evlâdır” (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.159) diyerek intihar eder. Aile çizgisinde ilerleyen romanın olay örgüsünün başlarından itibaren genişlemeye başlayan dünyası, romanın ortalarında küçülmeye başlayarak çözüme kavuşur.

Ahmet Mithat Efendi’nin yolculuk kronotopu etrafında zaman ve uzam göstergelerinin birliğine yer verdiği, romanlarını yol buluşmaları ve macera zamanı üzerine inşa ettiği eserlerinden bir diğeri *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*’dır. Akdeniz’e kıyısı olan ülkelerde (İspanya, Marsilya, Mısır, Cezayir) geçen, oldukça geniş bir coğrafi çeşitliliğe sahip bu romanda Ahmet Mithat Efendi; olayın geçtiği zaman, ülkelerin belirli özellikleri, coğrafyası hakkında ayrıntılı açıklamalara yer vermiştir. Mustafa Nihat Özön, otuz sekiz ay süren Rodos sürgünlüğünde Monte Cristo çevirisiyle meşgul olduğunu ve “(...) onun uyandırdığı ilgiyi uyandıracak bir eser yazmaya başladı[ğın]ı” (Özön, 2009, s.247) belirtir. Bu romanın Alexandre Dumas’nın *Monte Cristo Kontu* adlı eserin ne tercümesi ne taklidi olduğunu, sadece bu esere benzetme hevesiyle kaleme aldığını ön sözde belirtmiştir (Ahmet Mithat Efendi, 1874b, s.2). Bu eserin yanı sıra okurları için aynı kurgu etrafında bir roman daha yayımlar ki

ikisi birlikte düşünüldüğünde aynı kurgudan 461 sayfalık oldukça hacimli bir eser çıkardığını söyleyebiliriz.

“Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar, Ahmet Mithat Efendi’nin 1291/1874 yılında neşrettiği ilk romanıdır. Bu romanın yayınlanmasının ardından dili ve kurgusal düzeni bakımlarından gelen eleştiriler üzerine 1292/1875 yılında Zeyl-i Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar’ı kaleme alır. Her iki eserde de Hasan Mellah etrafında cereyan eden vakalar, anlatılmıştır. Eklenti ve iç öyküler, ana olayı desteklemek amacıyla kurguya dâhil edilmiştir. Bu öykülerdeki uçların açık kalmaması ve farklı olaylar arasındaki bağlantıların ustaca kurulması, vaka örgüsünün bütünlüğünü sağlar.

Hasan Mellah geriye dönüşlerle zenginleşen, önsüremsel kurgulamanın nadir biçimde görüldüğü bir vaka örgüsü üzerine bina edilir. Bu sebeple öyküleme yapılırken öykü sırası takip edilmez. Romanın hızlı biçimde sonuçlandırılması ve kişi tanıtımlarının eksik bırakılması üzerine gelen eleştiriler Zeyl-i Hasan Mellah’ın yazımına kapı aralamıştır” (Yeşilyurt: 2015, s.1189-1190).

Ahmet Mithat Efendi’nin her iki romanının da ana kahramanı Hasan Mellâh’tır. Babasını öldürenlerin intikamını almak için yola düşmesiyle başlayan macera zamanı tüm engellerin aşılaraq kendinin ve kaderinin dönüşümünü tecrübe etmesiyle son bulmaktadır. Tıpkı halk anlatılarında olduğu gibi kahramanın dönüşümünü başlatacak ilk adım atıldıktan sonra, olaylar dizisinin sıralanışı doğru zamanda uzamsal engellerin üstesinden gelmek ve şans motifiyle hedefine ulaşmak olacaktır. Kahramanın çıktığı yolculukta onu bekleyen birtakım engeller (doğa olayları, kazalar, kaçış, kılık değiştirme, ihanet, karşılaşma, arama, birleşme...) sonrasında ortaya çıkan dünyanın geniş alanlara ihtiyaç duyması olasıdır. Bu geniş coğrafyada bireysel hayatın zaman ve mekânla sıkı sıkıya bağlı olması dolayısıyla kahramanın maceraları organik bir bütünlükle sunulmaktadır. İnsan imajının bu macerada bazen bedenen bazen de ruhen şekil değiştirmesi, dönüşmesi hem halk anlatılarında hem de romanlarda karşımıza ayırt edici bir özellik olarak çıkmaktadır:

“Metamorfoz (*dönüşüm*) -özellikle insan dönüşümü- ve *kimlik* (özellikle insan kimliği) temaları, sınıf öncesi dünya folklorunun hazinesinden alınmıştır. İnsanın folklorik imajı, dönüşüm ve kimlikle yakından bağlantılıdır. Bu kombinasyon, popüler halk masalında [*skazka*] olağanüstü folklorik anlatı çeşitliliği boyunca insanın halk masalı imgesinde — her zaman kendini dönüşüm ve kimlik motifleri etrafında düzenler (bu motiflerin somut ifadesi sırayla ne kadar çeşitli olursa olsun). Bireyi ilgilendiren konular olarak başlayan *dönüşüm* ve *kimlik* motifleri, tüm insan dünyasına, doğaya ve insanın kendi yarattığı şeylere aktarılır” (Bakhtin, 1981, s.111-112).

Babasının intikamını Yakup El Deca’yı öldürerek alan Hasan, mekânın soyut bir uzamsal genişlikle verildiği belirli bir mekânsallıkta şans eseri bir noktada konumlandırılır. Bu konum, onun bir sonraki hedefine doğru uzamsal hareketi için uygun olan yerdir. Öldürdüğü kişinin adamlarından kaçarken korsanlar tarafından esir alınan Hasan Mellâh kılık değiştirerek kendini

ölümünden kurtarmıştır. Kendine oldukça yabancı olan bu dünyada o da bir yabancıdır. Kendisi dışındaki hiçbir şeyle bir ilişkisi olmadığı gibi bulunduğu yerde günlük yaşamın detaylarından da habersizdir.

“Tamam ortalık gereği gibi karanlık olduktan sonra Hasan Mellâh bir Maltız kaptanı kıyafetiyle otelden çıktı. Kapı önünde işsiz güçsüz gezen adamların gezindikleri gibi bir aşağı, beş yukarı gezinir bazı adamlar gördü ve bunların hafiye olduklarını anladı. Biraz ötede polis formasıyla birkaç adama daha rast gelmişti. Cümlesinin arasından serbest serbest geçerek iskeleye vardı ve gemicice bir ıslık çalıp, bir de Maltız ismi nida edince uzaktan iki direkli bir gemiden birkaç tayfa sandala atlayarak sahile geldiler. Kaptanı alıp gemiye çıkardılar.

(...)

Gemi içinde bulunanlar bu kaptanı henüz nasbolunmuş tanıdıklarından kendilerini beğendirmek için ne yapacaklarını bilmezlerdi. Hasan dahi henüz maiyetine almış olduğu adamları kendisine ısındırmak için iltifat ve riayetle ve va'd ü vâidden geri durmazdı” (Ahmet Mithat Efendi, 1874b, s.123-124).

Böyle bir dünyada kahramanın ilişki kurabileceği tek şey tesadüflerle yakalayacağı şanstır. Ölüm tehdidiyle kılık değiştiren Hasan Mellâh kendini korsanlara İspanyol asıllı olarak tanıtır ve şans eseri gemide olan Alvanzo adlı bir kişinin yardımıyla ölümünden kurtulur. Bu kişi, eski Türk anlatılarında sıkça karşımıza çıkan ak sakallı, yol gösterici ihtiyarın yerini almış gibidir. Bu yardımcı sayede Hasan’ın macerası son bulmaktan kurtarılır ve intikam-kaçış-kurtuluş şeklinde halkalanan olaylar dizisinin ilk zinciri tamamlanır, diğer zincirlerin oluşumu aşamalı olarak ilerler. Hasan Mellâh’ın esir alınması onun eyleme geçmesini sekteye uğrattır. “Tutsaklık ve hapishane, kaçmayı engelleyecek biçimde korumayı ve tecrit etmeyi gerektirir; kahramanın uzamda belirli bir noktada bulunması, daha sonraki hedefine, yani sonraki arayışlarına ve arayışlarına vb. doğru uzamsal hareketini engeller” (Bakhtin, 1981, s.99). Macera zamanında kaçırma, kaçırılan kişinin hızlı bir şekilde bir yere götürülmesini ve görev verilerek kontrol altında tutulmasını gerektirir. Uzamsal koordinatın değiştirilmesiyle Hasan Mellâh’ın içinde olduğu geminin İspanya’da bir limanda olduğu anlaşılır. Kartagna’ya gelen korsan gemisinde yer alan birkaç kişi şehir merkezinde hırsızlık yapmaları için görevlendirilir. Hasan Mellâh’ın da aralarında olduğu bu kişiler için bulundukları ülkenin ayrıntısı belirleyici bir faktör olarak anlatıya katkı sağlamaz; yalnızca, macera zincirinde vakanın çeşitlenmesi için uygun bir zemin sağlamaktadır. Hasan Mellâh’ın hırsızlık amacıyla tesadüfîlikle belirlediği uzamsal mahal şehrin en zenginlerinden Alfons’un konağı olur. Burada Jülyetta adlı genç kızın odasına giren Hasan Mellâh ilk görüşte kıza âşık olur. Birbirlerini tesadüfî olarak gören ve âşık olan iki gencin bir araya gelmemesi için kader ağlarını örür ve türlü engellerle karşılaşan çiftin birleşmeleri gecikir. Bu kronotopik motifler olay örgüsünde merak uyandırıcı, arama-bulma-kaybetme şeklinde sıralanan macera dizisi için önemli işaretçilerdir:

“Kaderin (Tyche), tanrıların, iblislerin, büyücülerin ya da sonraki macera romanlarının müdahalesi, şans toplantılarını veya başarısızlıkları kendi amaçları için buluşmak için kullanan kötü adamlar: ‘pusuya yatarlar’, ‘zamanlarını beklerler’; ‘aniden’ ve ‘sadece o anlarda’ sağanağına maruz kalırız.

Maceracı zamanın anları, olayların normal seyrinin; normal, amaçlanan veya amaçlı yaşam olaylarının kesintiye uğradığı noktalarda meydana gelir. Bu noktalar, insan olmayan güçlerin -maceracı zamanında tüm inisiyatifi alan kader, tanrılar, kötü adamların- izinsiz girişi için bir açıklık sağlar. Tabii ki kahramanların kendileri- maceracı zamanında hareket ederler- kaçarlar, kendilerini savunurlar, savaşa girerler, kendilerini kurtarırlar- ama sanki sadece fiziksel kişiler gibi davranırlar ve inisiyatif onlara ait değildir. Aşk bile beklenmedik bir şekilde güçlü Eros tarafından gönderilir. Bu zamanda, bir insan olarak sonsuza dek başlarına bir şeyler gelir. (Hatta bir “krallık” kazanmak için ‘gerçekleşebilir’). Başına bir şeyler gelen bir kişi olarak tamamen maceracı bir zaman. Ancak bu zamanda inisiyatif insana ait değildir” (Bakhtin, 1981, s. 94-95).

Maceracı zamanına bir çatal açan tek olay halkası tesadüfen girdiği bir odada karşılaştığı genç kıza âşık olması değildir. Merkeze yerleştirilen Alfons’un konağına uzamsal hareketle yaklaşan Hasan Mellâh’ın dışında biri daha vardır: Pavlos. Cadiz’den Cartegane’ya gelerek Alfons’un konağının yakınlarına yerleşmesi Alfons’un kızı Jülyetta ile yakınlaşmak istemesine neden olur. Her ne kadar Jülyetta’ya aşkını ilan etse de genç kızın bu aşka duyarsız kalması, halk anlatılarında karşımıza çıkan resim/fotoğraf motifini andıran bir olayla aydınlatılır. Faslı bir tüccardan satın alınan bir resimdeki erkeğe âşık olan Jülyetta gizemli bir şekilde odasına giren Hasan Mellâh’tır. Zamansal-uzamsal birliktelik romanın olay örgüsünde aşama sırası farklı olan kahramanları bir araya getirerek olaylar zincirindeki bir halkayı ana çatışma unsuru hâline getirir. Aşk reddedilen Pavlos, genç kızın peşinde iz sürerken Hasan Mellâh kendi macerasına yine kimlik değiştirerek devam eder. Adını Rahip Policon Efendi olarak değiştiren Hasan Mellâh konaktan çıkıp şehrin içine sızar. Pavlos bu adamın gerçek kimliğini ortaya çıkararak kızın babasına haber verir ve Hasan’ın adını kullanarak Jülyetta’yı kaçıır.

Hasan Mellâh’ın bireysel yaşam dizisini anlatmak için zamanda geriye dönüş yapılarak babası Seyyidî Osman ve anlatı zamanına kadarki sürede neler yaptıkları hakkında özet bilgi verilmiş, Hasan Mellâh’ın denizcilikle olan münasebeti anlatılmıştır. Bu sayede zamanda geriye dönüş yapılarak anlatı dizisi genişleme imkânı bulmuş ve kahramanların bireysel yaşam dizileri arasındaki bağlantı noktaları somutlaştırılmıştır. Kaçma, yakalama dizileriyle birlikte genişleyen uzam farklı ülkelerde uygun ortam bulmuştur:

“(…) aşk, içsel, öznel-psikolojik bir biçimde yüceltici eğilimlerin işlenmesine olanak sağlar. Ancak aşk motifi, bireysel yaşam dizilerinde oynadığı özgün, gerçek yaşam rolü, yani evlilik, aile, doğum ve son olarak onları birbirine bağlayan içsel bağlar sayesinde, merkezi bir yer işgal eder. Aşk (evlilik, doğum) yoluyla, belirli bir bireysel dizi, diğer

bireysel yaşamların dizileriyle -çağdaşlarının yanı sıra takip edenlerin (çocuklar, torunlar) ve en yakın sosyal grubun (aile ve evlilik aracılığıyla) dizileriyle- bağlantılıdır” (Bakhtin, 1981, s.215-216).

Hasan Mellâh sevdiği kızın peşinden Ajaccio ve Marsilya limanlarına gider. Kahramanın sevdiği kızın peşinden gitme mücadelesinin eşiği olan bu mekânlar karşılaşma kronotopunun içinde yer almıştır. Eşik kronotopu, Hasan Mellâh’ın hayatında bir dönüm anı olarak adlandırabileceğimiz süresiz kovalamacanın başladığı ilk yerdir. Bu eşik aşıldığında yaşamın seyri değişecektir.

Marsilya’dan Mısır’a İskenderiye limanına giden Hasan Mellâh uzamsal engellerin üstesinden gelmeye çalışırken farklı insanlarla tanışır. Ortak amaçları sevdiği insanlara kavuşmak olan ve tesadüfen yolu bu insanlarla kesişen Hasan Mellâh’ı uzamda sürekli olarak onlar hareket ettirir. Bir yarış esnasında tanıştığı Esmâ adlı kadının gönlünü kaptırdığı Timur (Arslan) Bey’e kavuşması için onu İstanbul’a getirir. Buradayken gelen bir haber üzerine Şam’a gider. Tüm kaçışlar, kovalamalar, kurtuluşlar ve ölümler birbirini takip eden bir seyirde ilerler ve bu maceraların hareketini oluşturan organik birliğin düzenleyicisi olarak zaman ve mekân birlikte öne çıkar. Bu birliğin yarattığı düzen sayesinde Şam’da Jülyetta’ya kavuşan Hasan Mellâh kızı babası Alfons’a sağ salim teslim etmenin gururunu yaşar.

Jülyetta’nın babasına yazdığı mektup, Alfons tarafından gerçeklerin fark edilmesine olanak tanıdığı için romanın sonunda Jülyetta’yı kaçıranın Hasan Mellâh değil Dominiko Badia adlı bir Hristiyan erkek olduğu bilinmektedir. Gemide başlayan macera zamanı yine gemide sonuçlanır.

“İşte o vakit baba ile kız ve damat arasında bir hâl geçti ki, vallahi topumuzu ağlattı. Herif kızını görünce ‘A benim dâr-ı dünyâda bir evlâdım.’ diye sarılıp, kız ise ‘Babacığım, velinimetim!’ diye kolları arasında bayılıp gider. Hasan Mellâh ‘Bence, ben kendimde insaniyetin hilâfında hiçbir kusur görmemekteyim. Kızınız kendisini ilelebet bedbaht olmaktan muhafaza ettiyse ben de kendisini ilelebet işkence altında kalmaktan kurtardım. İşte elinize teslim edecek kadar yanınıza getirdim. Siz bu hareketimde bir kusur bir kabahat görüyorsanız affediniz’ diye bir yandan Alfons’a itizar eder bir yandan dahi bayılıp giden Cuzella’nın üzerine titrer” (Ahmet Mithat Efendi, 1874b, s. 444).

Dönemin tarihsel koşullarını da gözler önüne seren Ahmet Mithat Efendi belgesel kronotopa yer vererek eserin vermek istediği mesajı somutlaştırır. Kötülerin yaptığı kötülüklerin cezasız kalmayacağı vurgusunu yaparken halk tarafından bedeni lime lime edilip köpeklere atılan Badia’nın akıbetini yazdığı zeylde “(...) Allah bana gösterdi ki İspanya’yı Fas’ı Cezayir’i hâsılı âlemi alt üst etmeye muktedir bir zalim dahi kendisini kurtarmaya muktedir olamayarak kellesi

ayaklar altına atılıverirmiş” (Ahmet Mithat Efendi, 1875c, s.903) sözleriyle tamamlar ve böylece tarihsel olayları anlatısına dayanak yapar. Romanın yazıldığı yıllarda Ahmet Mithat’ın sürgünde olduğu düşünülürse romanın sonu anlamlı hale gelir.¹¹ Çünkü romanın sonunda bozulan dengenin yeniden kurulduğu, her şeyin yerine oturduğu görülmektedir. Alfons’a kızı Jülyetta’yla evlenmek istediğini söyleyen Hasan Mellâh kayınpederinin gemilerinin idaresi verilir. Böylece romanın başında Hasan’ın lakabı “denizci” anlamına gelen “mellâh”ın şanına uygun olarak roman sona erer.

Yolculuk hikâyelerinde roman kahramanları belli bir güzergâh boyunca gerçek bir seyahat yaparlar. Bakhtin’in temel kronotoplarından biri olan yol kronotopuna benzer, seyahat edilen yerlerin uzaklığıyla bağlantılı olarak seyir hâlinde olan gemi, yelken, kotra, vapur gibi araç kronotopu ortaya çıkmıştır. Ahmet Mithat Efendi’nin yol boyunca ilerlettiği romanlarından olan *Ahmet Metin ve Şirzat* ve *Hasan Mellâh* da gemi kronotopunu içinde barındırır. Günlük hayatın akışında zaman ile pastoral ve didaktik bilgilerle işlenmiş olan uzam birbiriyle kaynaşmıştır. Bireysel yaşam kronotopunun yola çıkardığı kahraman, belli bir güzergâh izleyerek kıtalar arasında hareket ederken kahramanın bu hareketi yaşamın metaforik olarak bir işaretçisi olur. *Ahmet Metin ve Şirzat* adlı romanın olay örgüsü, zengin bir ailenin oğlu olan Ahmet Metin’in yaptığı İzmit’ten Sicilya’ya kadar uzanan ve yaklaşık otuz gün süren bir deniz yolculuğu üzerine şekillenir. Romanın yolu Tanzimat romanlarının aslî mekânı olan İstanbul değil, yabancı bir dünyadır. Bu yabancı dünya, Ahmet Mithat’ın mitolojiden coğrafyaya, tarihten güzel sanatlara kadar geniş yelpazedeki entelektüel fikirlerini romana katmasına olanak tanımıştır. Seyahat boyunca Ahmet Metin’le onun seyahatine katılan diğer roman kahramanları arasında kurulan diyaloglar züppe tipinin anti-züppe tipine dönüşmesini de sağlar. Ahmet Metin, okuduğu bir romanın etkisinde kalarak yaklaşık sekiz yüz yıl önce yaşamış Şirzat isimli bir Türk asilzadesinin izlerini aramak için bir kotra yaptırır. Bu kotra, Ahmet Metin’in kültürel yaşamın bir nişanesi olarak görgüsünü artırmak ve eğlenmek kadar çalışmanın da önemli olduğu bir yaşam biçimini göstermek için romanda yer almış gibidir:

“- Daha yirmi üç yaşındayım. Kanım damarlarıma sığmayıp fıkır fıkır kaynıyor. Ya alacağım kadından da bıkar usanır isem, kancıklık namertlik olur. Dur şu aklıma gelen eğlenceleri de icra ederek bıkeyim usanayım da dünyada artık hiç hazzım kalmadığı zaman dahi tehhül ederek şöyle bir köşeciğimde külümü eşeler yatarım. O zaman dahi çocuklar tevlidi ve onların terbiyesiyle yeni bir âleme girmiş olurum da eğlenirim.

¹¹ “Önce 30 Mart 1872’de *Eyvâh* piyesinin sahnelenmesi, hemen ardından da 3 Nisan 1873 tarihli *İbret*’te matbuat nizamını şiddetli tenkit etmesi ve bu yazıda ‘millet-i metbûa’ sözünü kullanması hükümeti tedirgin etmişti. Ayrıca Vatan piyesinin de yarattığı atmosfer içinde İbret etrafındaki yazarların bir bir İstanbul’dan uzaklaştırılması kararı ile Hükümet, ona sürgün yeri olarak Ebuzziya Tevfik ile birlikte Rodos’u uygun buldu” (Parlatır, 1989, s. 65).

Ahmet Metin'in hatırına gelen yeni şeyler, seyahat idi. Ama bir posta vapurunda değil! Bir şimendiferde hiç değil. Karadan ise piyade olarak, denizden ise kotra ile! Dinç ve cesur herif öyle meskenet muktezasından olan şeylerden istikrah eyliyor. Anasır ile uğraşmak, anasıra galebe etmek derecelerini göze kestiriyor. Lakin bunun için denizcilikteki maharetini az gördüğünden birçok kitaplar celp ve tedarikiyle gemiyi inşaadan başlayarak kullanmaya kadar bu işin ait olduğu fûnun ve sanayide tetebbuata girişti" (Ahmet Mithat Efendi, 2013a, s.37).

Ahmet Metin'i bu yolculuğa iten başlıca etken Şirzat'ın macerası gibi görünmekle beraber aynı zamanda Ahmet Metin bir deniz yolculuğu yaparak geçmişin bütün izlerini görmeyi amaçlar. Kotranın izlediği güzergâh ise, Türk tarihinin ve kültürünün ne derece ileri olduğunu Osmanlı'dan da önceki dönemlere ait izlerle gün yüzüne çıkarır. Ahmet Metin için bu yolculuk Türk tarihine katkı sunacağı faydalı bir kültürel faaliyeti temsil etmektedir. Çünkü Şirzat'la ilgili anlatılmayan her şeyin Türk-İslam kültürüyle bağlantılı olduğunu düşünmektedir:

"Nihayet bundan iki yüz elli sene kadar evvel yazılmış bir İtalyanca roman nazargâh-ı mütalaasına erişti. Romanın ismi 'Şirzat' olup, mevzuu ise daha Osmanlılık hurşidinin ufk-ı şeref ve şandan şaşaanisar-ı tulû olmamış bulunduğu bir zamanın Etrak-ı Selçukiyesinden Şirzat namında bir beyzadenin İtalya taraflarında ve birtakım Araplar refakatinde başından geçen ahval-i acibeye dair idi" (Ahmet Mithat Efendi, 2013a, s.45).

Kahramanı harekete geçiren bu düşüncüyü hayata geçirmek için Ahmet Metin kendine bir yol aracı çizer. "Yeni Hasan Mellah" başlıklı ilk bölümde bu kotranın adının "Meliketü'l-Bahr" olduğu kahramanla ortak yönüne dikkat çekilerek anlatılır:

"Nihayet bir gün ahabından birisi Ahmet Metin'in denizciliğe dair olan malumatını ve Şirzat romanının izini taharri hususundaki azmini filanı dinledikten sonra:

- Öyle ise siz dahi bir Hasan Mellah olacaksınız, demesin mi? Ahmet Metin, bu sözün hükmünü anlayamadı. Dostunun yüzüne bakakaldı. Dostu:
- Bizim romancı Ahmet Mithat'ın Hasan Mellah namında bir romanı vardır. Hasan Mellah o romanın kahramanıdır. Siz dahi ona benzemek istiyorsunuz, diye izah-ı meram eyledi. Ahmet Metin bu romanı okumamış olduğundan hiçbir şey dememiş idi. Fakat hemen o akşam romanı aldırarak okuyup bir zaman sonra yine o dostunu görünce:
- Evet! Ben de yeni bir Hasan Mellah olacağım. Fakat bir Cuzella'yı aramaya çıkmayacağım. Bir Şirzat'ı aramaya çıkacağım. Hatta yaptırmakta bulunduğum sefineye dahi Hasan Mellah gibi "Meliketü'l-Bahr" tesmiye eyledim, dedi" (Ahmet Mithat Efendi, 2013a, s.48).

Türk-İslam motiflerine hayat veren sanatkârlar tarafından Ayvansaray'da inşa edilen Meliketü'l-Bahr isimli bu kotra ilk seyahatini İzmit'e gerçekleştirecek, oradan da Sicilya'ya doğru yol alacaktır. Gemilerin, denizler üzerinde gidip gelerek belli bir uzamda yer alan noktaları birleştiren araçlar olduğu düşünüldüğünde Meliketü'l-Bahr'in yapım aşamasında da vurgulandığı gibi bu kotranın sabit yerlerde hareket ederken yüzyıllar önceye ait yaşanmışlıklar

ile bugün arasındaki ilişkiyi anlamak için bir araç olduğu da ortaya çıkmaktadır. Seyahatin merkezinde yer alan ölçeklendirmeler, mesafe ölçümleri ve arka plan görüntüleri hem yazarın konumunu hem de kahramanların macera zamanlarını gösteren zamansal-uzamsal işaretçilerdir:

“-Efendim, münasip bulur iseniz yolumuzu şöyle tertip edelim: Kale-i Sultaniye’den boğazın müntehası on dokuz mil. Boğazdan Limni Ceziresi, Modurus Limanı altmış mil. Oradan Hacıyostradi Adası otuz mil. Badehu Skiro elli mil. Oradan Andre altmış ve oradan daha ziyade kırk, nihayet İzya’dan Pire altmış beş mil ki Kale-i Sultaniye’den bu yol ile Pire üç yüz yirmi dört mil ediyor” (Ahmet Mithat Efendi, 2013a, s.133).

Uluslararası bir güzergâhta ilerleyen kotranın uzamda hareket ederek yaptığı denizaşırı yolculuk ve kendi alanı içerisinde ağırladığı misafirleriyle temsil ettiği ulus aşırı ilişkiler sayesinde tarihimizde açığa çıkarılmamış pek çok olay kültürel dokusuyla yansıtılma imkânına sahip olmuştur. Kotrada ağırlanan misafirlerin işgal ettiği uzam ve geçmişleri romanın genişleyen aralıklarıdır. Pire Limanı’nda deniz korsanları tarafından gemisi yağmalanan Neofari adlı bir kadın ve Nikosolo adlı eşi olarak tanıtılan adam Ahmet Metin’in kotrasında seyahatlerine devam ederler. Romanın “Sicilya’da Şirzat” adlı bölümünde Şirzat’ın romanında geçen güzergâh takip edilerek Şirzat’ın maceralarının izleri aranmıştır:

“Şirzad-ı Selçukî romanı ilerledikçe kendi sergüzeştinin değil ise de ona müteallik olan eşhas-ı saire sergüzeştlerinin gittikçe artmaya başlayan garabeti Neofari’nin pek ziyade zevkine giderek ve merakını tahrik eyleyerek bu akşam dahi kendi dairelerinde hususi bir surette taam edilir iken sofraya başında Neofari’nin sözleri hep buna münhasır kalmış idi. Hikâyenin geçmiş yerlerinden bazı pek vazih olmayanları hakkında Ahmet Metin’den izahat talep ediyor ve o dahi tafsilat-ı lazıme veriyor idi” (Ahmet Mithat Efendi, 2013a, s.574).

Bu seyahatte tanıştığı Neofari adlı kadının aslında Akilio adlı bir adamla evli ve bu evlilikten Roza adlı bir kızı olduğu; evlilik dışı pek çok erkekle birlikte olarak ilişki yürüttüğü ortaya çıkar. Nikolso’nun onun evli olduğu adam olmadığı gibi Ahmet Metin’in de onun konumunda olmasını istediği anlaşılır. Yani Neofari Ahmet Metin’e âşık olmuştur. Kendi gemileri yağmalanıp yakıldığı için Ahmet Metin’in kotrasına sığındıktan sonra gemiyi kundaklayanın Nikolso olduğu anlaşılır. Gemideki yardımcı kadın ile Ahmet Metin arasında bir ilişkiden şüphelenip bu kadını öldürme planı yapan Neofari İtalyan kılavuzun bu planı duyduğunu düşünür ve onu denize atarak hayatına bir çırpıda son verir. Bu ani kararın ortaya çıktığı eşik kronotopu aslında, Ahmet Mithat’ın romanın sonunda kahramanlarına vereceği ödül ya da cezanın akıbeti hakkında fikir vermektedir. Neofari’nin hırslarına yenik düştüğü kısa ve yoğun zamanlarda gerçekleştirdiği eylemler (yalan söyleme, kıskanma, öldürme) romandaki hazin

sonunun habercisidir. Romanın sonunda Ahmet Mithat Efendi, Neofari'nin sonunu hem Ahmet Metin'in seyahatinin sonu hem de kadının kendi hikâyesinin sonu olarak paylaşır. Porg Nehri kıyısında eşi ve kızıyla beraber balık avlarken nehre düşer ve boğulur. Ahmet Mithat “[c]eza amel cinsindendir. Her kim zerre mikdarı hayır yapar ise onu görür. Ve her kim zerre mikdarı şer yapar ise onu görür” (Ahmet Mithat Efendi, 2013a, s. 743) diyerek romanını bitirir. Böylece deniz yolculuğu, Batı'nın sözde modernlik temsilleri olan kişilerle bağlantılı olduğu bir tarihi de kaydeder. Aynı zamanda kendi millî geçmişinin peşinde ilerleyen, Müslüman bir Türk gencinin kendini ifade etme şekilleri ve hayata bakışının ne kadar ileri olduğu da gösterilir.

Ahmet Mithat Efendi'nin farklı coğrafyalarda geçen bir diğer romanı *Acâyib-i Âlem*'dir. Herhangi bir Avrupa şehrini seçmek yerine Rusya'dan kuzeye doğru yapılan bir seyahati anlatan Ahmet Mithat'ın kahramanları dönemin izlerini üzerlerinde taşırlar. Her birinin tarihsel varlık sayılmasının nedeni, yazarın siyasi ve tarihsel yaklaşımını yansıtmak için kurgulanmış olmalarıdır. Edebiyatımızda Rusya'nın ve Rusların yer almasını 18. yüzyıldan beri savaşıma ve 19. yüzyılın sonlarında yapılan çevirilere bağlayan İnci Enginün “Batılılaşmada Rusya'nın daha iyi durumda olduğuna inanıl[masının]” (Enginün, 2000, s.314) da etkili olduğunu belirtmiştir. Gündelik hayatın esas olduğu macera roman örneklerinden biri olan *Acâyib-i Âlem* adlı romanda coğrafi arka plan hem kahramanın yaşamındaki kritik anları aydınlatır hem de dönemin koşulları ışığında eser veren yazarın çok önemli dikkatlerini yansıtır. Ahmet Mithat Efendi'nin zaman ve mekâna bağlı olarak kurguladığı macera dizisinin tarihsel süreçle organik bir bağlantısı vardır.

Roman, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan birkaç yıl sonra yayımlanmakla birlikte romanın vaka zamanı 1867'dir (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.41). Bu yılları kapsayan zaman dilimi; iki ülkenin ilişkisini çeşitli siyasi, bilimsel, felsefi ve dinî konularda göz önüne sermek üzere kurgulanmış gibidir. Rus coğrafyası ve tarihi, şehir yapıları, sanat eserleri, nüfus özelliklerinin ayrıntılı açıklamalarla yapılmış olması romana ansiklopedik bilgilerin yer aldığı seyahat özelliği de katmıştır. Emel Kefeli, yazarın bu tutumunu şöyle değerlendirmektedir:

“Kuzey ülkelerine ve Rusya topraklarına yönelmesi, pek bilinmeyen bu toprakları coğrafi, tarihî ve kültürel özellikleri ile tanıtmaya amacı ile açıklanabileceği gibi ciddi bir Rus tehdidini hisseden Osmanlı'nın özellikle Rus topraklarını, kültür ve coğrafyasını tanıma ve ‘ötekini tanıırken kendi değer ve özelliklerini daha iyi kavrama ve kavratma’ amacına yönelik bir ‘coğrafi seçim’ olarak nitelenebilir” (Kefeli,2007, s.79).

Bilime meraklı Suphi Efendi ve onun gibi fen ve tabiat bilimleriyle meşgul olan Hicabi Bey'in romanın olay örgüsünü oluşturan macerası şirket-i hayriyye vapurunda iki kişinin konuşmasıyla başlar. Suphi Efendi'nin tabiat aşkıyla kafasını bozduğunu, yarı deli sayılabilecek özellikte biri

olduğunu sohbet konusu eden bu iki kişinin konuşmasını Hicabi Bey duymuştur. Yazarın roman zamanını oluştururken ana kahraman Suphi'nin yaşam seyrinde esaslı bir değişiklik yaratacak noktaları mekân üzerinden şekillendirmesi önemlidir. Hicabi Bey'in vapurdan indikten sonra "Suphi Efendi'nin hanesi köy içinde hangi mahalde olduğunu bildiği cihetle doğruca o tarafa doğrul[ması]" (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.4) Suphi'nin hayatını tasvir etmek için oluşturulmuş bir rota izlenimi vermektedir. Ahmet Mithat bu ek rotayı oluştururken aynı zamanda Suphi'nin dünyayı dolaşma merakının yaşam seyrinde nasıl bir dönüşüm yaratacağı gizemini henüz korur:

"Hane içinde döşemeye dayamaya benzer hiçbir şey yoktur. Eğer pencerelere açılmış olan üçer arşın Amerikan bezlerine 'perde' namı verilebilirse ona karışmayız. Odaların birisinde Suphi Bey'in bir karyolası bulunup üzerine adeta mükemmel sıfatına layık bir yatak tanzim olunmuştur. Yine bu odada bir elbise dolabı bulunarak içinde Suphi Bey'in rubaları bulunur. Bundan maada birkaç tabak ve çanak ve çatal ve kaşığın karma karışık yükletilmiş olduğu bir masa dahi diğer odadadır ki burasını da yemek salonu addetmeye imkân varsa bizden itiraz yoktur.

Odanın üçüncüsüne gelince: Bu odanın dört duvarına dörder tabaka raflar bina edilmiştir ki her bir rafın arzı birer metre olup yekdiğerinden irtifaları dahi seksen santimetredir. Bu suretle husule gelen on altı raftan yalnız kapı cihetinde vaki dört tabaka en küçük raflar üzerine beş yüz cilt kadar Arapça Fransızca kitaplar yığılmış olup diğer üç tarafın rafları üzerinde ise ol kadar nümuneler vardır ki bu derecesi hemen hiçbir kimsenin nümunehanesinde görülmemiştir. Zaten bizce nümunehaneler henüz meşhut dahi değildir ya? Suphi Bey'in rafları üzerinde ise türlü türlü ağaçların kütük mukattalarından bed ile böcek nevinden olarak iğneler ucuna saplanmış haşarata varıncaya kadar madeniyat ve nebatat ve hayvanat nümuneleri dopdoludur. Hele İstanbul civarında bulunan her nevi böcekleri kuşları ve birçok nev-i nebatatı Suphi Bey bizzat toplayıp kurutmuş ve nebatattan kurudukları zaman renklerini kaybedenleri dahi elvan-ı tabiiyesine göre boyayıp her dem taze denilebilecek bir surete koymuştur" (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.5-6).

Yaşadığı evin ayrıntıları Suphi'nin sahip olduğu dünya görüşünü ilk etapta anlatmak için yeterli gibi görünse de roman zamanını kapsayan Suphi Efendi'nin biyografik zamanı, romanın mekânsal sınırlarını gelişmeye zorlar. Suphi'nin kitap, bitki ve hayvan koleksiyonunu oluşturduğu başlangıçtan bu zamana kadar geçen süre, yeni bir dünyanın büyümesi için kişisel olmayan zamanın gelişimini beraberinde getirir. Yarı deli gibi tanıtılan Suphi Efendi'nin şekillenmesini sağlayacak olan potansiyel, tek başına yaşadığı bu evin sınırları içerisindeki izlerde saklanmıştır. Bitki, hayvan, kitaplarla dolu bu ev onu sınırlandırmaması için romanın zamanı gibi mekânı da genişlemelidir. Bu genişlemeye imkân tanıyacak olan şey bir seyahattir. Seyahat edilen ülkenin sınırları genişledikçe kahramanların dünyaları da genişleyecektir. "Suphi'nin dünyada hiçbir kimsesi bulunmamasına mukabil Hicabi'nin zevcesi iki çocuğu ve bir hemşiresi ve bir de kendisinden küçük biraderi bulunması[...]" (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.22) iki kahraman arasında bir sınır çizgisi oluşturuyor olsa da yazar bu durumu ortak hayale

sıgıdırarak onları seyahat planlarını gerçekleştirmek üzere yola çıkarır. Suphi ile Hicabi seyahat planı yaparken Hicabi'nin düşünceleri kendi konumunu gözden geçirerek dünyadaki yerini saptamaktan başka bir şey değildir:

“Hicabi’ye gelince: Suphi Bey’den sonra dahi onun gözlerine uyku girmede. Seyahat meselesi nazarında büyüdükçe büyümeye başladı. Kendi kendisine dedi ki:

- Aksaray’da bir oda içinde dünyaya gel. İstanbul’dan harice çıkmaksızın büyü! Bu yaşa geldiğin halde henüz İzmit’e bile gidip görmemiş ol! Füsûl-i erbaa yirmi otuz defa yekdiğerini takip eylesin de seni hep İstanbul ufku içinde görsün. Ey insanoğlu! Bir coğrafya haritasına hiç nazar-ı ibretle bakmıyor musun? Dünya yalnız senin bulunduğun noktadan mı ibaret? Daha bu kadar karalar denizler var. Her karada İstanbul’a mahsus olan acayıpten başka nice bin acayip var. Ve denizde kezalik! Halbuki senin cibillet-i beşeriyyen cüst u cûya o kadar maildir ki yolda giderken herkes bir tarafa baksa ve o baktıkları tarafta hiçbir şey görünmese sen dahi mevcut olmayan şeyi görmek için yolundan kalarak durup bakarsın! Kıyafeti biraz garip olan bir adama tesadüf edecek olsan acaba bu nasıl adamdır diye nazar-ı istigrâbın derhal onun üzerine dikilir. Ya cihanın etraf-ı sâiresi senin cibillet ve cüst u cûnu neden gıcıklatmıyor? İstanbul’u gördün ise gördün! Anladın ise anladın! Bu dünyaya bir daha gelecek değilsin ki etraf-ı âlemi o ikinci gelişte temaşa edesin! Vâsita-i seyr-i seyâhat henüz muntazam olmayan yerlere gidemezsen de muntazam olan yerlere pekâlâ gidebilirsin. Bugün İstanbul’dan Amerika’ya kadar gitmek azmi de gitmekten başka türlü değildir. Yalnız vapurların ve simendiferlerin kat’ edecekleri mesafenin uzunluğundan ibaret bir fark vardır” (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.26).

Numunehanesi için İngiliz seyyahla, kütüphanesi için Mısırlı paşazadeyle anlaşarak seyahat için gerekli parayı elde ederek kuzeye gitmek üzere yola çıkarlar. “Londra’dan kömürlü yüklü olduğu hâlde İstanbul’a gelip kömürünü satmış ve ondan sonra zahire yüklemek için Odessa’ya gitmek üzere mevsimin hülulunu bekle[yen]” (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.40-41) bir yük gemisine binerek seyahatleri şubat ayında başlar. Bu seyahatle birlikte romanın zamansal-uzamsal dünyası, Suphi ve Hicabi özelinde o dönem insanının da Rusya’ya açılan yeni bir evreni işaret etmektedir. İstanbul’dan Odesa’ya, oradan Balta, Moskova, Petersburg, Kalguyev ve Londra’ya; dönüş yolunda da Londra’dan Fransa, Almanya, Avusturya, Bulgaristan üzerinden İstanbul’a gelinerek roman başladığı yerde biter.

Romanın zamansal diziliminde temel bir düzenleme merkezi olarak görev yapan seyahatin yapıldığı mekânlardır. Geçmişin temsilcileri krallar, seyyahlar, bilginler ile kraliyet sarayları, kiliseler, müzeler, tersaneler, tophaneler hakkında okuduklarından daha farklı bilgiler alan iki seyyahın burada gördükleri sınırlarının üstesinden gelmeyi başaran iyi örneklerdir. Dünyanın insanın bulunduğu noktadan ibaret zannetmemesi üzerine Hicabi’nin seyahat öncesinde kendi kendine yaptığı konuşma, insanın zamansal ve uzamsal dünyayı aşması için seyahatte gördükleriyle desteklenmiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin romanının zamansal-uzamsal dünyasını kurgularken dikkat ettiği şeylerden biri çok seslilik. Bunu yaparken romandaki

olayların temel noktalarını belirli eşiklerden geçirmektedir. Bu eşikler aydınlanma yanlısı fikirlerin halka yayılması için ideal bir konum işlevi görmektedir. Hilmi Ziya Ülken'in Ahmet Mithat Efendi'yi "Türkiyenin yetiştirdiği en büyük **publiciste** ve öğretici" (Ülken, 1966, s.166) olarak görmesi bu durumla ilişkilendirilebilir. Yazar; çağlar ve kuşaklar arasındaki destan, efsane, halk anlatı unsurları gibi geçişler dizisini kullanarak bir nevi halk bilincini mekânlaştırır.

Anlatı geleneğimizde Hızır'ın kahramana yol gösterip yardım etmesi, Dede Korkut'un "Kanlı Koca Oğlu Kan Turalı" ve "Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu" hikâyelerinde olduğu gibi kahramanın bir engel olarak karşısına çıkan boğa, deve ya da aslan gibi hayvanlarla güreşmesi gibi olağanüstü durumlardan Ahmet Mithat da yararlanır. Kimlik dönüşümü motifinden de romanda ayırt edici bir unsur olarak yararlandığı görülmektedir. Odesa'dan Balta'ya geldikleri trende adı verilmeyen bir prensesin de yer alması olay örgüsünün devamında önemli bir göstergedir. Elizabethgrad kasabasına kadar prensesle birlikte gitme niyetini ileten arabacı sayesinde Tatar binbaşı da işleri hızlandırarak Miss Haft adlı prensesin Suphi ve Hicabi'yle görüşmesine aracı olmuşlardır. Tek bir uzamsal çizgide yer alan arabacı, Tatar binbaşı ve prenses işleri hızlandıran Hızır motifinin karşılığı olarak sayılabilir. Suphi'nin evleneceği İngiliz seyyah Miss Haft'la yollarının kesişmesini sağlayacak olan yol kronotopu böylelikle ortaya çıkar:

"İngiliz seyyahı denilen zat otuz yaşından ziyade olabilmesi ihtimali hiçbir tahmine sığmayan bir genç kadın olup uzun boyu lepiska saçları mavi gözleri ve gayet mütebessim çehresi kendisini hakikaten en güzel kadınlardan addeddirebilirdi.

Suphi ile Hicabi İngiliz seyyahının gençliğine ve güzelliğine başka başka dikkat eyledikten sonra yekdiğerinin yüzlerine bakıştılar ki bu hâlde ikisi de kadın hakkındaki takdirlerini yekdiğerlerine ifham eylemiş oldular.

Prenses dedi ki:

-Tesadüfün derece-i mükemmeliyetine bakınız ki Miss Haft dahi sizin gibi memâlik-i şimâliyyeyi seyahat etmek üzere yola çıkmıştır. Eğer terefeyn yekdiğerini refakate kabul ederler ise bu seyahat hakikaten kâinatın gıpta edeceği kadar lâtif bir seyahat olur.

Miss Haft- Benim için iki arkadaşa malik olmak ümit ve intizarın haricinde bir nimettir. Suphi- Eğer refakatimiz kabul olunur da biz de arkadaşlık vazifesini bihakkın ifa edebilirsek şüphe yok ki kendimizi en ziyade bahtiyar addeyleriz.

Hicabi dahi Almanca olarak İngiliz'e birkaç söz söyledi ise de Miss Haft Almancayı pek az anlayarak zaten Fransızcası da o kadar mükemmel olmadığı halde Hicabi'ye Fransızca cevap verdi" (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.81-82).

Hızır motifine karşılık gelen üç karakterin romandaki işlevi, toplumsal hafızada yer etmiş bir geleneğin derinliklerinde kendini göstermektedir. Halk anlatılarında zaman; ilahi bir varlık, bilinmeyen bir güç, kader veya bir yola girme, süreci yönlendirme yetkisinin kendiliğindenmiş gibi görüldüğü kontrol mekanizması olduğu çeşitli Hızır, ermiş, rüya, kehanet, büyü, tılsımlı nesneler gibi motiflerin tekelindedir. Hayırseverlerin veya kötü adamların daha çok görüldüğü

tarihsel gerçekliğe sahip anlatılarda macera zamanında ilahi bir kuvvetten çok şans faktörüne yer verilmiştir. Modern anlatılarda tesadüfün egemenliğinde zinciri oluşturan her bir olay halkasında baskın olmayan anlar da yer almaktadır. Zamanı dizileyen her ögenin başka zaman dizileriyle karışması macera zamanını inşa etmektedir. Suphi, Hicabi ve Miss Haft'ın çadır kurdukları ve “ayı ve kurt ve tilki ve semmur vesair her nevi sayd ve şikâra salih hayvan memaliki demek olup bu yerlerin en mebzul sayd ve şikârları[nın]” (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.242) bulunduğu Rusya'nın kuzeyinde yer alan Kalguyev adasında uğradıkları ayı saldırısı yine geleneksel anlatıda karşımıza çıkan motife denk gelmektedir:

“Nihayet ayı geldi çattı. Miss Haft hemen kendisini kaybetmek derecelerinde mağlûb-ı havf ve dehşet olduğundan ve Suphi Bey ise şu an bir fedakârlık anı olduğunu hükmeyletiğinden kadını bir tarafa çekip ayının hücumuna kendi vücudunu hedef eyledi.

Kaması elinde olduğu hâlde ayı ile pençeleşmesi Miss Haft için temasına imkân olmayan bir korkunç manzara teşkil eyleyip hatta etraftan istimdat için sesini bile çıkaramaması biçare Suphi'yi de dübb-i şimâlî pençesinde yalnız bıraktı.

On dakika kadar bu pehlivanlık devam ettiyse de muahharan Suphi Bey şu on dakika müddetin sûret-i güzerânını birkaç saatten ziyade tahmin eylemekteydi.

Hakikat havf ve dehşet zamanlarında birkaç dakika müddet insanı birkaç saat kadar uzun gelir. Ama ıstırabın ziyadeliğinden dolayı değil. Havf içinde bulunan adam hakikaten o tehlikenin pek çok zaman devam eylemiş olduğu itikadında bulunur.

Bîçare Suphi ömründe böyle bir eğlence veyahut tehlike görmemiş olduğu cihetle ayıyı on beş yirmi yerinden hançerleyip nihayet kamasının ucunu bir iki defa hayvanın kalbine kadar isal edebilmiş olmakla ayı artık kendisini pençelemekten vazgeçerek sekerat-ı mevt hareketine başladı ise de Suphi'nin belinden aşağısı ayının vücudu altında kalarak o vücut ise öyle der aguş edilmesi insana safa verecek vücutlardan olmamak hasebiyle adamcağız bir türlü kendisini kurtaramamaktaydı” (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.255-256).

“Boğaç Han”, “Kan Turalı” gibi destanî şahsiyetlerin yiğitliklerini roman kahramanı Suphi üzerinde yaşatmak isteyen Ahmet Mithat Efendi, macera dizisi içinde yeni bir yerel macera dizisi oluşturur. Kendini geçmişle konumlandıran bu yeni dizi kendi kronotoplarını yaratır. Yerel olanın yabancı bir coğrafyada yeniden şekillenmesi Suphi'nin yaşamının seyri içerisinde bir varyant olarak ortaya çıkar. Kökü kendi geçmişinde olan olayın izi, aynı zamanda Suphi'yi ve çevresindekileri şekillendiren şeyin de izidir:

“Sadece destanın, folklorik zamanın içkin birliğine dayandığı gibi, kendine özgü ve derin, ancak yine de yerelleştirilmiş ve sınırlı bir tarihsel zamana nüfuz ettiğini görüyoruz. Bireysel yaşam dizileri, destanda kolektif yaşamın her şeyi kucaklayan, güçlü temeli üzerinde sadece bir dayanak olarak mevcuttur. Bireyler toplumsal bütünü temsilcileridir, yaşamlarındaki olaylar toplumsal bütünü yaşamındaki olaylarla örtüşür ve bu tür olayların önemi (bireyde olduğu kadar toplumsal düzlemde de) aynıdır. İç ile dış biçim sigortalanır: insan tamamen yüzeydedir” (Bakhtin, 1981, s.218).

Olay örgüsünün son noktası, zaman ve mekân birlikteliğinde kavuşan Suphi ve Miss Haft'ın evlenerek mutlu sona ulaşmaları olmalıdır. Geleneksel anlatıda macera zamanında kavuşmayı

bekleyen âşıkların kavuşamamaları için ortaya engeller çıkardığını ve olaylar dizisini sekteye uğrattığını halk hikâyelerinden bilen Ahmet Mithat, Katolik olan Miss Haft'ın Müslüman biriyle evlenmesini engel olarak ortaya çıkarır ve halasının gönderdiği mektupla bu evliliğe karşı çıkan aile bireyini olay örgüsüne dahil eder. Olay örgüsünün bir kutbunda, uzun zamandır zihinsel süreçte hazırlığı yapılsa da karar veriliş anının etkisiyle bir yıl gibi bir sürede para toplayıp, eşya satarak bir seyahate karar veren Suphi ile Hicabi'nin yola çıkmaları yer alırken diğer kutbunda eve dönüş süreci vardır. Romanın aksiyonu bu iki kutup arasında gelişirken romanın uzamsal belirteçlerinin geniş bir coğrafyaya yayılmasıyla da kahramanların bireysel hayatlarında öneme sahip sapaklar ortaya çıkarılmıştır. Yol kronotopunda yer alan buluşma motifi ana kahraman Suphi'nin dönüşümünü de içinde barındırır. O güne kadar kitaplardan okuyarak kendini hazırladığı psikolojik süreçte Suphi, çevresindekilerin onu aklını kaybetmiş olarak nitelendirmesine rağmen romanın sonunda kendine uygun bir evlilik yaparak evine dönmüştür.

Bakhtin'in makalesinin üçüncü bölümünde incelediği biyografik roman, Avrupa romanının gelişiminde oldukça etkili bir tür olarak ele alınmıştır. Özellikle insanı ve onun biyografik zamanı el alış biçimiyle bir yaşam kronotopu ortaya çıkarmıştır. Bu kronotopla birleşen bir başka kronotop tarihî romanlarda savaş zamanını belli bir uzamda bir dizi macera parçalarıyla tarihsel gerçeklik içerisinde veren kurguda kendini gösterir ve zamanı organize etme açısından farklılık oluşturur. Savaşın konu edildiği tarihî bir romanda eşzamanlılıkların varlığı kadar mekânsal düzlemin uzaklığı ve yakınlığıyla ilgili zamansal ve uzamsal kopuşlarla da karşılaşmaktadır. Ana kahramanın en önemli özellikleri, kimliğinin bilinmezliği ve sadık bir âşık olarak bazen sevdiği kadın bazen de toplumsal bir amaç uğruna belli bir kimliğe bürünerek giriştiği mücadelelerdir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Süleyman Muslî* adlı romanında yol Bakhtin'in kronotopik unsur olarak belirttiği işlevleri yerine getirmektedir. Özellikle tarihsel koşulları yansıtırken farklı inançlara, dünya görüşlerine, milletlere sahip dönemlerin temsilcilerini tek bir düzlemde buluşturmaktadır. Zamansal-uzamsal noktada kesişen karakterler bireysel yaşam dizisinde şans, kader gibi dış müdahalenin yoğun olduğu güçlerin etkisinde hayat yolunda ilerlerken bu güçler kahramanların yolunu türlü tehlikelerle doldurur. Kahraman bir yolunu bularak bu tehlikeleri bertaraf etmeyi bilir. Öte yandan romanda tarihsel işaretlerle yüklü, gerçek bir dünya vardır. Zamanın yaşanmışlığının bir özelliği olarak geri çevrilemezliği sayesinde kahramanların bireysel olay dizileri gerçek dünyanın sınırlarında gezinir. Romanın üçüncü bölümünde Baptistin olarak bilinen Musullu Süleyman'ın köylülere bir hile yaparak onları tuzağa düşürmesiyle macera zamanı başlatılmıştır. Atına binip sevdiği

kadın Mariya Konstanse'ye kendilerini esir edemeyeceklerine dair söylediği sözleri duymayan köylüler, Süleyman'ın atının şahlanmasıyla ortaya çıkan görüntüden etkilenerek aralarında geçen konuşmaları bir ejder kükreyişi gibi duymuşlardır. Kendisine verilen ağır hizmet dolayısıyla ata binen Süleyman Muslî hem kendisinin hem de sevdiği kadının esaretini kaldırmak istemektedir. Bakhtin'in muharip kahraman için belirlediği özellikler romanın macera zamanını ortaya çıkarmaktadır:

“(...) her maceraya sanki macera onun doğal varoluşunun bir parçasıymışçasına balıklama atlar. Dünya onun için mucizevi bir frekansa geçer ve ‘birdenbire’, yani ani değişimler, bütün zamansal oluşların önüne geçer. O bir maceracıdır, ama ilgisizdir (elbette, sözcüğün sonraki anlamıyla, yani soğukkanlılıkla kendi açgözlü amaçlarının peşinden olağanüstü yollarla koşan bir adam anlamında bir macera değildir). Doğası gereği, yalnızca bu mucizevi tesadüfler dünyasında yaşayabilir, çünkü kimliğini yalnızca bu korur. Ve kimliğini ölçtüğü kod, tam da bu mucizevi tesadüf dünyasına göre ayarlanmıştır” (Bakhtin, 1981, s.152).

Yanına sevdiği kadını alamadan köyden ayrılmak zorunda kalması neticesinde Süleyman Muslî aşkına sadık bir savaşçı kimliğiyle mekânsal düzleme oturtulur. Onun ardından köylülerin Mariya'yı Müslüman iş birlikçisi addederek cezaya çarptırması ve sonrasında kaçırılması romanın kurgusunda Süleyman Muslî'nin macera dizisiyle birleşir. Hareket noktasını oluşturan Musul ve ardından İslam coğrafyacıları tarafından Yukarı Mezopotamya olarak adlandırılan bölgeye yaptığı yolculuk sırasında Süleyman Muslî'nin yaşam seyrini değiştirecek bir dizi kırılma anları yaşanır. Mekânsal düzlemde beklenmedik sapakların meydana gelmesi sadık âşık ve savaşçı kimlikleri için hayati önem taşıyan anları da ortaya çıkarmaktadır. Olay dizisinde meydana gelen bu sapaklar birtakım talihsizliklerden ibaret olmayıp okuru meraklandıran olayların gün yüzüne çıkmasını da sağlar.

Okuru meraklandıran macera dizilerinde Ahmet Mithat Efendi, romanın sahip olduğu çok çeşitli coğrafi arka planla ilgili bilgiler vermekten geri durmaz. Bu nedenle bazı olay dizilerinin zamansal sekansında sıçramalar söz konusudur. Saatlerin uzaması bazen anlara sıkıştırılmış bazen de sayılı günlerin zamansal boyutlarında mübalağalar ortaya çıkarılmıştır. Kimi zaman hareket edişlerinin “elli sekizinci gün[ü]” (Ahmet Mithat Efendi, 1877a, s.100) uzunca bir süre gibi görünür kimi zaman da “iki sene kadar zaman” (Ahmet Mithat Efendi, 1877a, s.207) bir anda geçer. Süleyman Muslî ile Mariya Konstanse'nin Konya'ya yerleşmesinden fedailerin kendilerini bulmasına kadar geçen süne iki yıldır ve bu bir-iki satırla özetlenir:

“Konya'ya vürudu üzerinden iki sene kadar zaman mürur eylemiş olduğu halde Şeyhülcebel tarafından kendi lezzet-i maişetlerini bozacak hiçbir emâre zuhur etmemesi Mariya Konstante'yi bayağı temine başlamış ve artık Şeyhülcebel'in Süleyman'ı

unutmuş olması gibi fikirler emniyetini günden güne takviye etmekte bulunmuştu” (Ahmet Mithat Efendi, 1877a, s. 207).

Süleyman Muslî'nin gündelik yaşam dizisinin ilerleyişi belirli amaçlar için yola çıkışıyla mümkün olurken bu ilerleyiş aslında kahramanı kahraman yapan bütünü parçalanmasından ibaret bir süreci işaret etmektedir. İleri doğru ilerleyen yaşam dizisi tarihsel süreçle kesişen anlarda sekteye uğratılarak somut hatları önceden belirlenmiş olan eylemlerde zamansal-uzamsal göstergelerin ortaya çıkış sırasındaki etkisi gösterilir.

1876'da yayımlanan *Paris'te Bir Türk*'te uzam göstergeleri, İstanbul'dan Marsilya'ya doğru gitmek üzere yola çıkan bir yolcu gemisinin seyri etrafında şekillenirken zamanın ilerleyişinin göstergeleri ise tarihsel dönemin seyrinin izlerini taşımaktadır. Tarihsel zamanla gündelik zamanın iç içe geçirildiği dönemin belirteçlerine romanın en başında yer verilmiştir. Dönemin bütünsel işaretçileri olarak III. Napolyon'un imparatorluk dönemi başlangıç noktası olarak belirlenmiştir. Adı geçen son Fransa imparatoru III. Napolyon'un Fransa'daki imparatorluğu 1870'e kadar devam ettiği bilgisinden hareketle bu yıldan önceki yılları vaka zamanı olarak belirlemekte bir sakınca yoktur:

“Fransa'da üçüncü Napolyon'un hükûmet-i imparatoriyesi henüz mevcut olduğu bir zamandaydı ki İstanbul'dan Marsilya'ya müteveccihen hareket eden Messagerie Impériale nam Fransız kumpanyası vapurunun ikinci mevkii epeyce kalabalıktı.

İnşaat-ı bahriyeye merakınız olduğunu bilseydik, Fransa tezgâhlarının âdeti medâr-ı iftihar demek olan bu cesim vapuru pupasından provasına kadar size inşâîye usulünce bir âlâ tarif ederdik. Ancak buna merakınız olduğunu bilmediğimiz gibi zaten hikâyemizde mezkûr vapuru bu kadar tafsilâtıyla öğrenmeye lüzum-ı kavi dahi olmadığı cihetle yalnız ikinci kamarasına bir nazarıdikkat atfedeceğiz.

Kamaraya inilecek olan merdivenden aşağıya inildikte iki metre kadar arzında ve beş metre kadar tûlunda bir aralığa inilir ki bu aralık merdivenin arka tarafına doğru beş metre daha imtidat eyler” (Ahmet Mithat Efendi, 1876, s.1).

İkinci sınıf vapur kompartımanında, yirmi kişilik yolcu kafilesinin kendi aralarında yaptıkları siyaset, sanat hakkındaki konuşmalarla başlayan romanın olay örgüsü Hôtel d'Espania, Iff Kalesi, Catalan köyü gibi tarihî mekânların yer aldığı Marsilya, Lyon, Paris gibi şehirlerde devam eder. Tüm bu mekânlar romanın ana konusunu oluşturan örnek insan modelinin övgüsü için yanlış Batılılaşmanın ortaya çıkardığı ikiliği ideal tiplerle züppe tipler üzerinden karşılaştırmaya uygun bir zemin yaratmaktadır. Bir kamusal alan olarak çeşitli konumlardan insanları içinde barındıran yolcu vapuru, toplumsal kimlikler aracılığıyla eğitim, kültür, inanç gibi yönlerden herhangi bir millet ayırt etmeksizin eleştirel bir bakış yansıtır. Ancak en büyük eleştiri, Türk olmayanların Türkler hakkındaki desteksiz düşünceleri üzerinedir. Bu olumsuz ön yargıyı kırmak için Ahmet Mithat, adı “nasihatçi, öğütçü” (Devellioğlu, 2007, s.809)

anlamına gelen Nasuh'u, romanın ideal insanını kurgulamıştır. Mustafa Nihat Özön, Nasuh Efendi'nin Ahmet Mithat'ın ta kendisi olduğunu belirttikten sonra şunları söylemiştir:

“Nasuh, vapurdan başlayan bir tanışıklık ve tartışmalar -her vakit üstün gelmek şartıyla- içinde Fransa toprağına ve oradan da Paris'e ayak basar. Bu susturma ve tartışma Paris'te birçok kereler tekrarlanır: Doğu'da çok evlenme, İslamiyette ruhbanlık işleri... Nasuh birçok gönülleri birleştirmeye aracılık eder, hatta bu işlerden biri için Paris tiyatrolarında rağbet kazanan bir de piyes yazıp oynatır (tabii 'Ben' takma adıyla), Figaro gazetesine yazılar yazar. Ve sonunda Müslüman ettiği bir kızla İstanbul'a döner” (Özön, 2009, s.258).

Nasuh'un Paris'teki tiyatrolarda oynatılmak üzere konusu Paris'te geçen bir oyun yazması da yine Ahmet Mithat'ın hayalidir. Tüm bu benzerlikler romanın düzlemiyle yazarın toplumla olan kolektif sürecinin kesiştiği yerleri işaretlemektedir. Nasuh'un anlatı boyunca gerçekleştirdiği her türlü etkinliğini, rastgelelikle ya da basit bir hayal kurma nesnesi olarak açıklamak mümkün değildir. “[T]üm nesneler yaşamın yörüngesine çekilir, hayatın olaylarında yaşayan katılımcılar haline gelirler. Olay örgüsünde yer alırlar ve eylemleriyle onlar için sadece bir 'arka plan' olarak zıtlık oluşturmazlar” (Bakhtin, 1981, s.209). Zamanın geleceği göstermesi için kahramanların eylemlerini kurgulayan Ahmet Mithat, geleceğe ait imgelemlerini geçmişin koşullarında, mevcut gerçeklikte konuşturur. İnci Enginün'ün de belirttiği gibi Paris'e gitmeden orayı yazan Ahmet Mithat'ın insanla mekân ilişkisinin somut gerçeklik taşıdığını söylemek doğru olmaz (Enginün, 2000, s.55). Nasuh'un daha önce gitmediği bir şehri gezebilmesi için gezmek, görmek istediği yerleri orada yaşayanlara sorması insanın mekânla kurmaya çalıştığı bağın bir gereğidir. Ahmet Mithat bu ilişkiyi derinleştirmek yerine zamanı geleceğe iterek hayalini gerçekleştirir.

Tanzimat romanlarında toplumsal sınıfların, milletlerin, dönemin işaretçileri olan özelliklerine sahip bireyleri tesadüfen bir araya getiren hareket alanlarından biri, önceden belirlenmiş bir güzergâh üzerinde seyir hâlidir. Seyahat zamanının ilerlemesiyle doğru orantılı olarak bireyler arasındaki bireysel/toplumsal mesafe de kaybolur, romanın konusuna uygun olarak gelişecek macera zamanı uzamla bütünleşerek âdeta akar. Gerek İstanbul-Marsilya vapurunda gerekse Lyon-Paris treninde, nereye giderse gitsin Nasûh, bulunduğu her yerde Türkleri yanlış tanıyan yabancılarla sohbet ederek onları bilgisiyle kendine hayran bırakır:

“Her gittiği yeri ve her gördüğü şeyi hemen kaleme alıp hatta Marsilya rasathanesine bililtizam gece gidip kendisinin meşhûdât-ı vâkıasını yazmaya memur bir seyyah olduğunu anlatması üzerine memurlar koca dürbünler ve teleskoplar ile henüz hilâl hâlinde bulunan küre-i kameri Nasuh'a temaşa ettirdiler ve muzî cihetiyle muzlim ciheti hakkında birçok tarifatta bulunup bunların cümlesini Nasuh'un kaydetmesini rica ettiler ve kaydettirdiler. Çünkü verdikleri malûmât tahkikât ve keşfiyyât-ı cedîdeden olmasıyla malûmât-ı mezkûrenin Marsilya rasathanesi namına intişarı onların dahi mültezimiydi.

Nefs-i şehrin içini tâ tersaneye ve gayet külfetle yapılmış olan inşaat-ı bahriyye havuzlarına varıncaya kadar her yerini gezip gördükten ve malûmât alınması lâzım gelen şeyleri öğrendikten sonra nöbet etrafa gelince Nasuh, Alexandre Dumas'ın Monte Cristo hikâyesiyle enzâr-ı âmmede namını teşhir eylediği Iff Kalesi'nden işe başladı. Vakıa elyevm kalei mezkûre metruk ve muattal bir halde ise de vaktiyle yani Fransa'da kral veya imparator sarayının önünden geçmek cihetiyle, kral veya imparator taraftarı addolunarak bu kadar bir töhmetle müebbeden prangaya atılanların miktarı yirmi binleri tecavüz eylediği esnada haiz olduğu ehemmiyet, hâlâ oraya birçok seyyahların nazarıdikkatini celp etmektedir. Nasuh bu kalenin heybet ve dehşet-i çeşm-hıraşânesini gayet tafsilatıyla kaleme aldıktan ve haricen fotoğrafla alınmış bir de resmini ilave eyledikten maada fazla olarak bir de kendisi kalenin plânını resmeyledi. Ve kat kat duvarlarını ve katmer katmer koğuşlarını, setlerini birbiri içinden girilir kapılarının mevkilerini dahi bu suretle tayin ve irae eyledi" (Ahmet Mithat Efendi, 1876, s.89).

Nasûh'un her anlamda tam zıttı olan Zekâ Bey'in ecnebi kadınlarla olan samimiyetsiz ilişkisi, yine Ahmet Mithat tarafından yazılan *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* romanındaki züppe tipi Felâtun'un dünya görüşünü andırır. İnci Enginün'ün de vurguladığı gibi "*Felâtun Bey ile Rakım Efendi*'de (1875) başlayan bu mukayese, yabancı bir mekânda (Paris) yine Fransızlar ile Osmanlılar arasındaki karşılaştırmalara *Paris'te Bir Türk'e* (1876) kadar uzanır" (Enginün, 2009, s.206). Gündelik yaşamın içerisine yerleştirdiği sıradanlaşan bu *snob* tipin her hareketi hayatın olağan akışında o kadar bayağıdır ki yaptığı her eylem içinde bulunduğu mekânı daraltır. Nasûh Bey'in eylemsel düzlemi fikirsel anlamda nasıl örnek teşkil ediyorsa Zekâ Bey'inkiler de bir o kadar kısır ve münasebetsizdir. Zamansal ve mekânsal bağlantılarıyla karakterleri detaylandıran Ahmet Mithat Efendi, zaman ve uzamın önemini ortaya çıkarmıştır. Bir akşam vakti Madame de Trouville ile Mister James eğlenirken tiyatro sanatçısı Gabrielle'ye sırnaşır ve onu zorla öpmeye çalışır:

"Artık güzel bir komedya oynamak zamanı hulûl eylediğini hükmeyledi. Çılgın zamparaya hem ümit verecek evzâ-ı işvebazânesini ketm ve menedemeyerek hem de istidâsını isafa ol kadar inat gösterdi ve Zekâ Bey dahi galebe-i hırs ve hevesle o derece saldırdı ki daha oracıkta bûse-çîn olmak küstahlığına dahi kıyam eyledi. Binaenaleyh Gabrielle 'Benim tarafımdan bundan başka hiçbir şeye nail olamazsın!..' diye bir Hüdaî silleyi süslü beyin sol yanağına bir indiriş indirdi ki fişek gibi patladı. Mutlaka bu fişek sillesinin ateşi beyin gözlerinden fırlamıştır. Hâlbuki kıskançlığın icabatına bu zamana kadar hiddetinden titreye titreye güç hâlde sabretmiş olan De Trouville dahi ortaya fırlamıştı. Bir muharebe ki maazallah!" (Ahmet Mithat Efendi, 1876, s.62).

Zekâ Bey'in düştüğü bu durum alafrangalık sevdasından kaynaklanmaktadır. İnsan ilişkilerinde kendini ifade edebileceği herhangi bir birikimi yoktur; bu nedenle kendi olmaktan başka her şeyle girer ve bunlar da gösterişten, taklitten öteye gitmeyen davranışlardır. Paris'teki evini alafranga eşyalarla döşer, bir kadına yaranmak için pahalı hediyeler alır, servetini tüketir. Yakın arkadaşı sayılan Remzi Bey de onun bu düşkünlüğünden yararlanarak Zekâ Bey'in parasını

tüketir. “Parislilerin Sûret-i Ömrü” diye çevrilen “La Vie Parisien” gazetesinde “Paris’te İki Türk” başlıklı yazısına konu olmuştur:

“Bu kışın ibtidasından beri Paris’te iki nefer Türkün ahval ve harekâtı ehl-i dikkat tarafından dürbün-i tetkik ve hurdebin-i tahkik ile muayene olunmaktadır. Bunların birisi Nasuh isminde bir genç olup memleketinde hazain-i ulûm ve fûnunu yutmuş olduğu hâlde henüz lezzet-i maarife doymamış olduğundan, Paris kütüphanesini de yutmak için gelmiş ve her gün kütüphane-i mezkûre gidip tettebbu’-ı âsârı kendisine başlıca vazife edinmiştir. Her posta ile mahsul-i fikr ve kalemi olan asarı İstanbul’a gönderir ve orada her eseri bir rağbet-i mahsusa ile kabul olunur.

Diğeri ise Zekâ Bey namında Nasuh Efendiden daha genç bir adam olup, o dahi İstanbul’un hân-ı safa ve sefahatından karnı çatlayın caya kadar tenavül eylediği hâlde, çesniyi tebdil için Paris’e gelmiş ve kokotlardan bed’ ile grisetteler âlemine kadar terakki eylemiş ise de, bu türlü safaları memleketinde dahi bulduğundan ve Paris’te daha başka bir âlemde icrâ-yı zevk arzusuna düştüğünden, nihayet sûret-i muvaffakiyyetini gazetemizin şu tefrikasına sermaye eylemiştir. Şöyle ki:

Bu zat genç olduğu gibi hüsne de söz götürmeyecek bir derecededir. Hele Nasuh Efendi Paris’te kendisini tanıyanlar miyanında ilim ve hikmetçe nasıl bir nümune-i itibar ise, Zekâ Bey dahi son modalara tatbik-i kıyafet değil, hatta moda icat ve ihtirâıyla taayyün eylemiş olduğundan, şu kadar meziyet bir araya gelince ve bahusus şimdiye kadar kokotlar ve grisettelerden gördüğü sühulet-i muvaffakiyyet dahi bunlara karışınca, artık Parisli ve Fransız olduktan sonra hiçbir kadının kendisine mağlup olmamak ihtimali olmadığı hakkında beye bir itimâd-ı tâm vermiş (...)” (Ahmet Mithat Efendi, 1876, s.312).

Paris’te Bir Türk adlı romanda Nasûh ve Zekâ Bey’in kendi anavatanlarından deniz yoluyla uzaklaşıp dönemsel koşullarla düşünüldüğünde kültürel anlamda pek de yabancı sayılmayacak bir ülkeye yaptıkları seyahat ve bu süreçte yaşadıkları yazarın bakış açısını belirleyen merkezdir. Bu merkezin konumlandırılışında Ahmet Mithat Efendi’nin arka plana aldığı ülke ve kültür bilinci, ülkesinden kilometrelerce uzaklaşmış, yani “yola çıkmış” iki birey üzerinden farklı bir ülkede kültürel değişimin nasıl görüldüğünü ele almıştır. *Felâatun Bey ile Rakım Efendi* adlı roman kendi ülkelerinde, yani “evdeki” durumun değerlendirilmesidir. Bu iki roman yanlış Batılılaşmayı iki tip üzerinden göstermekle birlikte yazarın uzamsal koordinatlarda bir değişikliğe giderek süreci değiştirip aynı sonuca varmaya çalıştığı görülmektedir. *Paris’te Bir Türk*, yabancı bir ülkede geçmekle birlikte tarihsel bir düzleme yayılan karşılaştırma ölçeklerinin kendi millî değerleri üzerinden yapıldığı soyut bir uzama sahiptir:

“Hiçbir yerde, bir ilişkiler matrisi içinde, ayırt edici özellikleriyle, onu diğer ülkelerden ayıran özellikleriyle bir bütün olarak ülkenin bir tanımı verilmemiştir. Kapsayıcı bir bütünle herhangi bir bağlantı olmaksızın yalnızca ayrı yapılar tanımlanır; belirli bir ülkede üreyen garip hayvanlar gibi izole doğal fenomenlere sahibiz. Halkın gelenekleri ve günlük yaşamı hiçbir yerde anlatılmaz; bunun yerine elde ettiğimiz şey, hiçbir şeye bağlı olmayan, tuhaf, izole bir tuhaflığın tanımıdır. Bu izolasyon ve kopukluk romanda anlatılan tüm nesnelere nüfuz eder. Dolayısıyla bu nesnelerin toplamı romanda betimlenen (veya daha doğrusu sıralanan) ülkelere eşit olmayıp her nesne kendi kendine yeterlidir” (Bakhtin, 1981, s.101-102).

Bir romanı diğerlerinden ayıran en önemli özellik, roman kahramanlarının bireysel yaşamlarındaki sapmalardır. Romanın zamansal genişliğinin olay örgüsüne kattığı anlamı ve bu zamansal genişliğin uzamsal arka plan olarak romanda ne şekilde yer aldığının tespiti romanın ayırt edici noktalarıdır. 1885'te yayımlanan *Hayret* romanı diğer macera romanlarının olay örgülerine benzer motifleri içermekle birlikte ayırt edici temel özelliklere sahiptir. Hindistan'dan İstanbul'a uzanan bir yolculuğun son noktası olan ev uzamı, romanın kronotopik göstergelerinin başlangıç işaretçisidir. Bu eve hırsızların girmesiyle başlayan olay örgüsü geriye dönüşlerin olduğu çeşitli zamansal kırılmalar ve uzamsal genişliklerle Napoli, Singapur, Avrupa ülkeleri ile Amerika'ya kadar yayılarak oldukça hacimli bir kurgu meydana getirmiştir.

Hayret adlı romanın yeni bir özelliğe sahip olduğunu söylemek zor olsa bile Ahmet Mithat Efendi'nin macerayı geliştirmek için uzamı ve zamanı detaylandırması dikkate değerdir. Ülkelerden özellikle Napoli ile ilgili ayrıntılı bilgiler, şehirlerdeki etkinlikler, insanların yaşama alışkanlıkları ile geleneklerini ön plana çıkartan kılık kıyafet özellikleri yazarın okuyucusuna bilgi verme amacı güttüğünü gösteren detaylardır. Roman aynı zamanda geniş kapsamlı bir şekilde siyasi, ilmi, dinî, psikolojik konularda bilgiler içermektedir. Ahmet Mithat Efendi; hokkabaz, vantrilok, medyum gibi kişiler ile batıl inançları olay örgüsüne önemli kavşaklar oluşturacak şekilde yerleştirir. Tüm bu özelliklerin oluşturduğu temsil düzlemi bir yandan uzamsal boyutun duygu ve değerlerini yansıtırken diğer yandan zamansal boyutu gerçekçi bir düzleme taşır. Romanın iki düzeyli ilerleyen olay örgüsü, zamansal ve uzamsal sahnelerle kesiştirilir. Romanın ilk düzeyinde yer alan detaylı bir yatak odası tasviri zıt değerler barındıran niteliğiyle dikkat çeker:

“Şimdi şu mükellef yatak odası içinde kimin yattığını tahayyül edersiniz? Pek genç fevkalâde güzel bir kadının yattığını mı hülya edersiniz? Tuvalet takımının üstünde duvara talik edilmiş bulunan saatin, gece yarısından sonra iki buçuğu irae eylediği bir zamanda böyle müzeyyen ve muntazam bir yatak odasında yatan taze ve güzel kadını temaşa etmek, şüphe yok ki uyunu telziz eyler. Hatta şimdiden hatırimıza bin türlü hülyalar hücum etmeğe başlar. Üzerine örtündüğü örtüler acaba ol melek-simayı büsbütün mü örtmüşlerdir? Acaba uyku hâliyle kolunu şöylece bir tarafa atarak, perişan saçları parmaklarına dolaşmış mıdır? Acaba yatağı içindeki hareket-ı gayr-ı ihtiyariyyesi, ince patiskadan gecelik piraheni tarumar eyleyerek zaten dekolte olmak hasebiyle setrden âciz kaldığı güzel kollar ve yuvarlak omuzlar, beyaz gerdan, simin sine bilkülliye meydana çıkmış mıdır? Rüyasında gördüğü şeyler zaten hayalinde büyüttüğü macera-yı sevda olup da tatlı tatlı tebessümler mi ediyor? Acaba gül dudakları arasından bila-ihhtiyar dökülüveren birkaç kelime sevdiğinin ismi midir?

Heyhat!.. Bu hayalâta aldanıp da derhâl hayran oluvermemeliyiz. Yatağın içinde yatan, kadın değil bir erkekti. Bari genç ve güzel olsa! Bilâkis ihtiyar bir erkekti. Vakia ihtiyarların da bazı pek güzel ve yakışıklıları da vardır ki böyle âli ve müzeyyen yatakta süt gibi sakalları ve nuranî ve semavî çehre ve tavırlarıyla yine nazar-rübâ olurlar. Hayır

efendim hayır! Şu güzel yatağın içinde yatan zat vakıa ak sakallı bir ihtiyarsa da sakalı insan kılı veyahut tüyü ıtlakından ziyade at veya keçi kılı tabirine şayandır. Çehresi o kadar esmerdir ki bizce esmer addolunanlar bunun yanında en beyaz kalırlar. Zenci değildir. Habeş de değildir. Fakat renkçe Habeşi'den pek az farkı olup Habeşi'dir diye hükmolunamaması ağzı burnu filânı Habeşilere benzememesinden naşidir" (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.3-4).

*** olarak belirtilip adı verilmeyen Büyükada'nın en meşhur otelinde Safa Kok Sanc adlı yaşlı ve zengin bir Hintliye tahsis edilen bu oda, romanın zamansal-uzamsal noktalarının kesiştiği ilk yerdir. Gündelik yaşamda gerek uzamsal mesafeyle gerekse toplumsal koşullarla birbirinden ayrılmış insanların buluşma noktası olan bu otel odası, roman kahramanlarının kaderlerinin ağlarının örüldüğü uzamdır. Bu otele gelen hırsızlar ile Safa Kok Sanc'ın aynı uzamda buluşması romanın mekân ile kişi zıtlığını yaratan ikinci durumdur. Bu zıtlığa üçüncü bir durum daha eklenir. Yoldan gelen insanların kesişme noktası aynı zamanda kaderin ağlarının örüldüğü nokta işlevini taşır. Bir soygun mekânı olan otel odasında hırsızların Safa Kok Sanc'ı öldürecekken gaipten gelen "İhtiyara sakın kıymayınız ha!.." (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.16) sesinin işitilmesi ve ellerindeki kamaların kâğıda dönüşmesi (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.29) olay örgüsünü daha karmaşık hâle getirmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin soygun esnasında her şeyin alışıldık türden olduğu bir zaman-uzama olağanüstüyü ekleme çabası masalsı dünyanın folklorik sınırlarına girmektedir. Merak unsurunu canlı tutan bu görüntünün folklorik temeli kronotopiktir ve Ahmet Mithat Efendi'nin macera zamanına fantastik bir ifade de kazandırmaktadır. Fakat amacının bu olmadığını giderek daha karmaşık hâl alan olaylar dizisinde bir araya getirdiği kronotoplardan anlayabiliyoruz. Bu kronotoplar sayesinde olaylar dizisi somutlaştırılmıştır.

Romanın macera zamanının işlemesi için gerekli olan uzamsal genişliğin oluşabilmesi; olayları yöneten tesadüflere ve kahramanların doğru zamanda, doğru yerde, doğru hamle yapmalarına bağlıdır. Tüm bu olasılıkları yaratan koşullar kronotopiktir. Safa Kok Sanc'ın hırsızlar tarafından öldürülmesini engelleyen gizli gücün açığa çıkarılması için kahramanın yola çıkması gerekmektedir. Hırsızlar tarafından gerçekleştirilemeyen soygundan sonra Hintli ailenin çıkmaya karar verdikleri bu "yolda" kahramanların akıbetleri henüz "yola çıkmadan" tayin edilmiştir. Napoli'ye varmadan Safa Kok Sanc'ın kızı Mihriban'ın güzelliği Napoli ahalisinin dillerine destan olmuştur. Safa Kok Sanc'ın zenginliği ile Mihriban'ın güzelliğinin konuşulacağı uzam, asilzadelerden Baron Fon Tenkvil'in salonu olacaktır. Oturma odaları ve salonlar uzamı Bakhtin tarafından şöyle değerlendirilmiştir:

"Elbette bu, böyle bir uzamın ilk görünümü değildir; ancak romanın temel mekânsal ve zamansal dizilerinin kesiştiği yer olarak tam anlamını sadece bu metinlerde elde eder.

Anlatı ve kompozisyon açısından bakıldığında, karşılaşmaların meydana geldiği yer burasıdır (artık “yolda” veya “yabancı bir dünyada” toplantılar gibi özellikle rastgele niteliklerini vurgulamaz). Salonlarda ve oturma odalarında entrika ağları örülür, karalamalar meydana gelir ve son olarak –romanda olağanüstü önem kazanan, kahramanların karakterini, “fikirlerini” ve “tutkularını” ortaya çıkaran diyalogların gerçekleştiği yer burasıdır” (Bakhtin, 1981, s.246).

Yazar bu uzamı, asilzadelerin kişiliklerini, şöhretlerini, amaçlarını tanıtmak ve tek bir zamanda ve tek bir uzam üzerinde asilzadeleri bütünlüklü bir çerçeveye içine oturtmak için kurgulamış gibidir:

“Almanya’nın tadat ve tayine sığmaz asilzadegânından Baron Fon Tenkvil’in salonunda, bir akşam kibardan birkaç zat içtima etmişlerdi. Bu misillü misafirleri celbe medar olacak hususat meyanında bir de familya içinde güzeller bulunmak medarı vardır ki Baron Fon Tenkvil’in zevcesi artık güzellerden addolunacak dereceyi çoktan geçmişse de kadınlık için terbiye-i kemâl demek olan otuz yaşında gayet güzel bir dul baldızıyla yirmi iki yaşında bir kızı vardı ki bunlara koca bulmak için hanesini her misafire açtığı gibi her misafir dahi bu kadınları tezevvüçten ziyade o maksatta görünerek nail-i enzar-ı iltifatları olmak için hanelerine devam eylerlerdi. Bugünkü içtimada Baron Fon Tenkvil’in salonunda Fransa kibarından Mösyö de Trevafas ve İspanyol zadegânından Don Pedro de la Maripotan ve Rus konteslerinden Kontes Pastrapoloviç bulunup bunlardan maada Mösyö Sarpson isminde bir Amerikalı ve Charles Lanko namında dahi bir Fransız muhbiri bulunuyordu” (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.91).

Salon kronotopu orada bulunan asilzadeleri tanımaya elverişli bir ortam sunar. Özellikle Mösyö Sarpson’un kumar merakını gözler önüne seren bir detay önemlidir. Kumar; konumları ne olursa olsun insanları bir araya getirip bazen kazanma/kaybetme, bazen şans/şansızlık, bazen de yükseliş/düşüş gibi iki uçta gezinilen özel bir atmosferi içinde barındırır. Mösyö Sarpson’un şans faktörüyle ani gelişen değişimlerin adamı olduğu vurgusu yapılıır. Bu detaylar verildikten sonra yazar “Sarpson’un Safa Kok Sanc familyası ve onlar meyanında dahi bilhassa Mihriban hakkındaki rivayati bizim romanımızın asıl zemini olacak ahval ve vukuatın miftahı demektir” (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.96) diyerek romanın kronotopik dünyasının zeminini oluşturduğunu haber verir. Romanın ilerleyen sayfalarında Sarpson’un kötü adam olarak farklı kimliklerle genç kızların peşine düşmesi kaçma-kovalama serisinin başka bir düzlemde çözülmesini sağlayacak bir karakteri -Mirza İsmail’in olay örgüsüne katılmasını- zorunlu kılmıştır. Mirza İsmail’in hokkabazlığı romana masalsı bir hava katarak tılsımın etkisiyle olay örgüsünün tesadüfi ve olağanüstü durumlarla gündelik zamandan kopan yerleri açıklanmaya çalışılmıştır. Böylece romanın olay dizilerinin kılık değiştirme, tesadüf, şans ve kaderin elinde insanın müdahalesinin olmadığı zamansal öğelerle kaynaştırılması sağlanmıştır:

“Mirza İsmail muhaliflerin teklifini kabulden maada ‘Bana bir kız gösterin ki okumaktan, yazmaktan musikiden ilimden hünerden bîbehre adi bir kız olsun. Ben o kızı mıknatıs uykusuyla uyutacağım. Bade kıza hangi mektubu gösterirsem

okutabileceğim. Hangi havayı isterlerse piyanoda çaldıracağım. Hatta resim bile yaptıracağım. Hem de ahali hangi zatın resminin yapılmasını isterlerse onu yaptıracağım’ diye iddianın son derecesine varmış olduğundan artık iş bu dereceyi bulunca Napoli’deki kibar-ı misafirin dahi bu hünerin icra olunacağı Saint Charles Tiyatrosu’na gelmeye yekdiğeri teşvik etmişlerdir” (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.99).

Hokkabazlıktaki hünerini gösterdikten sonra rastgele seçtiği bir kızı “hâb-ı mıknaşî ile uyutarak” ona resim yaptıran Mirza İsmail’in çizdirdiği resim *İl Monitore Napolitano* gazetesinde yayımlanır ve şehrin her yerine yayılır. Ertesi günkü hokkabazlık gösterisinde Safa Kok Sanc soygununu düzenleyen kişinin bu resimdeki kişi olduğunu söyler ve bu soygunda yeri olmadığını ispatlayabilmek için gaipten haber vererek onlara ihtarda bulunduğunu, ellerindeki kamaları kâğıda çevirdiğini söyler. Tiyatro ahaliyi soygunu yapanın Mösyö Sarpson olduğuna kanaat getirirse de bir türlü onu bulamazlar.

Safa Kok Sanc’ın Maya Mihriban’la balkonda “[s]erbest bir İngiliz kızı gibi” (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.149) yaptığı konuşma Safa Kok Sanc’ın Mösyö Sarpson ile daha önceden tanışıklığı olduğunu, kızı Mihriban ile Sarpson’un altı yıllık geçmişlerinde Singapur’dan Hindistan’a, oradan Amerika’ya ve İngiltere’ye beraber gidecek kadar yakınlık olduğunu ve Mihriban’ın Sarpson’a iftira atıldığını düşündüğünü, geçmişte onunla ilgili herhangi bir şüpheli tavrına şahit olmadıkları konusunda hemfikir oluşlarını zamanda geriye dönüşlerle hatırlatır. Mihriban öyle bir ikna olmuştur ki hokkabaz, üç gün sonraki oyununda onunla ilgili bilgiler vereceğini haber vermiş olmasına rağmen fayda etmez. Hatta yolda gördüğü Mihriban’a Sarpson’un kötü emelleri olduğundan bahsettiğinde de genç kadın bir türlü ikna olmaz.

Romanda Sarpson’un sahtekârlık olarak belirlenen konumu kendi özel kronotopunu yaratmıştır. Salon uzamında ortaya çıkan, daha sonra kaybolan Sarpson’un özel hayatında bilinmeyen fakat suç teşkil eden eylemleri, izleyicilerin gözü önünde hokkabaz Mirza İsmail tarafından açıklandıktan sonra kamusal bir önem kazanmıştır. Suç eylemi beraberinde uzamsal engelleri, kaçmayı, takip etmeyi, yargılamayı ve hapsedmeyi getirir. Tüm bu eylemler geniş uzamlara olan ihtiyacın göstergesidir. Ahmet Mithat Efendi, Mirza İsmail’in maceralarına geniş bir şekilde yer vermekle hem kahramanın hayatını detaylandırmış hem de zamansal-uzamsal dizileri birbirine bağlar.

Mirza İsmail’in aslen İspanyol olan ve Amerika’da hokkabazlık yapan Mösyö Sanço adlı ustası ile onun evlat edindiği Anj isimli Fransız kızını Mihriban’a anlatırken roman kahramanlarının birbirleriyle geçmişte bir şekilde temas ettikleri ortaya çıkar. Mihriban’ın neredeyse tanıdık çıkacaklarını söylemesi üzerine Mirza İsmail’in “Öyle ya matmazel! Zaten bu hikâyeleri niçin söylüyoruz? Aşinalığımızı ispat ve teyit için değil mi?” (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.294)

diye yanıt vermesi de romanın zamansal-uzamsal dizilerinin kesiştiği yer olarak karşımıza çıkmaktadır. Mösyö Sarpson'un kimlik değiştirerek "Lort Charles Hugin" takma adıyla Anj'ı da elde etmek için kandırdığı ve sonunda öldürdüğü; böylece, olay örgüsünün temel bileşenlerinin ihanet, suçlama, yargılama şeklinde ilerletildiği ortaya çıkar. Paris'te yakalanan Sarpson'u hapishanede ziyaret eden ve ona inanmaktan vazgeçen Mihriban romanın sonunda Müslüman olarak Hidayet Hanım ismini alır ve İsmail'le evlenir.

Romanın sonunda gerçekleşen evlilik, kahramanların yollarının mutlu sonla birleşmesi anlamına gelse de bu mutlu sonun kurgunun esas önceliği olduğu anlamına gelmemelidir. Kronotoptaki baskın ilke olan zaman, roman kahramanlarını olgunlaştırmak yerine maceranın sınırlarını belirleme işleviyle kullanılmıştır. *Hayret*'in aşk romanından macera romanı özelliği göstermesinin en önemli göstergesi zamanın ve mekânın sabitlendiği kronotoplardır. Sarpson'un fazla afyondan hapishanede ölü bulunmasının üzerinden iki buçuk sene geçtikten sonra Mirza İsmail'le Maya Mihriban'ın evlenmeleri romanın kurgusunun önceliği olmadığına da ispatıdır. Romanın başlangıcında evlilik çağında olan Mirza İsmail ile Maya Mihriban'ın türlü olaylardan sonra evlenmeleri olay örgüsünün aksiyonunu belirleyen iki noktayı oluşturmaktadır. Bu evliliği geciktiren en önemli sebebin, Mirza İsmail'in Sarpson'a benzer bir intiba yaratacağı yönünde duyduğu rahatsızlıktır. Safa Kok Sanc'ın ölümünden sonra kızı Mihriban'a kalan yüklü mirasa ortak olma düşüncesi taşımayan Mirza İsmail'in romana katkısı anlatıcı tarafından da takdir edilmiştir.

Yazarın konumunu kurmaca bir düzleme yayan yol kronotopunda fiziksel olarak gidilen ya da zihinsel olarak hayal edilen seyahat planı da teşhir edilir. Paris'e gitmeden önce yazdığı *Paris'te Bir Türk* romanından on üç sene sonra -1889'da- II. Abdülhamit tarafından katılımcı olarak Stockholm-Oslo'da yapılan "Sekizinci Milletlerarası Müsteşrikler Kongresi"ne gönderilen Ahmet Mithat Efendi; İstanbul'dan kalkan vapurla Fransa, İsveç, Danimarka, Almanya, İsviçre, Avusturya, İtalya ülkelerini kapsayan yetmiş bir gün sürecek bir seyahate çıkmıştır. Yazarın bizzat gerçekleştirdiği bu seyahat bir iş seyahati gibi planlansa da kongrenin ardından daha önceden haritalardan bildiği, hakkında kitaplar okuduğu çeşitli yerlere gitme fırsatı bulmuştur. Seyahatlerini romanlarının kurgusal yapısına arka plan olarak yerleştiren Ahmet Mithat Efendi'nin gezdiği/okuduğu/hayal ettiği yerleri söylemsel bir strateji olarak kullandığını vurgulayan Olcay Akyıldız'a göre: "Ahmet Mithat tüm bu seyahat romanlarını ya da kendi yaşadığı, ait olduğu coğrafyanın dışında geçen roman ve hikâyeleri yazarken farklı seyahat türleri hakkında da düşünür. Bu meseleyi ya romanlarının önsözlerinde konu eder ve fikirlerini okurlarıyla paylaşır ya da kurmaca düzlemde roman kahramanlarını farklı seyahat türleri

hakkında konuşturur” (Akyıldız, 2012. s.11). Seyahat planı; bilinçli bir şekilde detaylı tasvirlerle yer veren yazarın hayal ettiği/gördüğü yerler karşısındaki konumunu pekiştirmek için vardır. Romanın bu örgütleyicileri sayesinde yabancı, gerçek bir dünyanın göstergeleri ortaya çıkar. Bu göstergeler, Ahmet Mithat’ın görüş açısından gündelik hayatın içinden dünya görüşünü içeren bilimsel-toplumsal-kültürel değerlerle birlikte *Avrupa’da Bir Cevlân* adlı eserinin mukaddimesinde şu şekilde ifade edilmiştir:

“Bahusus ki Hasan Mellah, Hüseyin Fellah, Paris’te Bir Türk, Acâyib-i Âlem gibi bir çok romanlarda karilerime seyahat-i fikriyye icrası hususunda vuku’ bulan delalet-i ‘acizanem kezalik bir seyahat-i fikriyye demek olarak coğrafya-yı mutavvel kitablarıyla delail-i seyyahiye ve seyahatnamelerin dur u dıraz tetebbu‘undan husula gelmiş bir şey olduğu halde işbu Avrupa cevelânnameye ta’lik etmek bilvücuu enseb düşecek idi” (Ahmet Mithat Efendi, 1890a, s.2).

Seyahatin asıl unsuru yazarın zihnindeki düşüncelerdir. Bu düşünceler okuduğu metinler aracılığıyla hayal kurması sonucu kurmaca dünyada yer bulduğu gibi yazarın bizzat yola çıkıp gezip gördüğü yerlerin anlatı düzleminin zamansal ve mekânsal dizilimine yerleşmesiyle de karşımıza çıkmaktadır. Bir de okurun kendi fikrî seyahati söz konusudur ki Ahmet Mithat Efendi, mukaddimesinin devamında okurun kendi okumaları sonucunda fikri olarak yaptığı seyahatin de sürece dahil olduğunu belirtir.

Ahmet Mithat Efendi’nin hem kurmaca kompozisyonu hem de anlatı özelliklerini besleyen seyahatle ilgili unsurlar yazarın yabancı ülkelere olan ilgisinden ileri gelmektedir. Seyahat romanlarının merkezinde yazarın dünya görüşünü yansıtan bakış açısı yer alır. Bu bakış açısını düzenleyen siyasal, toplumsal, kültürel kodlarla zamansal-uzamsal özellikler romanın yazılış amacını açığa çıkarmaktadır. Seyahatin merkezindeki yol, yolculuk planı romanın zamansal diziliminde temel düzenleyicidir. Bu tür seyahat romanlarının zamansal diziliminde asıl unsur olarak biyografik zaman yer tutar. *Hasan Mellah, Paris’te Bir Türk, Acâyib-i Âlem* uzamsal konumdaki değişikliklerle kurgulanan romanlarda yer alan macera kronotopu, yazarın zihinsel seyahatlerinde yer alan kendi topraklarından geçirdiği bir yol üzerinde şekillenir. Kafkaslardan Filistin’e, Akdeniz’den Avrupa’ya kadar çok geniş bir coğrafi alana yayılan roman mekânlarında “(...) cihân-ı atîkin her tarafını gezdirdiğim halde cihân-ı cedîd olan Amerika kıtasına doğru henüz lâıykıca bir sefer açmamış” (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.3) olduğunu belirtir. Avrupalıların “cinsiz, perisiz bir medeniyet” (Ahmet Mithat Efendi, 1885b, s.117) olarak tanımladığı Amerika kıtası *Felâtun Bey ile Rakım Efendi* adlı romanda kölelik üzerinden Amerika ile Osmanlı toplumunun kültürleri arasındaki farklılıkların karşılaştırılmasıyla *Süleyman Muslî* ve *Acâyib-i Âlem* romanlarında Amerika’daki vahşiliğin medeniyet

olmadığının göstergesi olarak sunulmasıyla yer almıştır. *Hayret*'te ise, Amerika'daki medeniyetin Avrupa toplumunun görgü kuralları olduğu belirtilmiştir. Bütün bunların, Amerika'daki kültürün nasıl olduğunu anlatan değerlendirmeler olduğunu ve romanın Amerika hakkında yaptığı okumalardan edindiği bilgileri ortaya çıkarmak ve insan ilişkilerinde vahşiliğin, çağdaşıktan uzak yaşam tarzının devam etmekte olduğunu tasvir etmek için uygun bir zemin yarattığını söylemek mümkündür.

“Bireysel yaşamların, grupların ve sosyopolitik bütünün seyri birbirine kaynaşmaz, dağılırlar, boşluklar vardır; farklı değer ölçekleriyle ölçülürler; bu dizilerin her birinin kendi gelişim mantığı, kendi anlatıları vardır, her biri eski motifleri kendi tarzında kullanır ve yeniden yorumlar. Bireysel yaşam serilerinin sınırları içinde, içsel bir yön kendini gösterir. Bireysel yaşam dizilerini bütünden ayırma ve ayırma süreci, köleci toplumda ve kapitalizmde finansal ilişkiler geliştiğinde en yüksek noktasına ulaşır. Burada bireysel dizi kendine özgü özel karakterini alır ve ortak olarak tutulan şey azami ölçüde soyut hale gelir” (Bakhtin, 1981, s.214-215).

1888'de yayımlanan *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* adlı romanda Amerika'daki bilimsel çalışmaları romanın merkezine yerleştiren Ahmet Mithat Efendi, vahşiliğin yerine medeniyetin resmini çizer. Medeniyetin bilimle ortaya çıkarıldığı bireysel yaşam dizisine yer veren romanda zamansal ve uzamsal kategorilerin bireysel kaderler çerçevesinde düzenlendiği görülmektedir. Bu romanla ilgili dikkat çeken detay Nur Gürani Arslan'ın Türk edebiyatında Amerika ile ilgili yaptığı çalışmada belirttiği gibi “1305/1888'de basılan kitap henüz Amerika'ya giden Türklerin parmakla sayıldığı, bu ülke hakkındaki Türkçe kaynakların yok denecek kadar az olduğu bir devirde yazıl[masıdır]” (Arslan, 2000, s.80). Romanın başında Ahmet Mithat da bu bilgiyi doğrulayan bir ifadeyle Amerika'yı tanımak için Türkçe kaynaklara başvurmanın acınası bir zahmet olduğunu dile getirmiştir. Çünkü “[b]eş kıta-i arziden beşinden dahi bahis olmak üzere henüz beş yüz sayfalık bir coğrafya kitabımız bulunmadığından” (Ahmet Mithat Efendi, 1888c, s.4) Türkçe yazılan coğrafya kitapları Amerika hakkında detaylı bir bilgi içermez ve eldeki sayılı kitapların kapsamaları dardır. Amerika'ya gitmediği halde orada geçen bir roman yazarken *Amerika'da Paris* adlı bir eserin kendisine fayda sunduğunu ifade ettikten sonra bilgi edinmek isteyenlerin hangi kaynaklardan yararlanması gerektiğini de açıkça belirtir:

“Amerika'yı tanımak için mufassal meşruh seyahatnameleri okumalıdır. Muhteraat ve keşfiyât-ı cedideden Amerika'ya ait olan yüzlerce binlerce şeylerin tarihini okumalıdır. Amerika'nın yetiştirdiği büyük adamların gerek hayat-ı umumiyelerini ve gerek hayat-ı hususiyelerini mübeyyin tercüme-i hâllerini okumalıdır” (Ahmet Mithat Efendi, 1888c, s.4).

Önceki romanlarında yer verdiği Amerika'nın insanlık dışı, kaba ve yabani arka planı bu romanda dağılmıştır. Bilim insanlarının çalışmaları romanın sonunda her ne kadar aşk, aile, dostluk gibi kavramları sorgulamaya açsa da bilimsel bir yeniliğin romana konu edilmesi yazarın dikkatiyle ilgilidir. Bilimle teknikte ilerleyen toplumun kahramanı, uygar insan olma yolunda hem kendine hem de topluma süreklilik ve kalıcılık kazandıracaktır. Bu bilim temelli kalıcılık zamandaşları arasında şekillenir ve bu sayede gelecek nesil arasında da kendine bir yer edinir. Bilimsellik bireyin kendi zamanıyla gelecek zaman arasında organik bir bağ kurarken biyografik zamanın önemini tarihselliğe devreder. Ahmet Mithat için bilimin teknikle harmanlanması demek çağlar boyunca sürekliliğin içerisinde yer bulabilmek ve kendi bireysel tarihinin önemini yitirmesi demektir. Bunun için romanda galvanoplasti tekniği özelinde toplumumuzdaki bilimselliğin bütünsellik içinde değil, birbiri üzerine şekillenmeyen bir zeminde boşlukta kaldığını düşünür ve karşılaştırma yapar:

“Karilerimizden hepsi galvanoplasti sanatını bilemezler ya! Zaten bu sanat bizim için en yeni sanâyidendir. Vâkıâ Türk'ten, Rum'dan, Ermeni'den üç beş sanatkârımız bu sanatı icrâ ediyorlar. Lâkin bizde pek çok sanatkâr vardır ki icrâ ettikleri sanayi, fûnunun hangi esası üzerinde müstenid olduğunu bilmezler. Ama bu adamları ayıplamayınız. Onlara mukabil bizde pek çok erbâb-ı fûnun vardır ki tahsil eyledikleri fenler sanâyiin hangi şubelerine ne suretle yardım edebilecekleri maddesinden bîhaberlerdir. Maahâza hiddet etmeyelim. Biz yeniyiz yeni! Elbette bizde dahi bir zaman gelir ki fûnunun sanayie tatbiki ve sanayiin fûnundan istimdadı maddeleri düşünülerek ikisi arasındaki münâsebet araştırılmak lüzumu hiss olunur” (Ahmet Mithat Efendi, 1888c, s.13).

Doktor Bovlay'ın ölümün nasıl gerçekleştiğini bilimsel yollarla gösterebilmek için kendi bedenini deney malzemesi hâline getirmesi ve bu deney için Doktor Dodil'le görüşmesi bilimsel matrisler içinde Doktor Bovlay'ın zamanla olan ilişkisini ortaya çıkarır. Doktor Bovlay ölüm deneyinde uyuşturucunun etkisiyle gerçekten öldü zannedilir ve hayat ile ölüm arasındaki sürede romanın kronotopları ortaya çıkarılır. Doktorun yaşadığı halde öldüğü düşünülerek geçirdiği sürede gelişen olaylar dizisi, bireysel hayatın normal akışından sapmalar yaşatır.

“Bovlay'ın tertip eylediği narkotik bir adamı böyle beş saat müddet mevt-i hakiki ile öldürdükten sonra tesirini gösterecek istidadı hasebiyle o adam dirilecek, ama yalnız beyni dirilecek. Kulağına her şey vasıl olacak, beyni her şeyi düşünecek. Hatta yalnız dimağın söz bile söyleyecek. Hareket bile edecek. Şu kadar ki, bu sözler, bu hareketler zahirde asla eser gösteremeyecekler. Mesela o adam bir nağra atacak, ama bu nağrayı dimağın ve vehmen atıp hariçte sivri sinek vızıltısı kadar bile sada peydası şöyle dursun, o nağrayı atmak için ıkıntısı sıkıntısı bile görülmeyecek. Rüyada haykıran bazı adamların sesi çıkmazsa bile yüzü görülecek olsa bir ses çıkarmak için uğraştığı görülüp anlaşılabilir. Hele rüyasında bir adama yumruk vuran naimin bayağı davrandığı müşahade olunur. Ama Doktor Bovlay'ın tertib-kerdesi olan narkotik ile naim bulunanlarda bu kadarlık asar-ı zahire dahi müşahade olunamaz. Naim etrafında gûzar eyleyen ahvalın kaffesini hisseder ve kuvve-i müfekkiresini hal-i bidaride bulunan adam

gibi ve hatta daha ziyade istimal eyler de vücuduna bin göz dikkat etmiş olsa zerre kadar hareket müşahade edemez. Nabızları dahi atmaz” (Ahmet Mithat Efendi, 1888c, s. 55-56).

Galvanoplasti çalışmaları yapan Doktor Gribling ile Doktor Bovlay’ın eşi July’in yakınlaşması Doktor Bovlay’ın zamansal boşlukta kaldığı ve hareket edemediği süredeki tüm boşluğu doldurur. Bu süre, romanın kahramanları arasındaki yaş farkının sorun yarattığı fikrini de içerisinde barındırır. Bir noktada başlayıp devam eden evlilik yolunda bir sapak yaratan bu havada asılı kalan zaman, gündelik hayatın kurallarının ihlal edildiği bir andır ve olayların beklenmedik şekilde gelişmesi için bir kırılma noktasıdır. Doktor Bovlay’ın uzamda hareket edemeyip zamanı idrak edebilmesi, hiçbir şeye müdahalede bulunamaması onu gerçek dünyanın sınırlarından uzakta tutar ve bu uzaklık Gribling ile July’nin sınırlı ilişkisinde bir dönüşüm başlatır. Ahmet Mithat Efendi’nin yarattığı zamansal dışarıdalığı, Bovlay’ın kaderi olarak değil yazarın iletmek istediği fikrin boyut kazanması şeklinde yorumlamak gerekir. Çünkü yazar, bilimsel çalışmalarla önemli buluşlara imza atan Amerikalıları ahlaki açıdan iyi bulmaz. Bu nedenle kendisinden yarı ömür az yaşamış bir kadınla evlilik yürütmenin nelere sebep olacağını gündelik aile olaylarının zamanında bir kırılma anı yaşatarak göstermiştir. Aynı zamanda bilimsel çalışmaların tarihselliğinde kurgulanan roman kahramanları aracılığıyla toplumsal doku görünür hale getirilir. Toplumsal yapının bir parçası olan doktorların özelinde biyografik yaşam kronotopları Amerika’daki sosyo-tarihsel süreci işaretler. Amerika’nın tarihsel geçmişleri o günkü koşullarda üretmeye ve araştırmaya elverişli ortam sunsa bile sosyal düzen açısından aynı ortamı sağlayamamaktadır. Bu dokunun yer aldığı bir diğer roman *Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi*’dir. Romanın ön sözünde okurlarını yıllardır İstanbul’un sınırlarını aşarak başkentin doğusundan batısına kadar geniş bir coğrafyada yer alan çöl, deniz, vadi, şehir merkezi gibi yerlere götürdüğünü ifade eden Ahmet Mithat Efendi bu romanında “Yeni Dünya” adı verilen Amerika kıtasını farklı bir düzlemde kurgulamıştır:

“Seyahat-i fikriyyemiz payitahta da münhasır kalmadı. Zaman oldu ki sevgili karilerimi vilayât-i şâhânede de dolaştırdım. Hudûd-ı mukaddese-i Osmaniyyemizin haricine bile çıkarttım. Asr-ı hâzıra hasr-ı seyahat etmeyerek ömr-i beşerin maziye doğru imtidâdı demek olan tarih âlemine sokup ömürlerini bi’t-tatvîl cevîlânghâmızı tevsî eyledim. Kâh Süleyman Muslî’ye terfikan karilerimizi Mezopotamya çöllerinde Filistin vadilerinde gezdirip İstanbul’un Rûm-ı şarkî âlemlerinde bulundurdum. Kâh Hüseyin Fellâh ile beraber Cezayir dayıları içine saldırıp kâh oldu ki Hasan Mellâh’ın seyahat-i berriye ve bahriyyesine refik ederek Akdeniz’in gerek derununda ve gerek sevâhilinde cevalânlar ettirdim. Bir aralık Paris’e gönderdiğim Nasûh’a kendilerini arkadaş ederek bir Osmanlı’nın kendi nokta-i nazar-ı hikmetinden onlara Paris’in habâyâ-yı sahihasını temaşa ettirdim. Kâh seyahat meftunu bir Subhi Bey refakatiyle memalik-i şimâliyyeye

kadar gönderip Acâyib-i Âlem'i nazar-ı hikmetine arz eyledim" (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.2-3).

Yazarın "Türk edebiyatında, kolonyalizm ve ilgili olgulara temas eden ilk romancı-hikâyeci" (Güngör ve Güneş, 2020, s.97) unvanını almasını sağlayan romanı; Amerika'nın kaba ve vahşi dünyasında yer alan insan hayatı, kolektif yaşamın ortak zamanında şekillenir. Bir yandan 18. yüzyılda Avrupalılar tarafından Amerika kıtasının keşfedildiği yılları anlatırken diğer yandan 19. yüzyılda kendini belli eden Avrupa düşüncesini yansıtmaktadır.

"Eserin yazıldığı dönemde Amerika'nın neredeyse tamamı medenileşmiştir. Bu nedenle Ahmet Mithat olayın zamanını önceki yüzyıla götürmek zorunda kalmıştır. Batı'nın kıtaya kolonyal müdahalesi Ahmet Mithat'ın gözünde, Amerika'nın eski sakinleriyle yeni sakinlerinin karşılaşmasıdır. Mekânsal düzlemde gerçekleşen bu karşılaşma, zamansal düzleme aktarılarak sunulur, eski ile yeninin karşılaşmasına dönüştürülür. Hemen ardından bu karşılaşmanın şiddeti hatırlatılır: 'Vahşet-i kadîme ile medeniyet-i cedîdenin pençe pençeye gelmiş oldukları bir hal. Romanın yazıldığı 19. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise medeniyet, savaşı kazanmıştır. Her ne kadar şiddet vurgulansa da eşit kuvvetlerin mücadelesi gibi sunulmuş, medenilerin sömürgeci şiddetinin eşitsiz güç kullanımı pek vurgulanmamıştır. Hatta mücadele sömürenle sömürülen arasında değil, medeniyetle vahşet arasında kurgulanmıştır" (Altuğ, 2014, s.89).

Amerika'daki vahşiliği medenileştiren Avrupa için bu yol "(...) zemindeki ve zamandaki uzaklığı birbirinin yerine geçebilen iki kategori haline getirdi: Avrupa'nın Öteki'si aynı zamanda onun geçmişiymi" (Findley, 1999, s.3). Romanın kurgulandığı yıl 1890'da uygar bir yerleşim yeri olarak haritalarda yer alan Missouri Nehri'nin civarı roman zamanında balta girmemiş ormanların olduğu bir coğrafya olarak değerlendirilmiştir:

"Vakıa şimdilerde Missouri Nehri'nin sahilleri Avrupa'nın Loire ve Rhin sevhili gibi muntazam çiftlikler, köyler, kasabalarla müzeyyen ve eyâdî-i maharetle işlenir tarlalar, çayır, bahçeler, bağlarla mücehhez bir mamûre-i ferah-fezâ ise de hikâyemizin zaman-i güzêrânı olan geçen on sekizinci asr-ı milâdî evâhirinde şimdiki mamuriyet oralar için henüz hayal ve hatırdaki tasavvur olunamazdı. Oraları adeta vahşet-âbâd yerlerden olup şimdiki ahâlî-i mütemeddineye bedel Aztek denilen kavim-i kadîmin bakıyyesi ellerinde bulunurdu.

Lâkin sevâhil-i mezkûrenin ahvâlini tasvir için 'vahşet-âbâd' diye istimal etmiş eylemiş bulunduğumuz tabîr acaba kâfi midir? Acaba karilerimiz bu tabir üzerine gözlerini yumarak şu Missouri Nehri sahillerinin hâl-i vahşeti neden ibaret bulunduğunu hayalleri önünde tecessüm ettirmek istedikleri zaman bu sa'ylarında ne dereceye kadar muvaffak olabilirler?

Şüphe yok ki oralarda yed-i kudret-i beşerle yapılabilecek şeylerin kâffesini mefkûd farz ederek yalnız tabiatın vücuda getirdiği ahvâlin mevcudiyetini tahayyül eylerler. Lâkin kaviyyen itikad-ı âcizânemize göre tahayyülün asıl en güç ciheti de bundan ibarettir" (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.6).

Yazarın metni kurguladığı zaman ile romanın olaylarının geçtiği yüz yıl önceki zaman gelişmişlik çerçevesinde tek bir matriste bir bütün olarak gösterilir. "Dış indeks işlevi gören bu

matrisin altında zamanı deneyimlemek için belirli bir form ve zaman ile uzamsal dünya arasında belirli bir ilişki, yani belirli bir kronotop gizlidir” (Bakhtin, 1981, s.205). İlkel yaşamın izlerini taşıyan Azteklerin Asya’dan Amerika’ya uzanan geçmişlerinin dil araştırmalarından yola çıkarak değerlendirildiği bölümde Ahmet Mithat Efendi, zamanın medeniyet adına Aztekler’e hiçbir şey getirmediyi de belirtir. Gerçek yaşamı tarihî gerçek dünyayla ilişkilendiren bu kronotop içerisinde dönüşümü de barındırmaktadır.

Keşif yolculuğu yaparken bir gemi kazasına uğrayan ve arındırıcı bir kurban olarak kabileye sunulmak üzere Miss Johnsonser adlı İngiliz kız romana dahil olur. Bu kızı görür görmez beğenen kabilenin lideri konumunda olan Fardic’in oğlu Rikalda roman zamanında yabancı bir dünyanın birliği içinde kaynaştırılır. Böylece olay örgüsündeki dönüşümün başlangıç noktası oluşur. Bu başlangıç kendi içinde tezatlığı da barındırır. Çünkü İngiliz kızın dünyası ile Rikalda’nın dünyası taban tabana zıttır. Yazar tek bir uzamda vahşilikle uygarlığı buluşturur. Miss Johnsonser’in yolunun buraya düşmesinin arkasında her ne kadar sömürgeci anlayış olsa da şartları eşitlemek için yazar, kızı buradaki yabani bir ortamın kültürüne sokarak ve ayak uydurmak zorunda bırakarak çözer. Böylece düzenin yeniden yorumlanması için uygun bir ortam yaratılır. Miss Johnsonser tarım, hayvancılık, barınmanın yanı sıra eğlence kültüründe de kabileye pek çok şey öğreterek onların pek çok yönden medenileşmesini sağlar. Onun bu katkısı vahşiler tarafından takdirde karşılanır ve Rikalda ondan daha çok “yararlanmak” ister:

“-Ben bu beyaz gûn kızını ne kendi milletine iade ederim ne kurban olarak zebh ettirim ne elden çıkarırım! Ben bunu besleyeceğim. Sadası ormanlarda hayran kaldığımız en güzel kuşların sadasından daha güzel, tüyleri, rengi hiçbir güzel kuşta bulunamayacak kadar güzel. Böyle nadide bir mahlûku elden çıkarmak caiz midir?” (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.60-61).

Vahşi halk ile medeni Miss Johnsonser’i aynı düzleme yerleştiren doğal ortam, gündelik zamanı kolektif tarımsal emek temelinde ortaya çıkarır. Sadece yeme-içme kültürünü değil dans, müzikli eğlence gibi kültürel ortamı tarım kültürüyle bağlantılı olarak halkın önemseydiği kutsal törenlerle yılın bazı dönemlerinin zamanlarını da folklorik bir kodla belirgin hale getirir. Folklorik zaman algısı çağdaş zamana karşı bir arka plan vazifesi görür. Eti pişirmek için kullanılan tuz, ete lezzet vermesi için kullanılan kekik, nane gibi aromatik baharatlar, etin yanına soğan ve biberle yapılan garnitür ve tüm bunların sonucunda ortaya çıkan ziyafet vahşi halkın hem ortaklaşa bir şeyler yaptığı kolektif zamanı hem de romanın duygu değer yüklü kronotopunda bir kriz anının ortaya çıkmasını sağlar:

“Miss Johnsonser envâr-ı maârif ve hikmetle tenvir-i zihin ve tezyin-i fıkır etmiş bir kız olduğundan vahşî karılarının kendi hakkındaki hasetlerini Moşamol’dan istihbar

eyledikçe bu haset bilâhare bâis-i terakkîleri olacağını hükm ile pek ziyade memnun oluyor idiye de sadık Moşamol, Kadagoz ve Aralda hakkında bu hüsn-i zannı pek nâbehengâm ve pek nâbemahal bularak bu karıların şerrinden havf ve endişesini bir türlü defedemiyordu. Maahaza o da teslim eyliyordu ki Miss Johnsonser bir kere rüesânın bu dereceye kadar mazhar-ı teveccühü olmuş bulunduktan sonra kızın ilk geldiği gün muhakkak olan tehlike gibi mehâlik katiyen bertaraf olmuştur. Hatta Kadagoz ve Aralda ve Miss Johnsonser’e hasûd olan sair karılar eser-i husumetlerini bir hıyanet suretinde meydana koyacak olurlarsa Miss Johnsonser’i rüesânın da himayeden geri kalmayacakları sadık Moşamol nezdinde me’mûl-i kat’î hükmünü almıştır” (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.67).

Romanın üçüncü bölümünde vahşet ile medeniyet zıtlığı anlatıldıktan sonra “Sevda” adını taşıyan dördüncü bölümde, zaman-uzamlar arasında etkileşimlerin açığa çıkar. Kronotoplar romanın sonucuna dair fikir verebilir hâle gelir. Olaylar dizisinde yer alan zaman-uzamlara anlam yüklü yaşam formları kazandırılır. Bu bölümde kabileye yardım ettiği ve tüm ritüelleri değiştirdiği için Miss Johnsonser kadınların düşmanlığını kazanır ve Rikalda’nın kendisine olan özel ilgisini fark eder. Ahmet Mithat Efendi’nin zıtlıkları bir araya getirerek sağladığı birliktelik, tarihsel dünyayı dikey bir eksenle uzatarak yazarın dünya görüşünü de içerisine yerleştirmesini sağlar. Medeniyeti temsil eden Miss Johnsonser ile vahşiliğin temsilcisi Rikalda ve diğer tüm kahramanlar sembolik rollerle bu dikey eksen içinde tüm zıtlıklarına rağmen aynı uzamda yerleşmişlerdir. Vahşi coğrafyaya uyum sağlamış gibi görünen Miss Johnsonser’e bu dünyaya ait olmadığını hatırlatacak olaylara ihtiyaç vardır. Bu ait olunmayan dünyanın genişlemesi için vahşi yollar ortaya çıkarılır. Rikalda’nın Miss Johnsonser’le kavuşmalarına engel olarak gördüğü karısını yanlışlıkla, ardından çocuklarını ise bilinçli olarak öldürmesi vahşi ve acımasız bir gerçeklik düzleminde ortaya çıkan eylemdir. Rikalda’nın vahşiliği mekânsal düzlemin genişliğinde artarak boyut kazanır:

“Ne olmuş sanki! Bir karısı ile iki de ufak çocuğunu öldürüvermiş. Çocuklar hiç de hesaba konulmazlar ya! Çocuklar da kendisinin karı da! Bir adam karısına, çocuklarına birer balta uramaz mı imiş! Öyle medeniyet dairesi dâhilindeki katiller gibi kan tutmak, pişman olmak, korkmak, acımak gibi hisler bu misülli vahşilerde nafi aranmamalıdır. Bunların biraz daha koyuca vahşi olanları artık pek de işe yaramayacak olan ihtiyarların kafasına topuz darbıyla öldürüp tahlîs ediverirler ki bizlerde kolu, bacağı kırılan koyun veyahut öküzü zebh etmek ne hüküm görürse, bunlarda da şu tahlîs o hükmü götürür” (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.140).

Zamansal sürenin hiçbir şey ifade etmediği ve mekânsal düzlemde daha da vahşileşen Rikalda’nın aksine Miss Johnsonser, zamansal sürede kaçmayı göze alamayacak kadar zamanın farkındadır. Şahit olduğu vahşi yaşam biçimi onu âdeta uzamın içine kısıtır ve bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan zamansal algı Miss Johnsonser’e kaçmanın yollarını düşündürür. Yol kronotopunun karşılaşma ve rastlama motifi onun kurtuluşunun yolunu hazırlar. Tesadüf

eseri karşılaşmalar için uygun bir ortam sunan yol, Rikalda'nın dönüşümünü de ortaya çıkaran kronotop olacaktır.

Miss Johnsonser'e sevdalı olduğu için uysallaşan Rikalda'daki değişim bir yandan olumlu karşılanırken diğer yandan karısını ve çocuklarını öldürdüğü için Miss Johnsonser'in canına da kastedebileceği ihtimali kadını tedirgin etmektedir. Bu ihtimalin gerçekleşmemesi için bir an önce kaçmak zorundadırlar. Bu kaçışın gerçekleşmesi için doğru zamanda, doğru yerde olmayı gerektiren düzlem Muşamol tarafından yaratılır. Muşamol "(...) hastaya ilaç yapmak için yılan yumurtası arama" (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.159) bahanesiyle kabile dışına çıktığı bir gün ormanda Miss Johnsonser'i arayan Clorington ile Miss Johnsonser'in nişanlısı James ile karşılaşır. Bu karşılaşmanın öncesinde neler yaşandığı beşinci bölümde zamanda geriye dönüşlerle aktarılır. Missouri Nehri civarında Miss Johnsonser'i aramaya devam edenler Mister Johnsonser'in adına bir şehir sahibi olurlar ve "Johnsonser City" adını verdikleri bu yere yerleşme süreçleri yazarın sömürgecilik vurgusu olarak okunmaya müsaittir. Romanın buraya kadarki olay örgüsünde anlatılan uyum sağlama süreci romanın alt metnine yerleşmiş olan ideolojik algıyı görünür kılar. İnsanın hiç tanımadığı bir ortamda bile toplum içinde kendini konumlandırma ve organik bir şekilde var olma mücadelesi romanın bu bölümlerinde yerini sömürgeci niteliğiyle ön plana çıkarılmıştır. Dışarıda olmak kabiledelikler için kendi halkı adına hareket etmek demekken, kabile dışındakiler için istilacı olarak geldikleri bu toprakları ele geçirmek demektir:

"Her teşebbüsât-ı isti'mâriyyede görülmüştür ki işlerin böyle mebâdisi gayet kolay gider. Çünkü vahşîler, Avrupalılar'ın o süslü kıyafetleri altında ne yaman entrikalar sakladıklarını bilmeyerek ilk safvet-i hâllerleriyle bunların düşmanlıklarından korkulmak lâzım geleceği gibi dostluklarına da tamamıyla emniyet gösterilmek iktiza eyleyen adamlar olduklarını ümide düşerler. Aradan birkaç sene geçmelidir ki Avrupalılar zapt ettikleri yerlerde kendilerini güzelce yerleştirip temelleştirsinler de asıl yerliler aleyhinde müstaid oldukları mezâlimi meydana çıkarıp biçare yerliler dahi bunların ne yaman düşmanlar olduklarını anlayabilsinler" (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.194).

Sömürgeciliğin gerçek yüzü gösterildikten sonra zamanda geriye dönülür ve dördüncü bölümde Moşamol'un Miss Johnsonser'i arayan ekiple karşılaşması anlatılır. Bu bölümde, ortak bir çıkar olduğunda hiçbir düşmanlığın olmaması zamansal ve mekânsal ölçümlerle desteklenmiştir. Moşamol'un gelirken on sekiz saat yürüdüğü yolu Miss Johnsonser'e haber vermek için tekrar yürüyecek olmasını Ahmet Mithat Efendi "Bu yoldaki tahammüller bizim medenîlerin zihinleri kabul edecek şeylerden değildir" (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.208) diyerek kendini de konumlandırır.

Karşılaşma aynı zamanda dönüm noktası sayılabilecek eşik kronotopunu da içinde barındırır. Moşamol'un ormanda karşılaştığı kişileri haber vermesinin ardından Miss Johnsonser bir buçuk yıllık zorunlu misafirliğine son vermek üzere kabile reisi Fardıç ile oğlu Rikalda'nın barışmaları şerefine bir ziyafet vermeyi planlar. Bu ziyafette insanlar sarhoş olacak ve böylece kaçış planı, aksiyon zamanında “tam o anda” ilkesine uygun olarak işlevini yerine getirecek bir uzamda gerçekleşecektir. Eğlence mekânı olarak seçilen köy meydanı, kamuya açık karnaval alanının değerlerini içinde barındıran niteliğe sahiptir:

“Bu kadar mütebassırâne, mütekayyidâne hareketle yürüye yürüye köye gereği gibi tekarrüb eylediklerinde köy meydanı addolunan vâsice bir yere ateşler yakıldığını gördükleri gibi biraz daha tekarrüb eylediklerinde neşeli sesler ve muntazam nağmeler dahi kulaklarına vürud etmeye başladı. Negamâtın intizamı Clorington'un da, James Farah'ın da hayretlerini mucib oluyordu. Zira vahşîlerde değil a olur olmaz medenî köylülerde bile bu kadar ahenkli negamât ümit olunamayacağından bunun da Miss Johnsonser'in cümle-i muvaffakiyyetinden olduğunu düşünüyorlardı” (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.217).

Miss Johnsonser'in Rikalda ile babası Fardıç'in şerefine vereceği ziyafet, romanın olay örgüsünü birleştiren zamansal bütünlüğü ortaya çıkarmaya hizmet eder. Şölende herkesin sarhoş olmasını fırsat bilip kaçmayı planlayan Miss Johnsonser'in yerli halkı öldüreceği zannedilse de amacı anlaşılır ve karnaval zamanının parçası hâline gelen halk onun eve döneceğini öğrenir. Rikalda'nın kimlik dönüşümü burada başlar. Onun Miss Johnsonser'le birlikte gitme isteği sevdiği kadının peşinden giden bir erkek imajından ziyade vahşilikten medeniyete giden yaşam seyri içerisinde dönüşüme uğrayan insan imajını içerir.

Hatime bölümünde olayların sonuçlandığı salon uzamı, romanın olay örgüsünde önemli bir yer tutan kayıp, kaçış, takip gibi zamansal engellerin aşılmasının da çözüldüğü yerdir. İki yıl sonrasına hızlı bir geçişin yapıldığı bu bölümde, Jefferson kasabasında bir salonda bulunan roman kahramanlarının bu süre zarfında değişimleri uzamda kendini gösterir. Miss Johnsonser ile James Farah'ın bir erkek çocukları olmuş, Rikalda Alphonse adını almış ve “(...) sâfiyet-i asliyye-i vahşîyyesini bir de ilim ve vukuf ve terbiye-i medeniyye ile tezyin eyleyerek min-cihetin olur olmaz medenîlere bile tercihi lâzım gelecek bir adam olmuştu[r]” (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.253). Romanın başında doğayla iç içe yaşamı içerisinde doğal bir çevreyle sınırlı olan yaşam, yaşanılan yerin sınırlarını aşarak modern insan dünyasına kadar genişlemiştir. Sonuç olarak ilkel bir insanın suretinde ortaya çıkan dönüşüm, bireysel zamanı kapsayan toplumsal bir zamanı karşılamaktadır.

1.2.2. Polisiye Romanların Kronotopu: Gazete ve Mektup

Ahmet Mithat Efendi'nin macera romanlarında -özellikle seyahat romanları ve fennî romanlarda- bir ülkenin binaları, sokakları, şehirleri kaleme alındığı zamanın izlerini, öykü zamanının tarihsel zamanının belirtilerini taşır. Bilimsel çalışmalarla ilerleyen teknik gelişmeleri yakından takip eden Ahmet Mithat Efendi fennî romanlarında bilimle ilgili görüşlerini çağdaşlık çerçevesinde değerlendirir. *Acâyib-i Âlem* adlı romanda bilime meraklı, fen ve tabiat bilimleriyle meşgul olan kahramanlarıyla, *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* ve *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi* adlı romanlarında bilimle aydınlanmış, çağdaş bir toplumun bireyleri olan roman kahramanlarıyla bu görüşlerini somutlaştırmıştır. “Genç Osmanlılarda devlet idaresi, hürriyet, parlamento meseleleriyle görülen bu medeniyet, Ahmed Midhat Efendi’de -belki de medeniyet kelimesinin kökü olan medinenin hatırlattığı- bir büyük şehir nizamı, elektrik, gramofon, telefon, matbaa vs. medeniyet aletleriyle, maarifin ıslahı gibi ilim ve teknik meseleleriyle ortaya çıkmaktadır” (Okay, 2017, s.31). Tanpınar’ın belirttiği gibi *Dürdane Hanım*’da telefonu bir romanın kurgusunda ilk kez kullanan Ahmet Mithat Efendi (Tanpınar, 2003, s.472) diğer teknik gelişmeler sayesinde roman türlerini de çeşitlendirecektir. Fotoğrafın icadı ile gelişen parmak izi, eşkal belirleme gibi kriminolojik çalışmalar edebiyatta suç içeren cinayet, insan kaçırma, yaralama ve tüm bu suçları araştırma, ipuçları yardımıyla sonuca ulaşma gibi ceza davalarını içeren macera-dedektif romanlarının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.

Türk edebiyatında polisiye roman türünün ilk örneğini veren Ahmet Mithat Efendi’nin *Esrâr-ı Cinâyât*, *Cinli Han*, *Haydut Montari*, *Mesâil-i Muğlâka* ve *Cellât* adlı romanları özel hayatın içerisinde yer alan kavga, kaçırma, cinayet gibi suçları kamuya açmak için bir yol sunmaktadır. Cinayet yönü *Esrâr-ı Cinâyât*, *Haydut Montari* adlı romanlarda, suç yönü *Cinli Han*, *Mesâil-i Muğlâka*’da, suçla bağlantılı olarak şiddet ise *Cellât* adlı romanda ağır basmaktadır. Ahmet Mithat Efendi’nin bu romanlarında suçun, Osmanlı Devleti’nin 19. yüzyıldaki asayiş ve güvenlik sistemini oluşturan adliye ve polis teşkilatına yönelik sorunu ortaya koyma ve eleştirme biçimi olarak okunmasına imkân sunan romanın kronotoplarıdır. Bu romanların olay örgülerinde yer alan suç, suçlu, cezalandırma unsurları aslında türün önceli olan destan, masal, halk hikâyeleri gibi sözlü anlatım örneklerinde de yer alan motiflerle benzerlik gösterir. Zaman-mekân belirteçlerinin olay örgüsüyle birleştirilme biçimleri roman dışındaki diğer türlerde farklılık gösterir. Teknik gelişmelerin ışığında gerilim unsuru konsolide edilerek roman içinde bütüncül olarak kaynaştırılır ve bu sayede romanın macera-roman zamanı yeni bir kronotop olarak ortaya çıkar.

“Bu dönemde romana giren özünde özel hayat, doğası gereği ve kamusal hayatın aksine kapalıydı. Özünde, kişi yalnızca gizlice dinleyebilirdi ve kulak misafirliği yapabilirdi. Özel hayatın edebiyatı, esasen, ‘başkalarının nasıl yaşadığını’ aşırı dinleme, gözetleme edebiyatıdır. Bu hayat, bir ceza davasında ya suç faaliyetlerini özel hayata sokarak davayı romana dahil edilmesiyle (kovuşturma ve soruşturmalarla birlikte) veya görgü tanıklarının ifadelerinden, sanıkların itiraflarından, mahkeme belgelerinden, delillerden, soruşturma önsezilerinden vb. yararlanarak dolaylı ve şartlı olarak yarı gizli bir şekilde teşhir edilebilir ve kamuoyuna açıklanabilir. Ve son olarak, günlük hayatımızın olağan akışında ortaya çıkan, kişisel mektup, mahrem günlük, itiraf gibi kendini ifşa etme biçimleriyle karşılaşırız” (Bakhtin, 1981, s.123).

Romanın olay örgüsünde yer alan diğer motifler (âşık olma, suç işleme, kaçma, kaçırılma, suçlunun peşine düşme, sırları çözmeye çalışma) anlatı geleneği içerisinde geliştirilmiş ve romanın diğer türlerinde olduğu gibi polisiye türünde de geleneğin motifleri kullanılmıştır. Bakhtin’in “[i]lk başta üretken olan bu türsel biçimler, daha sonra gelenek tarafından pekiştirildi; sonraki gelişmelerinde, fiilen üretken olan veya sonraki tarihsel durumlara uygun olan herhangi bir anlamı yitirdikleri noktaya kadar inatla var olmaya devam ettiler” (Bakhtin, 1981, s.85) diye açıkladığı arkaik unsurlar kronotopun yenilenen, gelişip zamana uyum sağlayan özelliğini ifade eder:

“Bir edebî tür, doğası gereği, edebiyatın gelişimindeki en istikrarlı, ‘ebedî’ eğilimleri yansıtır. Her zaman bir türde korunan *arkaik*in ölümsüz unsurlarıdır. Bu arkaik unsurların sadece sürekli *yenilenmeleri*, yani aynı zaman diliminde olmaları sayesinde korundukları doğrudur. Bir tür hem her zaman aynıdır hem de hiçbir zaman aynı değildir, her zaman aynı anda eski ve yenidir. Tür, edebiyatın gelişimindeki her yeni aşamada ve belirli bir türün her bireysel çalışmasında yeniden doğar ve yenilenir. Bu, türün yaşamını oluşturur. Bu nedenle, bir türde korunan arkaik unsurlar bile ölü değil, sonsuza kadar canlıdır; yani, arkaik unsurlar kendilerini yenileyebilirler. Bir tür şimdiki zamanda yaşar; ancak geçmişini, başlangıcını her zaman *hatırlar*. Tür, edebî gelişim sürecinde yaratıcı belleğin bir temsilcisidir. Tam da bu nedenle tür, bu gelişimin *bütünlüğünü* ve *kesintisiz devamlılığını* garanti edebilme yeteneğine sahiptir” (Bakhtin, 1999, s.106).

İngiliz edebiyatında dedektif hikâyeleri üzerine dikkat çeken çalışması olan M. Reşit Küçükboyacı, insanlık tarihinin ilk dönemlerinden kutsal kitaplara, Herodot tarihine kadar yüzyıllardır macera peşinde olanların hikâyelerinde “dedektiflik kalıntıları” (Küçükboyacı, 1982, s.11) arandığını; ancak bunların bulmaca ögesi, kandırmaca motifinin ağır bastığı hikâyeler olduğu için gerçek bir dedektif hikâyesi olarak kabul edilemeyeceğini belirtmiştir. Tarihten retoriğe, dramadan ağıta farklı türsel özelliklerin senkretizmle edebiyatın gelişmesine sunduğu katkının detaylandırılması tez konumuzun sınırlarını aşacağı için burada sadece romandaki motiflerin kronotopik boyutu tartışılacaktır.

Ahmet Mithat Efendi’nin yukarıda adı verilen polisiye romanlarında suçla çerçevelenen macera zamanı, ani durum değişikliklerinin kendini gösterdiği gerilim unsuruyla uygun bir zeminde kesiştirilir. Bu kesişim karşıtlıklar üzerinden belirginleşir. *Esrâr-ı Cinâyât* ödül ve ceza, *Cinli*

Han hayal ve gerçek, *Haydut Montari* iyi ve kötü, *Mesâil-i Muğlâka* suç ve masumiyet uç noktaların birleştiği eşik kronotopunda kendini gösterir.

Bir cinayeti ve ipuçlarının izini sürerek cinayetin nasıl çözüldüğünü anlatan *Esrâr-ı Cinâyât* adlı romanda, mekânsal unsurlar zamansal dizilerle romanın merkez eksenine doğru cinayet-► peşine düşme-► yakalama-► ceza şeklinde dikey olarak düzenlenir. Romana konu olan cinayet mahalli İstanbul Boğazı'nın Karadeniz tarafında yer alan Öreke Taşı veya Kanlı Kaya olarak bilinen tehlikeli ve tekinsiz bir yerdir. Cinayet, çevreden merkeze (katile) doğru bir yön izler ve olay örgüsünü oluşturan, gazetelerde de yer bulan cinayetin detayları tesadüfi olan ya da olmayan zamansal olaylar dizisi içinde romanda yer bulur. Yol kronotopu; tesadüfi denk gelmelerin yoğunluğunda romanın zamansal kavşaklarını oluşturur. Boğaz dışında balık avına giden balıkçılar yol dönüşünde, Rumeli Kavağı'nın yakınlarında Öreke Taşı ya da Kanlı Taş olarak bilinen kayalık yerde üç ceset bulurlar. Cinayet olduğuna kanaat getirilen bu olay mahallinde delil toplayan Beyoğlu zabıtasından Osman Sabri Efendi bulduğu ipuçlarını rapor hâline getirir. Suç eylemleri hakkında araştırma yapmak, ipuçları yardımıyla olayları bir araya getirmek için Ahmet Mithat mektup formundan yararlanır. Kanlı Kaya'dan kaçarken cinayet zamanına ait bir ipucu olarak sunulan mektup, tesadüfi bir olayın düzenleyicisi olmakla birlikte aynı zamanda romanın olay örgüsüne ait kronotopik bir detaydır:

“Kanlı Kaya'nın cenup tarafından birtakım mecruhlar kayık veyahut sandallarına râkiben firar ederlerken içlerinden birisi yırtık bir zarf içinde bir kâğıt düşürmüş. Zarfın üzeri yazılı olmadığından bu mektubu mürselünileyh îsâl edecek olan adam onun kim olduğunu bilerek götürmüş olduğu anlaşılır. Ancak mektup Osmanlı harfleriyle muharrer olduğu halde öyle bir lisanla yazılmıştır ki ne Türkçeye benzer ne Arapçaya ne de Farsîye! Hintçe olmasın diye birkaç Hintliye gösterdim onlar dahi ne olduğunu anlayamadılar” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.17).

Şifreli olarak yazılmış olan bu mektubun dışında, romanın ikinci cinayetine kurban giden Halil Suri isimli Suriyeli bir zenginin odasında bulunan bazı mektuplar ile ilk cinayette öldürülen genç kızın elbise etiketinden ulaşılan Hediye Hanım'ın konağında bulunan mektuplar romanın olay örgüsüne yön verir. Bu mektupların işaret ettiği kişi Hediye Hanım'ın konağında üç buçuk yıl yaşayan kalpazan Mustafa'dır. Hediye Hanım'a olan yakın ilgisi sayesinde konakta kalan Mustafa, Hediye Hanım'ın cariyesi Peri'ye âşık olunca işler değişmiş; aynı kıza sevdalanan Halil Suri ile aralarında bir çekişme başlamıştır. Hediye Hanım, kendisini gözden düşüren Peri'yi Kanlı Kaya'ya mehtap seyrine yollar. Aynı gün arkadaşlarıyla Rumeli Kavağı'nda olan Halil Suri ile onların orada olduklarını öğrenen Mustafa kavga eder, Halil Suri yaralanır, Halil Suri Mustafa'ya yar olmasın diye Peri'yi bıçaklar. Hediye Hanım ile Halil Suri'den intikam almak isteyen Mustafa, Halil Suri'yi evinde öldürür. Tüm bu cinayet seyrini Mustafa, Tercüman-ı Hakikat gazetesine yolladığı mektuplarla anlatır. Böylece cinayeti konu alan

romanın, mektuplar ve gazete haberleri üzerinden olay örgüsü aksettirilir. Cinayetle ilgili soruşturmayı çözüme kavuşturan mektuplar anahtar işlevi görür. Bu işlev, mektubun kamusal özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bir kronotop olarak mektup içerik olarak her ne kadar içsel olsa da biçimsel özelliği gereği kamusal alana hitap eder. Romanın olaylar ekseninde kamuyla olan ilişkisi sayesinde anlam kazanır. Nesnenin maddi dünyasını vurgulayan kronotoplar, polisiye roman kurgusunda cinayetle ilgili detayları yakalamak ve ipuçları yardımıyla suçluyu ortaya çıkarmak için özel bir öneme sahiptir. Mektup gibi gazete de fiziksel bir nesne olarak mekânsal ve zamansal ölçümler yapmak için olay örgüsünde boşluklar açar, bu boşluğun içinde olaylar dizisine arka planda araştırması devam eden cinayetin yansıması sağlanır. Bu özellikleri sebebiyle bir kâğıt parçası olmanın ötesine geçen mektup ve gazete Ahmet Mithat Efendi'nin polisiye romanlarında önemli bir kronotop olarak karşımıza çıkar. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren basın hayatı ve edebiyatın inşasında önemli bir rolü olan gazetenin, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında da aynı derecede önemli rol oynaması şaşırtıcı değildir.

Kendini ifşa yöntemlerinden biri olan mektup ile gündelik haber kaynağı olan gazetenin romana yön veren bir unsuru metin aracılığıyla cinayete ait bilgilerin meşrulaştırılmasıdır. Osman Sabri Efendi'nin yazdığı rapor, bir okuyucu kitlesine yönelik hazırlanan gazete sayfasında yer bularak fiziksel olarak meşruluk kazanır. Kişisel mesele olarak vuku bulan olaylar dizisinde cinayet öncesine ait yaşanan olayların bir kitleye yönelik olarak ortaya çıkma durumu yoktur. “Olaylar, ancak suç haline geldiklerinde kamusal bir önem kazanırlar. Suç eylemi, sanki istemsiz olarak kamusal hale gelen özel hayatın bir anıdır” (Bakhtin, 1981, s.122). Mektup ve gazete kronotopu sayesinde, olaylar kamuya açılarak hem yaşanan dönemin eskisiyle karşılaştırması yapılmış hem de kurgusal anlatının gerçeğe uygunluğu konu çerçevesinde verilen bilgilerle işlenmiştir:

“Kavânîn-i adliye hukuk-ı umûmîye üzerine mübtenî olmayıp da hukuk-ı hususiye üzerine mebni olursa hukuk-ı hususiyenin bile muhafazası müşkül olur. İşte eski usul-ı adliyemiz ile yeni usul-ı adliyemiz arasındaki farkı bihakkın anlamak isteyenler bu noktaya hasr-ı nazar-ı dikkat etmelidirler.

Hukuk-ı adliye üzerine mübtenî olan kavânîn-i adliye iktizasınca mukavelat-ı muharrirlerinden müdde'î-i umûmîlere varıncaya kadar birçok memurlar hep hukuk-ı umûmîyenin muhafazacılarıdır. Öreke Taşı maddesi gibi bir cinayet olunca meydanda hiçbir davacısı bulunmadığı halde dahi tahkikat memurları müdde'î-i umumiler filanlar mücrimleri behemehâl meydana çıkararak cezalarını tayin edinceye kadar aynıyla birer davacı birer müntakim gibi hareket ederler. Kendi namus-ı memuriyetlerine taalluk eder vazife budur.

Hatta bir caninin pençe-i gaddarına duçar olan adam dava etmese davasından vazgeçse caniyi affetse bile adalet-i kanuniye hukuk-ı umûmîye nokta-i nazarınca da caninin yakasını bırakmayarak onun üzerinde hükm-i kanunu yine icra eyler” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.64-65).

Romanın yazılma zamanı yayımlanma yılı olan 1884 ya da birkaç yıl öncesini, olaylar dizisinin geçtiği zaman ise “[b]in iki yüz şu kadar sene-i hicriyesine müsadefeye olan Temmuz ayının on

yedinci Salı günü (...)” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.4) miladi takvimde 1800’lü yılları işaret eder. “Henüz değişikliğin yaşanmadığı bir dönemde geçen roman, bu açıdan sonradan kazanılmış olan haklara bir övgü ifadesi taşır” (İnci, 2007, s.137). Ahmet Mithat Efendi’nin roman içindeki konumu, romanın hem kahramanları hem de yazarın bakış açısını etkilediği görülmektedir. Hem gazeteci kimliğiyle hem de yazar-anlatıcı olarak eserde yer alan Ahmet Mithat Efendi’nin gerçek hayat ve kurgusal dünyadaki bu konumu okur karşısındaki rolünü belli eder. Romanın olay örgüsü içinde ince bir çizgide ilerleyen bu konum yorumsal üst metinsel unsurları içeren kronotoplar tarafından görünür kılınır. Gazete kronotopunun sonucu olan bir meta-textualite (Hilton, 2016, s.14) Kubilây Aktulum tarafından şöyle açıklanmıştır:

“Metin-ötesinin son biçimi yorumsal üst-metin’dir. Bu tür ilişki, bir metni sözünü ettiği bir başka metne zorunlu olarak alıntı yapmadan, hatta adını anmadan bağlayan bir yorum ilişkisidir. Üst-metni ana-metne bağlayan bir eleştiri ilişkisi söz konusudur burada. Özellikle roman ve özyaşamöyküsel anlatılarda karşımıza çıkar. Yazarlar roman üzerine ileri sürdükleri kuramlara, ya da düşüncelere anlatılarının içerisinde yer verirler. Az çok kurgusal özyaşamöyküsel anlatılarda ise anlatılan öyküde eleştirel tepkilere yer verilir. Her sözce dönüşümü, bir başka deyişle, her metinlerarası oluş kapalı bir yorum ilişkisini işin içerisine sokar. Böylelikle yorumsal üst-metin ve onun gönderge metni, metinsel aşkınlığın birer biçimsel alt ulamları olarak iç içe girerler” (Aktulum, 2000. s.88).

Polisiye bir anlatının olaylar dizisi için gerekli olan delillerin ortaya çıkarılması, gazete ve mektup kronotopunun çözümleyici işlevi sayesinde olur. Kamuoyu yaratan gazetede bir süre, cinayetle ilgili tek bir satır haberin yapılmaması merakı artıran bir unsur olurken cinayetin kilit ismi tarafından gazeteye gönderilen mektuplar gazetede yer bulur ve yankı uyandırır. “Evrak-ı mezkure Kalpazan Mustafa tarafından gönderilmiş altı kıta mektuptur ki numero ve tarihleri sırasıyla cümlesi *** gazetesine nasıl derc olunmuş ise bervech-i âtî aynen buraya dahi derç olunur” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.113) bilgisiyle kitabın dördüncü bölümünde yer alacağı belirtilen bu mektuplar sayesinde cinayet aydınlatılır. Böylece gazete kronotopu sayesinde cinayeti konu edinen polisiye romanın “katil kim” sorusunun aydınlatılması için gerekli ipucu okura verilir. Cinayetin sır perdesini kaldıran ilk mektuptan sonra Osman Sabri Efendi’nin Hafîye Necmi’ye söyledikleri bu açıdan anlamlıdır:

“Necmi? Dediğim çıktı mı? Bu herifin her hali beni şüphede bıraktığını sana bin defa söyledim de seni bir türlü kandıramadım. Öreke Taşı vakasını tahkike gidip de Peri’nin naaşıyla beraber avdet eylediğim gün Hezarfen Mustafa hep Galatasaray’ının önünde dolaşıp vukuata dair benden tafsilat bile istiyor idi. Yalnız kendisinden böyle bir katilliği ummadığım için aklıma bir şey gelmemişti. Fakat kalpazanlık işlerince şu herifi nazarımda bin defa maznunu aleyh ittihâz etmişimdir” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.121).

Dedektif hikâyelerinin bir özelliği olan suçlunun olaylar dizisinin başından beri bilinen biri çıkmasını anlatan bu ifadelerin altında kronotop vardır. Çünkü suçlunun yakalanma sürecini

hazırlayan gazetedir. Olay, gazeteye aksedene kadar izinin sürüldüğünün farkında olmayan Kalpazan Mustafa cinayetle ilgili ipuçlarının kendi adı üzerinde toplanıp birleştiğini anlayınca yine kronotopun özellikleri gazete üzerinden sergilenir. Cinayet raporuyla başlayan delil toplama süreci gazetenin kamuoyu özelliği sayesinde sonuçlandırılır. Osman Sabri Efendi, âmiri Mecmeddin Paşa'nın cinayetle ilişkisi olabileceğini fark etmesi nedeniyle işinden kovulsa da ipin ucunu bırakmayarak cinayeti çözer. Romanın sonunda Osman Sabri Efendi'nin bu başarısını ödüllendiren yazarın Kalpazan Mustafa'ya ve Hediye Hanım'a hazin bir son hazırladığı romanında ödül ve ceza uç noktaların birleştiği eşik kronotopu kendini gösterir.

Mustafa, Osman Sabri Efendi'nin sona ulaştığını düşünüp yurt dışına kaçmasından sonra yaşamını değiştirecek ani bir kararla “Hediye Hanım aleyhinde şahit olmak sıfatıyla” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.214) İstanbul'a gelmek üzere yola çıkar. Bu karar anı romanın eşik, yol ve gazete kronotoplarını kapsayıcı bir şekle sokar ve cinayete sebep olan Kalpazan Mustafa'nın toplumun “gözü önünde” ölüm ilanı ile süreç tamamlanır:

“Hezarfen Mustafa'nın Vefatı

Takdir-i zebâniyi tedbir-i insanı asla tağyîr ve tebdil edemiyor. Bu eskiden beri malum olmuş bir kazıyyedir. Meğer mahkeme-i adalet-i ilahiyede verilmiş olan bir hüküm dahi kâbil-i istinaf ve temyiz değil imiş. Zira biçare Hezarfen Mustafa hakkında merhamet-i neşar-ı intişar olan affi ilan-ı resmîyesinin hiç hükmü kalmadı.

Kalas'ta mukîm tüccar nazırımız tarafından tarafından Hariciye Nezaret-i Celilesi'ne takdim olunup oradan dahi matbaamıza tebliğ olunan bir mektup mealine göre Hezarfen Mustafa bir yol vapuruyla Viyana'dan Kalas'a vasıl olarak deniz vapuruna aktarma etmek için Kalas'ta vapur beklediği esnada vefat etmiştir. Hem de bakınız nasıl vefat ki buna ‘vefat etmiştir’ denildikten ziyade ‘idam olunmuştur’ demek layık görülür” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.221-222).

Cinayet zanlılarının gerçek yaşam kronotopları, kamuya hesap vermekten kendini sorumlu tutan gazetenin bir ilanı ile ortaya çıktıktan sonra Hediye Hanım'ın akıbeti beş on sene sonra belli olur. “(...) [E]lli yaşından sonra çiçek çıkarıp iki gözleri birden patla[yınca]” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.224) kör bir şekilde dilencilik yapan Hediye Hanım'ın malı mülkü de yok olmuştur. “[Y]alnız şu hikâye[nin] zeminini teşkil eden cinayâtta değil her işte elinden geldiği kadar gayretle ez-cân ü dil çalışır bir adam olduğundan” (Ahmet Mithat Efendi, 1884a, s.225) Osman Sabri Efendi mesleğinde en yüksek derecelere kadar gelip hak ettiği zenginliğe kavuşmuştur. Böylelikle, olayların suç özelliği ilan edildikten sonra kamusal hale gelen eylemler dizisi kamu vicdanına da uygun olarak (iyilerin ödüllendirildiği ve kötülerin cezalandırıldığı) zıt kutupların hak ettikleri yerlere yerleşmeleriyle son bulur.

Ahmet Mithat Efendi'nin gazete ve mektup kronotopuna olaylar dizisinde belirgin bir şekilde yer verdiği bir diğer romanı *Haydut Montari*'dir. 1888 yılında yayımlanan bu roman da bir cinayet romanı olarak değerlendirilebilir. Olay örgüsü tamamen yabancı bir memlekette geçen

romanda *Esrâr-ı Cinâyât*'tan farklı olarak cinayeti çözmek için görevlendirilmiş herhangi bir yetkili yoktur. Kimlik değiştirme motifiyle kendine böyle bir misyon yükleyen Andrea'nın çeşitli takma adlarla suçlulara gerekli cezayı verip sevdiği kıza kavuşmasının anlatıldığı olaylar dizisinde zamansal-uzamsal göstergeler insan imgesi etrafında düzenlenmiştir. Bu bölümde *Haydut Montari*'de yer alan gazete, mektup kronotopunun anlatısal özellikleri değerlendirilecek olup tezin "*Sosyal Romanların Kronotopu: Züppe, Köle ve Cariye*" başlıklı bölümünde kimlik değiştirme, tanınma/tanınmama gibi kronotopik özellikler tartışılacaktır. Sadece belirtmemiz gereken özelliğin; ailesine, sevgilisine sadık kahramanın öldürüldüğünün zannedilmesi ve bunun bir oyun kurgusu olarak yer almasının yine gazete kronotopuyla ilişkili olduğudur.

Zamanda geriye dönülerek anlatılan bir cinayet söz konusudur. Kont Giovanni Del Castelnora adlı İtalyan derebeyinin yanında çalışmakla birlikte kontun mal varlığını ele geçirme ve kızı Angelina'yla evlenme hesabı yapan Sinyor Giorgino, iş birlikçisi Gargula ile birlikte "(...) bir akşam kontun bir yel değirmeninde misafir olduğunu hîn-i takibde görerek tasdim eyledikleri cinayeti orada ika'a karar ver[irler]" (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.72). Romanın öyküleme zamanı bu cinayetten hemen sonrasında, kontu öldürdükten sonra konta ait yüz binlerce frankı zimmetine geçiren Giorgino'ya Montari'den bir uyarı mektubu gelir. Bu mektupta yirmi bin livre para isteyerek mektubu ulaştıran kişinin peşine düşülmemesini, aksi takdirde faydadan ziyade kendilerine zarar verecek bir durum oluşacağını bildirir. Düşkün Giordano adlı, kırk kırk beş yaşlarında, üstü başı pejmürde, topal; dış görünüşünün aksine filozof mizaçlı adam ulaştırdığı bu mektup yüzünden suçsuz yere hapse attırır. Böylece romanın ilk mektubunda suçluların iki düşman kazandığı (Giordano ve Montari) ortaya çıkar.

Giorgino'nun kontu öldürdükten sonra Angelina ile evlenmesi için düşmanı olarak gördüğü biri daha vardır: Kontun avcıbaşısı şeytan lakaplı Nicola Satagna'nın oğlu Andrea. Kont, Andrea ile Angelina'yı evlendirme isteğini söylediğinde Giorgino, daha önce hiç görmediği ama hakkında çok şey işittiği bu adamı da öldürmek ister. Bunun için Montari'yle para karşılığında anlaşmak ister. O konuşmanın yapıldığı akşam odasına gittiğinde yere bir Catalan bıçağının bir kâğıdı delerek saplanmış olduğunu görür. Kâğıdın üzerindeki yazının Montari'ye ait olduğunu anlayınca mektubu okumaya başlar:

"Azizim Sinyor Giorgino Del Villanova. Tarihe vâkıf iseniz biliyorsunuz ki böyle hançer ucuyla bir adamın yatağı yanına mektup saplamak bundan yedi sekiz asır mukaddem Kürdistan tarafında Hasan bin Sabbah'ın 'Haşîşiler' denilen adamları tarafından da ika edilmiş tedâbirdendir. Onlar dahi eslâfımızdan demektirler. Canlarına rahmet olsun (...)

Ben sizi terbiye-i merdâne içinde perveriş-yâb olmuş bir kahraman yerine koymuştum daa mertçe davranmıştım. Siz ise Düşkün Giordano gibi âciz bir adamcağızı zabitanın

pençe-i kahrına teslim ettirmek misillü alçakçasına bir suretle mukabeleye başlıyorsunuz ya?” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.46-47).

Montari'nin mektuplarının tarihsel ve bireysel süreçle ilişkili olan içeriği mektupların alanının dinamik bir zamanının ortaya çıkmasını sağlar. Geçmişle kurulan bağ sayesinde insan eyleminin anlamı yaşamsal bir yığın hâlinde belirir. Kitabın “Düşkün Yordan” alt başlıklı üçüncü bölümünde bu mektubun hapisanedeki Giordano tarafından Montari imzasıyla götürülmesiyle dinamik kronotoplar kimliği de açığa çıkarır. Düşkün Giordano Haydut Montari'nin ta kendisidir ve bunu mektup kronotopu sayesinde okura ifade etmiş olan Ahmet Mithat Efendi, mektubu romanın ilerleyen bölümlerinde olay örgüsünde değişikliğe yol açacak bilgileri açığa çıkaran maddi bir nesne olarak kullanmıştır. Montari'nin mektubu ulaştırma süreci ile mektupta yazılanlar romanın sır perdesini aralamak için olay örgüsüne uygun bir zemin sunmaktadır.

Giardano'nun ona fayda sağlayamayacağını bu sürede tecrübe eden Giorgino, onu hapisaneden çıkararak Montari ile arasındaki iletişimi sağlayacak ulaşı olarak kullanır. Montari'ye bir mektup yazarak bu mektubun önemini “Şu mektup Montari ile aramızda ilk münasebeti husule getirecek şeydir. Akçe meselesi Montari'nin bu mektuba vereceği cevaba vabestedir” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.111) sözleriyle ifade eden Giorgino mektubu Giardano'ya verir.

Yola çıkan Giardano Napoli'nin kuzeyinde yer alan bir kenar mahalleye gider. Bu yol kronotopu öyküleme zamanı ile anlatma zamanı arasındaki süreyi açıkça ortaya koyar:

“Şimdilerde bile İtalya'da dilencilik en münteşir sanatlardan olup hele hikâyemizin zaman-ı güzârı olan bundan yarım asır mukaddem bu sanat daha ziyade münteşir olmakla beraber bir ciheti cabbarlığa hırsızlığa kuttâ-i tarîklîğe kadar da müntehi olurdu. Pelâs-pûş dilencilerin yırtık rubaları altında birer de hançer bulunurdu” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.116-117).

Napoli'nin bu kenar mahallelerinden birinde yaşayan Gabrielle adlı altmış yaşlarında, güçlü ve kuvvetli bir kocanın evi mektup kronotopunun çözümlendiği yerdir. Bu kadın Giusella'nın Angelina'dan getirdiği mektupları Giardano'ya veren kilit kişi konumundadır. Hem uzamsal (yakınlık ya da uzaklık) hem de zamansal (aynı ya da farklı anlarda) koordinatların kesiştiği yer olan Gabrielle'in evinde mektup aracılığıyla kimlik değişimine bir bilgi daha eklenir. Angelina'nın yazdığı mektubu okuyan Giardano'nun ““Zavallı Angelina! Zavallı Andrea! Zavallı Giordano!” diye” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.118) iç geçirmesi ilerleyen sayfalarda ortaya çıkacak olan Giardano'nun gerçek kimliğinin ifşası niteliğindedir. Bu bölümün başında yazdığı mektubu ulaştırınca Giardano'nun Haydut Montari olduğu nasıl ortaya çıkarıldıysa başka bir mektup aracılığıyla Giardano, Montari ve Andrea'nın aynı kişiler olduğu ifade edilecektir. Romanın başında Andrea'nın kim olduğuna dair hiçbir bilgiye yer verilmemekle

birlikte Giardino temsilinde hem Andrea'nın hem de Montari'nin kimliği mektup kronotopunun bütünselliğinde açıklığa kavuşturulmuştur.

Karşılaşmaların yaşandığı yol kronotopuna da yer veren Ahmet Mithat Efendi Napoli'de olay örgüsünü uzamla zamanın kaynaştığı bir tesadüfle birleştirir:

“Bir gün Angelina'nın sipariş eylediği bazı müzika notalarını mübâyaa için Napoli'ye inmişti. Orada kontun eski köpekçilerinden Giaco namında birisine tesadüf eyledi ki elindeki teknesiyle balık satıyordu. Bu Giaco'nun da kont ile beraber yangınında yanmış kül olmuş olduğu zannolunuyorken herifin bu suretle ber hayat olması Andrea'nın hayretini mucip olarak Giaco'ya aşinalık eyledi. Giaco kemâl-i tazîm ile Andrea'nın aşinalığına mukabele edince delikanlı o fâci vakaya dair bu adamdan bazı istizâhatta bulunmak arzusunu bir veçhile men edemeyerek herifi adi bir meyhaneye davetle musahabeye başladı” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.140).

Andrea, Kont Giovanni Del Castelnora'nın yel değirmeninde öldürüldüğü gün kontun adamlarından Giaco'nun da öldürüldüğü haberine karşılık Giaco'nun hayatta olduğunu bu karşılaşmayla öğrenir. Daha sonra babası Nicola'nın ve kontla beraber diğer adamların nasıl öldürüldüğünü de sorar ve Giorgino ve Gargula'nun bu cinayette parmağı olduğunu öğrenince intikam almak üzere yola düşer. Castelnora Şatosu'nda Angelina ile vedalaşıp tam iki sene sonra mektubuyla yeniden ortaya çıkar. Bu mektubu Angelina “(...) şato civarındaki ormanda gezinirken karşısına pelâs-pûş” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.157) çıkan bir adamdan (Giordano'dan) alır. Bu tesadüf Angelina'nın daha önce Giordano ile hiç karşılaşmadığını da gösterir. Mektuplaşmalarını sağlayan Giordano, düzgün karakteriyle Angelina'yı etkilemiştir. Yazar anlatıcının sesi burada olay örgüsüne karışır ve mektuplar aracılığıyla Andrea/Giordano/Montari'nin sahteliğine dikkat çeker:

“Karilerimiz tahattur ederler ki Angelina'nın yazmış olduğu mufassal mektubu Gabrielle'in hanesinde okuduktan sonra Düşkün Giordano gayet müteessirâne bir hâl ile Castelnora Şatosu'na kadar bir cevelân-ı leyli yaparak badehu gelmiş yatağı içinde yazı yazmıştı. Ertesi gün henüz kendisi uykudayken Giusella geldikte bu mektubu cüzdandan çıkarıp kıza teslim eylemişti. Hatta karilerimiz nâs beyinde topallık ile meşhur olan Giordano'nın bıçak ucuna sapladığı bir mektubu Giorgino'nun yatak odasına attığı zaman topallığının da sahteliğini görmemişler miydi? İşte Giordano'nın düşkünlüğü de feylesofluğu da sahte olduğu karilerimiz nazarında daha bu müşahede ile mertebe-i tahakkuka varmış olduğu gibi ahiren Andrea'nın mektubu olmak üzere Angelina'ya gönderilen mektubun da Giordano'nın kaleminden çıkmış olması bu adamdaki sahteliği bilküllüye meydana vurmuştur.

Evet. Hikâyemizin bu mahalline kadar Düşkün Giordano diye tanıdığımız zat Andrea Satagna'nın kendisidir. Vakıa kendisi öteden beri Napoli içinde bulunarak aralıkta bir Angelina ile mülâkat eylediği ve biçare kızcağızı ekseriya takat-güdaz ye'sler içinde bulduğu halde yine kendisini bildirmemesi bâdi-i nazarda büyücek bir merhametsizliğe ve lüzumsuz bir ihtiyata hamlolunabilir ise de hasmı olan Giorgino'ya karşı kurduğu tedâbirin ne derecelerde dakîk ve mühim olduğuna karilerimiz vukuf hâsıl eyledikleri zaman bu fatîn mukdim cesur muntakim delikanlının ihtiyatta bu derecelere kadar varmasındaki mazuriyetini teslim ederler” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.164-165).

Yazar anlatıcının okur nezdinde sahtelik olarak değerlendireceğini düşündüğü bu özellikleri

Giorgino açısından şöyle değerlendirilir: “Ne derecelerde şeytan olduğu işte mektuplarının reviş ü ifadesinden anlaşılıp duran Montari’yi öyle kolay kolay aldatmaya imkân mı tasavvur olunabilir?” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.175). Giorgino’nun Montari’den Andrea’nın öldürmesini isteği mektubundan sonra Montari karşılığında “otuz bin frank ya da onun karşılığı bin beş yüz Fransız altını” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.177) ister. Parayı aldıktan sonra Roma’da bir çiftlikte çıkan yangınla birlikte Andrea’nın öldüğü haberi gazetelerde yer bulur:

“İşte Roma gazetelerinden naklen fıkra bu surette yazıldıktan sonra Napoli gazetesi dahi altına kendi ilâve-i mahsûsası olmak üzere şunu yazmıştı:

‘Bazı esbaba mebnî biz zannetmek istiyoruz ki bu cinayetin failleri Montari ile avanesidirler. Hatta ahiren Napoli zabıtası reis-i eşkıya merhum Montari’nin Napoli içinde bulunduğunu istihbar ederek takibine çıkardığı adamlar habîsin izini de bulmuşlar ve tamam yakalamak kertesine gelmilerken şakî-i merhum iki direkli ve iki Latin yelkenli bir Korsika kayığına rakiben denize açıldığını lede’l-istihbâr meysus kalmışlardır. Şimdi Montari’nin bu kayık ile Roma’ya kadar giderek cinâyet-i mezkûreyi ika eylediği pek çok erbâb-ı izân nezdinde kaviyyen zannedilmekte bulunmuştur” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.197).

Romanın mektuplarla kurulan olaylar dizisinde iletişim biçimi olarak mektubun suç, cinayet, haydutluk gibi alt kültürün eylem alanı içinde doldurduğu anlam kronotopla belirgin hale gelir. Olay örgüsünde karakterlerin konumlandırılışı mekânla anlam kazanırken kronotopun sağladığı zamansal bütünlük tesadüf, şans, kader gibi olayların vuku bulduğu an olarak değerlendirilebilir. Gazetede yer alan haber metninin yanlış bilgi içermesi ve bu hâliyle olay örgüsüne dahil edilmesi yazarın bilinçli bir tercihidir. Bir önceki bölümde hiçbir şeyin görüldüğü ya da görünmediği gibi olmadığını çok kimlikli karakter üzerinden göstermeye çalışırken kaynağı doğrulanmayan bir haberin çeşitli gazetelerde yer vermesini yazarın bir haberin, bilginin hızla yayılmasını sağlayacak kadar geniş bir etki alana sahip basılı kaynaklarla insan arasındaki mesafeye eleştirel bir yaklaşımı olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. İlerleyen sayfalarda Montari’nin kaleminden şu cümleler kâğıda dökülecektir:

“Vakıa Roma gazeteleri böyle bir çiftlik köşkü yandığını yazdılar. Onu ben yazdırdım. Ücret-i neşriyyesini de ben verdim. Gazetelere derç ettirilecek olan şeylerin beher satırı şu kadar kuruşa neşr ve ilân olunacağı sernameleri etrafında bildirilip dururken istediğim gibi bir bend yazdırmaktan beni kim men edebilir?” (Ahmet Mithat Efendi, 1888d, s.226).

Nitekim Giorgino’nun bu habere sevinirken Angelina’nın üzülmesi yine mektup sayesinde çözülür. Angelina’ya yazdığı mektupta ölmediğini ve ölüm haberinin bir oyun olduğunu bildirir. Plana göre, Andrea’yı öldürmüş gibi gösterip Giorgino’nun Andrea’nın ölümünü istediği mektubu suçunun resmî bir belgesi olarak mahkemeye sunacaklardır.

Altıncı bölümde Montari’nin Giordano aracılığıyla Napoli Divan Cinayeti Müddeiumûmî-i Kralisine yazdığı mektupta, Montari olarak tutukladıkları kişinin kendisi olmadığını mektuptaki el yazısıyla diğer mektupları karşılaştırarak görebileceklerini söyler. Bu mektubu

yazma amacını ise yıllar önce öldürülen Kont Giovanni Del Castelnora'nın intikamını Giorgino ve avanesinden almak için hukuka delil sunmak olduğunu açıklar. Napoli'de karşılaşp yel değirmeni cinayetiyle ilgili bilgi veren Giaco'nun anlattığı bir olaya (o yıllarda tedavisinin olayla ilgili bilgi vermemesi karşılığında yapıldığı ve bu konuyla ilgili olarak Santa Maria Hayrathanesi'ndeki defterde yer alan senede imza atmış olduğuna) delil olarak yer verir. Savcı, mektubu okuduktan sonra ilk iş Montari'nin yazısıyla mektuptaki yazının sağlamasını yapar ve ardından Santa Maria Manastırı'na gidip rahiplerden ilgili belgeleri ister. 1830'larda yaşanan bu olayın kayıt altına alındığı itirafname Giorgino ile Gargula'nın suçunu ortaya çıkarmaya yetmiştir.

Esrâr-ı Cinâyât ile *Haydut Montari* romanlarının cinayeti konu alan roman özelliğinden ötürü Ahmet Mithat'ın anlatıyı şekillendiren temel bileşen olarak gazete ve mektup kronotopuna yer verdiği görülmektedir. Bu kronotopların olaylar dizisinde yer bulma, kendi içlerinde taşıdıkları özellikleri sergileme ve işlevsel bir şekilde olayları sonuçlandırmaları söz konusudur. Bunlar kronotopların anlatıda gerilimi artıran, süreci uzamda südürerek uzatan ve en sonunda çözümleyen özellikleri sayesinde romanda yer bulmaktadır.

Suç ve suçlunun bir cinayetle değil de kavgayla ortaya çıktığı romanlardan biri, 1898 yılında yayımlanan *Mesâil-i Muğlâka*'dır. Bu eserin özetini Orhan Okay şöyle yapmıştır:

“Ahmed Midhat'ın konusu Fransa'da geçen son romanı olan bu eserinde yine bir Türk gencinin, Abdullah Nahifi'nin Paris'teki talebelik hayatı ve maceraları anlatılır. Onun romanın başında, Paris'te, bir kış günü müdafaasız bir genç kıza tecavüze kalkışan bir delikanlıyla dövüşürken tanırız. Abdullah Nahifi'nin bu âlicenâbâne hareketi, Fransız delikanlının kin ve intikam duygusunun uyanmasına sebep olur. Birkaç gün sonra Abdullah Nahifi bir kahvehanede beş üniversite talebesinin saldırısına uğrar. Çıkan arbedede Abdullah az-çok yaralanırsa da mütecavizleri de yaralar veya kaçıtır. Tanımadığı bir genç kıızı korumak gibi centilmence bir duygunun tezahüründen ibaret olan bu döğüşler Fransız gazetelerini doldurmuştur. Hepsi bu genç Osmanlı'nın kuvvetinden, kahramanlığından, tevazuundan bahsetmektedir. Abdullah Nahifi işi bu kadarla bırakmak niyetinde değildir. Mütecavizleri bir de düelloya davet ede[r ve] (...) Abdullah altı kişiyle aynı gün arka arkaya düello yapar. Sadece kolunun yaralanmasıyla atlattığı bu hadise Paris gazetelerinde bir Osmanlının hem kılıç ve tabanca kullanmaktaki maharetinin, hem de âlicenaplığının reklamı olur. Zira Abdullah hasımlarını öldürebileceği halde, isteyerek, yaralamakla bırakmıştır.

Paris'te talebe muhitlerine ve kibar salonlarına giren Abdullah Nahifi Fransız ailelerinin skandallarla dolu hayatlarına da karışır. Her defasında Osmanlı ve İslâm ahlâk ve terbiyesini en iyi şekilde temsil eder” (Okay, 2007, s.458).

Ahmet Mithat Efendi'nin polisiye romanlarında yer verdiği gazete kronotopuyla suç ile gazete arasındaki bağlantıyı geliştirdiği *Esrâr-ı Cinâyât* ve *Haydut Montari* adlı romanlar incelenirken belirtilmişti. *Mesâil-i Muğlâka*'da da gazete benzer bir işlevi yerine getirmekle kalmaz aynı zamanda günümüzde hâlâ geçerli olan geleneksel anlayışın izini kamusal zemine sürer. Yazar kitabın “Madame de Rose Bouton” başlıklı birinci kısmında, Fransızların derebeylik

zamanından beri toplumsal hayatlarında önemli bir yeri olan asalet unvanlarının bir dizi değişikliğe uğrayarak toplumda eski kibar/yeni kibar diye ikiye ayrılan bir anlayışı gazetelerden örnek vererek eleştirir. Fransa’da önemli itibar göstergelerinden biri olan kont, dük, marki, senyör gibi asalet unvanlarının XIV. Louis zamanından önce devlet başkanlığı mertebesindeki kişilerin konumlarını ifade ettiğini; fakat Napolyon Bonapart zamanında kendisine hizmet eden yakın çevresine unvanlar dağıtarak onlara asalet vermiştir. Ahmet Mithat Efendi’nin romanına konu olacak Rose Bouton ailesinin bunlardan biri olacağı fikrini kamunun meşhur sözünü hatırlatarak “[i]stihkaklarından istihzalarından tezyiflerinden kat-i nazar olunur ise ‘Dünkü berber bugünkü baron!’ suretindeki intikadlara ‘yanlış’ ve hele ‘yalan’ hiç denilemez” (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.8) ifadesiyle verir ve bu durumun okurlar tarafından bir Fransız gazetesinin şahitliğinde doğrulanmasını ister:

“Bugünkü günde asalet hevesi henüz o kadar ilerdedir ki isimlerinin ilk harfi dal olan heveskarlar isimlerinin imlasını değiştirerek asalet işareti olan de’ye tahvil ile onu münfasıl yazarlar. Mesela Dimitri olanların d’İmitri yazması gibi! Bu hevesin derecesini size bihakkın tarif ve tefhim edebilmek için ‘Illustration’ nam musavver Fransız gazetesinin son nüshası olan 15 Teşrinievvel sene 1898 tarihli ve 2903 numaralı nüshasını irae eyleriz. ‘üsıl-ı mudhike’ kısmındaki birinci tasvir-i mizahi nahif bir Marki’nin karşısında karnını şişiren şişman bir vazi’ gösterir” (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.12-13).

Kendisi de bir gazeteci olan Ahmet Mithat Efendi, Osmanlı Devleti’nde gazete çıkarma fikrinin esin kaynağı olan Fransız gazetelerinin o yıllarda Fransa’da ne kadar popüler olduğunun elbette farkındadır. Kültürel bir kaynak olarak gazetelerden yararlanma fikrini veren yazar, toplumsal hafızada unutulsa bile bilgilerin kültürel bellekte saklandığını değer bağlamı içinde ortaya çıkarır. Ahmet Mithat Efendi’nin o yıllarda örnek verdiği durumu birkaç yıl önce Fransa başbakanı olan Dominique de Villepin’in de yaşadığı haberi günümüz gazetelerinde yer almıştır. Bu gazeteyi referans göstererek hem gazetenin hâlâ bilgi aktarma işlevinin devam ettiğini hem de yazarın gazeteyi olay örgüsünü yönlendiren bir gösterge olarak kullandığını görürüz:

“Tââ krallık ve hattâ derebeylik zamanlarından kalma bu âdet, sağcısıyla ve solcusuyla hâlâ asalet meraklısı olan Fransızlar için bugün de önem taşır ve işin daha da garip olan tarafı, asalet unvanlarının Fransa’da serbestçe alınıp satılabilmesidir. Meselâ adında ‘dö’ olan bir ailenin temsilcisi yahut bir baron parasız kaldığı zaman unvanını satışa çıkartmakta, satın alan kişi de unvanı gidip nüfus kaydına işlettiği takdirde ‘asil’ olabilmektedir. Hattâ bu isim satışını sadece asiller değil, bir zamanlar devlet, yani imparatorluk sonrası Fransa Cumhuriyeti bile yapmış ve paraya ihtiyaç duyulan zamanlarda yüksek fiyattan ‘dö’ heceleri satmıştır.

Hâlen vârolan Fransız asillerinin en asili ise, ‘d’Orleans’ soyadını taşıyan ailedir. Fransa krallarının neslinden gelirler, ailenin reisi ve Fransa tahtının vârisi olan kişi ‘Comte de Paris’ ve ‘Duc de France’ yani ‘Paris Kontu ve Fransa Dükü’ unvanını taşır ve bu unvanın şimdiki sahibi de bu sayfada beraberce çekilmiş bir fotoğrafımızı

gördüğünüz **‘Paris Kontu Henri’**dir.

Fransa’da asalet unvanı satın almak ve bu unvanı devlete tasdik ettirmek gayet kolaydır ama **‘yeni soyluların’** gerçek asillerin üye oldukları özel kulüplere girmeleri ve isimlerini hâlâ neşredilen **‘asalet listeleri’**nde yayınlatmaları son derece zordur” (Bardakçı, 2005, s.20).

Romanın ilk sayfalarında kendini belli eden zamansal-uzamsal genişlikler olaylar dizisinin sınırlara hapsedilmiş bir hayat içerisinde değil kamusal hayata sirayet eden, “(...) dünya üzerinde devinim halinde olan şeylerde” (Bakhtin, 1981, s.167) yer alması bize Ahmet Mithat Efendi’nin romansal kronotoplar sayesinde “(...) bir insan ile tüm eylemleri arasındaki, yaşamının her olayı ile uzamsal-zamansal dünya arasındaki o özel bağlantı[yı]” (Bakhtin, 1981, s.167) kurabildiğini göstermektedir. Fransa’nın eski/yeni kibarlar âlemi arasındaki görünüş ve hayata bakış farkını gerçekçi bir bakış açısıyla verdikten sonra Paris’in yeni kibar ailelerinden birine mensup olan Madame de Rose Bouton’u daha yakından tanıtır. Kahramanın aile özellikleri onun bireysel hayatını da düzenler. Paris’i gerçekçi bir şekilde yansıtmaya iddiası taşıyan yazar, Fransızların 19. yüzyılda çöken burjuva toplumunun belirgin özelliklerini soylu olarak geçinen aile geçmişi üzerinden verirken söylediklerinin geçerli olduğunu kanıtlamak için Émile Zola’nın “Üç Şehir” üçlemesinin son cildi olan “Paris” adını taşıyan kitaptaki aileyle benzerlik kurar. Paris’in yüksek sosyetesinden Duvillard ailesini ve toplumun nasıl bir yozlaşma içinde olduğunu resmeden bu romanı her ne kadar eleştirse de kendi romanındaki iddiayı kanıtlamak için bu yolu seçer. İki farklı eserde takip edilen ortak biyografik dizide ortak zamansal ilerleyiş farklı yaşamları tek bir çizgide ilerletir. Farklı bakış açısından ortak bütünün parçası olan iki aile, iki insan, iki hayat aynı toplumun özelliklerini yansıtır. Görünüş olarak da benzer olmakla birlikte yazarın örnek verdiği romanın yazarından ayrılan sanatsal düşünceleri sebebiyle kahramanların dış görünüşlerini farklı kurgulamıştır. “Güzellikte de Baron Duvillard’dan aşağı kalma[yan]” (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.23) Madame de Rose Bouton nezdinde romanın adıyla da ilişki kurularak ilk karışık mesele karşımıza çıkarılır. Çöken ahlaki ve toplumsal düzen yerine uzamsal ve zamansal dünya içinde mevcut olan ideal dünya görüşü kahramanlar aracılığıyla ortaya çıkarmak için hazırlanır. Hiyerarşik düzeni parayla kuran Bouton ailesinden hak etmedikleri unvanı alacağı bir dünya yaratır. Bir bahar akşamı, Madame de Rose Bouton’un bir davete katılmak üzere hazırlanırken karanlık odasını istemeden de olsa dikişçisi Rosette için aydınlatır. Karanlık odayı aydınlatan ışıklar içinde odaya davet edilen Rosette, Madame de Rose Bouton’un aşüfteliğine tezat bir şekilde tasvir edilir:

“Derken o aralık salonun kapısı yine o güzel ve güzel giyinmiş uşak tarafından açılıp genç çıtı pıtı güpgüzel bir modistre kızın girmesine yol verdi. Ama ne güzel kız! Paris’in asıl ahâli-i sahîhasından bir minyon! Paris’i tanıyanlar yalnız şu kadarcık bir tarifimiz üzerine bile Mademoiselle Rosette’i hayallerinin önünde buluvermişlerdir. Ortadan aşağı boyu, nahif vücut esmer ten beyaz çehre üzüm gibi kara gözler ufacık burun ufacık

çene bir Parisien! Şöylece bir bakılsa ressamlık noktainazarından ‘güzel’ denilebilecek bir hal görülemez. Fakat o kadar şirin o kadar sevimli ki insan buna ‘güzel’den başka da sıfat bulamaz. Koyu fındıkî Lâhura kîden bir fistan giymiş. Bütün tuvaleti bundan ibaret! Üstünde başında ne bir karış dantela ne bir yapma çiçek ne iki parmak kordela! Başında yalnız bir hasır şapka. İşte o kadar! Bu biçareler olanca sanatlarını kudretlerini himmetlerini büyük madamları süslemeye sarfederler. Bununla mükelleftirler. Kendilerinin tezyinatına hiç emek sarfetmezler. Maahaza ne ziyan ederler? Onların Josefleri Jeanları Pierreleri Heinleri bu sadelik hallerinde de güzel bulurlar. Hem pek güzel bulurlar” (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.38-39-40).

Paris uzamında 19. yüzyılın zamansal dizilimine uygun yeni yetişme kibar denilen sahtelikler dünyasında buraya ait değilmiş gibi duran Rosette’in romanda temsil ettiği dünya ile yazar yerli bir zamansal-uzamsal birlik kurmak ister. Alabildiğine olumsuz bir dünya içine yerleştirdiği Rosette o resmin içinde o kadar aykırıdır ki yazar romanın kronotopik dünyası oluşturmak için bu sahneyi koymuş gibidir. Romanın sahte hiyerarşik bağını kopararak içinden yerli unsurlar geçen dünyayı inşa etmeye başlar. Romanın içinde olumlanan dünya, yazarın kendi yetiştiği topraklar ve oranın kültürüdür. Rosette, Osmanlı romanlarında sıkça karşımıza çıkan cariyenin bu romandaki karşılığı diye düşünülürse onu yetiştirme görevini üstlenecek ve romanın sahte düzen katmanlarını yıkacak bir kahraman uzamına ihtiyaç vardır. Bir kartvizit ile ortaya çıkarılan bu kişi, Paris’e hukuk eğitimi almak için giden Abdullah Nahifi’dir. Madame de Rose Bouton’un konsolunun üzerinde bulduğu bu kâğıt parçasını cebine koyan Rosette, romanın macera zamanında geçerli olan tesadüfi anlardan biriyle kendi yaşamının uzamsal rotasını kaynaştırır. Böylece romanda uzamı genişletecek kişiye giden yol açılır:

“Gözümüzün önünde cereyan eden şu ufacık vakada bize iki noktaya doğru istidlal yolu açılıyor. Birisi şu Abdullah Nahifi’nin Madame de Rose Bouton nezdinde malum bir adam olması. İkincisi yine bu Abdullah Nahifi’nin dikişçi Mademoiselle Rosette’e de malum bir adam bulunması. Zira Nahifi, Madame de Rose Bouton’un meçhulü olsa idi tuvalet salonunun konsolu üzerinde onun elinden çıkmış bir vizite kâğıdı ne geziyor? Rosette’in de meçhulü olsa idi onun *carte de visite*ni elde etmek için velev ki ehemmiyetsiz olsun bir fi’l-i sirkati irtikaba neden mecbur oluyor?

Şu romanda bu Abdullah Nahifi hakikaten merak edilecek bir adam!” (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.46).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Rosette’in neden böyle bir eylemde bulunduğu açıklanacak ve bu açıklamanın yapılabilmesi için gazete, mektup kronotoplarına ihtiyaç duyulacaktır. Kavga, düello aracılığıyla dinamik eylemsel düzlem içerisinde konumlanacak olan Abdullah’ın kendini göstereceği bu alan farklı zamanlarda gerçekleşen bir dizi olayların sonucunda hem bireysel hem toplumsal hayatta kendini bulduğu yer olacaktır. Zamanda geriye dönüş yapılarak yazarın hatırlattığı şey, toplumsal olaylara özel hayatla olan ilişkinin anlam kazandırdığıdır:

“(…) Zira şimdi şu satırları okurken elbette tahattur eylersiniz ki Madame de Rose Bouton’un hanesinde vizite kâğıdı çalmaya mecbur olduğu akşam Rosette’i o hâl-i meyûsiyete dūcâr eyleyen şey mahza Abdullah hakkındaki bu takdiratı olmuştur. Abdullah’ı böyle takdir etmemiş ve bu takdire mütenasip bir derece-i mecnûnânede

sevmemiş olsaydı bu kadar müteessir olur muydu? Hem o vizite kâğıdını orada görmesi zavallı Rosette'in bedbahtlığının mebdei değildi. İşin daha birtakım mukaddematı da vardı. Bu mukadderatı da kariben hikâyeye girişeceğiz. Şimdilik şu Vincent Ormanı düellosunun neticesini de hikâye edelim ki nevbet-i hikâye mesâil-i saireye de gelsin" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.174-175).

Romanın temel vakasını oluşturan Abdullah Nahifi'nin konumu romanın aksiyonunun gelişmesi için ihtiyaç olan gerekli zaman-uzamı sağlar. Suç romanlarının macera zamanının doğru yerde, doğru zamanda olma üzerine kurulu olma özelliği kahramanın belli bir yerde bulunabilmek, bir yere yetiştirebilmek, bir yerden kaçabilmek gibi uzamsal değişiklikleri beraberinde getirir. Abdullah Nahifi'nin uzamsal konumu onun kaderinin göstergesi hâlini alır. İkinci bölümün başında tasvir edilen uzamda şekillenen zaman dramatik bir ana tekabül eder ve bu an beklenmedik bir anda ortaya çıkacak herhangi bir olumsuzluğun işaretçisidir. Kış mevsiminin en şiddetli olduğu ocak ayında, bir pazar akşamı sokak lambalarının cılız ışığının tam aydınlatmadığı Saint Germain Bulvarı'nın Orsay Rıhtımı'na yakın tarafında, Concorde Köprüsü'nde bir adamla kadının tartışmaları bu olumsuz durumu açıklığa kavuşturur. Meşum bir kış gecesi etrafta görevlilerin olmadığı bu anda kadının yardım çığlığı üzerine orada bulunan kişinin saldırganı müdahale etmesi gerekir. Rastlantısal olasılığın belirginleştiği bu olay mahallinde oradaki yolcunun kimliği saldırgan tarafından ifşa edilir ve "Tanıdım Abdullah! Seni tanıdım. Sen de beni sonra tanırsın. Hesabımızı dostlar vasıtasıyla tesviye ederiz!" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.72) sözleriyle uzamsal sınır ortadan kalkar ve saldırganın kaçması uzamsal mesafeyi ortaya çıkarır. Saldırgandan kurtulan kız ile Abdullah'ın yolları gidecekleri yere yönelmeleriyle ayrılır. Bu noktada yazar bir duruma dikkat çeker. "Bu vakadan ne polis ne matbuat haberdar olmadı. Bilahare matbuata büyük bir meydan-ı iştigal açacak olan şu hadiseden ertesi günkü gazetelerde bir harf bile görülmedi" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.77). Ahmet Mithat Efendi'nin suç ve gazete bağlantısına dikkat çekip romanda ilk etapta yer vermemesi olaylar dizisinde kronotopun daha önce açıklanan işlevlerinden çok da farklı olmayan bir işlevi açıklar. Gazetelerde yer alan suç, suçlu, cinayet gibi olaylarla ilgili kamunun bilgisine sunulan haberler bu romanda da geçerliğini korumakla birlikte burada bir kahramanın ortaya çıkışını hazırlar. Orsay Rıhtımı'ndaki olaydan birkaç gün sonra Abdullah, gazetesini okumak için Boulevard de Saint Germain'de bir kahvehanede otururken yanına saldırganın arkadaşları olduklarını söyleyen ve attığı tokadı iade etmeye gelen beş kişinin saldırısına uğrar. Beş kişiye karşı tek başına mücadele eden Abdullah'ın portresi birkaç gün içinde gazetelerde yer bulur. Kahramanın ortaya çıkışı demek olan bu haberlerin gazetelerde nedeni bir türlü belirlenemediği için gecikmeli olarak yer alması Ahmet Mithat'ın daha önceki romanlarında övdüğü Avrupa basınına bir eleştirisidir. Kavganın asıl sebebini beyan edemedikleri gibi

Abdullah'ın portesini de doğru olarak belirleyemezler:

“Şu kadar ki matbuatın hemen umumu Abdullah Nahifî'yi!.. Evet! Papa Paupons ve Michele valideden Abdullah'ın 'Nahifî' olduğunu öğrenmiş idiler. Abdullah Nahifî'yi âdeta bir dev olmak üzere tasvir eyliyorlar idi. Dev ama cüssece değil! Kuvvetçe! Karşısındaki beş etudiant bir paraya almamak derecesindeki kuvvet ve metanetini başka türlü tasvir edemiyorlardı. İkinci günü Petit Journal ve Petit Parisien Abdullah'ın resmini de ilan eylediler. Bu resimler birbirine benzemedikleri gibi ikisi de Abdullah'a benzemiyorlar idiyse de halk bunların teması üzerine yine Abdullah'ın suretinden siretini bil istidlal fenn-i kıyafet tettebbuatı icrasına koyuluyorlardı. Affaire Abdullah yani 'Abdullah işi' sernamesi birkaç gün umumi Paris matbuatını işgal ededursun ve hatta bir aralık etudiant'ların polis aleyhindeki galeyanları dahi meseleye munzam oladursun biz Abdullah'ı nazar-ı tedkîkten tebid etmeyelim” (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.107-108).

Gazetelerin olayı popüler hale getirip gerçek kimliği ifşa edememesi bazı işgüzarlar tarafından suistimal edilebilir ve bu durumun popüler kişinin kimliğine bürünerek insanların güvenini kazanma yolu, bir geçim kapısı yaratması kaçınılmazdır. Romanın ilerleyen sayfalarında kimlik değiştirme motifiyle Abdullah'ın adını kullanarak Paris'te dolandırıcılık yaparak kadınları aldatan Suriyeli Marunî adlı bir erkek ortaya çıkar. Madame de Rose Bouton ile sahte kimlikli bu adam bir çay ziyafetinde tanışır. Bu uzamda zamansallığı öne çıkaran anlatıcı duygu yoğunluğuyla tek bir zamansal-uzamsal noktada iki farklı millî kimliğe, mizaca sahip insanı kesiştirir ve Bakhtin'in “[i]nsanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde bileşirler” (Bakhtin, 1981, s.243) diye belirttiği yol kronotopunun özelliği devreye girer. Gazetelerden herkesin takip ettiği Orsay Rıhtımı'ndaki olayın kahramanını görmek için davetlilerin salon kapısına doğru ilerledikleri anda yazar nesnel zaman yerine görelî zamanı öne çıkarır ve olay anının zamanın akışını yavaşlatarak davetlilerin hareketine bağlı olarak değişkenlik gösteren bir zaman akışını ön plana çıkarır:

“(…) İşte bir sürpriz! Herkesin gözleri salon kapısına teveccüh eyledi. Hatta herkesin yüreğinde az çok bir halecan bile vardı. Uşağın nidasıyla gelen zatın kapıdan dühulü arasından mürur eyleyen birkaç dakika bazı kimselere birkaç saat kadar uzun geldi.

*

Abdullah Nahifî olmak üzere salon kapısından içeriye giren zatı görse idiniz Orsay Rıhtımı vakasından beri tanımış olduğunuz gürbüz, halim, selim kahramanı bu giren adamda bulamazdınız. Vakıa bu da bir genç adamdı. Boyca ortadan biraz daha yüksek ve epeyce de kemikli ise de bizim gerçek Abdullah Nahifî gibi 'tosun' ıtlakına şayan değildi. Resimli gazetelerden bazılarının yapmış oldukları Abdullah Nahifî resmine bu da benzemiyor idiyse de asıl Rosette'in Abdullah Nahifî'si ile bunu yan yana koyacak olsanız da resmi ikisine de tatbik eyleseniz elbette resim Rosette'in Abdullah Nahifî'sinden ziyade bu delikanlıya benzediğini görür hükmederdiniz. Esmer tenli, siyah kıllı kara gözlü bir adam. Çirkin değil! Hatta kıyas edilecek olursa asıl Abdullah

Nahifi'den daha güzel. Fakat o değil!" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.267-268). Böylelikle gazetenin bilgiyi meşrulaştırma işleviyle değil yanlış bilgi aktarımı yapması olaylar dizisini hareketlendirir. Abdullah'ın portesinin her gazetede farklı bir insan suretinde olsa bile onu tanıyan Rosette olur. Saldırı gecesini, kıza yardım etme düşüncesinden başka bir niyeti olmadığı için kurtardığı genç kızın yüzünü hatırlamasa da tesadüfler zinciri onları yine bir araya getirir. Abdullah'ın komşusu olan ve ona yardım eden Michele Valide, Rosette'in hizmette bulunma ricasını kabul eder ve onu eve alır. Abdullah onunla ikinci kavgasından sonra ilk kez evde karşılaşır. Bu durumdan son derece memnun olan Abdullah "[i]htiyar etmiş olduğum külfet hiç de beyhude değilmiş Matmazel! Çünkü pek latif, pek sevimlisiniz. Hele hastanızın ziyaretine gelmeniz ispat eyliyor ki pek de nazik pek de hatırsâzsınız!" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.110) diyerek merkezi bir yer işgal edecek olan aşkın ilk işaretini verir. Abdullah'ın kamusal alanda konumlandırılışı romanın ana eksenini o tarafa kaydırır da ikisinin birbirlerine olan sevgisi gazete ve mektup içerikleriyle anlam kazanır. Romandaki kavgaların oluşturduğu eylemler dizisiyle ortaya çıkan gazete, mektup uzamı ile Rosette'in gazete veya mektup aracılığıyla Abdullah'ın etrafında kurduğu eksen romanın sonunda bir yerde kesişecektir. Yazarın romanın sonuna sakladığı mesaj kaygısı, romanın zamansal ve uzamsal ilişkilerini bireysel ve toplumsal olmak üzere iki tarafla bağlantılı olarak ilerlemesini sağlamıştır.

Romanın "Ahrârane Bir Ménage" başlıklı üçüncü bölümünde anlatılan bu olaylar dizisinde düello da yer alır. Abdullah'ın arkadaşlarıyla Belçika'ya doğru bir seyahate gideceğini söylemesi ve olur da gelemezse yazı masasının çekmecesinde bir mektup bıraktığını iletmesi (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.149-150) romanın dönüm noktası olarak işaretlenebilir. Çünkü mektubun haber verilmiş biçimi (Michele Valide söylediğine inanmayarak mektubu zamanından önce okur), mektubun içeriği (Rosette, Michele'i ikna ederek mektubu okur, ağlar ve Abdullah'ı sevdiğini anlar) ve tüm bunlara ortam hazırlayan düello (Düello gazetelerde yer bulur ve Abdullah'ın namı dilden dile yayılır) olaylar dizisinde kahramanların yeni bir duruma geçme zamanını içerir. Romanın başından beri vurgulanan Abdullah'ın örnek Osmanlı kimliği statik tanımlaması düelloyla birlikte dinamik bir tanıma bürünür ve tabiri caizse başta tüm Fransa olmak üzere basın yoluyla tüm dünyaya gücünü ve örnekliğini ispatlar.

"Akşam gazetelerinin bu akşam verdikleri haberler şundan ibaret idiyse de ertesi sabah hemen bütün Paris gazetelerinin verdikleri tafsilat koca Paris şehri içinde Abdullah Nahifi namını herkesin ağzında dolaştırmıştı. Kurşun atmaktaki mahareti okuyanları duçar-ı hayret edecek bir lisanla yazıldığı gibi tabanca ile mübareze eden Marlowe ve Chaudet'yi Abdullah'ın öldürmesi adeta muhakkak iken kurşunların istikametini ağaç budağına tahvil etmesi herhalde arkadaş demek olan talebe hayatına riayetinden münbais bir semahat olduğu fevkalade sitayişlerle yazılmıştı. Meç kullanmaktaki mahareti de bunlardan az medih ve sitayiş ile yazılmamıştı. Ona karşı durabilecek mubariz-i mahir yalnız Eugene Catafani olduğu hükmedilerek eğer Abdullah'ın pek

ziyade yorulmuş olduğu bir zamana tesadüf eylese idi belki de katı edebileceği mülahazasıyla Moustique tebci edilmmişti. Hele altıncı mübariz maharette Abdullah derecesinde olmak baid iken Abdullah'ı cerhede bilmesi mahza Osmanlı mübarizin ziyadesiyle yorulmuş bulunmasından neşet eylediği de itiraf olunmuştur" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.165-166).

Ahmet Mithat Efendi'nin kronolojik zamanı bir yerinde durdurarak yaptığı geriye dönüşler mekânın da bir sınıraşan gibi yatak değiştirmesine ortam hazırlar. Bir piyesin canlandırıldığı sahnede oyuncuların birkaç saniyeliğine hareketsiz kalarak sönen ışıkların ardından perdenin değişmesini andırır. Aksiyon zamanına kendini kaptıran izleyici/okur, perdenin kapanmasıyla vaka zamanına geri döndüğünü hatırlar. "Hıyanet" başlıklı dördüncü bölümde, birinci bölüme geri dönüş yapılır ve romanın temel zamanını Madame de Rose Bouton'un salonundan dışarı çıkmak üzere dikişçisi Rosette'i beklediği ana dönülür. Konsolda Abdullah Nahifi'nin adının yazılı olduğu kartviziti neden aldığı sorusunun yanıtı verilir. Böylece roman, Madame de Rose Bouton'la Rosette arasındaki krizin nedeni ile bu krizin ortaya çıkışını hazırlayan olaylar dizisinin kamusal alandaki dönüm noktaları etrafında şekillenir. Eşik kronotopunun kendini gösterdiği salon uzamı ile özel hayattan kamusal alana geçişin yapıldığı gazete, mektup gibi ilanların yer aldığı kamusal uzam iç içe geçerek kaynaştırılır. Bu zamansal-uzamsal kaynaşma, karşılaşma motifinin de devreye girmesiyle roman zamanındaki kriz anlarını açığa çıkarır. Madame La Baron de Rose Bouton'un konağında, iki kadının konuşmasına Rosette'in kulak misafiri olduğu an bu kriz anının tetikleyicisidir. Yine bir gün Madame de Rose Bouton'un evinin ayrı bir yerinde misafirleri için ayırdığı "fumoir" adı verilen tütün içilen yerde "[b]ir Türk tarafından hediye edilmiş halis Türk sigarası!" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.207) içtiğini söylemesi krizin büyümesine neden olur. Abdullah Nahifi'nin daha önce bu isimde biriyle tanışmadığını söylediğinde ise düğümlenen olaylar zincirinin kırılması gerekir. Bunu uzamsal engellerin aşılması sağlar. Madame de Rose Bouton'u Abdullah Nahifi'yle buluşacağı yere kadar takip eden Rosette, ilişkiler matrisi içinde yer alan sahteliği ortaya çıkarır. "Bu rol onu kişisel hayatı incelemeye, gizli işleyişini ortaya çıkarmaya, casusluk yapmaya ve en mahrem sırlarını dinlemeye zorlar" (Bakhtin, 1981, s.126). Romanda karakterlerin konumu özel hayatları deşifre etmek için uygun bir zemine dizilmiştir. Evin merdivenlerinde karşılaştığı iki uşağa elindeki kartviziti göstererek ikisi için de çok önemli bir haber getirdiğini, kendilerine haber verilmesini isteyen Rosette'in bulunduğu uzam, Madame de Rose Bouton'un romanın başından beri vurgulanan yeni yetişme kibarlarından olduğu için aşağılık bir konumunu pekiştirir. Abdullah Nahifi olarak Madame de Rose Bouton'la ilişki kuran adamın sahteliğini ortaya koyar:

"İşte o yeni kibar Madame La Baron de Rose Bouton kendisi gibi bir kadının bile utanmak lâzım gelecek bir perişanlıkla karşısında dimdik duruyor. Hatta Rosette'i

derhal tanımış olduğu için esvap muayenesi icra olunamayacağı derkâr bulunan bu mahalle demincek yirmi Franklık bir bahşişine avuç açmış olan bu dikişçi kızın ne cüretle girebilmiş olduğuna hiçbir mana veremeyerek hayretinden buz gibi donmuş kalmış!

Âşık-ı müştakı da karşısında! Mösyö Abdullah Nahifi! Onun hâli de madamın hâlinden daha az perişan değil!

Evet Mösyö Abdullah Nahifi ama Rosette'in Abdullah Nahifi'si değil! Başka bir herif! Onun hayreti de madamın hayretinden aşağı değil! Fakat bu Mösyö Abdullah Nahifi'den de Madame de Rose Bouton'dan da daha ziyade dûcâr-ı hayret olan kim idi bilir misiniz? Bittabi uşaklar değil. Ancak Rosette idi. Rosette'in kendisi idi! Hele o aralık asıl Rosette'in kendi Abdullah Nahifi'sinin dahi orada peyda oluvermesi zavallı Rosette'in hayretini bin kat daha artırıvermişti" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.252-253).

Romanda bireysel ve kamusal işaretlerle temsil edilen ve birbirine bağlanan fikir, görüş ve ifadeler son iki bölümde mektupla sonuca bağlanır. Kapsayıcı ve birleştirici zamansal bir bütünlüğe sahip mektup, günlük hayatın ayrı parçalarını tek bir uzamda bir araya getirir. Roman içerisinde Abdullah'ın kamuoyuna tanınmayacak şekilde tanıtılması, başka birini Abdullah'ın kimliğine bürünmesi, kişinin gücünün ispatlanması, âşıkların bir araya gelmesi ve ardından birine ihanet edildiğinin düşünülmesi gibi bir dizi karmaşık olaylar zamansal-uzamsal kesişmelerin olduğu ana noktalarıdır. Tüm bu örgütsel diziyi zaman içinde şekillendiren ve uzamda yer alan bilgilerle çözüme kavuşturacak olan gazete, mektup, kartvizit gibi yazılı belgeler romanın beşinci ve altıncı bölümünde son kez yer alarak metnin yinelenen bir ögesi olmanın ötesinde bir işlevi yerine getirir. Romanın yanlış, sahte matrislerini yıkmaya göreviyle kendine yeni matrisler yaratır. Monsieur de Rose Bouton ile evli olan Madame de Rose Bouton'un başka bir erkekle olan ilişkisi kocasına imzasız olarak şehir postasıyla gönderilen bir mektupla tescil edilir:

"Bu mektupta muhabir-i mechul kendisine haber veriyordu ki şu aralık Madame de Rose Bouton'un Abdullah Nahifî diye münasebet-i dostane peyda etmiş olduğu adam hakikat-i halde hiç de Abdullah Nahifi değildir. Matbuat aleminden familyalar meyanına intikal etmiş olan bir şöhret-i gayr-ı müstaheneden istifade arayan bir sahtekâr Madame de Rose Bouton'u aldatmıştır. İşin içinde böyle bir sahtekarlık bulunması yalnız bir istifilde-i aşıkane mübteni olsa ırza, namusa taalluku olan bu mesele-i mühimmeye kendisi gibi hayırhah dostların karışmayacakları tabii ise de Abdullah Nahifi ismini takınan adam Suriyeli bir Marunî olup Paris içinde dolandırıcı sıfatıyla aldattığı kadınların birincisi de Madame De Rose olmadığı bildiriliyor ve ittihazı lazım gelen tedabir şu halde dahi Monsieur de Rose Bouton'un dirayet ve fetanetine tevdi kılınırdı" (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.308-309).

Ahmet Mithat Efendi'nin olaylar dizisini romantizmin ve geleneksel motiflerin öğeleriyle birleştirdiği görülmektedir. Abdullah Nahifi'nin dürüstlüğü, aşkına sadık ve ideal Osmanlı erkeği kimliğini başarıyla temsil etmesi mutlu bir sonla bitecek anları da ortaya çıkarır. Onu taklit eden kişinin gerçek kimliğinin bildirildiği bir mektup alan Abdullah Nahifi (Ahmet Mithat Efendi, 1898, s.325) her türlü sahtelikten uzak, sevdiği kadınla mutlu bir hayat sürmek üzere

başka bir düzleme taşınır. Ancak romanın “Hatime” bölümünde sekiz sene sonra Aksaray’da bir konakta ortaya çıkan bu düzlem kendi kronotopunu yaratır ve kimlik değiştirme eylemi özel hayatın bir anı olarak romanda tekrar yer alır. Rosette ile evliliğinden dünyaya gelen iki çocuğuna Fransızca öğretmek üzere Julie Marcos adlı kadının gerçek kimliğinin ifşasıyla romanı sonlandırır. Rosette bu kadının Madame de Rose Bouton olduğunu anlar ve sahte dünyalara karşı dikkatli olmaya davet eden yazarın tavsiyeleriyle roman son bulur.

Macera romanının kronotopunda roman kahramanlarının başından geçenler suç-ceza-kurtuluş dizisiyle verilirken aslında suçlunun konumunda toplumsal yapı teşhir edilmektedir. Bakhtin tüm dünya anlatılarında yerel ve ulusal imgeler aracılığıyla roman için öneminin ortaya çıkarılması gerektiğini; haydut, palyaço ve aptalın dönüşümünü veren ve suç hikâyelerini işleyen pikaresk romanın kişinin kendi topraklarından geçen bir yol aracılığıyla macera kronotopunun çalıştığını belirtmiştir (Bakhtin, 1981, s.165). Bakhtin’in işaret ettiği bu anlatılarla ilgili kapsamlı bir çalışma yapan Julius R. Ruff, 16-19. yüzyıl arasında Avrupa’da şiddeti araştırdığı kitabında suç, cinayet, soygun gibi eylemlerin dönemin yayıncıları tarafından dikkat çekici özelliklerinin keşfedildiğini ve bu haberlerin satış oranlarını ciddi şekilde artırdığını fark edildiğini bu yüzyıllara ait basılı kaynaklardan örneklerle göstermiştir. Suçla ilgili anlatılarda halk bilincinde yer alan ortak motiflerden yararlanıldığını şu şekilde ifade etmiştir:

“Cinayet ve silahlı soygun anlatıları sırf ayrıntılarıyla suçun kendisine de odaklanabiliyordu, ancak suçlu biyografileri ya da otobiyografiler özellikle sevilen bir tarzı ve *Newgate Papazının İfadesi* bu tür popüler edebiyatın en iyi bilinen örneklerinden biriydi. Bu biyografi ya da otobiyografiler, Hıristiyan düşüncesindeki yaradılış, ayartma, düşüş ve kefarete döngüsü kisvesi altında nazım ya da nesir haline dökmüş iç gıcıklayıcı suç anlatıları yaratmak için pikaresk hikayelerden faydalanıyordu” (Ruff, 2011, s.48).

Avrupa romanlarında suç, haydut, cellat, serseri gibi şiddet içerikli anlatılara gösterilen rağbetin Ahmet Mithat Efendi de farkındaydı. Onun *Cellât* adlı romanında gazetenin kullanım amacı ve sahip olduğu özellikler ile anlatı arasında özel bir bağlantı yer almaktadır. Romanın mekânı olan Paris matbuat hayatının canlılığı ve gazete okuma alışkanlığına sahip insanlarıyla gazete ile suç arasındaki ilişkiyi güçlendiren bir merkez görevi görmektedir. İdamı gerçekleştirecek celladın bile mahkûma dair haberleri gazeteden okuması bu ilişkinin en açık göstergesidir ve aynı zamanda matbuat kültürünün gündelik hayatı kapsayan bir zamansal bütünlüğe sahip olduğunu da göstermektedir. Cellat Simon Garas mesleğinden ötürü toplumsal hayata dâhil olamadığı için bu hayatı uzaktan gözlemlemek durumundadır. Bu gözlemi gazeteler aracılığıyla yapar. Gazetelerden okuduğu bir idam haberi üzerine mahkûmun suçsuz yere idam edileceğini öğrenir. Gazete kronotopu basının popülerliğini göstermekten daha fazlasına hizmet ederek bir

mahkûmu idamdan kurtaracak kadar bilgilere meşruluk kazandırdığını göstermektedir. Romanda bu özellik idamdan önce yazılan bir risalenin gerçek suçlu hakkında bilgiye yer verdiği için Piyer Tolkaş'ı ölmekten kurtarmasıyla yansıtılmıştır. Günümüz gazetelerinin de pazarlama tekniği olarak benzer haberlere yer verdiği göz önünde bulundurulursa 17. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan modern anlamdaki gazetelerin günümüzde de devam eden toplum üzerindeki etkisi daha somut verilerle anlaşılır:

“İlk gazeteler haber toplamanın modern araçlarından yoksundu ve maaşlı muhabirler nadiren bu sürecin bir parçasıydı. Hatta bazı gazeteler abonelerinin gönderdiği haberlere güveniyor ve bu yüzden de söylentileri ‘gerçek’ haberlerle karıştırıyorlardı. Dönemin diğer basılı yayın türlerinde olduğu gibi editörler, çoğunlukla alıcıların dikkatini çekmek için şiddet haberlerini ilginç hale getirerek sunuyordu. İngiltere’de Applebee’s Original Weekly Journal’ın da dahil olduğu bazı gazeteler, 18. yüzyılın başlarında suç haberleri üzerine uzmanlaşmıştı” (Ruff, 2011, s.40-41).

Ahmet Mithat Efendi bu etkinin farkında olduğu için *Cellât* adlı romanda cellat bir baba ile gazeteci oğlunun hayatı anlatırken arka planda gazete ve basılı metinlerin fiziksel önemini kronotopun ilk özelliği olarak vurgulamıştır. Simon Pankar adlı suçlu yüzünden idam cezasına çarptırılan Piyer Tolkaş'ın davasıyla ilgili bilgiler bir araya getirilerek kitaplaştırılmıştır. Bu işi yapan kişi sonradan ortaya çıkartılacak olan Cellat Simon Garas'ın gazeteci oğlu Andre Gocafo yani Leandre Garas'tır. Romanın birinci bölümünde roman zamanına, ikinci bölümünde Eyena Köprüsü'nde yaşanan bir olay dolayısıyla roman kahramanlarına yer verilirken ayrıntılı bilgi verme ihtiyacı duyan anlatıcı gazetelerden yararlanmıştır. “Eyena Köprüsü vakasını gazeteler yazdıkları sırada Tonak familyası namını tasrih etmemişlerse de Paris’in meraklı ve mütecessis mösyöleri hele madamları ağızdan kulağa teati eyledikleri şuûnat-ı yevmiyye sırasında bu vakaya dahi tamamıyla vâkıf olduklarını bundan evvel karileri[n]e haber ver[en]” (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, s. 38) anlatıcı roman boyunca gazetelerin farklı olaylara dair detayları büyük bir titizlikle yazdığını belirtmiştir. Bu özellikler matbuatın romanda önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Gazete kronotopu olaylar dizisinde yer alan kritik yerleri vurgulamakta ve suç ve suçla ilgili bağlantıları güçlü bir şekilde kontrol altında tutmaktadır:

“Meclis-i cinayet Andre Gocafo tarafından gönderilmiş olduğu Mis Culyen’in hikâyesinden anlaşılan evrak mucibince, hükûmet-i kraliyye zamanının maliye ve harbiye nazırlarıyla bir de Simon Parker’ı yedişer sene müddetle mahkûm etmek için icra eylediği muhakemeyi alenî surette icra etmiş olduğundan, pek çok seyirciler içtima eyledikleri gibi bilhassa gazeteciler dahi kendilerine tahsis olunan mahallerde bulunarak muhakemenin cereyanını istima eylemişlerdi.

Sûret-i cereyân-ı muhâkemeyi gazeteciler zabp eyledikleri gibi resmî zabıtnameler ve evrâk-ı mevcûde suretleri dahi diriğ edilmediğinden gazeteler bu muhakemeyi pek mükemmel olarak yazıp neşreyledikten maada bir gazete muharriri evvelki risaleyle sonraki muhakemeyi mezcederek ‘Simon Pankar Meselesi’ namıyla gayet muvazzah ve

mükemmel bir risale kaleme almış ve tab ve neşreyleyerek birer frank fiyatla satıp küllîce para dahi kazanmıştı” (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, s.101).

Roman kahramanlarıyla ilgili bilgileri bulmak için gazete ve diğer basılı yayınlardan bahsedilmekte, böylece gazeteler somut bir temsil değeri karşılayan özgün kronotoplar olarak olaylar dizisinde merak ve heyecan duygusunu çözüme kavuşturmaktadır. Ahmet Mithat Efendi’nin polisiye romanlarında gazete kronotopunun bu işlevinden yararlandığı daha önce ifade edildiği için bu işlevin taşıdığı tüm özelliklerin *Cellât* adlı roman için de geçerli olduğu belirtilmelidir.

Son olarak bu romanda gazete kronotopunun bir işlevinden daha bahsetmek gerekir. Tezin “*Sosyal Romanların Kronotopu: Züppe, Köle ve Cariye*” alt başlığını taşıyan bölümünde detaylı bir şekilde değinileceği için burada sadece gazetenin alt kültürle olan ilişkisi anlatılacaktır. Cellatlık Osmanlı’da olduğu gibi Avrupa’da da haysiyetsiz bir meslek olarak görülmekle birlikte romanda cellat Simon Garas’ın gazete okurken Piyer Tolkaş’ın idam edileceğini öğrenmesiyle halkın suçlunun idam sürecini gazetelerden merakla takip ettiği sonucu çıkarılmakta ve bu durum da gazetelerin toplumsal konumları farklı olan insanları birbirine bağlayan bir özelliğe sahip olduğunu göstermektedir. Toplumdan her kesime hitap eden gazetelerin birleştirici gücünü suç ve suçlularla ilgili haberler oluşturmaktadır. Bu nedenle gazeteler suçları, mahremiyetleri ve geçmişin bilinmeyen yönlerini açığa çıkarmak (bir anlamda özel hayatı gözetlemek için) oldukça uygun bir zemin sunmaktadır. Bakhtin’in kronotop için belirttiği özelliğe uygun bir şekilde Ahmet Mithat Efendi’nin de gazeteye nesnel bir alan yaratacak şekilde yer verdiği görülmektedir. Bu nesnel alan gazetelerin maddi doğasını vurgulamaktadır. Toplumdan her kesimin takip ettiği bilgileri içeren fiziksel işlevi nedeniyle gazete özel hayata dâhil olan suç ve suçluya dikkat çekmektedir. Özel hayatı gözetleyebilme konumuna erişen gazete okurunun toplumsal konumu özel bir sorun teşkil etmez, aksine gazetenin birleştirici gücüyle özel hayatı halka açık hâle getirecek yeni yollar denir. Romandan örnek vermek gerekirse Piyer Tolkaş’ın idam süreciyle ilgili basılan küçük kitabın satışından elde edilecek paranın satıcılara teşvik için bağışlanması kitabın satışını hızlandırır:

“Simon Garas çubuğunu yakmış ve birkaç nefes çektikten sonra hemen kadehe rakı doldurmaya başlamıştı. Bir de sokakta bir gazete satıcısı çocuğun ‘Yarınki mahkûm! Yeni risale! Esrâr-ı acîbe’ diye haykırdığını işitmesin mi?

Simon Garas her ne kadar edibâne addolunacak adam olmadığı gibi biraz acele yazılmış el yazılarını bile serbestçe okuyamaz idiyse de basma yazıyı epeyce söktürürdü. Oğlundan dinleyemediği hikâyenin tafsîlâtını hatta birtakım esrâr-ı acîbe ile beraber kendisine gösterecek olan risaleyi işitince hemen kapıya koşup çocuğun ‘Elli santim’ demesi üzerine elli santimi vererek risaleyi aldı.

Bu risalenin kabı kırmızıydı. Üzerinde meccanen verilirse de satıcıları teşvik için müşterilerin verecekleri ellişer santim satıcılara aittir’ ibaresi yazılıydı.

Şu ibare, risalenin bir maksad-ı mühim üzerine yazıldığını anlatabilirdi. Lâkin Simon Garas böyle ince şeylere sevk-i fikir etmeyerek yukarıya çıkar çıkmaz risalenin yapraklarını kesip okumağa başladı” (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, 76).

Gazete kronotopunun tarihsel diziyle kesiştiği kronotoplar *Cellât* adlı romanın halka açık idam matrisinde yer almakta ve cellatın konumunu tarihsel zamanının izleriyle ortaya çıkarmaktadır. Romanın bu özelliğine bir sonraki bölümde (“Tarihî Romanların Kronotopu: Kale, Manastır ve Mahzen” alt başlığında) değinilecektir. Bu bölümde incelenen roman örnekleri göstermektedir ki gazete ve mektup kronotopunun işlevlerinden suç ekseninde gelişen polisiye romanlarda yararlanılmaktadır. Suçu ve suçluyu ortaya çıkarmak için matbu metinde yer alan bilgilerin meşrulaştırılması olaylar dizisini geliştiren beklenmedik sapaklar yaratmaktadır. Bu dizide toplumsal ve tarihsel her şeyi kapsayan dünya görüşünün izleri de yer almaktadır. Tüm bu özellikler gazete, mektup, risale gibi basılı metinlerin ortaya çıkardığı kronotopları anlatı için elverişli hâle getirecek biçimde farklı dönemleri, toplumsal sınıfları, ideolojik fikirlerin temsilcilerini karmaşık bir şekilde iç içe geçirildiğine işaret etmektedir. Suçun doğurduğu mahpusluk yaşamsal ve kişisel unsurlar ile kamusal unsurları ayrılmaz olarak kaynaştırmıştır. Tarihsel uzamların tasviri ve içinde yer alan motifler dönemin ayırt edici özelliklerini ortaya çıkarmaya hizmet etmektedir.

1.2.3. Tarihî Romanların Kronotopu: Kale, Manastır ve Mahzen

Bakhtin'in 1930'larda sürgün dönemindeyken ilgilendiği tür sorunu onu bir hafıza ve tarihsellik aracı olarak gördüğü roman türleri üzerine düşünmeye sevk etmiştir. 1937-1938 yılları arasında yazdığı "*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri*" adlı çalışmasında bildungsroman, çilenin ve günlük yaşamın macera romanı, şövalyelik romantizmi, biyografik ve otobiyografik roman, dinsel romantizm, folklorik romantizm örnekleriyle açıkladığı roman türlerinin izinde bir hafıza aracı olarak hem zamana hem de mekâna doymuş bir tür olan tarihî romanın da edebî kökenine dair kalıntılar vardır.

1973'te makalesine eklediği "Son Açıklamalar" bölümü makalede daha önce sözü edilen kronotoplar hakkında bazı eklemeler yapmasını gerekli bulduğunu göstermektedir. Bu bölümde örneklendirdiği yol, kale, salon, toplantı odası, taşra kasabası ile eşik kronotoplarının romanda yazılan tarihin kurgusunu duygusal imgelerle yüklü, kalıcı ve somut hâle getirdiği Bakhtin'in dikkatinden kaçmamıştır. Ona göre özel hayatın edebiyata girme sürecinde epik ve trajedide yer alan mitolojik-tarihsel zamanın eksik bıraktığını antik roman çözecektir. "Bakhtin bunun farkındaydı, çünkü eski edebî formlardaki birkaç geri çekilme dışında, yalnızca on dokuzuncu yüzyıldan kalma sanat eserlerine atıfta bulunduğu gerçeğinden açıkça görülmüyordu. Ayrıca, bu son çalışmalardan, yalnızca Cassirer'in 'duygusal niteliklerle doymuş bir dünya' olarak adlandırdığı şeye en çok hitap eden ve aynı zamanda bir Bergson zaman kavramını endeksleyen imgeleri ortaya çıkardığı da açıktır" (Keunen, 2010, s.41). Gerçek zamanın temsili için edebî imgelerin dönüşümlerini ve geleneksel kronotopların yazılış amacına uygun olarak yeniden düzenlendiğini yaşanmışlığın izlerini taşıyan tarihî romanlarda görmek mümkündür. Bu tür romanlarda "[ç]ağ sadece grafiksel olarak görünür [uzam] değil, aynı zamanda anlatsal olarak görünür [zaman] olur" (Bakhtin, 1981, s.247). Bu başlık altında Tanzimat Dönemi'nde yazılan tarihî romanlar incelenirken Bakhtin'in Yunan romantizminde açıkladığı çilenin macera kronotopunun özelliklerinden de faydalanılacaktır. Bunun öncesinde tarihsel zamanı ataların izleriyle dolduran mekânları (kale, kilise, manastır, mahzen, mağara) gözle görülür şekilde düzenleyen Tanzimat Dönemi tarihî romanlarını dönemin koşullarıyla birlikte değerlendirmek gereklidir.

Fransız İhtilâli'nin tüm dünyada milliyetçilik düşüncesini etkin kıldığı 19. yüzyılın başlarında Osmanlı Devleti'nin kavmî ve dinî farklılıklar nedeniyle varlığını tehdit edecek her türlü tehdide karşı önlemini alması gerekiyordu. Dil, tarih ve edebiyat; millî kültürün bütünleştirici etkisini kullanarak ortak bir Osmanlı kimliği yaratma arzusuna yanıt için oldukça uygun bir zemine sahiptir. Tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı Devleti'nde de millî bilinci uyandırma konusunda etkin rollerden birini edebiyat üstlenmiştir. Tanzimat Fermanı'ndan sonra bir

yandan Batılı değerleri halka benimsetmek diğer yandan toplumdaki ayrışmaları önlemek amacıyla ortaya çıkan eserler sosyal içerikli edebiyat anlayışını ortaya çıkarmakla kalmaz aynı zamanda millî edebiyatın doğuşunu da başlatır. Tanzimat yazarlarından Ahmet Mithat Efendi tarihsel süreçte önce romanın yazıldığını, ardından tarih yazımının başladığını belirterek Antik Yunan’da kabul edilen “romanın tarihe tekaddüm et[tiği]” (Ahmet Mithat Efendi, 1890c, s.18) görüşünü paylaşmıştır. “Hikâye ve rivâyet denilen şey ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olup şey-i mevcudu tarife ‘tarih’ ve şey-i muhayyeli tasvire ‘roman’ yani masal derler, diyen Ahmet Mithat, tarihin gerçeği değiştirmeden aktarmasına karşılık, romanın gerçeği hayâlî bir dünyaya taşıyarak şekillendirdikten sonra okuyucuya takdim ettiğini belirtmek istemektedir” (Yılmaz, 1997, s.96-97). Toplumsal olayları şekillendiren temel unsur toplumun ahlak ve gelenekleri yani yaşam tarzı olduğu görüşünden hareketle edebî eserlerin bu kaynaklardan beslenerek gelişmeleri beklenmektedir. Ancak Tanzimat aydınları altı yüz yıllık Osmanlı tarihinde millî düşünce yapısını yansıtan, Türk kültür ve ahlakını anlatan bir edebî geleneğin olmadığı görüşünü paylaşmaktadırlar. Böylece 19. yüzyılın son çeyreğinde tarihî romanın dayanağı olan ve aynı zamanda yazarların sahip olduğu milliyetçi-didaktik sanat anlayışı tarihî romanın gelişimini sağlamıştır. Ömer Türkeş, Namık Kemal tarafından yazılan *Cezmi*’nin benzer bir gayeyle dönemin şartlarına uygun bir tutum geliştirilerek ortaya çıktığını belirtmektedir:

“Osmanlı’da tarihî roman türü Namık Kemal’le başlar. Hikâyesi 16. yüzyılda geçen *Cezmi* (1880) adlı bu roman, “Türk değerlerini” öne çıkarışı ile yalnız geçmişi konu edinen türün ilk örneği olmakla kalmıyor, tarihî romanın milli birlik ve beraberlik şuurunu yayma maksadlı ‘öğretici’ kolunu da başlatıyordu. Siyasi gelişmelerle yakından ilgili olan Osmanlı yazarları, bu millet oluşturma sürecinin ‘özneleri’ olarak daima Türk-Müslüman karakterleri ve konuları işlemişler, ötekilere yer açtıklarında ise iç veya dış düşman paranoyası ile aşağılayıcı bir dil kullanmışlardı. Ancak, kendi toplumlarının tarihi içinde yer alan, o tarihsel ve toplumsal deneyimlerle biçimlenen yazarlar, yaşadıkları dönemin koşulları göz önüne alınarak değerlendirilmelidir. Mesela, Namık Kemal’in, *Cezmi* adlı tarihî romanında ‘mezhebi meşrebi şüpheli’ diye nitelediği - Kürtleri de kapsayan- etnik gruplar, o yıllardaki Türkçülük yanlıları için Anadolu’nun bütünlüğüne yönelik birer tehlike; Kürt, Ermeni, Arap ve Rum topluluklarının, ulus/millet/özgürlük kavramlarını telaffuz etmesi ise Anadolu’ya yapılmış alçakça, ezilmeyi hakeden, kökü dışarda birer saldırıdır” (Türkeş, 2002, s.192).

Tarihî romanın öncüsü Sir Walter Scott ile “roman fabrikası” olarak bilinen Alexandre Dumas Père’nin tarihî/macera romanlarının ikili olay örgüsüne benzeyen romanlar (bir yanda tarihî olaylar romanın olay örgüsünü oluştururken diğer yanda macera faktörünün anlatıyı şekillendirdiği romanlar) yazan sanatçılar Türk edebiyatına örnek olmuştur. Bu tür romanların merkezini oluşturan zamansal dizilimde yer alan macera ve tarihsellik anlatıda baskın bir düzenleme merkezi işlevi görmektedir. Türk edebiyatında benzer bir özellik Ahmet Mithat

Efendi'nin *Yeniçeriler* (1871), *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* (1874), *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* (1874), *Hüseyin Fellâh* (1875), *Süleyman Muslî* (1877), *Cellât* (1884), *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* (1888), *Gönüllü* (1896), *Altın Âşıkları* (1898) ve Namık Kemal'in *Cezmi* (1880) adlı romanlarında görülmektedir. Her iki yazarın sözlü halk geleneğinden aşına olduğu geleneksel kronotopları Türk romanında yeni bir tür olarak değerlendiren bu romanlarda nasıl bir dönüşüme soktukları bu bölümde kronotopik özellikler göz önüne alınarak değerlendirilecektir.

Öncelikli olarak çok genel bir özellik olarak tarihsel bir zamanın söz konusu olduğu anlatılarda geçmişin çeşitli yönlerden izlerini taşıyan mimari özelliklerin çok açık bir şekilde düzenlendiğini belirtmek gerekir. Tarihsel bir gerçekliği konu edinen romanlarda kale, kilise, manastır kronotopları yüzyılların ve ataların izlerini mimari detaylarda saklar. Tarihî değer taşıyan bu mekânları destekleyici uzamlar kütüphane, mahzen, merdiven gibi krizin, değişimin, merakın ortaya çıktığı iç mekân düzenleyicileridir. Tüm bu zaman-uzamsal değerler bazen özgürlük alanını kısıtlayıcı bazen de güvenliği sağlayıcı bir işlevi yerine getirirken bazı romanlarda da kültürel bir yapı olarak tarihî değeri hakkında bilgi verilmesi gereken önemli bir yeri işaret etmektedir. Yaşanmış zamanın temsilleri olan bu zamansal-uzamsal değerlerin sahip olduğu kıyafet, mobilya; aile yadigârı mal mülk, arşiv, mektup gibi her türlü nesnenin -özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında- bilgi verme işlevini somutlaştırmak gibi önemli bir görevi vardır. Tüm bunlar kronotopların temsil açısından taşıdığı önemi göstermektedir. Son olarak belirtilmesi gereken nokta, romanlarda yer alan mağara da tarihsel ve biyografik anlatılarda sözlü anlatı geleneğinde destan imgelerini hatırlatan temsil değeriyle önemli bir yer tuttuğudur. Geçmiş zamanı hatırlatan nesneler uzamları canlandırmaktadır. Bu canlandırma işlevini üstlenen kronotoplar hem türü hem de türlerin kendi içinde ayrımını tanımlayan zamansal özellikleri ön plana çıkarmaktadır.

Tarihî romanların temel zamansal dizisi tarihsel zaman içinde yerleşen imge potansiyelleriyle doludur. Namık Kemal tarafından 1880'de yayımlanan *Cezmi*'de bu potansiyeller tarihsel olaylar ile kişileri bütünleştirerek tarihsel-zamansal bir kronotop yaratır. 16. yüzyıldaki Osmanlı-Safevî savaşlarını konu edinen bu romana adını veren Cezmi savaşta gösterdiği yiğitliğin yanı sıra bu savaşlarda tanıştığı Kırım Hanı Âdil Giray'ı kurtararak da cesaretini ispat etmiş bir askerdir. Roman her ne kadar kamusal (tarihsel) anlardan oluşsa da Cezmi'nin kahramanlık gösterdiği savaşların etrafında düzenlenen eksen özel (bireysel) hayat tarafından kuşatılmıştır. Âdil Giray'ın İran Şahı Tahmasp'a esir düşmesi ve Şah'ın kız kardeşi Perihan'a âşık olması sayesinde anlam kazanan olay örgüsü bu aşk çerçevesinde şekillenmiştir. Bu çerçevenin romanın türünü aşk romanı olarak belirlemeye yetip yetmeyeceğinin yanıtını

romanın kronotopik özelliği vermektedir. Romanın zamanı gerçekçi, geri döndürülemez, ete kemiğe bürünmüş bir şekilde tarihselliğe bağlıdır. Her ne kadar Ömer Faruk Akün'ün belirttiği gibi “Nâmık Kemal, eserde şairane hayaller peşinde koştuğu için tarihî atmosferi yaşatacak müşahhas çizgileri bulamamış [ve] bu yüzden bir tarihî romanda bulunması gereken tasvirler baştaki yangın sahnesi istisna edilirse eserde zayıf kalmış (...)” (Akün, 2006 s. 373) olsa da bir noktada birbiriyle kesişen ve bu kesişim noktasından sonra farklı yönlerde dağılan kişisel yaşam ile tarihsel zaman iç içedir. Roman boyunca gerçekliğin ön planda olduğu görünüm kronotoplarla korunmaktadır:

“Bununla birlikte, bu yakın birlik, yalnızca, kişisel, gündelik aile olaylarının zamanının zaten bireyselleştirildiği ve kolektif tarihsel yaşam zamanından ayrıldığı edebiyatta (ve genel olarak ideolojide) daha sonraki zaman algılarının ışığında görünür hâle gelir. Toplumsal bütünü, *kişisel* yaşamın olaylarını ölçmek için bir ölçeği ile *tarihin* olaylarını ölçmek için başka bir ölçeğinin ortaya çıktığı bir zamanda (bunlar çeşitli düzeylerde deneyimlendi). Soyut zaman bir bütün olarak kalsa da olaylar dizisinin yapılması için tahsis edildiğinde çatallandı. Aralarından seçim yapabileceğiniz pek çok kişisel komplo yoktu ve bunlar toplumsal bütünü (devlet, ulus) yaşamına aktarılamazdı; tarihin entrikaları (vakaları), özellikle kişisel hayatın (aşk, evlilik) entrikalarından ayrı bir şey haline geldi; sadece belirli noktalarda (savaş, bir kralın evliliği, suç) kesiştiler ve bu noktalardan çok sayıda farklı yöne doğru yola çıktılar (tarihî romanların ikili olay örgüsünde olduğu gibi: bir yanda tarihî olaylar, bir yanda diğeri ise tarihsel şahsın özel bir birey olarak hayatı). Sınıf öncesi folklorun birleşik zamanında yaratılan motifler, çoğunlukla, kişisel yaşam için mevcut olan olay örgüleri havuzuna dâhil edildi -elbette ancak kapsamlı bir yeniden yorumlama ve yeniden gruplandırma, değiştirme işleminden sonra. Ancak yine de son derece parçalanmış da olsa gerçek görünümelerini korudular. Bu motifler tarihsel olay örgülerine ancak kısmen ve hatta o zaman bile yalnızca tamamen yüceltilmiş, sembolik bir biçimde dahil edilebilirdi. Kapitalizmin geliştiği çağda, toplum ve devlet hayatı soyut ve neredeyse plansız hâle gelir” (Bakhtin, 1981, s.208-209).

Cezmi'de devletin 16. yüzyılda duraklamadan önce sahip olduğu güç tüm romanı vücuda getiren bir nitelik olarak ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılda devletin çözülme ve dağılma sürecinin etkisi anlatıya romanın yazıldığı zamanı ve mekânı yansıtan bir temsil gücü kazandırmıştır. Bunu romanın daha ilk cümlelerinden bile anlamak mümkündür:

“Hicretin onuncu asrı ki birinci senesinde üçüncü hanedan-ı hilafetin onuncu padişahı olan Sultan Süleyman-ı Kanunî'nin viladeti ikbal-i istikbaline berat-ı istihlal olmuştu; vukuat ve keşfiyyat-ı azimece tarihi insaniyyetin ekser kurununa tefevvuk eder: Güya ki yed-i kudret birkaç bin senelik müesser celileyi bir yere toplamış da nazar-ı hikmete karşı bir mucize daha göstermek için yüz yıldan ibaret bir zaman içine sıkıştırmıştı” (Namık Kemal, 1880, s.3).

Romanın girişinde dönemin genel görünüşü çizilen ve Osmanlı Devleti dışında İran ile Kırım Hanlığı hakkında verilen tarihsel bilgiler 19. yüzyılda yaşamış birinin bakış açısından sunulmuştur. Yazarın sahip olduğu konumdan kaynaklanan üç yüz yıllık zamansal farklılık

toplumsal hafızanın nesnel malzemelerini kullanan romanın türünde bir değişiklik yaratmayacaktır. Olay örgüsünde zamansal-uzamsal birliğini oluşturan ve bunların görüntülerini bize belli bir mercekten sunulmasını sağlayan kronotoplar tarihselliği ortaya çıkaran en temel unsurlardır:

“İşte Sokullu’nun maharet-i idare ve mekanet-i siyâsiyyesi kuvvetiyleydi ki Cezmi’nin mebadi-i neşetinde birtakım nevzuhur mukarribler, nev-heves mütegalipelerin sineline uğrayarak gerek ahlak ve gerek kuva-yi maddiyece inhilale bir istidad-ı küllî göstermekte olan saltanat-ı Osmaniyye ağyara karşı eski dehşet ve azametini muhafaza eder dururdu.

O zamanlar hükmünce gerek necabeten ve gerek kudreten düvel-i İslamiye’nin eazımından madut olan Hilafet’in şimal hududuna kurulmuş bir büyük ordusu hükmünde bulunan Kırım Hanlığı da Devlet-Giray devrindeki şaşaasını zayi etmeye başlamıştı; çünkü Devlet-Giray’a halef olan semin (Semiz) Mehmet Giray vücutça kanı su kesilmiş bir müsteski addolunacak derecelerde şişman bir şey olduğu gibi, bozulmuş; intifah etmiş bir kalbe malikti. Cengiz ayininin tecdidini İslam’ın ittihadına kendi istibdadını Hilâfet’i İslamiye’nin bekasına tercih ederdi” (Namık Kemal, 1880, s.18).

Cezmi’nin ilk sayfalarından itibaren tarihsel dünyanın kapılarından içeri girdiğini hisseden okur, anlatı ile aynı zaman ve mesafeyle baş başadır. Geçmişe ait bir olayın kahramanlarıyla aynı düzlemedir ve tarihsel sürecini bildiği bir alanda da olsa epik anlatıyı okumaya devam edecektir. Tanpınar’ın belirttiği gibi, *Naima Tarihi*’nde romanın kahramanını bir isyan hazırlayıcısı olarak okumak da mümkündür. Burada Namık Kemal’in eserini kronotopik açıdan yorumladığımızda şu sonuca ulaşmak mümkündür: Roman, tarihten de takip edilebilecek 16. yüzyıla ait olayları anlatsa da 19. yüzyılın zaman-mekân algısını yansıtmaktadır:

“Şimdiye kadar sadece en temel ve geniş kapsamlı olan büyük kronotoplardan bahsettik. Ancak bu tür kronotopların her biri sınırsız sayıda küçük kronotop içerebilir; aslında, daha önce belirttiğimiz üzere, herhangi bir motifin kendine özgü bir kronotopu olabilir. Tek bir eserin sınırları içinde ve tek bir yazarın toplam edebî çıktısı içinde, belirli bir esere veya yazara özgü bir dizi farklı kronotop ve bunlar arasında karmaşık etkileşimler bulunduğunu fark edebiliriz; dahası, bu kronotoplardan birinin diğerlerini kuşatması veya bunlara baskın gelmesi yaygındır” (Bakhtin, 1981, s.252).

Tarihsel arka plan romanın olaylar dizisini bir eylem ortamı hâline getirmiştir. Böylece tarihî gerçekliği olan roman kahramanları dönemin işaretçileriyle dolu, geçmişle içsel olarak bağlantılı, özel hayatın maceralarını ortaya çıkarmaya hizmet eden mekânlarda kurgulanmıştır. İstanbul’da başlayan olaylar zinciri Azerbaycan ve İran’a kadar genişler; tarih kitaplarında da yazdığı gibi Âdil Giray ile biraderi Gazi Giray, İran Şahı’na esir düştüğünde biri Şah’ın sarayında diğeri Kahkaha Kalesi’nde zindanda kalır:

“Kırım hanının kardeşi Adil Giray’ın sapkınlara tutsak düştüğü yukarda söylenmişti. Yakalanmasından sonra Şah, onu sarayının görkemli bir dairesinde göz hapsine koymuş ve birkaç adamını da gözcü olarak hizmetine vermişti. Hatta çok yürekli ve kahraman olan, soy ve sopta da kendisinden yüksek olan bu hanoğlunu damat edinmek isterdi.

Ama şahın karısı ile kızkardeşi Adil Giray’a sevdalandılar aralarındaki ilişkiler ilerledi, sohbetler içki alemlerine, içki alemleri de kavuşmaya yol açtı. Gözcü olan borucular durumdan önce kuşkulandılar, sonra da olup bitenleri kesinlikle öğrendiler. ‘Şah kaltaban ve namussuz ise bizim namusumuz yok mu?’ dediler. Bir gün bütün arkadaşları adına bir asker topluluğu şahın yatak odasına girdi. Her ne kadar güzel eşi şahın koltuğuna sığınır yatağı içinde büzülür ve şah da onu kurtarmaya çabalar ise de bir yararı olmaz. Şahın koltuğundan çekip alırlar ve siyaset ile öldürürler. Oradan şahın kızkardeşinin özel dairesine varıp onu da öldürdüler. Sonra hanoğluna gözcülük ve aracılık yapanlardan kapı ve damda bulunanların hakkından geldiler. Arkasından Adil Giray’ın odasına saldırdıkları zaman bir boğuşmadır başladı. Hanoğlu saldırganların yedisini yere serdi fakat biraz sonra yaralanıp takatsiz kaldı ve o sırada tüfekte vurulup şehit oldu. Yüce Tanrı’nın rahmeti üzerine olsun” (Peçevi İbrahim Efendi, 1992, s.53-54).

Kırım ordusu Osmanlı Devleti’yle birlikte İran’a karşı savaşırken İran’a esir düşen iki kardeş yaşadıkları fikir ayrılıklarından sonra zamansal ve düzlemsel uzaklaştırmalarla da birbirlerinden ayrı düşerler. Burada dikkat çeken nokta, insan yapımı olan mekânlara duygu durumlarına göre anlam kazandırıldığıdır. Başkent Kazvin’de İran sarayına gelen Şah’ın karısı Şehriyar taraflı olarak kocasına savaşla ilgili bilgiler verdiğinde duygusal yakınlık hissettiği Âdil Giray’ı övmüş, Gazi Giray’ı ise sert mizaçlı ve isyankâr olarak olumsuz özellikleriyle anlatmıştır. Bu özelliklerle Şah’ı ikna eden Şehriyar tarafından Âdil Giray saraya, Gazi Giray da Kahkaha Kalesi’ne hapsedilmiştir. Doğru zamanı bekleyerek kendi düşüncelerini gerçekleştirebilecek uygun bir ortam hazırlayan Şehriyar, uzamsal oyunlarla amacına ulaşmak için insan yaşamına müdahalede bulunmuştur.

Namık Kemal’in olaylar dizisinde inşa ettiği zaman-uzamsal birliktelik entrikalarla çerçevelenmiştir. Savaş zamanı ile tarihsel mekânlar dinamik bir görüntüde birleşmektedir. Tarihsel kişiler de bu ortama uygun olarak çizilmiştir. “Gerek şah ve gerek Mirza Süleyman Şehriyar’ın amal-i hafiyesini teferrüs edecek kadar dakik bir fikre malik olmadıklarından sözlerini ayn-ı hakikat, reylerini eslem-i tedabir addeylediler” (Namık Kemal, 1880, s.153). Romanın kronotopu romantizme uygun bir şekilde, kahramanların belli başlı özelliklerine bağlı olarak tarihsel gerçeklikle organize edilmiştir:

“Kazvin’e vusullerinin ertesi günü Gazi Giray’ı Kahkaha’ya gönderdiler; Adil Giray’ı saraya misafir eylediler. Şehriyar arzu ettiği ülfette suhuleti mülzem olmak için hanzadenin ikametine sarayın sair cihetleriyle ittisali az, bir daire tahsis iltizam eyledi. İntihap ettiği yer ise harem ve selamlık daireleri arasında ve bahçe üzerinde Tahmasp’ın kendine işretgâh olmak için yaptırdığı köşk tarzında bir daire idi ki nihayet derecelerde güzel birtakım laciverdi nukuş-ı çin arasında edevat-ı ıyş ve işret ve hâlat-ı şevk ve muhabbete dair altın ile yazılmış gayet nefis beyitler, İran’ın en güzide halılarından mürettep olan döşemesi tarz-ı bedii mimarisine bir revnak-ı diğer ilave ederek kasrın heyet-i mecmuasını şarktaki ziynet ve ihtişamın kemaline numune olmak için yapılmış gibi gösterdi” (Namık Kemal, 1880, s.154).

Kahkaha Kalesi’nden söz ederken kullanılan “zindan”, “mezar-ı adem” gibi ifadeler aracılığıyla

uzama hapis, esaret, eziyet ve ölüm gibi mekânsal sınırlılıkla ilgili çağrışım özellikleri kazandırılmıştır. Kötü adamların gizli eylemlerine sahne olan saray Şehriyar, Şehriyar'ın oğlu Hamza Mirza, Şah Tahmasp'ın oğlu II. İsmail gibi hırslı insanların yaşam alanıdır. Olumsuz roman kahramanlarının hırs ve entrika uzamı olan saray; Âdil Giray ve Perihan gibi karakterlerin burada görünmeleriyle birlikte idealize edilen roman kahramanlarının zekâları, cesaretleri, korkusuzlukları ve sadakatlerinin test edildiği uzama dönüşür. Ayrıca sarayın iç uzamlarında yapılan karşılıklı konuşmalarda Şehriyar'ın Âdil Giray'a olan ilgisinin, Âdil Giray'ın Perihan'a olan aşkının ilan edilmesi romanın zaman-uzamının tarihsel yoğunluğunu azaltmıştır. Bu özelliklerin dışında kale kronotopu tarihsel sürecin bir parçası olarak yer almaya devam etmektedir. Romanda savaşın anlatıldığı ve erzak yardımının yapılmasının gerekli görüldüğü yerlerde kale, tarihsel gerçekliğe uygun bir ortam yaratmakta ve savaşın zorlu koşullarında Cezmi'nin gözü pek bir savaşçı olarak kritik bir rol üstlenmesini sağlamaktadır:

“Serdar ve sair ümera, Hasan Paşa'nın vasıl olup olmadığını tahmin ile uğraşmakta ve ekseri reyler onun da girmesine imkân verememekte olduğu bir zamanda ki Erzurum'dan müfareketin on altıncı günüydü. Paşa, Cezmi de yanında olarak orduya vasıl oldu ve Tiflis'e azimetle zahire ve asker bıraktıktan başka muhasara eden düşmanı da def eylediğini ihbar eyledi.

Ordu halkı, Hasan Paşa'nın öncülüğü ile beraber böyle yıldırım sürat ve dehşetiyle ikmal eylediği sefere alelumum hayrette kaldılar. Hatta Mustafa Paşa, babasına fevkalade münfail iken mücahit Haydar iktidarın muvaffakiyet-i harikuladesini görünce asab-ı karabeti zaruri heyecana gelerek paşayı pederane kucakladı: “Bu doğan sürati, bu aslan hareketi Şahinoğulları'na mahsustur.” gibi sözlerle envai taltiflere müstağrak eyledi.

Akşam olunca paşanın birinci işi meclisini ağıyardan tahliye ederek Cezmi'yi yanına çağırmak ve Giray'ın mektubunu göstermek oldu. Cezmi, kendisine teklif olunan hizmeti bil-iftihar kabul ile beraber işin etraflı ihtiyatlı tutulması ve bhusus İran'a emin olarak girebilmek için Şemhal'den Perihan'ın mektubuna cevap almasına mütevakkıf ve bu da zamana muhtaç olduğunu söyledi. Paşa Cezmi'nin hakkını teslim ile: “Hiç olmamaktan ise geç olmak daha evladır.” diyerek ve kendisine de ihtiyaten üç bin altın ita ederek hemen o geceden Cezmi ile İbrahim'i Demirkapı'ya irsal eyledi” (Namık Kemal, 1880, s.256-257).

Cezmi tarihsel gerçekliğe uygun, vatansever bir tip olmakla birlikte Hülya Argunşah yazarın tarihte açıklayamadığı hadiselerin, dolduramadığı boşlukların Cezmi gibi tarihî romanlarda sıklıkla rastlanılan tiplerle doldurulduğunu ve bu tiplerin olağan dışılığa müsaade etmeyen romanın dünyasında daha gerçekçi bir vasıta ile halletme imkânı sunduğunu belirtmiştir (Argunşah, 1997, s.512). Çok yönlü özelliği sayesinde (gözü pek bir savaşçı, akıllı bir insan, kültürlü bir yol arkadaşı) olaylar dizisine rahatlıkla girip çıkabilen, olayların seyrini değiştirebilen bir role sahip olan Cezmi'nin romanın zamanında yarattığı kırılmalar “Gerçekten de bu tür bir zaman normal, gerçek hayattaki ‘yasalara uyan’ zamansal sekanslardan ziyade, bu yasaların (hangi türden olursa olsun) birdenbire ihlal edildiği ve olayların beklenmedik bir

şekilde değiştiği kırılma noktalarında, beklenmedik sapaklarda, bazı boşluklar açıldığında ortaya çıkar” (Bakhtin, 1981, s.152) şeklinde belirtilen şövalye romanslarındaki kronotop özelliğine uymaktadır.

Bu dönemin bir diğer tarihî roman yazarı Ahmet Mithat Efendi’dir. 1870’lerden itibaren tarihle ilgili romanlar yazması yazarın hem devrin iyi olmayan siyasi koşullarında tarihten iyi örnek aradığını hem de okumaktan keyif aldığı millî geçmişe ait olayların geniş kesimlerce bilinmesini istediğini göstermektedir. Hülya Argunşah onun eserlerini şu şekilde değerlendirmiştir:

“Ahmet Mithat Efendi’nin Türk roman ve hikâyesinde öncü olma konumu onu romanın alt dallarından biri olan tarihle ilgili romanlarda da karşımıza çıkarır. 1871 tarihli ‘Yeniçeriler’, *Letaif-i Rivayat*’ın bir bölümü olarak Türk okuyucusuna tarihten hareketle anlatı oluşturabilmenin ilk örneğini sunar. Bu tarihten itibaren yazar, çeşitli aralıklarla konusunu tarihten alan yedi roman daha yazar. Bunlar kitaplaşma tarihleri esas alınarak şöyle sıralanırlar:

Yeniçeriler (1871), *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* (1874), *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş* (1874), *Zeyl-i Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* (1875), *Hüseyin Fellah* (1875), *Süleyman Muslî* (1877), *Arnavutlar ve Solyotlar* (1888), *Ahmet Metin Şirzad* (1892)” (Argunşah, 2006, s.120).

Onun romanları araştırmacılar tarafından çeşitli şekillerde tasnif edilmiş olmakla birlikte bu çalışmada İnci Enginün’ün tasnifi dikkate alınmıştır. (Enginün, 2009, s.197-198). Yazarın tarihî romanlarından *Yeniçeriler*, *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş*, *Hüseyin Fellâh* ve *Arnavutlar Solyotlar* Yeniçeri düzeninin bozuluşu ve kaldırılışını konu edinmekte; *Cellat* (1884), *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* (1888) ve *Altın Âşıkları* (1898) adlı romanlarda Napolyon’un hüküm sürdüğü dönem anlatılmaktadır. *Süleyman Muslî* Hasan Sabbah dönemini anlatırken *Gönüllü* (1896) romanı 1897 Türk/Yunan Savaşı’nı konu edinmiştir.

Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş adlı romanın başında anlatı zamanı Yeniçeri Ocağı’nın bozulduğu yıllara, 1800’lü yılların başına, işaretlenerek zamansal dizilimine gerçek bir düzenleme merkezi verilmiştir. Romanın temelinde yer alan macera kronotopu tarihsellikten kopmayarak devletin siyasi sürecini aydınlatacak, toplumsal çürümeyi sorgulatacak bir zaman-uzam göstergesi olarak ortaya çıkarılmıştır:

“Fakat ahvâl-i zaman şu mütemevvillerin bu suretle eğlenmelerinden ibaret değildi. Öte tarafta halk fırka fırka olup kimisi tanzimât-ı askeriyyenin tesisi tarafını iltizam eder ve kimisi bu tanzimat Yeniçeri Ocağının batırılması maksadına mübteni olduğunu zannederek tanzimatın ref’i fikrinde ısrar eyler ve halbuki şu iki firkadan birinci fırka erbâb-ı tanzimâtı mücerret kendi faydaları o yoldan geleceği mütalâasıyla iltizam edip ikinci fırka erbabı dahi mücerret faydaları tanzimat yolunda kaybolacağı cihetle ref’i hususunda musirrane davranırdı ki birkaç vakit sonra zuhur eden vekayi-i müellime ve vahimanenin mukaddematı daha bu zamanlar baş göstermekte bulunmuştu” (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s. 2-3).

Ahmet Mithat Efendi’nin romanın başında başkentin karışık olduğu bir zamana işaret etmesinin

nedeni gündelik hayatın içinde ortaya çıkan sahnelerin tarihsellikten ayrı düşünölemeyeceğidir. Böylece romanın devamında anlatılan Üsküdar’da Veysel Efendi adında varlıklı bir adamın yaşam alanı somut ve yerel bir uzam işlevi görürken aynı durum tarihsel zaman için de geçerli olur. Yeniçeri Ocağı’nın yarattığı karışıklık ile Veysel Efendi’nin hizmetkârı Mesut Ağa’nın askerî birlikler arasında düşmanlık yaratarak zenginleşme süreci koşut bir şekilde aynı düzleme yerleştirilmiştir. Tarihsel koşullar altında romanın kamusal ve bireysel özellikleri aynı işlevleri yerine getirmektedir. Romanın bu özelliğı yazarın gündelik zaman içinde tarihsel zamanın izlerini görmesiyle ilgilidir.

Romanın tarihsel zamanına nüfuz eden bir başka zaman Türk destanlarında yer alan motiflerin olduğu folklorik zamandır. Destanlarda kolektif yaşamın içinde paylaşılan uzamlar bireysel yaşam dizisinin anlatıldığı romanlarda dönüşöme uğrayarak olaylar dizisini şekillendiren yerelliğın izi hâline getirilmiştir. “Anlatım esasına dayalı türlerde mağara, kuyu, yer altı, mahzen ya da zindan gibi bir yere giriş/iniş başka bir âleme geçişin işaretidir” (Çetindağ, 2007, 446). Ahmet Mithat Efendi’nin romanında kronotoplar sayesinde halk bilincinde yer eden bu yerlerin romana uygun hâle getirilmesiyle tarihselliğın en eski dönemleriyle de bağ kurulabildiğı görölmektedir. Romanın olay örgüsünde tarihsel arka plan kapatıldığında geriye geleneksel anlatının kine çok benzeyen ve onunla aynı motiflerden oluşan bir şema kalmaktadır. Macera zamanının gelişmesi için uzamsal genişliğe duyulan ihtiyaç, Veysel Efendi’nin oğlu Osman’ın cariyeye Nergis’e aşık olması ve diğeri cariyeye Çeşm-i Afet’in Nergis’i kıskanmasıyla giderilir. Olayları yönlendiren kıskançlık, kıskanılan kişinin evden tecridiyle ve bu kişinin peşini bırakmayan âşığıyla aynı uzamda buluşmasını zorunlu kılar. Nergis başka bir konağı yerleşince orada karşılaştığı Mesut Ağa’yı başka bir kimlikle görür ve Mesut Ağa kendince bir önlem alarak Nergis’i Hayırsız Ada’da yer alan bir mağaraya kapatır. Bir süre sonra Osman Bey de bu mağaraya gelecek ve yaklaşık yedi yıl bu mağarada birlikte yaşayacaklardır. Romanın kompozisyonu dikkatle incelendiğinde Bakhtin’in Yunan romantizmi için belirttiğı şu özelliklerin geçerli olduğu görölmektedir:

“(…) *tanınma, kimliğini gizleme*, geçici kıyafet değışiklikleri, öldüğünün varsayılması (sonraki dirilişle birlikte), *ihanet varsayımları* (sonrasındaki sarsılmaz sadakat) ve son olarak, *kahramanların bütönlüğünü, benliklerinin sınanmasının* temel kompozisyon (yani düzenleyici) motifi gibi araçların oynadığı büyük rolden etkileniriz. Tüm bu durumlarda anlatı, doğrudan *insan kimliğinin özellikleriyle* oynar. Bu temel motifler kompleksi (buluşma/ayrılma, arama/bulma) bile bireysel insan kimliğine yönelik bu aynı ilgiyi yansıtan başka bir anlatı ifadesinden başka bir şey değildir” (Bakhtin, 1981, s.105-106).

Mesut Ağa kadın kılığına girerek konaklarda gezdiği ifşa olacak endişesiyle cariyeye Nergis’i kayığa bindirerek “Hayırsız Ada”lardan birinde yer alan bir mağaraya getirmiştir. Mağara -

Türk destanlarındakine benzer- arkitektonik bir işlevi yerine getirmektedir. Türk destanlarında bir mağaranın içine girerek dışı kurdun yönlendirmesiyle neslini devam ettirip yeryüzüne çıkan Türkler özgürlük mücadelelerini de bu mağaradan çıkışla birlikte tamamlamışlardır. Bu romanda ulusal bir amaç güdülmemekle birlikte mağaraya giren Osman ve Nergis romanın sonunda mağaradan çıkıp özgürlüklerine kavuşurlar. “Bütün bu serüvenler aslında inisiyasyonla ilgili sınamaları oluşturur; bunların ardından, başarı kazanmış olan kahraman yeni bir varolma biçimi elde eder” (Eliade, 2001, s.109). Mağara epik anlatıların macera zamanında kahramanları çevreleyen, özgürlüğün bitişini simgeleyen kapalı mekân olmanın ötesinde güvenli, korunaklı bir yerdir. Sosyal hayattaki değişimlerle birlikte diğer motiflere benzer bir dönüşümden geçerek romanda küçük özel salon dünyasını andıran bir anlam kazanmıştır:

“Maahaza bu müddet zarfında oradaki esbâb-ı rahatı az görerek lalasına emir ile birkaç kaba hasır güzel bir kilim birtakım güzel yatak kapkacak büyük bir çömlek sade yağı un pirinç şeker kahve şuruplar velhasıl bir mağara içinde edilebilecek rahatı itmam edecek her şeyi tedarik ettirmişti. Canları ne ister ise âşık maşuka yahut tabir-i âherle karı koca birlikte pişirip yerler vesair vakitlerini zevk ve safa ile geçirirlerdi.

Yirmi gün kadar bu suretle yaşadktan sonra Osman Bey Ayazma’dan su getirmek hizmeti daima kıza kaldığına razı olmayarak kızdan Ayazma’nın yolunu sordu. İkisi birlikte gittiler. Kâh geniş, kâh dar birtakım yollardan geçerek Ayazma’ya vasıl oldular. Bu Ayazma gayet geniş su hazinesi gibi bir yer olup suyu gayet berrak idi. Osman Bey etrafına bakınmaya başladı. Dikkatinden gusülhane ittihazına salih bir yer aradığını Nergis fahmederek ikisinin ittifak-ı re’yi ile bir köşeyi gusülhane ittihaz eylediler.

Mağaraya vusulü üzerinden bir ay mürur eylediği hâlde Osman Bey’e mağarayı gezip görmek fikri henüz hülûl eylediğinden bir gün Nergis’le beraber mağarayı gezmeye gittiler. İkisinin elinde birer şamdan olduğu hâlde gezmeye başladılar. Mağaranın hâli Osman Bey’den sorulacak ve o da şekli hakkında umumî bir yolda malumat verecek olsa derdi ki bu mağara bir örümcek şeklindedir. Zira ortalık yeri Ayasofya Camiinin dördü beşi kadar vâsi bir yer olup ondan sonra örümcek ayakları gibi birtakım dar ve ince ve bazı yerleri geniş yollar ve sokaklar her tarafa doğru uzalıp gider ve bu yolların bazıları yine yekdiğerine çıkardı. Osman Bey Mesut’un girmekte olduğu methali pek çok aradı. Bulmak ihtimali olmadığını görünce vazgeçmek şöyle dursun hatta Arap’ın bile nasıl bulmakta olduğuna taaccüp etmeye başladı” (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.34-35).

Tarihsel zamanda açıklanamayan, doldurulamayan boşluklara *Cezmi* romanında olduğu gibi bu romanda da sürecin bir parçası olarak konumlandırılan kahramanlar yerleştirilmiştir. Bu romanda Mesut Ağa böyle bir işlevi yerine getirmektedir. Askerî düzeni bozarak kendi düzenini sağlayan Mesut Ağa bu duruma zıt bir durum da yaratmaktadır. Romanın tarihsel düzleminde askerî birlikler arasında casusluk yaparak Yeniçeri Ocağı’nı batırma planı yapan da mağaraya hapsettiği Osman Bey ile Nergis’in gündelik hayatının devam etmesi için düzeni kuran da aynı kahramandır. Düzenleme merkezi görevi gören bu karşıtlığın uzamsal konumla sağlandığı dikkat çekmektedir. Kronolojik zamanda takvim yaprakları Mesut Ağa’nın iş birliğinin sonuçlarını kaydederek somut bir kronotop yaratırken mağarada zaman birliğinden yoksun olan

Osman Bey ile Nergis'in yaşamı doğal bir kronotop ortaya çıkarmaktadır. Gündelik yaşamın sınırları içinde zaman algısını Mesut Ağa'nın gelişi belirlemektedir:

“Efendim bu hâlin üzerinden tamam altı ay mürur eyledi ki üç ay da daha evvel mağaraya girilmiş olduğundan duhulün dokuzuncu ayı idi. Hoş duhulün kaçınıcı ayı olduğunu Osman Bey bilmez ya. Çünkü onlar ayların günlerin hesabını da şaşırıp delikte ziya gördükleri zamanı gündüz, oradan ziyanın olmadığı zamanı gece itibar edip bu suretle birinci gün ikinci üçüncü gün diye sayarlar, yedinci gün lala zenbili indirince haftaların tamam olduğunu bilip yine birinci gün diye tekrar hesaba başlardı. Biz kendimiz diyoruz ki mağaraya duhulün dokuzuncu ayı lalanın vüruduna muntazır oldukları bir gün tamam delik başında karaltı peyda olup da zenbinin nüzulüne intizar üzreyken yukarıdan aşağıya paldır küldür kocaman bir şey düştüğünü Osman ile Nergis görüp ‘Aman üzerimize düşmesin’ diye bir tarafa kaçtılar” (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.44-45).

Bireysel hayat kamusal bellekte temsil edilen simgelerin kodunu çözmüş gibi görünmektedir. Bu kod mağaranın destandaki işlevine benzer nitelikleri yinelenerek çözümlenmiştir. Anlatının tam merkezine tarihsel ve pastoral zaman eşzamanlı olarak yerleştirildiğinde mağara iki karşı zamanı birbirine bağlayıcı bir işlev üstlenmiştir. Mağaranın ucu bucağı görünmeyen matrisi bir yandan -Mesut Ağa'nın bu uzama dâhil olmasıyla- romanın tarihsel zamanında bir parçalanma yaşatırken diğer yanda büyümenin, değişimin başlangıcını oluşturmaktadır. Burada dikkat çeken nokta doğa ile insan yaşamının iç içe geçirildiği Nergis'in hamile kalma zamanıdır. Büyüme hem ailenin genişlemesi hem de bedeninin gelişmesine işaret eden bir süreçtir ve bu süreç gündelik yaşamın zamandan kopukluğuna zıt bir çizgide algılanmıştır. Nergis “beş aylık” hamile olduğunu açıklarken zaman son derece somut ve uzamsal türdendir. Bu durum Ahmet Mithat Efendi'nin mağara motifiyle daraltılmış dünyada zamanın sürekliliğini gösterme biçimiyle açıklanabilir. Doğa ve insan aynı düzlemde:

“İnsanların tarımsal yaşamı ve doğanın (yeryüzünün) yaşamı, aynı olaylarla, aynı ölçekle ölçülür; birbirlerinden ayrılmaz, tek (bölünmez) bir emek ve bilinç eylemi olarak mevcut olan aynı aralıklara sahiptirler. İnsan hayatı ve doğa aynı kategorilerde algılanır. Yılın mevsimleri, yaşları, geceleri ve günleri (ve alt kategorileri), çiftleşme (evlilik), hamilelik, olgunlaşma, yaşlılık ve ölüm: tüm bu kategorik imgeler, bireysel yaşamın seyrini ve doğanın yaşamını (tarımsal açıdan) çizmek için eşit derecede iyi hizmet eder” (Bakhtin, 1981, s.208).

Zamanın uzamla olan pastoral ilişkisi kahramanların kendi çevreleriyle sınırlı olduklarını gösteren mağara imgesiyle sunulmuştur. Sınırlı olan bu çevrede şans unsuru sayesinde ortaya çıkan rastgele kişilerle karşılaşmalar, bu kişilerin yarattığı rastgele durumlar ve rastgele kurtuluşlar kahramanların sınırlandırıldığı alanı tekrarlamaktadır. Nergis'i mağaraya hapsederken “(...) eğer sen bu mağaradan çıkarsan benim dahi öldüğüm gündür. Hiç ben kendi ölümüne razı olur muyum ki seni buradan çıkarayım” (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.39) diyen Mesut Ağa uzamın kriz ve dönüm noktası işlevini de belirtmiştir. Mesut Ağa'nın Kulaksız Mehmet ile Balta Mustafa'yı öldürüp cesetlerini erzakları yolladığı delikten aşağı

bırakmasıyla mağara aynı zamanda mezarlık (s.46, s.57) imgesi üretir. Özgürlüğü ortadan kaldıran mağara, mezar gibi kapalı mekânların ürettiği imgelerle zıtlık oluşturacak bir durum ortaya çıkaran yazar Nergis'in hamile olduğu haberiyle olaylar dizisinde yeni bir yaşam başlatarak çıkışın işaretini verir. Bu imgeler arasında temel bir uyum söz konusudur. “Bu hem imgelerin atmosferindeki hem de fikirlerin temel içeriğindeki bir uyumdur” (Bahtin, 2017, s.301). Osman ve Nergis ile çocukları Güngörmez'in yaşam alanı olan mağara gündelik biyografik zamanın işaretçileriyle doludur. Romanın arka planında yer alan tarihselliğe sekizinci bölümde yeniden yer verilir. Bu bölümde zamanın ilerleyişi tarihsel dönemin işaretleriyle doldurulur:

“Hesabımızı unutmayalım. Arap altı ay müddet gelemeyeceğini beyan eylediği gün çocukların mağaraya duhulünün tamam altıncı senesi idi ki Güngörmez Bey çocuklar mağaraya girdikten altı ay sonra rahm-i mâdere düşmüş olduğundan dört buçuk yaşını geçmişti. Eğer murat eder de sene-i hicretin hangi senesi olduğunu sual eylerseniz deriz ki o sene hicretin 1221 senesiydi!

Bu 1221 senesi hangi senedir bilir misiniz? Bizim buraca dünyadan dört seneden beri haber aldığımız bir senedir ki ehli indinde ve İstanbul halkı meyanında 1222 senesi gibi yürek heyecanı ile yad edilmek lâzım gelen bir senenin mukaddime-i hülûludur. Hem Mesut Ağanın altı ay müddet çocukları ziyarete gelemeyeceği kazıyyesi bu senenin ehemmiyetini müvazeneye yardım eder. Haydi öyle ise dünya yüzüne çıkalım. Bakalım dört seneden beri neler olmuş ve şimdi neler var?” (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.66-66).

Tarihsel gerçekçi zamanın mağara uzamıyla bütünleşmesine izin veren bu bölüm açık bir şekilde zamansal gerçekliğin romandaki kurguda nasıl bir yol izleyeceğini göstermektedir. Dört senelik zamanda yaşanan siyasal-toplumsal gelişmeler Mesut Ağa'nın mağaraya hapsedtiği Nergis ile Osman'ı kimlik değiştirme şartıyla oradan kurtarmasının önünü açmıştır. Mağaradakiler tüm olan bitenden habersiz bir şekilde altı aydır erzak yardımı alamadıkları için kendilerine çıkış yolu aramaktadırlar. Mağaradakiler ellerinde mumlarla gelen altı kişinin tabuta benzer bir sandığı gömdüğünü görürler. İçi “(...) mahfazalar çelenkler iğneler hançerler inciler falanlarla dopdolu” (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.92) olan bu sandık çıkış noktalarını işaretlemektedir. Romanın önemli bir dönüm noktası olan bu yer bir eşiktir. Yedi seneden beri hasretini çektikleri sabah aydınlığı Osman'ı ve ailesini eşikte beklemektedir:

“Sabah dedikleri zaman niçin herkes indinde en güzel en sevimli bir zamandır? Çünkü sekiz dokuz saat gecenin zulmeti kulube kasvet verdiği için küre-i şemsin bu zulmetten sıyrılıp çıkması ve âlemi tenvir etmesi kulübü dahi tenvir eder öyle değil mi? Halbuki bu zavalı çocukların tutuldukları karanlık gece tamam altı sene ve yedi ay mümtet olmuştu. Bu kadar uzun bir gecenin sabahı ne kadar latif olmak lazım gelir? Öyle bir sabah-ı ümit ve saadete vasıl olan ne kadar sevinir?” (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.90).

Epik anlatının kullandığı matrisler romanda inşa edilirken -Ergenekon Destanı'nda olduğu gibi- büyüme aşamaları yaşam sürecinin döngüsellğinde dönüşüme uğratılır. Güngörmez'in çakıl

taşından başka bir oyuncağının olmaması, dış dünya ile ilgili sorular sorması ve ailenin erzaklarının bitmek üzere olması sonun başlangıcını oluşturmaktadır. Karşılaşma motifini de içeren eşik kronotopunun gökyüzüne açılması kurtuluşu simgelerken tam bu sırada yukarıdan bir zembilin indiğinin fark edilmesi ana eylem mahalini yeniden kapalı hâle getirir. Daha önceki bölümlerde anlatıldığı gibi toplumsal şartlardan yararlanmaya çalışarak hatırı sayılır birikim yapan Mesut Ağa, Veysel Efendi'nin "(...) ne yolda vefat etmiş bulunduğunu hikâye ederek eğer şimdi çıkarlarsa yeniçerilerin elinden yakalarını kurtarmak mümkün olmadığını" (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.95) belirterek Osman ile Nergis'in kimlik değiştirme şartıyla bir hafta sonra mağaradan çıkmalarına izin verir. Yazar burada mekânsal sınırların göreliliğinden bahsetmektedir. İçinde bulunulan mekânı algılama biçimini değiştiren ruh hâlidir ve ruh hâlindeki değişikliğin uzamsal sınırlarda da bir değişiklik yaratacağını belirtmiştir:

"Bîçare Bey dünya yüzüne çıkıp Arap'ın dahi şerrinden emin olarak yaşayabilmek için her şeye razı oldu. Binaenaleyh vereceği talimatın hiçbirisine muhalefet etmeyeceği ve muhalefet ederse ölüme razı olacağı hakkında gerek Osman Bey'den gerek Nergis'ten birçok yeminler daha aldıktan sonra konak hazırlanıncaya kadar bir hafta daha mağarada kalmalarını tembih ederek Arap çıktı gitti.

İhtimal ki erbâb-ı mütalâadan bazıları şimdi Osman Bey ile Nergis için en ziyade tahammül olunamayacak müddet konak hazır oluncaya kadar bekleyecekleri bir hafta müddet olur zannederler. Fakat bu zan hatadır. Hatta çocuklar bu bir hafta müddet içinde 'Adam! Bu mağara o kadar can sıkacak yer değilmiş. Ne âlâ kışın sıcak yazın serin bir yer' diye yaşadılar. Zira ehl-i hâl ve erbâb-ı tecrübeye hafi değildir ki insanı meymus eden şey mahbusiyyet belası olup bir adam mahpus olduktan sonra âli bir kasırda mahpus olsa yine meymustur. Her ferah her inbisat hürriyete mahsus olduğu için insan hür olduktan sonra mağara dahi kendisine saray makamına geçer" (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.95-96).

Mağarada kendilerine çıkış yolu sunan sandıkla başlayan çıkış sürecinde Mesut Ağa ile Osman, Nergis ve Güngörmez zamansal-uzamsal işaretlerle konumlandırılmaya çalışılmıştır. Sandık (hazine) hem kurtuluş hem rahat yaşam vasıtası olmakla beraber aile temellerini koruyan bir mikro dünya inşa etmiştir. "Cezayirli Dayızade Memiş Bey" adıyla babası Veysel Efendi'nin konağına yeni ev sahibi kimliğiyle yerleştikten sonra Osman, konağın içinde kendi mağaralarına benzer bir mahzene Mesut Ağa'yı kapatır. Bu mahzende yer alan varillerin içinde Mesut Ağa'nın serveti yer almaktadır:

"Mutfakta sarnıç kapağı gibi bir kapak vardı ki Osman Bey bu hane içinde doğmuş olduğu hâlde o kapağı hâlâ eski bir sarnıç kapağı diye tanır. Arap kapağı açıp feneri ince bir ipe bağlayarak aşağıya salıverdi. İki üç kulaç indiği gibi fener sarnıcın dibini buldu. Ve içinin her tarafı hatta bir cihetinde bir de kapı göründü. Badehu Arap mutfakın bacası içine girip bir adam ancak yetişebilecek kadar bir irtifadan parmakları ucuna basa basa bir şey indirdi. İndirdiği şeyin alt ucu yere değince bir merdiven olduğu görüldü. Bu merdiveni sarnıca indirdi ki tulû tamam sarnıcın umkuyla müsaviydi. 'Buyurunuz beyim' dedi. Osman Bey kim bilir bir ikinci hapisten havfettiğine mi mebnidir nedir tereddüt gösterince Arap işi anlayıp evvelce kendisi girdi. Osman Bey arkası sıra

girerken evvelce belini yoklayıp üzerine almış bulunduğu hançerin yerinde olduğuna itimat hasıl eyledi. O da indi. Arkası sıra Nergis dahi indi. Sarnıcın içine varınca görülen kapının önünden Arap yeri kazıp bir anahtar çıkardı. Anahtarı kapıya sokup açtı. Badehu feneri eline alıp öne düştü. Arkası sıra Osman Bey ile Nergis dahi girdiler. Bu kapıdan içeriye Merkez Efendinin havzu yolu gibi bir yol ile gidilirdi. Yirmi adım kadar gittiler. İlerisi bir duvar olduğu görüldü. Arap ‘İşte beyim bunun daha ötesi yoktur’ diye yine geriye döndü. Mezkur yolun tamam vasatını bulup durdu. Orasını eliyle eşmeye başladı. Eşti, eşti. Bir tahta buldu. Etrafını dahi eşti. Tahtanın bir ucunu bulup Osman Bey’in yardımıyla kaldırdı. Onun da altından biri büyük birisi küçük iki varil görüldü. Bu varillerin küçüğünü Arap güç bela ile kaldırıp sarnıcın içine kadar götürdü. Büyüğünü yalnız kendisi kaldıramadı. Hatta Osman Bey yardım ettiği hâlde kaldıramadı. Kız dahi yardım ederek zor ile kaldırdılar. Onu da sarnıca getirdiler” (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.102-103).

Romanda uzamsal nitelikler (aydınlık konak/karanlık mağara, sandık dolusu servet/bir lokma yemekten yoksunluk, konakta mutlu bir hayat/mahzende beklenen ölüm) karşıtlık yaratacak şekilde organize edilmiştir. Burada geleneksel motiflerden (kötülerin cezasız kalmaması, iyilerin mutlulukla ödüllendirilmesi, haklıya hakkının teslim edilmesi...) yararlanan Ahmet Mithat Efendi karşıtlık içinde çağın koşullarını nakletmekten geri kalmaz. Fakat bunu nakleden yazarın kaleme alma ve öyküleme zamanı arasında yaklaşık yetmiş yıllık bir ara vardır. 1800’lerin başında neler olup bittiğini, olayların sebep ve sonuçlarının etkisini 1874’te deneyimleme şansı elde etmiş bir kimse kendini istediği kadar geçmişte konumlandırırsın yine de metni yazdığı zaman ve mekânın etkisinde olacaktır. Kronotopların diyalojik ilişkisi sayesinde *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş*’ta 1800-1807 arasındaki yıllara ait bir köle pazarını tasvir eden Ahmet Mithat Efendi’nin 1874’teki konumunun romana yansıdığını belirten Nüket Esen bu durumu şöyle açıklamıştır:

“Romanda anlatılan, Karabaş semtinde mümkün olan ‘bedava eğlence’ aslında on dokuzuncu yüzyıl başında, Nuruosmaniye’de de mümkündür. Toledano’nun kitabında buradaki esir pazarı, ortasında açık avlusu olan, etrafında esirlerin kaldıkları odaların bulunduğu bir han olarak anlatılmaktadır. Üstelik Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul’da Neler Olmuş romanının anlatıcısı bu eğlence için ‘Tophane tarafına geçmeli’ diyerek yola İstanbul tarafından çıkıldığını varsaymaktadır. Avrupalı gezginlerce de ziyaret edilebilen Nuruosmaniye’deki esir pazarının varlığı anlatıcının aklında olsa karşı tarafa geçilmesine gerek duymayacaktır. Bu romanda esir ticareti ile ilgili olarak sadece Karabaş’taki esirci evlerinden söz edilmesi, Nuruosmaniye’deki esir pazarı kapatıldıktan sonrayı, romanın yazıldığı 1874 tarihini yansıtıyor gibidir” (Esen, 2002, s.138-139).

Romanın sonuç bölümünü oluşturan olaylar dizisinde her şey çözüme kavuşur: Mesut Ağa’dan intikam alınır ve serveti ihtiyacı olanlara bağışlanır, babasının yaklaşık altı ay önce Sultan Selim vakasında yeniçeriler tarafından katledildiğini ve konakta ne kadar malı varsa yağma edildiğini anlatan Safi Efendi’nin oğluna mağarada buldukları sandık dolusu hazine verilir, Osman Bey’in annesi Şehime Hanım oğluna kavuşur. Romanda adaletin yerini bulmasında eşik kronotopu önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Roman kahramanları eşiği geçtikten sonra büyük bir

dönüşümden geçerek dünyaya ikinci kez gelmiş gibi hayatlarına devam ederler. Ayrıca belirtmek gerekir ki bireysel yaşam dizisinin toplumsal olaylarla olan bağına kurabilmek için yazarın tarihselliği ve onu temsil eden değerlerin kodları kullanması romansal kronotoplardaki zenginliği ortaya çıkarmıştır.

Hüseyin Fellâh'ta bu kronotopların aynı özellikleri Yeniçerilerin günlük yaşamından izler aracılığıyla bir araya getirilmiştir. Romanın birinci bölümde yazar tarafından belirtildiği gibi romanın olay örgüsü tarihle doğrudan ilişkilidir. “Zira bundan yüz sene kadar evvelki İstanbul’un Hendekbaşı’nda ve şu Kanlıburç’un içinde bir gece bir vaka sebkât eylemiştir ki onu hikâyeye edeceğiz” (Ahmet Mithat Efendi, 1875a, s.6) diyen yazarın da belirttiği gibi roman gerçek tarihi anlatmaktan çok okuruna yaşanmışlığı hikâyeye etmek amacını taşımaktadır. Tarihi doku romanın macera dizisi için bir arka plan olarak kullanılmıştır. Her şeyin tarihsel gerçekçi yaşam düzeyinde gerçekleştiğini göstermek için romanın ilk bölümü Civelek Mustafa’nın Hendek içinde yaralanması Yeniçerilerin sık sık kavga ederek kan döktükleri Kanlıburç tasvir edilmiştir. Tarihsel süreç anlatıda yer alan insan yaşamının düzen bozan, kan döken, kayda geçmiş somut olayları sayesinde derin bir anlam kazanmaktadır:

“Kalûbelâyâ kadar gideceksek öyleydi! Hayır efendim! Zaten İstanbul’un bir ormandan ibaret olduğunu görmek için kalûbelâyâ kadar gitmek lâzım değildir ki hatta Kumbaracı Yokuşu’nun bir lâtif dağ olduğunu görmek için o zamana kadar gidelim. Babalarımız İstanbul’u fethetmeye geldikleri vakit şimdiki Beyoğlu dağının tepesine boylu boyuna ordu kurdular. Kantarlarca gülle atan muhasara topları Kulekapısı ve Kasımpaşa taraflarına tabya edilmiş olduklarından oradan İstanbul üzerine ateş ve mermi kusarlardı. O zaman Ortaköy ayrıca bir köyceğiz olup Galata’dan oraya gitmek için Salıpazarı ve Fındıklı semtlerinde vaki gayet latif bir ormandan geçmek lazım gelirdi. Hele şimdiki Hendek caddesini sorarsanız daha çok denilecek kadar da zaman yoktur ki caddenin sol tarafı hizasında vaki Galata kulesi burçlarından atılan oklar veyahut toplar tüfenkler Beyoğlu’na doğru Kumbaracı Yokuşu’nu çalkarlar giderlerdi” (Ahmet Mithat Efendi, 1875a, s.3).

Galata tarafından yol alan bir kişinin güzergâhından Kumbaracı Yokuşu, Hendek Caddesi gibi yerler tasvir edilirken şehre yüz yıl önce bakan birinin gözünden şehrin görüntüsü de çizilmiştir. Ortaya çıkan eski matris sayesinde zamanla farklılaşan, değişen özelliklerin ardışıklığı ön plana çıkarılmıştır. Tarihsel süreçte devletler yıkılıp dönemler değişirken aslında her birinin bir diğerinin yerine konumlandığını belirtmek istercesine kendi toplumunu değerlendirebileceği geniş bir perspektif elde etmiştir. Yazar anlatıcı olaylar dizisine geçmeden önce her ne kadar hikâyeye anlatacağını belirtse de tarihsel süreci çok eskilere götürmenin anlamını okurlarına bildirmektedir. Yüz yıllık bir farkla iki kişinin zamansal-uzamsal konumlarını Ahmet Mithat Efendi tarafından resmedilen dünyada belirleyebilmek için gerekli her bilgi verilmiştir. Özel bir konumda olan anlatıcı her iki kişinin bakış açısıyla da değerlendirme becerisine sahiptir ve onlarla bir noktada kesişir. Yazar anlatıcı, Galata Kalesi’nin burçlarını aynı düzlemde yer

alsalar da göremeyecek olan bu kişilerden ayrıcalıklı bir konuma sahiptir:

“Hayır! Cenevizliler zamanına kadar geriye gitmeyeceğiz. O zamandan bu zamana doğru zihnimizi derip toplayıp getireceğiz. Efendim! Demek istiyoruz ki bundan yüz sene kadar mukaddem bir adam Hendek başına gelince o mahuf Galata Kalesi’nin müthiş burçlarını görürdü. Vakıa zamanımıza gelinceye kadar da bunlar görülürdü. Lâkin zamanımızda Hendek içlerinde ip ve halat büken sanatkârlar insan kanıyla yoğrulan çamurların badehu katılaşıp kalmasından ibaret bulunan zemini oldukça tesviye etmiş ve burçların bazıları dahi bazı kimseler tarafından mesken edilmiş, hasılı mahall-i mezkûrun eski heyeti eski dehşeti bayağı zail olmuştu.

Yüz sene evvelisi geçilmiş olsaydı kale bedeni üzerinde kan lekeleri ve kuruyup ağaç kökü damarları gibi değnek kesilmiş insan bağırsakları ve hele birçok kol ve bacak ve kafa kemikleri görülürdü. Nasıl ki muahharen tesviye esnasında birçok kemikler zuhur etmiştir de ...

Şimdi bizim Hendek caddesi dediğimiz yer yok mu? İşte o cadde tamam Galata kalesinin şu sahrası idi. Bu caddenin selefi olan incecik bir yol dahi yine şu sahranın üzerinden gider idiyse de o zamanın terakkiyat-ı medeniyyesi asarından olarak astar bedeni biraz yükseltilmiş bulunmakla yoldan geçenler hendek içini göremezlerdi. Yüz sene evvelisi ise bu duvar olmadığından o müthiş hendek herkesin gözüne çarpardı” (Ahmet Mithat Efendi, 1875a, s.3-4).

Tarihsel zamanı göstermek için uzamdan yararlanan Ahmet Mithat Efendi’nin kronotopik sahneler yaratması dikkate değerdir. Galata, Cenevizlilerden beri bir kale¹² olarak tarihsel geçmişle yüzyılların izini taşımaktadır. Kaleyi bir tarihsel mekân olarak işaretleyen anlatıcı kalede geçmiş hatırlatan izleri zamansal geçişlerle göstermeye çalışır. Kalede yer alan kazık, kemer, mahzen ve kapılar geçmiş zamana ait nesneler birbirlerine aynı şekilde bağlandıkları için anlatıdaki nitelikleri tarihsel yoğunluğu ortaya çıkarmaktır. Bakhtin’in “uzamda zamanı görme becerisi” olarak adlandırdığı bu karakteristik özellikler zamansal sınırları aynı uzamda bulanıklaştırır, nesiller boyunca akan zaman âdeta tek bir uzamda hareket eder:

“Vaktiyle kökleri insan kanıyla sulanmış ve o zamana kadar âdeta ağaçlaşmış olan dikenler, çalılar müruru hayliden hayli tasip ederler. Buna zamîmeten hendek içinde birtakım yarıklar ve çukurlar da vardır ki her biri nazarlarımızda yeni açılmış mezarları andırır. Vaktiyle beden içine atlayan düşman efradının saplanıp kalması için çakılmış olan ucu sivri şarapol kazığı gibi kazıkların bakiyyesi de hâlâ mevcut. Kalenin astar bedenine bakınız! Şu fırın kapısı gibi görünen kemerler yok mu? Bunlar ileriye doğru giden sıçan yollarının ağızlarıdır. İşte bunlara mukabil kale bedenlerinde de yürüyüş kapıları var. Mürûr-ı zaman münasebetiyle her ne kadar şimdi yarıya kadar toprağa gömülmüşlerse de vaktiyle bunlar çok defa açılıp kapanmış olan kapılardır” (Ahmet Mithat Efendi, 1875a, s.4).

Zamansal olarak aynı düzlemde yer alamayanlar için romanın olaylar dizisinde gerekli gördüğü

¹² “Dördüncü Haçlı Seferi esnasında Latinler, “Galata Kulesi” (Tor de Galathas) diye tanımladıkları bu kaleyi ele geçirmişler ve aynı esnada zincirini de parçalamışlardır. Bu isim benzerliğinden dolayı Eyice’nin de değindiği üzere bazı araştırmacılar altıncı yüzyıldan kalma “Kastellion” ile Ceneviz döneminde inşa edilen Galata Kulesi’ni birbirine karıştırmışlardır. Kıyıdaki “Galata Kalesi” (Castrum Galathe), Mayıs 1303 ve Mart 1304 tarihli Bizans fermanlarında Galata’daki Ceneviz mahallesinin doğu sınırı için uzaktaki bir referans noktasını teşkil etmektedir” (Sağlam, 2020, s. 58).

tüm tamamlayıcı bilgileri veren yazar zamansal-uzamsal işaretlemeler yaparak romana kronotopik bir görünüm kazandırmıştır. Görünürlük kazanan arka planın önüne romanın olaylar dizisini yerleştirmek için gerekli temel sağlanmıştır. Yerleşim bölgesinin tarihsel bağlamla birlikte ortaya çıkan görüntüsü kentin adıyla insan eylemlerinin uyumunun resmini sunmaktadır. Hendek içinde yer alan çukurlar geçmiş zamanın kazıklarının yuvası olduğu için mezar görünümündedir. Zamanın önemli yürüyüş kapıları olan kale içindeki açıklık kazıktan kurtulanların mallarını ve canlarını kanları pahasına kurtarabildikleri yer olduğu için buraya “Kanlıburç” adlı verilmiştir. Mezbahayı andıran bu yerden o yıllarda neredeyse hiç insan geçmezken yüz yıl sonra burası epey işlek bir yola dönüşmüştür. Yaşamdan çok ölümün baskın olduğu bu kaleye dikkat çekilmesinin nedeni kalenin olaylar dizisinin temel uzamı olmasıdır. Ahmet Mithat Efendi’nin tarihî romanlarında yer verdiği zamansal ve uzamsal genişlikler romanın eylem alanının genişliğiyle uyum içerisindedir. Macera zamanı ile tarihsel zamanın uyum içerisinde ilerlediği bir başka romanı *Arnavutlar ve Solyotlar*’da roman kahramanları ile eylemleri arasında tarihsel gerçekliğe sahip kişiler ile olaylar açısından zamansal-uzamsal bir bağlantı vardır. Aynı coğrafyayı paylaşan, farklı dinî inanca sahip Müslüman Arnavutlar ile Hristiyan Solyotların aralarındaki husumet kronotopik göstergelerle tarihsel koşullara uygun olarak yansıtılmıştır. Romanın girişinde “Kanlı Visal” olarak adlandırılan Mora’daki ilk isyandan otuz üç sene sonra Arnavutlar ile Solyotlar arasında başlayan mücadelenin kanlı yüzü anlatılmıştır. Müslüman Arnavutların Mora’ya hücum ettikleri zaman kılıçtan geçirilmeleri katliam olarak tasvir edilir. Yazar anlatıcı bu katliamı kendi şahit olmuş gibi yazsa da olayların anlatı zamanından “(...) bir iki ömürlük zaman kadar evvel vuku bul[duğunu]” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.9) açıkça belirtmiştir. Bu açıklama romanın kurgusallığını gösterirken romanda tarihî olaylara ve Tepedelenli Ali Paşa gibi tarihî kişilere yer verildiği için romanın gerçeklik alanına girdiği rahatlıkla söylenebilir. Ahmet Mithat Efendi bir yandan düşüncelerini açıklayabileceği somut gerçeklerden faydalanmakta diğer yandan anakronizm sayesinde kurgusal dünyanın niteliklerini güçlendirmeye hizmet etmektedir.

Geçmişte var olduğunu bildiğimiz olay ve kişilerin yaşanmışlıklarının delili olan tarihî mekânlar şu anda da varlıkları devam ettiği, etkileri sürdüğü hâlde her şeyin bir sonu olduğunu hatırlatan izlerle doludur. Ahmet Mithat’ın geçmişle kurduğu ilişkinin anlatı için önemi buradadır, yani romanın kronotoplarındadır. Tarihsel zamanın yoğunluğunda ortaya çıkan çilenin macera kronotopu romanın temel düzenleme merkezinde bulunan farklı yaşam tarzlarına sahip iki ayrı topluluk arasındaki mücadeleleri genişletmektedir. Tüm olay örgüsü bu mücadele arasında gelişirken romanın eylemsel düzleminde yer alacak olan Tepedelenli Ali

Paşa'nın aile bağları tarihsel ekseninde inşa edilir. Kanlı visalden kırk beş elli sene önce kocasını kaybeden Hamko, düşmanların eline çocuklarıyla birlikte esir düşmüş ve oğlu Ali'nin firarından sonra kızıyla birlikte kendini gizlemeyi başarmıştır. Ali Paşa; Yanya Valiliğine kadar uzanacak olan kariyeri, her geçen gün artan şöhreti ve serveti düşmanlarla mücadele etme konusundaki başarısıyla tasvir edilmiştir. Arnavutların yanında Solyotlarla olan mücadelesi ise romanın kronotopik yapısına uyacak biçimde şekillendirilmiştir:

“Kanlı visalin vukuundan otuz sene mukaddem dediğimiz zaman, Rusların Yunanistan taraflarında bir bakıma ta Büyük Petro ve İmparatoriçe Arına ve İmparatoriçe Elizabeth zamanlarından beri ekegelmiş oldukları teşvikat tohumu seneler geçtikçe yeşillenip büyüyerek ilk mevyesini Misitra taraflarında kıpkırmızı kızarıp kemalini bulmuş bir surette iktitaf ettirmişti. Zira Orlofun karaya çıkardığı sekiz yüz kadar Ruslara, İngiliz ve İtalyan ve Adalı Rumlardan iki bin kadar dahi ücretli veya gönüllü efrat ilave eyleyerek Mora ve Arnavutluk ahalisinden işgal edebildiği adamları da bililave vücuda getirmiş olduğu şark ve garp İspartiyot alaylarından meşhur Pisaro kaptanın kumandasındaki şark İspartiyot alayı Misitra civarındaki ahali-i müslimeyi bu kaleye tıkırmıştı da çocuklarıyla çocuklarıyla kaleden çıkıp çekilmelerine ve kaleyi ve silahlarını teslim etmeğe ba-imza taahhüt gösterildiği halde silahsız ahali kaleden çıkar çıkmaz Üzerlerine hücum edilerek katliam edilmişti” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.9-10).

Romanda kalenin mahbes olarak yer alması dışında tarihsel-toplumsal olayların gözle görünen uzamı olarak karar verme, buluşma motiflerini içeren güç merkezi işlevini yerine getirdiği de görülmektedir. Makamını kuvvetlendirerek Yanya Valiliğine kadar yükselmeyi bekleyen Ali Paşa'nın “(...) kale pişgâhına ordusunu kurup Yanya valiliği kendisine tevcih olunursa badema Arnavutluk'ta bu misillü hadisatın asla vukua gelmeyeceğini İstanbul'a Babıâli'ye arz eyle[mesi]” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.18) romanda Yanya Kalesi'ni bir karar merci olarak konumlandırmaktadır.

Romana hâkim olan tarafların birbirlerine üstün gelme mücadelesi romanın ilk bölümünde Solyotların günlük yaşamının gerçekçi olarak çizildiği Papaz Samuel'in manastırında kendini göstermiştir. Rüstem'in bu manastırda yaralı olarak bulunmasından sonra geriye dönüşlerle çeşitli tarihsel figürler geçmiş yaşamların izleriyle kaynaşarak kamusal zamanın parçası hâline getirilir. Bir ortak inancın sembol mekânı olarak romanda yer alan manastır; ortak bir gelenekten gelen nesillerin yaşamlarının, yaşam biçimlerinin izlerinin gözle görünür biçimde düzenlendiği yerdir:

“Papaz Samuel Solyotlar nezdinde nüfuzunu arttırıp Polemak unvanı ile erzak ve mühimmat muhafazasını kendisine tevdi ettirdikten sonra bu trepezenin dört köşesine onar metre kutrunda ve ikişer metre irtifaında birer kule inşa ettirdi. Kulelerin arasına boylu boyunca yine ikişer metre irtifaında duvar çekti ki gerek kuleler ve gerek duvarlar mazgallarla mücehhez olduklarından, Aya Nikola Trepezesi bir ‘Kıyamet Kalesi’ suretine girdi. Bundan evvel dahi haber vermiş miydik bilemeyiz vermemişsek şimdi haber verelim ki Solyotlar nezdinde Samuel'in bir ismi dahi ‘Kıyamet’ tir.

Zikrolunan duvarların iki metre kadar iç tarafına dört dıl'dan ibaret şekl-i mustatilde birer duvar daha çekilerek o duvarların iç tarafları zahire ambarı ittihaz olunmuştu. Ama murabbai yekpare bir ambar zannetmemelidir. O murabbain içinde bir murabba daha farz etmelidir ki ambar ittihaz olunan mahal işte bu iki murabbain arası olup iç murabbain derunu dahi bir küçük manastır suretinde tanzim olunmuştur. Ambarın dış duvarları mazgallı oldukları gibi iç duvarları dahi mazgallı olduklarından bu halde hariçten vuku bulacak hücumu kalelerden ve dış mazgallardan müdafaa edilerek düşman bunlara zaferyâb olursa kendisini ambarın dış duvarı karşısındaki mazgallar mukabilinde bulacaktı. Farz edelim ki orada dahi galip çıkarak düşman ambarlara girdi. Nihayet müdafilerin orta yerdeki manastıra iltica ile ambarlar içindeki düşmana dahi son hatt-ı müdafaa demek olan kilise mazgallarından kurşun yağdıracaklardı” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.122-123).

Zamanın izlerini barındıran manastır inanç merkezi olmasının dışında düşman saldırısına karşı bir savunma merkezi olarak da işlevselleştirilmiştir. Olay örgüsüne uygun olarak düzenlenen bu uzamın gösterdiği en temel nitelik romanın zamansal ve uzamsal göstergelerinin geniş bir alana yayılarak kamunun önemli gördüğü değerleri yansıtmasıdır. Uzamın bir başka kamusal hayatı yansıtan ve özel hayatı kamuya açan işlevi eğlence ve dansla kendini gösteren karnavalımsı düzlemidir:

“Karnaval meydanı -karnaval edimlerinin cereyan ettiği meydan- kendisini genişleten ve derinleştiren fazladan bir simgesel tını kazanır. Karnavallaşmış edebiyatta meydan, olay örgüsünün geçtiği mekan olarak iki düzeyli ve zıt değerler barındıran bir nitelik kazanır: Sanki gerçek meydandan, özgür içli dışlı (teklifsiz) teması ve ortaklaşa tahta çıkarma/tahttan indirme edimlerini barındıran karnaval meydanı göz kırıyor gibidir. Keza diğer eylem alanları da (kuşkusuz, gerçekçi anlamda olay örgüsüne harekete geçirilmeleri koşuluyla), heterojen insanların bir araya gelme ve temas noktalan olurlarsa -sokaklar, meyhaneler, yollar, hamamlar, gemi güverteleri vb- ayrıca bir karnaval meydanı niteliği kazanabilir (temsilin tüm doğalcı niteliklerine rağmen, karnavalın evrensel simge sistemi bir doğalcılık tehlikesi içinde değildir)” (Bahtin, 2017, s.246).

Ahmet Mithat bu karnaval zamanı için hem Müslüman hem Hristiyan geleneğine hitap eden ortak bir zaman olan “[m]âh-ı nîsânın yirmi üçüncü günü rûz-ı hıızr[ı]” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.66) tercih etmiştir. Böylece tarihsel zaman dizisine paralel bir çizgide ilerleyen bireysel yaşam dizisine alan açılmıştır. Romanı salt bir tarihî anlatı olarak görmeye izin vermeyen bu dizi tarihsel temayla iç içe geçirilmiştir. “Avrupa’nın politikasını efkârını ve terakkiyyât-ı maddiyye ve maneviyesini öğrenmiş, tanımış bir adam” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.153) diye tasvir edilen ve Ali Paşa’nın güvendiği kişilerden biri olarak Solyotların olduğu bölgeye casusluk için gönderilen Rüstem ile Solyot kızı Eftimi’nin aşk hikâyesi özel hayatın tarihsel yönünü aydınlatmaktadır. Bu aşk etrafında çerçevelenen Osmanlı Devleti’nin Balkanlardaki durumu kahramanların temsil ettiği toplumsal ve bireysel kodlarla gösterilmiştir. Savaşın birbirlerine düşman ettiği iki farklı kimliğe mensup kişiler devletin güç kaybetme

süreciyle -tarihsel süreçle- iç içedir. Bunun için yazar, tarihi yerli bir ışıkla aydınlatmak için resmîyetin olmadığı bir uzamda hiyerarşiyi yıkmanın kronotopunu devreye sokmuştur:

“Elhâsıl Rumeli ve Arnavutluk halkı için rûz-ı hıızın ehemmiyeti ne derecelerde olduğunu bihakkın tarif ve tafsile girişmek hadden ziyade tatvîl-i makali mucip olup bu hikâyemizde görülecek lüzum üzerine işin asıl şu cihetini arz etmeliyiz ki: Rumlarda herkes ismi hasebiyle kendi namdaşı olan bir azize mensup olup o azizin yortusu geldiği gün namını taşıyan Hristiyan dahi bayram etmesi âdettir. Hatta bundan evvelce Maryola dahi rûz-ı hıızr, pederi Yorgi Boçarıs’in isminin günü olmak hasebiyle o gün kırk keçi keserek şaraplarla, çalgılarla yortu edeceğini haber vermiş olduğu elbette hatırlardadır. Filvaki hıdırellez gününün vürudunda Yorgi Boçarıs tamam kırk tane oğlak kestirip şarap mahzenindeki fıçıları dahi isale edencesine fora ederek azim bir ziyafet tertip eylemişti ki isminin gününü tebrik için her sene gelen hemşehrilerine komşularına merhumun izzet ve ikram etmesi zaten mutadî iken bu sene kızının Fotos’a nişanlanması emelinden dolayı ikram ve ziyafette böyle bir fevkalâdeliği iltizam eylemiş idi” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.68).

Rüstem ile Eftimi’nin birlikteliklerini geciktiren olayların ortaya çıkardığı karşıtlıklar olaylar dizisine yayılmıştır. Engellenen bu aşktan bir de bebek doğar ve anlatının tarihselliğini vurgulayan sabit karşıtlıklarından biri daha görünür kılınır. Hıdırellez’in ortaya çıkardığı neşeye karşılık aşkın ve bu aşkın ürünü olan bebeğin reddi anlatının merkezine geleneksel motifi koyar. Uzamsal engellemeler bireysel sapmaları ortaya çıkarmıştır. İnsanların bir arada olduğu Hıdırellez’in yarattığı karnaval neşesi yerini Rüstem ile Eftimi’nin ilişkisine insanların koyduğu sert tepkiye bırakır. Tepkinin şiddeti gittikçe kuvvetlenerek bu ilişkiden doğan gayrimeşru çocuğun katliyle tepki son bulur. Anlatının matrisini dolduran bu karşıtlık yazarın sanatsal yönteminin bir özelliğidir. Tarihte neden-sonuç ilişkisi kurarak bilebildiğimiz “beklenen” olaylar “beklenmedik” bağlantılarla geliştirilerek alışılmış olan (geleneksel) motiflerle de yeni matrisler oluşturulur. Bu yeni matris ideolojik fikirlerin nüfuz ettiği yanlışlıkları geleneksel motiflerle bir araya getirme işlevini yerine getirir. Bu işlevin görünür olduğu uzam Rüstem ile Eftimi’nin bebeklerinin Kör Dadı tarafından büyütüldüğü mağaradır:

“Soli Dağları’nın en sarp yerlerinde bir mağara ki ins gezmemiş, cin gezmemiş, yılan bağırsağını sürümemiş’ vasfına bihakkın seza! Ayılara mesken ittihazına salih diyecek olsak oraya vusul için bulunabilecek yoldan ayıların dahi müruru bayağı güçtür. Şahinlere yuva olabilecek bir yer vesselâm!

Vakıa yer gayet sa’b ise de mağara öyle hevlînak bir yer değil, içindeki dadının gözü olmalı da mağara kapısından etrafa bakmalı. Mağaranın bulunduğu yer, etraftaki tepelerin kâffesine hâkim olabilecek bir irtifada bulunmak hasebiyle oradan bakanlara göre Solyot nahiyesi azim bir fırtınanın peyda eylediği dağ gibi dalgaları birdenbire zümrüt kesilmiş bir derya zannolunur.

Mağaranın derununda bulunan delikler, kavuklar, taş ve kum ve kireç ile derz edildikleri cihetle mağara yalnız şekli gayrı muntazam bir oda letafetini almıştır. Methaline bir de kapı takılmış olduğundan gerek şedâid-i havâiyye ve gerek taarruz-ı hayvanât-ı vahşiyye için bu kapı bihakkın bir medâr-ı müdâfaa olmuştur” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.103).

Bir süre sonra insanların çeşitli baskılarla şehirden uzaklaştırılmalarıyla gayrimeşru çocuk

kimsesiz kalır. Bunu fırsat bilenler çocuğu katlederler. Bütün bu vahşilik ve anlayışsızlığın hüküm sürdüğü dizi mücadele eden insanın yaşam dizisine dışarıdan yapılan müdahalelerin bir yönünü göstermektedir. Olaylar dizisinde kale ve mağara, insan bedenini baskı altına alan yönüyle etki yaratma gücü yüksek kronotoplar olarak kurgulanmıştır. Sadakat ve inanç ekseninde göstermeye çalışılan değerler yaşamı şekillendiren temel göstergeler olup bu bağlamda şekillenen zamansal-uzamsal işaretlerden biri manastırdır. Tarihî olaylar bireysel olaylar dizisindeki etkisiyle ön plana çıkartılarak macera süresi belirli bir oranda tarihsel olarak yoğunlaştırılmıştır. Böylece yazar tarihsel zaman ile bireysel zamanı birbirine bağlamıştır.

Demir Bey yahut İnkışâf-ı Esrâr, *Altın Âşıkları* ve *Cellat* adlı romanlarda Napolyon ve dönemin siyasi ilişkileri düzenleyici arka plan olarak yer almıştır. Özellikle Napolyon döneminin yasal prosedürleri kahramanların kimlik konusu ve kimliğinin sınanma biçimlerini göstermeye hizmet eder. Tarihî bir roman özelliğinden çok kahramanların aşk hayatları için önemli bir zemin sunma özelliği gösteren zamansal-uzamsal göstergeleri tarihsel ile bireysel zamanın kesiştiği bir bütün olarak değerlendirmek gerekir.

Demir Bey yahut İnkışâf-ı Esrâr'da okur romanın temel kompozisyonu için önemli bir kimlik problemiyle karşı karşıya bırakılmıştır. Hasta yatağında yatan Demir Bey'in karısı Feride Hanım'ın dikkatiyle kandırma, gerçek kimliğini gizleme, ihanet varsayımı gibi çeşitli özellikler etrafında insan kimliğiyle oynanmıştır. Tüm bu temel motifler romanın düzenleyici araçları olarak romanın girişinde okurların dikkatine sunulmuştur:

“Hastanın davranışından ziyade şu Fransızca kumandaları Feride Hanım için mûcib-i dehşet oldu. Zira o güne kadar kocasının ağzından Fransızca hiçbir kelime işitmemişti. Eğer oğlu Mustafa Kamerüddin Beyi sabâvetinden beri Fransızca tedris etmiş olmasalardı hanım kocasının söylediği kelimelerin Fransızca olduklarını bile anlayamayacaktı.

İnsan sûret-i tekellüm ve edasını hiç işitmediği lisanın ne olduğunu anlayamaz. Bilâkis sûret-i tekemmülünü bir hayli zaman işitmiş bulunduğu lisanı bilme ve öğrenmemiş bulunsa dahi o lisanın her nerede, her kimler tarafından tekellüm edildiğini gördüğü işittiği zaman, işte o kendisince mesmû' ve me'nûs olan lisanla tekellüm edildiğini anlar. Feride Hanım sûret-i mahsûsada muayyen bulunan muallim tarafından oğlu Mustafa Bey'e Fransızca tedris ve talim edildiğini birkaç sene müddet görmüş işitmiş bulunduğu için kocasının verdiği kumandalar Fransızca olduğunu pekâlâ anlamıştı.

Lâkin nasıl oluyor ki Demir Bey Fransızca kumanda ediyor? Yalnız kumanda değil hatta maiyyetinde bulunan askeri cenge teşvik için lâzım gelen etvârı takınarak uzun uzadıya birçok sözler dahi söylüyor. Elindeki kılıcı kâh sağa kâh sola doğru sallayıp mütehevvirâne ve cesurâne birçok lâkırdılar ile teşvikatını hepsi ilerlemek maksadını itmam için söylediği bedaheten görülüp anlaşılıyor. Kocası böyle halis Fransız olduğuna kimsenin şüphesi kalmayacak derecelerde Fransızca bilsin de yirmi beş senelik bir maişet zarfında Feride Hanım bu sırra vâkıf olmasın! Olur mu?” (Ahmet Mithat Efendi, 1888b, s.10-11).

Demir Bey savaş hazırlığındaki bir kumandan edasıyla uzun uzadıya -daha önce hiç bilmediği

zannedilen bir dili- Fransızca konuşmaktadır. Romanın ilk bölümünde tarihe açılan kapı bu sayıklamalardır; çünkü asıl adı Ali Haydar olan Demir Bey Fransız bir papaz olan komşusunun yönlendirmesiyle manastırda eğitilmiş oradan orduda görev almış bir askerdir. Fransa tarihinin ve Demir Bey'in özel hayatındaki maceraların detaylarıyla okurlarını aydınlatmaya çalışan anlatıcı bireysel hayatın başarı, kaçış, aşk, hedef gibi kişisel yönüne ağırlık verdiği için tarihin politik bir önemi yok denecek kadar azdır. Tarihsel olayların romanda özel hayat ekseninde kurduğu bağ sayesinde anlam kazandığı görülmektedir:

“Hapisten çıktıktan sonra Mısırlılarla münasebetime vasıta olan zatı bulup müstakbelimin emniyetsizliğini anlatarak Cezayir’den firarla Mısır’a iltica etmekliğim için muhabereye başladım. Bu iltimasım Mısırca derhal kabul olunarak bir Maltız bombardasına râkiben Mısır’a atladım. O zaman Napolyon henüz imparator olmamıştı. Mısır’da ismimi Ali Haydar Demir Bey suretine tahvil eyledimse de Ali Haydar’lık pek çabuk zail olarak yalnız Demir Bey namıyla yad olunmaya başladım. Maahaza Mısır’da istihdamım da çok devam etmedi. Devlet-i Aliyye ile Rusya meyanındaki mesele üzerine Karadeniz’e çıkarılacak donanmayı hümayûna iltihak için Mısır’dan tertip olunan gemiler ile İstanbul’a geldim. Rütbe-i askeriyyem miralay olmuştu. Gemimiz Karadeniz’e çıkan donanma ile birlikte bulunarak Rusya sularına doğru bazı istikşâfât icrasından sonra Sinob’a gelmiş idik ki badehu Rus donanmasının her türlü hukûk-ı düvele mugayir olarak gelip bizi topa tutması vak’a-i müdhişesinde alevler içinde kalan gemilerden denize atılıp yüzerek sahile çıkabilen eşhâs-ı nâdirenin birisi de ben oldum. Mecrûhan İstanbul’a geldiğimde artık işe yaramayacağımı görerek tekaüdümü icra eylediler. Bunun üzerine zevcem Feride Hanım’ı tezevvücle o günden bu zamana kadar bakıyye-i ömrümü binde bir bahtiyara nasip olamayacak derecelerde saadetle geçirdim” (Ahmet Mithat Efendi, 1888b, s.282).

Romana hâkim olan temel kronotop Demir Bey’in konağının iç uzamında akan biyografik zamandır. Duygusal bir yük taşıyan bir diğer kronotop olan eşik kronotopu da bu iç uzamda biyografik zamana sarılmıştır. Demir Bey’in Fransızca konuşarak yirmi beş yıllık karısı Feride’yi şaşırtmasından sonra Feride Hanım aklındaki soru işaretlerini çözmek için daha önceden anahtar deliğinden baktığı Demir Bey’in iş odasına girmeyi planlar. Bu plan tüm yaşamı etkileyecek bilgilere sahip olan bu odada gerçekleşecektir ve bu özellikleriyle bu uzamın romanda eşik kronotopunun işlevini yerine getirdiği görülmektedir:

“Çilingir gider gitmez Feride Hanım bu eşyayı muayeneye başladı. Eşyanın bir kısmı kitap olmasıyla bunları muayeneye başladıkta gördü ki cümlesi Fransızcadır. Eline bir büyük paket geçti. Açtı. İçinden bazıları matbu ve bazıları el yazısıyla muharrer birçok kağıtlar çıktı. Evrâk-ı matbuâdan bazıları üzerinde armalar müressemmdi ki işbu armaların birtakımları kız ve melâike ve istavroz resimlerini havi olduğundan bunlar Feride Hanım’ın iştibâhâtını hakayık-ı mahza derecesine takribe başladılar. Hele bir paket daha bulunarak içinden birçok insan resimleri çıkması ve bunların kâffesi ya tüylü şapkalı Avrupa askeri zabitanı veyahut bazılarının başı açık ve bazılarının külâhlı papaz ve bizce ‘kız hekîmi’ denilen rahibeler resmi bulunması ve arada bir hayli de kadın erkek sivil resimleri çıkması Feride Hanım nazarında hep kocasının mensûbiyyet-i asliyyesini ispat eyleyecek berâhindendiler.

Dolap içinde bir de büyücek yol sandığı bulunup, Feride Hanım bunu açtığı zaman

içinden bir iki kat frenk zabiti üniforması çıktı. Bir torba derununda müctemi' olan birçok mahfazaları açtıkta her birinden birer nişan veyahut madalya zuhur eyliyordu ki nişanların ya kendileri istavroz şeklinde olmak veyahut Üzerlerinde bu resim mürtesim bulunmak hasebiyle hep Demir Bey aleyhindeki şüpheyi hüküm derecesine vardırıktan maada bu hükmü takviye dahi eyliyordu. Kezalik madalyaların da kâffesi hep frenk madalyaları değil miydiler? Tesadüfe bakınız ki madalyalardan bir tanesi Kırım'a mahsus madalya olup, bir tarafında alâmet-i Osmâniyye var ise de Feride Hanım o tarafa bakmamış ve madalyanın o zamanki ittifak-ı murabba'a delâlet eyleyen resimli ve Frenkçe tarafına bakıp bunu da kocasının aleyhinde burhân-ı mücessem olmak üzere telâkki eylemişti” (Ahmet Mithat Efendi, 1888b, s.18-19).

Demir Bey ile Feride Hanım'ın Fransa'da yaşayan oğlu Mustafa Kamerüddin'in de bu odaya girmesiyle bu zamana kadar kapalı olan Demir Bey'in özel hayatı ifşa edilir. Her ne kadar bu olay özel aile hayatının içerisinde kişisel mesele olarak yer alsada Demir Bey'in geçmişine dair olaylar dizisi gelişirken uzam da genişlediği için bu odada işaret edilen her bir detayın ailenin sınırlarını aşması mümkün görülmektedir. Feride Hanım'ın Demir Bey içerideyken kapı deliğinden gizlice bakarak bu odayı merak etmesi ve ardından Demir Bey'in bilinçsiz bir anda kendini ifşa etmesiyle aradaki sınır bulanıklaştırılır. Çilingir yardımıyla açılan bu odaya önce Feride Hanım'ın ardından Mustafa Kamerüddin'in özel yerleşimleri sayesinde romanın bağlantı ayakları kurulmuştur. Eşik kronotopu “esrarın inkişafını” göstermekle kalmaz aynı zamanda üçüncü kişilerin dâhil olduğu olay örgüsüne yeni eylemler dizisini eklemeye imkân tanır:

“Bu özel hayat, doğası gereği, düşünceye dalmış insana, bu hayat üzerine tefekkür etme, onu yargılama ve değerlendirme konumunda olabilecek o ‘üçüncü şahıs’ için bir yer yaratmaz. Bu hayat dört duvar ve sadece iki çift göz arasında geçer. Öte yandan, herhangi bir toplumsal öneme sahip herhangi bir olay olan kamusal yaşam mutlaka bir gözlemci, bir yargıç, bir değerlendirici varsayarak kendini kamuya açık hâle getirme eğilimindedir ve olayda böyle bir kişi için her zaman bir yer yaratılır, aslında olayın vazgeçilmez ve zorunlu bir katılımcısıdır. Bu kamusal kişi her zaman dünyada yaşar ve hareket eder ve yaşamının her anı, ilke olarak ve özünde, halka açılmaya yarar. Kamusal yaşam ve kamusal kişi, özü gereği açık, görünür ve duyulabilir. Kamusal yaşam, (edebiyat da olduğu gibi) kendisini herkese açık hâle getirmek ve kendi hesabını vermek için en çeşitli araçları benimser” (Bakhtin, 1981, s.122-123).

Mustafa Kamerüddin'in bu odadan bir fotoğraf alarak çıkması gibi romanın olaylar dizisinde birbiriyle bağlantısı yokmuş gibi görünen boşlukları merak, rastgelelikler ve şans gibi motiflerle doldurulmuştur. Mustafa Kamerüddin'in Fransa'da tanıştığı Polini adlı bir genç kadına annesinin onu manastıra bir çantayla bıraktığı söylenmiş, bunun üzerine Saint Magdalin Manastırı'na gelmelerini içeren dizide bu motiflerden yararlanılmıştır. Romanda ikinci kez esrarın inkişafını sağlama işlevi gören manastır uzamı zaman ile uzam arasında ilişki kuran gizli bir kronotop yaratmaktadır. Manastırda annesinin bıraktığı çantanın içinden çıkan mektupta babasının Fransa ordusunda binbaşı olarak görev yapmış Pierre Heyder olduğu, İstanbul'da Perjerom adında bir papaz vasıtasıyla anne-babasının iletişimlerinin bir süre devam

ettiği yazılıdır. Uzamsal genişliğin tesadüfler zinciriyle birbirine bağlanarak ortak bir halkaya bağlanabilmesi Mustafa Kamerüddin'in bu papazın kendisinin ilk hocası olduğunu açıklamasıyla mümkün olur. Polini anne ve babasının evlendiği kiliseden kimlikleriyle ilgili bilgi almayı, Mustafa ise İstanbul'a gitmenin daha hayırlı olacağını düşünür. Böylece romanın son bölümünde tüm kahramanlar aynı düzlemde yer alarak tesadüf ve şansın tekelinde geçmiş olaylar aydınlatılır. Mustafa'nın babasının odasından aldığı fotoğraftaki kadının kim olduğu sorusu ile Polini'nin ailesinin kim olduğu sorusu kader düzleminde yanıtı kavuşur. Pierre Heyder'in Demir Bey, fotoğraftaki kadının da Polini'nin annesi olduğu gerçeği ortaya çıkar. Romanın tarihsel zamandan özel zamana, yakın-iç uzamdan uzak-dış uzama kadar genişleyen zamansal-uzamsal potansiyelinde çelişki gibi görünen ama aslında birbiriyle doğru orantılı olan bir güç vardır. Bu güç romanda açılan boşlukları dolduran ve bireyin kamuyla bağıını kuran kronotoplardan oluşmaktadır.

Bir cellat ile oğlunun hikâyesinin anlatıldığı *Cellât* adlı romanda yer alan kronotop biyografik ve tarihsel zamanla kesiştiği noktalarda karşımıza çıkmaktadır. Bu romanda zamansal ve uzamsal işaretlerin insan eylemlerinde tarihsel koşulları teşhir edecek şekilde düzenlendiği görülmektedir. Napolyon'un son savaşı olarak tarihe geçen ve dünya tarihinin seyrini değiştirdiği iddia edilen Waterloo Savaşı'na kadar olan süreçte toplumun her kesiminden insan bir araya getirilmiştir. Bu karakterlerin tamamı tarihsel sürecin bir temsilcisi olarak romana dâhil olurken bazıları tarihî gerçeklikleriyle bazıları da edebî kurgunun yarattığı gerçeklikle 19. yüzyılın Fransa'sında, aynı ekseninde yer almıştır:

“1815 sene-i miladiyyesini teşkil eyleyen üç yüz altmış bu kadar günlerden bir sülüs kadarı, meşhur Büyük Napolyon'un tarih-i cihanberendâzisine hatime yollu bir fasıl teşkil eylemiştir.

Bu fasla ‘Hatime’ dememiş olsak daha doğru olur. Zira Napolyon Bonapart tarihinin asıl hatimesi 1814 senesinde Fonten Belv sayfiyesinin ziynetli salonlarında bir yed-i cüretle kaleme almış olduğu istifaname addolunabilir.

Kendi ihtiyarıyla Elbe adasına çekilerek birkaç mâh müddet rahat eyledikten sonra akıllara hayret verecek tertîbât-ı mâhirâne ile tekrar Fransa'ya girip Hükûmet-i Kraliyye binasını hedm ve kendi Hükûmet-i İmparatoriyyesi binasını ihya edişi ve bu hâlde ise yalnız yüz gün kadar Avrupa'yı sarsıp titrettikten sonra Bahr-ı Muhî'tin dalgaları arasında gark ve mahvolacak zannolunan ‘Saint Elen’ nam bir küçük cezirede altı sene müddet esaret ve mahbûsiyyet-i kahramanâneden sonra, âlem-i fâniden el çekmek için meşhur Waterloo Muharebesi'nde o kişver-küşâ kılıcını İngilizlere teslim eyleyişi, Napolyon tarihinin hatimesi değil belki o tarihe ‘bir zeyl’ addolunmak daha doğru olur” (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, s.2).

Tarihsel zaman belirtileriyle dolu *Cellât* romanının devamında Napolyon dönemiyle ilgili tarihî bilgiler verilmeyeceğini “[h]ikâyelerimizin mukaddemesinde sözü buralara getirmiş olduğumuza nazaran bir Napolyon Bonapart tarihi yazacağımız zannolunmasın” (Ahmet Mithat

Efendi, 1884b, s.4) diyerek belirten anlatıcı tarihselliğin arka planını bir eylem uzamı hâline getirmiştir. Bu arka plan karakterlerin ortaya çıkması için bir arenadır, meydandır. Uzamda otuz yıl boyunca cellatlık yapan Simon Garas, hukuk tahsili görmüş gazeteci oğlu Leandre Garas (Andre Gocafo), Napolyon'un "*Légion D'honneur*" nişanıyla onurlandırılan Pol Tonak ile karısı Madam Tonak, kızı Stefani; Leon, Piyer Tolkaş, Simon Pankar gibi kurgusal karakterler ile tarihsel kişilerden Napolyon ve onun yakın çevresi aynı zaman ve mekân belirteçleriyle birbirine bağlanmıştır:

"Waterloo Muharebesi'ni ber-tafsıl hikâye ederek bir tarih-i askerî yazmak azminde değiliz. Hatta yazdığımız şey bir roman olduğuna göre vukuât-ı sahîha-i tarihiyye arasına hayal dahi katmak sanatımızın cümle-i muktezayâtmdan olduğundan Waterloo hezimetinin iki esbâb-ı asliyyesine dair buraya kadar serdetmiş olduğumuz şu mukaddeme bile lüzumundan zaittir. Ancak polis müdürünün imparator huzurunda isimlerini yâd eylediği zatlar hakkında tarih-i sahihin itikadı ne merkezde olduğunu buraya kadar ettiğimiz tarif bile karilerimizce bir menfaat-ı müstakille-i tarihiyye addolunabilir" (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, s.119).

Anlatıcının tarihsel zamanla ilgili ayrıntıya olay örgüsünü sınır belirleyerek yer verdiğine dair bu beyanı zamansal-uzamsal işaretlerin romanın türüne uygun olarak tasarlandığını ve bildiği, tanıdığı ülke topraklarının dışında bir yerde geçen olaylar dizisinin yazar tarafından bilinçli bir tercih olarak kurgulandığını göstermektedir. Kamuya açık cezalandırma biçimini gaddar bir şekilde yerine getiren bir celladın hikâyesini yaşadığı toplumun içinden örneklerle anlatabilmesi mümkünken yabancı bir toplumun bireylerinin iktidar eliyle acımasızca cezalandırılmasını sembolik değerlerle eleştiriye açması dikkate değerdir. Romanda suç ve suçla ilgili görüşlerin tarihsel alanı içerecek şekilde yapılan tasviri Fransa'daki yaşam biçimini gözler önüne seren bir zemin olarak işlev görmektedir. Ölüm motifi mahkûmların çeşitli nedenler gerekçe gösterilerek yaşamlarına son verilmiş anlarında ortaya çıkarılarak dönemin koşullarına uygun tarihsel bir zaman dizisi yaratılmıştır:

"Devlet hukukunun yayılmasıyla beraber, o zamanın cezai önlemlerine katılan idam ve dayak cezalan yüzünden Avrupalıların hayatına giren şiddetin ölçeği büyüdü; ama bununla birlikte şiddet içeren suçlardaki azalmayla beraber bu vahşette de bir azalma görülmüştür. Ancak erken modern dönemde yetkililer kamuya açık idamlardaki gaddarca vahşet dışında devletin artan gücünü çok daha incelikli şekilde kullandı. Erken modern dönemde devlet, vatandaşlarının hayatını giderek daha fazla açıdan düzenlemeye başladı. Devlet; tavernaların kapanış saatinden spora, giyime ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine kadar her tür insani faaliyetle ilgili yasalar ve yönetmelikler çıkardı. Tüm bunlarla beraber bu yasal güç, incelediğimiz dönemin sonuna doğru polis teşkilatının da desteğiyle, yavaş yavaş insan davranışlarını şekillendirdi" (Ruff, 2011, s.14).

Madam Tonak ile kızı Stefani'nin Paris'te Eyena Köprüsü üzerinde Leon'la karşılaşmalarıyla açığa çıkan kronotop romanın düzenlendiği ilk eksendir. Olaylar dizisinin devamında yer alan her detay, kurulan her ilişki bu kronotop sayesinde anlam kazanmıştır. Karşılaşma kronotopunda olay örgüsüne Leandre Garas'ın da dâhil olmasıyla anlatıdaki zaman-uzamı genişletecek kimliğini gizleme motifi devreye girer. Leandre Garas “Andre Gocafo” takma adını kullanarak Stefani'yi Leon'un tacizinden kurtarmıştır. Bu hâliyle bir halk kahramanını andıran Leandre Garas'ın yararlandığı kimliğini gizleme motifi geleneksel anlatılarda da karşılaşılan tanınmama motifiyle karıştırılmaması gereken derin ideolojik anlama sahiptir. Çünkü o, babasının cellat olması yüzünden kendi kimliğini gizleme ihtiyacı hissetmiştir. Ayırt edici özel bir giysi giyen cellatların komşulardan uzak durmak da dâhil olmak üzere toplumdan dışlandığı (Ruff, 2011, s.129) ve mesleklerinin onursuz bulunduğu (Ruff, 2011, s.125) bilinmektedir. Yaşamın dışına itilmiş cellat Simon Garas'ın dış görünüşü ile iç dünyası arasında tezatlık toplum ile insanın uyumsuzluğunun bir yansıması gibidir:

“Herifin burnunu görseydiniz hakikaten korkardınız. O mahallenin en uslu ve namuslusu eli çabuk yankesici veya gizli hırsızdan ibaret olan ahalisinin bile kulûba dehşetbahş olan bu heriften kim korkmaz?

Zaten kolları pek uzun olmak hasebiyle semmurî veyahut kıvrıcık kaş ıtlakına seza olan kaşları ihtiyarlık hasebiyle bembeyaz kesilmiş olduğundan yine ihtiyarlığın cümle-i icâbâtından olan çizikler herifin alnını katmer katmer edince, kaşlarını dahi gözleri üzerine doğru indirip yıkmıştır. Bu hâlde hakikaten ‘müthiş’ sıfatına isbât-ı liyâkat eylemiş olan kaşlar altında an-asıl mavi iken kan bürümek hasebiyle rengindeki keraheti artan bir çift gözler, o kadar korkunç bir surette parlar ki bunların nazarına hedef olanların yürekleri titrer” (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, s. 59).

Simon Garas'ın bedensel detayları cellatlığın acımasızlığını ortaya çıkarmaktadır. Bedeni aracılığıyla 19. yüzyılda Fransa'nın dünya görüşü, yaşam biçimi ifşa etmeye yarayan kronotoplar beden matrisine sızmıştır. Şiddetin temsili bakımından dehşet saçan bedenin dış görüntüsü ölüme yöneliktir. İdam meydanı celladın ta kendisidir. Bu meydan celladın verilen ölüm cezası hükmünü yerine getirirken sosyal çelişkilerin gün yüzüne çıkmasına da sahne olur. İdam cezası mahkûmun bilincinin son anını kriz zamanına dönüştürerek zamanı uzamda kasvetle doldurur. “Kendini uzamda aheste aheste sürükleyen ağdalı ve yapışkan bir zamandır” (Bakhtin, 1981, s.248). Eşikteki zaman tüm toplum düzeylerinin temsilcileri olarak en alt düzeyde ölümü bekleyen mahkûmlar ile çeşitli düzeyde yer alan izleyicileri bir araya getiren uzamda kendini göstermektedir. Seyirlik bir unsur olarak meydanda gösterilen cezalandırma şekli celladı hayranlık uyandıracak kadar büyük bir başarı kazanmış biri konumuna getirmiştir:

“-Ne yürek olursa olsun. Hem bunu o kadar intikamla yaptım ki zevkini tarif edemem. Herifi kendi haline terk eyledim. Biraz sonra aklını başına alarak ayağa kalktı. Ağzından çeşme gibi kan revan oluyordu. Domuz gibi bir şeyler homurdanmağa başladıysa da

söylediği şeyler anlaşılmıyordu. Kestiğim dili seyircilerin önüne atıp merhum dahi öyle ağzından kan dökerek homurdanmağa başladığı zaman erbâb-ı temâşâ o kadar memnun oldular ve beni o kadar alkışladılar ki bir büyük muharebe kazanmış olsam yine bu kadar alkışlanmazdım” (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, s. 69-70).

Meydan kronotopu kamusal ile özel alanın gündelik olaylarıyla bağlantılıdır. Meydanda seyredilen idam sahnesi şiddetin etkisiyle zamana ait olan her şeyi olumsuz bir gösterge olarak algılamaya imkân tanır. Ama aslında insan bilincinde resmî ve dinî ideoloji tarafından kemikleştirilerek düşüncelerin gerçek doğasını bozan yanlış bağlantılar söz konusudur. Mahkûm, cellat, işçi, baron, komutan kim olursa olsun hiyerarşik konumu fark etmeksizin insan imgesinde ortaya çıkan gelenekselleşmiş olan her şey insan bedenini yok etmeye hazırdır. Ahmet Mithat Efendi tam bu noktada rolleri tersine çevirerek celladı içten içe acıma duygusuyla yansıtır ve iç-dış, görünen-olan tezaadını ortaya çıkarır. Bu meydanda yer alan kişiler göründükleri gibi değildir. İdam mahkûmu her zaman gerçek bir suç yüzünden idam edilmez, infaz edecek cellat her zaman zalimce öldürmez. “(...) onların varoluşu bir başkasının varlık biçiminin bir yansımasıdır -ve o zaman bile doğrudan bir yansıma değildir. Onlar hayatın maskeleyicileridir, varlıkları rolleriyle örtüşür ve bu rolün dışında basitçe var olmazlar” (Bakhtin, 1981, s.159). İdam cezası verilen kişi yoksulları istediği gibi kullanma hakkını kendinde bulan bir baronu karısına tecavüz ettiği gerekçesiyle öldürmüştür. İşçi teslim olduktan sonra halka açık meydanda idam edilmek üzere cellat Simon Garas’a teslim edilmiştir. Çok ağır bir cezaya çarptırılan bu işçiyi idam edecek celladın gaddarlığıyla karşıtlık içinde bir duygu açığa çıkarılmıştır. En az acı verecek şekilde tasarlanan bir ölüm sahnesinin arka planında Orta Çağ zihniyeti hissedilmektedir:

“(...) Rakıyı içip de geldiğim zaman mahkûmun sol tarafından geçerken olanca kuvvetimi toplayarak küçük hançeri tamam kalbi üzerine sokuverdim. Yalnız hıçkırır gibi bir ses çıkarabilecek pek cüz’i bir salıntıdan sonra teslim-i ruh eyledi. Hatta soktuğum hançeri çıkarmadığım için meydanda bir damla kan bile görünmedi.

-Bîçare kurtuldu gitti ha?

-Gitti ama bunu yalnız ben biliyorum. İki muavinim vardı. Onlar bile fark edemediler. Zira maktul ayak üzerinde sallanmaktayken hemen kendisini kucakladım. Güya işkenceye başlamış gibi harekete başladım. Ruhu asumana çıktıktan sonra kulaklarını burnunu filânını keserek kemiklerini memiklerini de kırdım ise de bunların acısını duymak şöyle dursun tüyü bile kımıldamıyordu. Elhâsıl nihâyet-i emirde kafasını da kestim” (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, s.73).

Suçun cezasız kalmaması ve suçludan intikam alınması için mekanize olan tarihsel ve kamusal bilince rağmen birey mekanikleşmiş değildir. Burjuva-kapitalist devletlerin ortaya çıktıktan sonra kamusal alana açık bir şekilde bedeni cezalandırmanın şekil değiştirerek mekânsal çerçeve içine oturtulduğunu belirten Foucault (Foucault, 1992, s.210) tarihsel süreç içinde bireyin değişen görünümünden bahsetmiştir. Ahmet Mithat Efendi de yarattığı meydan

kronotopunu çağın dünya görüşüyle doldurmuş ve olay örgüsünde kurucu bir öge olarak zaman ve mekân belirteçlerinin birliğini somutlaştırmıştır.

Bakhtin'in makalesinin üçüncü bölümünde incelediği biyografik roman, Avrupa romanının gelişiminde oldukça etkili bir tür olarak ele alınmıştır. Özellikle insanı ve onun biyografik zamanı ele alış biçimiyle bir yaşam kronotopu ortaya çıkarmıştır. Bu kronotopla birleşen bir başka kronotop tarihî romanlarda savaş zamanını belli bir uzamda bir dizi macera parçalarıyla tarihsel gerçeklik içerisinde veren kurguda kendini gösterir ve zamanı organize etme açısından farklılık oluşturur. Savaşın konu edildiği tarihî bir romanda eşzamanlılıkların varlığı kadar mekânsal düzlemin uzaklığı ve yakınlığıyla ilgili zamansal ve uzamsal kopuşlarla da karşılaşmaktadır. Ana kahramanın en önemli özellikleri, kimliğinin bilinmezliği ve sadık bir âşık olarak bazen sevdiği kadın bazen de toplumsal bir amaç uğruna belli bir kimliğe bürünerek giriştiği mücadelelerdir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Süleyman Muslî* adlı romanı tarihî olayları konu alan ve yukarıdaki özelliklere uyan romanlardan biridir. Harika Durgun yazarın bu romanıyla ilgili olarak “(...) tarihî roman hakkında ilk defa derli toplu, önemli bilgiler verdiği” belirtmiştir. (Durgun, 2015, s.99). Romanın zamansal dizilimine gerçek bir düzenleme merkezi veren Araplarla Haçlılar arasında 11-12. yüzyıllarda yer alan mücadelelerdir. Hasan Sabbah dönemini anlatan romanın girişinde konusunun tarihe bağlı kalmak koşuluyla okura birtakım bilgiler sunmasının yanı sıra okudukça zevk alınan pek çok hikâyeden oluştuğunun belirtilmesi dikkat çekmektedir. Romanın merkezinde tarihsel gerçekliğe oturtulmuş, biyografik materyallerle çizilen bir şema vardır. Tarihin bir noktasında başlayan olayların, kahramanların hayatlarının belli anlarıyla kesişmesi sonucu önceden belirlenen biyografik materyaller belli nitelikleri ön plana alacak şekilde düzenlenmiştir. Bunlar aşk, savaş, sosyal yaşamla bütünleşen ilişki ve davranış biçimlerine göre seçilmiştir:

“*Süleyman Muslî* serlevhasıyla tasvir ve tahririne şürû eylediğimiz şu hikâye işte memâlik-i İslâmiyye içinde böyle bir büyük oyunun zaten uyanmaya başlamış olduğu bir zamana yani hicretin altıncı asrı evâhiri ile yedinci asrı evâiline müsadif olmuştur. Vakıa zikir ve hikâye edilecek olan fikarâtın lezzeti bihakkın çıkarılmak için arâzî-i mukaddeseyi istîlâ eden Frenkler'in usûl ve âdât-ı beytiyye ve kavmiyye ve milliyeye ve askeriyyelerine dair birçok şevleri bilmek veyahut bildirmek lüzumu derkâr ise de hikâyemizin işbu birinci kitabını bir ehl-i salîb tarihi olarak kaleme almak azminde bulunmayıp erbâb-ı mütalâayı zevk-yâb eyleyecek bir hikâye olmak üzere tahrir etmekte bulunduğumuzdan ve hikâyemizin işbu tâife-i salîbiyyeye ait olan kısmını onların âdât ve usûlüne tatbîkan yazmak sâlifü'z-zikr maksûdu yine istihsâl edebileceğinden bir takım malûmat-ı mütekaddime-i târihiyye ile kârîûn-i kirâmı sıkacak yolda tatvîl-i makâlden sarf-ı nazarla hemen maksûda şürû etmeyi daha münasip gördük” (Ahmet Mithat Efendi, 1877a, s.12-13).

Mekânın açık alanda, birden fazla ülkenin (Filistin, Suriye, Irak dışında Anadolu ve Bizans) topraklarını kapsaması kahramanların maceralarının dinamik eylemsel düzlemde gerçekleşmesine imkân sunar. Haçlı ordusunun Hristiyan savaşçıların yaklaşmakta olan Müslümanlara karşı başlatacak oldukları bir muharebe “*Kudüs-i Şerîf’in tahminen üç konak kadar cenûb-ı garbîsi semtinde ‘Kerek’ tesmiye olunur büyücek bir köy*”de (Ahmet Mithat Efendi, 1877a, s.13) gerçekleşir. Daha önce Müslüman askerlerin hücumuna uğramış olan bu köyün şövalyeleri kilisenin avlusunda köylerine yaklaşan Müslümanlarla yapacakları muharebeyi müzakere ederler:

“Sene-i mezkûrenin haziranı içinde bir akşam üzeri papazlardan şövalyelerden ahaliden epeyce kalabalık bir cemiyet ehl-i salîbin kendi inşaâtından bulunan köy kilisesinin havlusunda bilicimâ mühim bir mesele üzerine idâre-i efkâr ederlerdi. Bu cemiyetin inkisâmını haber verdiğimiz üç sınıf erbâbından şövalye namıyla zikrelediğimiz ikinci sınıf papazlar ve ahali tabirleri derecesinde erbâb-ı mütalâaca malum olmasa yeri vardır. Yeni ve eski birçok âsâr-ı Osmâniyye’de bu sınıf şövalye ve kavaliera diye kaydolunmuşsa da burada dahi sınıf-ı mezkûra dair çend kelimeden ibaret izâhât îtâsı faydadan hâli kalmaz.

İşbu şövalyeler ehl-i salîbin İslâm üzerine açtıkları tarîk-i mücâdelede müddetü’l-ömr cenk etmek için vakf-ı vücûd eylemiş bir takım mücâhidîn-i dîn idiler ki elhak emr-i muhârebeye bir hayli yararlıkları münker olmayıp hele cenkcilik ve mertlik ve mürüvvet-perverlik şîârlarına pek ziyade süs vermeleri bunlara isnat olunan bir takım hikâyâtta her birini birer Kahramân-ı Kâtil kadar büyütmek için erbâb-ı kaleme bir sermaye-i mübalâğa olmuştur.

Kilise havlusunda edilen müzakere o gün yarın için ehl-i İslâm ile derdest bulunan bir muharebeye dair olup erbâb-ı müzâkere asâkir-i İslâmiyye’nin o civarda kâin bir mahalde bulunduğunu tahmin eyledikleri cihetle buna mukabil edilecek tedbiri üç sınıf erkân-ı müzâkereden her biri kendi hâl ve mevkilerine ve vaz’ u tavırlarına pek güzel yakışık alabilecek surette ityan ederlerdi” (Ahmet Mithat Efendi, 1877a, s.13-14).

Köy kilisesinde bir araya gelen papaz ve şövalyeler köy halkıyla birlikte Müslümanlara yönelik bir saldırı planlarken kilisenin sahip olduğu tarihsel yoğunluk, kronotopu ana eylem mahali hâline getirmiştir. Burada krizin üstesinden gelinecek kararlar alınacağı için kronotop aynı zamanda eşik kronotopunu da içermektedir. Bir yandan tarih sayfalarından da takip edilebilecek olaylar dizisinin betimlenmesine kapı aralayan bu dinamik kronotoplar roman kahramanını da ortaya çıkarmaktadır. Ortak karar doğrultusunda Müslümanların arasına sızıp bilgi getirmesi için bir gönüllüye ihtiyaç vardır ve bu gönüllü Baptistin adında bir genç köle olur. Köle olduğu için evlenmesine izin verilmediği için tek şartı bir kadınla evlenmektir ve Mariya Konstanse’yle evlenme isteği kabul edilir. Böylece gerçek zaman ve mekânın kurgu içerisinde yedirilmesiyle bireysel dizide yer alan temel macera zamanının tarihsel olaylara karşı duyarlılığı artar. İlerleyen bölümlerde Alamut Kalesi gibi tarihsel mekânlarda gündelik zaman biyografik ve tekrarı olmayan tarihsel zamanla bütünleştirilir.

Süleyman Muslî'nin babası Bağdat'ın bilinen tüccarlarından biriyken onun kapısına gelip en güvendiği adamlarından biri olan Osman Şemrî önce beyin karısına (Süleyman Muslî'nin annesine) tecavüze yeltenir, ardından beyini (Süleyman Muslî'nin babasını) öldürür. Osman Şemrî geleneksel anlatılarda da karşılaşılan anlatının kötü adamlarından birisidir. Tarihî romanlarda ortaya çıkan boşlukları doldurmak için son derece elverişli bir ortam yaratan kötü adamlar tarihsel ve bireysel zamanların kesişimini kontrol etmektedir. Romanın olaylar dizisinde yer alan diğer kötü adamlar sevgilisi Mariya'nın peşine düşerek Süleyman Muslî'yi uzamsal-zamansal genişliğe mıknaş gibi çekmektedirler. Ailesini küçük yaşta kaybeden Süleyman Muslî'nin sevgilisi Mariya engizisyon mahkemesi tarafından cezalandırılır. Kahramanın macerası ve yaşadığı sıkıntılar intikam ve kurtarma dizisiyle ilerler. Mariya'yı toprağın altından kurtaran Bâtıniler kızı Alamut Kalesi'ne getirmişlerdir. Anne ve babasının ölümünden sorumlu olan Osman Şemrî'den intikam alan Süleyman Muslî'nin gösterdiği kahramanlık sayesinde Mariya Konstanse'ye kavuşmasının önü açılmıştır. Ancak Mariya'nın Alamut Kalesi'ne kaçırıldığını öğrenince -anne ve babasının ölümünde olduğu gibi- yine koparılan bağı birleştirmek üzere yola çıkacaktır. Böylece romanın kronotopunda kahraman gündelik yaşamında ona konan engelleri aşmaya, kopan bağları birleştirmeye ve bunları yaparken tarihsel gerçekliğin bir parçası olmaya teşvik edilir.

Alamut Kalesi'ne ulaşan Süleyman Muslî, tarihsel bir zamanla dolu olan yere konumlanır. Geçmiş hatırlatan nesnelerin, kişilerin ve olayların mekânı olan Alamut, biyografik zamanla tarihsel zamanın kesiştiği noktada kronotopik bir anlam taşımaktadır:

“Şu suretle Şâm-ı Şerîf'ten hareket eden Mariya Konstanse filhakika her uğradığı yerde hürmet ve riayet görerek kale-i Alamut'a doğru revan oldu. Hâl ve şânlarından bunların kendi lisanlarınca Asâsin denilen İsmâiliyye eşkıyası olduklarını anlayarak fırka-i mezkûrenin meşhur olan derece-i şekâvetlerini düşündükçe içi titrer idiyse de esnâ-yı râhda gördüğü riayetler pek fevkalâde olduğundan bu kadar mer'ıyyü'l-hâtır olduktan sonra artık bir tehlike görmeyeceğini ümit eyler ve hatta bu riayet mutlaka Süleyman Muslî tarafından geldiğini mülâhaza ederek kendi kendisine 'Baptistin'in ağzı pek yüksekte olması tehî değilmiş. Meğer kendisi Asâsinler'denmiş. Hatta onların da büyücek mertebelilerden olduğu mücerret kendi namına olmak üzere bana gösterilen hürmet ve riayetten anlaşılıyor. Vakıa bir gün maîşete gidiyorsam da bir tehlikeli yere gitmiyorum. Zira Baptistin'in bana gösterdiği muhabbet hakkımda hiçbir tehlikeyi tecviz edecek surette değildi.' diyerek asıl ümitlerine bu sözleriyle kuvvet verirdi” (Ahmet Mithat Efendi, 1877a, s.99-100).

Romanda maceraların peş peşe oluşu anlatıda sürekli bir merak uyandırmaktadır. Kahramanın macera dizisinde zaman sonsuza kadar uzatılabilir. Zaman-uzamın düzenleniş biçimi ile kahramanların konumu tarihsel-bireysel dokuyu ortaya çıkarmak ve tasvir etmek için oldukça uygun bir alan yaratmaktadır. Bu dokunun kesiştiği yerlerde bazen kahramanın şansı olaylar

dizisini etkilerken bazen de olayları yaşanmış zamanın doğası belirlemektedir. Anlatıcının olayların arasında yer verdiği ayrıntılı açıklamalar, tasvirler tarihsel alanda eylemsel düzlemin genişleyip derinleşmesi için fırsat yaratmaktadır. “Hikâyemizce İstanbul’dan ve Boğaziçi’nden nazarıdikkate alacağımız mevki işte Ortaköy mevkiidir. Zira orada bundan altı altı buçuk asır mukaddem bir sayd ve şikâr cemiyeti görülmüş ve bu cemiyet fevkalâde garip bir vaka ile iştihar eylemiş olduğundan her halde câlib-i nazarıdikkattir” (Ahmet Mithat Efendi, 1877a, s.142) diyen anlatıcı Roma İmparatorluğu da dâhil olmak üzere İstanbul’un tarihini uzunca anlatmıştır. Tüm bu ayrıntılı tasvir yazar anlatıcının temsil ettiği dünyadaki konumunun bir özelliğidir. Bu konum yazarın yaşadığı çağın dünya görüşünden romanın kronotoplarına sızmıştır. Okuduğu kaynaklardan etkilenmesini ve (oto)biyografik malzemelerden yararlanmasını olanaklı kılan kronotoplar yazar anlatıcının metnin içinde yer almasını da sağlamaktadır. Tarihsel ve biyografik zaman Hasan Sabbah (Şeyhülcebel), Süleyman Muslî, Mariya Konstanse, Osman Şemrî, Alfons Bondi gibi karakterlere kale, kilise, meydan gibi kamuya açık yerlerde veya eşikte yer vermeye imkân tanımıştır. Bu imkânı yaratan romansal kronotoplar Ahmet Mithat Efendi’nin sanatsal zaman-uzam anlayışının bir ürünüdür.

Gönüllü (1896) adlı romanında etnik kimliğiyle insan faktörünü ön plana çıkaran Ahmet Mithat Efendi bireysel hayatın tarihsel yönünü vurgulamış ve özel hayatla temsil edilen olaylar dizisini 1897 yılında gerçekleşen Türk-Yunan Savaşı’nın bir parçası hâline getirmiştir. Romanın kronotopları Ahmet Mithat Efendi’nin ideolojik düşünceleri ve dönemin birleştirici güçleriyle doldurulmuştur. 19. yüzyılın sonlarında Osmanlı Devleti’nin resmî düşünce yapısını ifade eden Osmanlıcılık romandaki matrisleri çatallandırarak ideolojik alanları tarihsellikle yoğunlaştırır. Yazıldığı dönemin etkileriyle bu romanda tarihsel gerçeklik yazarın üretim sürecini de içererek hem gerçek yaşamın hem edebî dünyanın içerisine dâhil olmuştur. Hem yazarın hem de dönemin edebî eserin kurgusal dünyasına girme biçiminin de kronotopik olduğunu belirtmek gerekir. Tarihsel süreçle iç içe olan toplumsal hayat romanın olaylar dizisiyle bütünleşmiştir. Bu bütünlük romanın başında Rumeli’de Serfiçe ile Yenişehir arasında yaşanacak olaylarda anlatıcının verdiği bilgilerle sağlanmıştır. “Efendim Rumeli’de Türklük Arnavutluk Boşnaklık Bulgarlık Rumluk Ulahlık Çingenelik hatta Yahudilik bile ahlakça âdetçe birbirine bir sûret-i garîbede mezcunarak bir halita-i acibe husule getirmiş olduğu gibi bu ihtilât lisanca dahi vukua gelmiştir” (Ahmet Mithat Efendi, 1896a, s.8) diye bilgi veren anlatıcı bu yıllarda toplumda herhangi bir etnik ayrımcılık olmadan süregelen bir yaşam olduğunu tarihsel süreç ile toplum arasındaki güçlü bağlarla ortaya koymaktadır. Yazar anlatıcının romanda yer verdiği toplumsal hayat tarihsel uzamla temas hâlinindedir:

“Ahmet Mithat Efendi’nin Gönüllü Romanı yazarın tezli romanlarından birisidir. Tanzimat ile beraber Osmanlı coğrafyasına pek çok düşünce çeşitli vesilelerle girmiştir. Ahmet Mithat Efendi başlarda hürriyetçi ve istibdat karşıtı bir tavır sergilemiş ancak devleti elinde tutanların tepkisi ile karşılaşmıştır. Zamanla bu duruşunu değiştiren yazar hakim ideolojiye uygun düşünmeye ve yazmaya başlamıştır. Devletin resmi politikası olan ‘Osmanlıcılık’ Ahmet Mithat Efendi’nin de ideolojisi haline gelmiştir. Din ve mezhep farkı gözetmeksizin bütün Osmanlı tebasının eşit yurttaşlık haklarına sahip olmasını savunan Osmanlıcılık, Osmanlı kimliğini bir tür anayasal vatandaşlık haline getirmeye çalışmıştır; Abdülhamid’in kabul ettiği Kanun-ı Esasi’nin de ana çerçevesini belirler. Abdülhamid ve hatta İttihatçılar Osmanlıcılık düşüncesi ile Ulusçuluk fikirlerini ve ayrılıkçı anlayışları bastırmaya çalışmışlardır.

Rumeli’nin fethi ile beraber o bölgelere Müslüman Türkler yerleştirilmeye başlanılmıştır. Yüzyıllar boyunca bu topraklarda yaşayan Türkler zamanla coğrafyayı benimsemiş ve Balkanların asli unsurları haline gelmişlerdir” (Bilgi, 2021, s.166).

Gönüllü’de maceraların organizasyonu aşk motifiyle şekillenmiştir. Ancak bir bütün olarak romanın macera zamanı yaşanan tarihî olaylar sonucunda kahramanlar üzerinde derin bir iz bırakır. Serfiçe kasabasında bir vadi üzerine kurulan köyde Avrupa’daki derebeylerine benzeyen “Bego” lakaplı beylerin gündelik hayatları taşra romanına özgü olan görüntüler etrafında inşa edilmiştir:

“Devlet-i Âliye-i Osmaniyye’nin ‘zaîm’ ve ‘sipahi’ denilen tımarlı süvari askeri istihdam eylediği zamanlar, bunların ‘tımar’ yani maaşları olarak varidat-ı öşriyye kendilerine terk olunmuştu. Bu hâlde köyler derece-i cesametlerine göre birer ikişer beşer onar süvariye öşür mahsulleri ile beslerlerdi. Bunların zabitanı demek olan zevatın maişetleri dahi bu suretteydi. Bunların zabitanı demek olan zevatın maişetleri dahi bu suretteydi. Bu hâl kurûn-ı vustada Avrupa’nın derebeyleri maiyetinde bulunan cengaverlerin hallerine biraz müşabih görülür. Sonraları hükûmet-i seniyye, asâkir-i nizamiyyeyi tesis eylediği için sipahiliği ve zeameti lâğvederek, fakat hiçbir zaman ayrılmamış olduğu kaide-i merhamet ve âtifeti bunlar hakkında dahi gösterip ber-hayat bulunan ashab-ı tımara vefatlarına kadar tımarları bedelini nakden vermiş ve köylerin öşr-i mahsulünü dahi hazine-i celfle namına tahsile başlamıştır. Hâlbuki feth-i Osmanî’den bedle işte bu zeamet usulünün bütün müddet-i devamınca birçok beyler, gayet vâsi araziye kendi taht-ı istimlâklarına alarak bunları da ‘çiftlik’ namıyla idareye başlamışlardır ki bazı yerlerde öküzü, tohumu, araziye bey vermek ve ahali-i zürraa mahsulün yarısını almak üzere çalışırlar ve bazı yerlerde dahi beyler araziden başka bir şey vermeyip öküz ve tohum zürraa ait olmak üzere beye yalnız bir öşür veyahut semen-i südüs gibi bir şey verirler. Bu ikinci suret yerlerine göre az çok tadilatla Rumeli’nin hemen her tarafında hâlâ daha caridir.

İşte tasvir etmekte bulunduğumuz vadideki kule ve değirmen ve o civarda bulunan arazi ve ormanların sahibi olan bego dahi böyle bir begodur ki hanedanın ismi Kahramanoğlu ve asıl kendi ismi dahi Mehmet Beydir.

Şurada haber verelim ki bu vadi dahi Serfiçe kasabasına çend saat mesafede kâin karyesidir” (Ahmet Mithat Efendi, 1896a, s.9).

Bu köyde Bego’nun verdiği ziyafette Yunanların köyleri basarak kadın, erkek, çocuk fark etmeksizin silahlı kavga başlattıkları haberi verilir. Gerilimi ortaya çıkaran bu çatışma romanın başında anlatılan birlik ve beraberliğin altüst olduğu, toplumsal düzenin dağıldığı bir kırılma noktasıdır. Tarihsel olarak her ne kadar olayların akıbeti bilinse de insan faktörü olaylar dizisini

bilinmeyen sapaklara sokar. Bu sapaklar “özel hayatın tarihsel bir yönünü bulmaya ve aynı zamanda tarihi ‘yerli ışığında’ temsil etmeye çalış[maktadır]” (Bakhtin, 1981, s.217). Bego Kahramanoğlu Mehmet Bey’in sofrasındakilerden biri olan Recep Köso gönüllü olarak savaşa katılacaktır. Romandaki eylemsel düzleme taşınan olaylar “[a]hiren kendisini Kahramanoğlu Mehmet Bey’in ziyafetinde gördüğümüz vakit otuz altı, otuz yedi yaşlarında bir babayiğit ol[an]” (Ahmet Mithat Efendi, 1896a, s.34) Recep Köso’nun geçmişiyle (gönüllü olarak savaşması ile Filomene’ye âşık olması) arasında gelişir. Recep’in yaşamında belirleyici noktalar biyografik bir öneme sahiptir. Sonkur Yankos’nun kızı Filomene’ye olan aşkı duyulduğunda kızın babası bu aşkı engellemekle kalmaz kaçmaması için onu manastıra kapatır:

“Bu manastıra çıkılacak yer kayanın en alçak tarafı olmak üzere otuz metreden ziyade mürtefi bir noktadır ki manastıra çıkacak olan adam kayanın dibine geldiğinde yukarıdan aşağıya kafes gibi bir şey indirirler. Bu kafes parmak kalınlığında ipten kılıç balığı ağı gibi yapılmış bir torba olup hemen bilek kalınlığında bir halata merbuttur. Yolcu bu kafesin içine girer. Yukarıdan çekmeye başlarlar. Bu seyahat-ı irtika’iyyede bulunan adamın meraklı olması asla caiz değildir. Haniya şu yukarılara kadar çıkar çıkmaz ipin kesileceğini düşünür ise oradan aşağıya düştüğü zaman her parçası bir kaya üzerinde kalmak şartıyla bin parça olacağını apaşikâre görür. Böyle bir tasavvur bile insanın gözlerini karartıp beynini döndürür.

Yukarıya varıldığı zaman insan kendisini gayet kuvvetli ağaçlardan yapılmış balkon gibi bir şeyin önünde bulur ki burası manastırın iskelesidir. Oraya çıktığında bittabi kendisini oraya kadar getirmiş olan kafesin ipi nereye merbut olduğunu görmek için etrafına bakınır. O zaman görür ki mahut halat o balkonun tavanını teşkil eden damın saçağına merbut bir demir makaradan geçmekte ve yine o damın altında gemilerin demir zincirini çekmek için kullandıkları ırgat gibi bir şeye dolanmaktadır. Bu saçağın çürük bir şey olacağını ve bir ağır yük çekerken makaranın oradan kurtulacağını tevehhüme hacet yoktur. Manastır ebniyesini tarif edeceğimiz zaman anlayacağınız vechile bu damın müstenit olduğu duvarlar âdetâ kale duvarları metanetinde olup dam örtüsü olmak üzere bizim hafif kiremitlere bedel birkaç arşın terbi’inde pilaka taşlar istimal olduğu yani bizim damların elli misli sıklete mütehammil bulunduğu görülüp durulan bir binaya birkaç yüz okka sıklet çekecek olan bu kafes, bu halat vız bile gelmez. Bu yükün bu binaya vereceği sıklet mandanın boynuzuna konan sivrisineğin mandaya vereceği sıklet menzilesinde kalır. Hatta burada görülür ki makara ve halat yalnız bir taneden ibaret de değildir. İkidir. Birisi hafif yükleri çekmek için incerek bir halata bağlı bir zembil ve diğeri de evvelce tarif olunan kafestir” (Ahmet Mithat Efendi, 1896a, s.64-65).

Esaret ve hapishane motifi geleneksel aşk hikâyelerinde olay örgüsünün temel bileşenlerinden biri olarak yer alırken *Gönüllü* adlı romanda manastırın zamanının tarihsel özellikleri de verilerek zamanı geçmişe doğru uzatır. Böylece anlatıda tarihselliğin uzak geçmişine kapı açılır. “(...) Kalabaka manastırlarının târih-i tesislerini tayin edelim ki en eskisi olan Aghia Triadha manastırı milâdın 1128 senesinde tesis olunmuş ve en yenisi Yunan Aghia Stephanos dahi 1384 sene-i milâdiyyesinde bina edil[diğini]” (Ahmet Mithat Efendi, 1896a, s.70) belirten anlatıcı ardından “[b]u tarihler gözlerimizin önünde muayyen durduktan sonra Yunanistan

tarihine atfedeceğimiz nazara gelelim” (Ahmet Mithat Efendi, 1896a, s.70) diyerek Kalabaka ve Aghia Triadha Manastırı’yla ilgili detaylı bilgi verir. Bu noktada romanın kronotoplarının yazarın bilgisini, niyetini anlamaya imkân sunan bir imtiyaza sahip olduğu görülmektedir. Edebî eserin ele aldığı tarihsel geçmişle yazarın geçmişi arasındaki karşılıklı ilişkisi manastır kronotopuna sızmıştır. Bu diyalojik ilişki sayesinde anlatıcının manastır tarihini uzun uzadıya anlattıktan sonra Yunanların manastır ve kiliselerini sarp yerlere yapmalarının Türklerin saldırılarından kurtulmak için olduğu fikrini ileri sürenlerin asılsız iddiaları çürümüştür:

“Cühelâdan olanları ise zaten hiçbir şey bilmeyip fakat Yunan hadisat-ı atfâkasını ika için bin türlü ekazip ve müfteriyatı halkın kulaklarına zihinlerine doldurdukları seneler zarfında o taraflar ahalisi mücerret Türklerin itisâfâtından kurtulmak için manastırların bu sarp yerlere yapıldığı zannında bulunurlar ki, bu zannın butlanını anlamak için başka yerlerde yani Kalabaka gibi sarp ve meni olmayıp sehl ve lâtif yerlerde dahi bunca manastırlar kiliseler bulunduğu hâlde ahd-i Osmanîde bunların hiçbirisine taarruz edilmemiş olmasını tahattur kâfi ise de ahali-i merkumenin fikir ve nazarları bir başka yerleri görmek düşünmek için Kalabaka’dan tebaüde dahi muktedir olamazlar” (Ahmet Mithat Efendi, 1896a, s.79).

1896’da Osmanlı Devleti’ne ait olan Girit Adası’nda Rumların isyanıyla başlayıp 1897’de Yunanların Girit’e çıkmalarıyla gelişen tarihsel olaylar yazarın uygun bulduğu kesitlerle kurguya yerleştirilmiştir. Girit’i Yunanistan’a bağlama niyetleri karşılaştıkları baskı neticesinde sonuçsuz kalsa da Yunanlar kara yoluyla Teselya’yı ele geçirmek üzere harekete geçmişlerdir. Osmanlı Devleti’nin Ethem Paşa’nın komutanlık yaptığı Osmanlı-Yunan Savaşı’nda Teselya’da Yunanlara karşı zafer kazanılmış, fakat Osmanlı Devleti İstanbul Antlaşması imzalayarak savaşta ele geçirdiği Teselya’yı tahliye etmiştir. Bu savaş dolayısıyla tarihî bir kişilik olarak Ethem Paşa ile savaşa gönüllü olarak katılan roman kahramanı Recep Köso’ya aynı düzlemde yer verilmiştir. Tüm bu olaylar dizisi yazarın bakış açısından bir anlatıcı aracılığıyla romanın zamansal-uzamsal göstergelerinde sıralanmıştır. Osmanlı’yla olan mücadele sırasında aldığı hasarlarla geçmiş olayları hatırlatan izleri üzerinde taşıyan Aghia Triadha Manastırı tarihsel zamanı somut ve görünür bir şekilde işaretlemiştir.

Kişinin kendi yaşamı, yazıları üzerine yazılan bir eser olan *Voltaire Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası* (1884) Fransız Aydınlanma Çağı filozof ve yazarlarından François Marie Arouet de Voltaire’in Lahey’de Catherine-Olympe du Noyer (Pimpette) ile yaşadığı aşkı konu edindiği için biyografik formun özelliklerini yansıtmaktadır. Bakhtin’in Avrupa romanının gelişimi üzerinde önemli bir etki yarattığını belirttiği otobiyografik ve biyografik anlatıların özelliklerini açıklarken -Aristo’nun entelekyâ kavramına atıf yaparak- belirttiği gibi bu türün ayırt edici yönleri karakterin gelişiminin nihai amacını içeren biyografik zaman üzerinde etkilidir:

“Karakterde herhangi bir özgün ‘oluşu’ dışlayan o eşsiz ‘karakterin gelişimindeki tersine çevirme’yi burada elde ederiz. Bir erkeğin tüm gençliği, olgunluğunun ön hazırlıklarından başka bir şey değildir. Bilinen ‘hareket’ ögesi, biyografiye yalnızca karşıt dürtülerin mücadelesi, tutku nöbetleri veya erdem alıştırması olarak -bu erdeme kalıcılık kazandırmak için- dâhil edilir. Bu tür mücadeleler ve alıştırma, zaten mevcut olan ancak yeni bir şey yaratmayan karakter niteliklerini güçlendirmeye hizmet eder. Bu temel hali hazırda tamamlanmış bir karakterin istikrarlı özü olmaya devam ediyor” (Bakhtin, 1981, s.140).

Yaşam seyrini içeren belgeler ve kendileri hakkında yorumları içeren kayıtların nesnel desteğiyle biçim ortaya çıkarılmıştır. Bu biçimde tarihsel gerçeklik Voltaire’in (Arouet’nin) yaşamının farklı dönemlerinden seçilen anları kapsamaktadır. Ahmet Mithat Efendi romanın ön sözünde Voltaire’le ilgili yazdığı şeylerin sadece “bir hususi tarih”, “bir biyografi” olmadığı gibi herhangi bir kurgusal roman özelliği de göstermediğini romanın tarihî olmasıyla ilişkilendirmiştir.¹³ Tarihî roman olarak değerlendirilmesinin en önemli göstergesi tarihsel gerçekliğe sahip biri olarak Voltaire ve onunla ilişkili kişilerin romandaki varlıklarıdır:

“İşte bu kolaylık, şu parlak zeminden istifade hususunda bu acizi teşvik etmiş ve cesaretlendirmiştir.

Bununla beraber, yazmakta olduğumuz şeyin Voltaire için bir hususi tarih, bir biyografi olmadığını- buraya kadar verdiğimiz izahat üzerine tekrar ihtarına gerek olmasa bile- ihtar eyleriz. Burada Voltaire’in ilk muşakasıyla ilişkili durumlardan başka bir şeyden bahsetmeyeceğiz. Yalnız hikâyenin başlangıcı olmak üzere çocukluk çağına dair bir miktar malumattan sonra, ifadelerimizin hepsi hep bu romana ilişkin olacak ve yalnız romanımız hayali bir şey olmayıp tarihi olacaktır” (Ahmed Midhat, 2013b, s.259).

Dokuz bölümden oluşan romanın ilk bölümlerinde yer verilen Arouet ile Pimpette’in sıradan günlük yaşamına ait detaylar (karşılaşma, tanışma, âşık olma) biyografik bir öneme sahiptir. Bu detayların gerçekliğini ispatlayan Arouet tarafından Pimpette için yazılan on dört mektup insan yaşamının belli merkezlerine yerleştirilerek temel kontrol düğümleri atılmıştır. Doğası gereği kamusal bir karaktere sahip olmayan bu mektuplar özel hayatta bireysel düzlemde şekil alan ve bu hayatı ifşa eden detaylara sahip olan bir formken tarihsel süreçte “[ö]zbilinç ve bir hayatın biyografiye dönüştürülmesini içeren bir dizi kategori -başarı, mutluluk, liyakat- kamusal ve devletsel önemini kaybetmeye başla[mış]; özel ve kişisel düzleme geçiş yap[mıştır]” (Bakhtin, 1981, s.143). Arouet’nin mektuplarının Osmanlıcaya çevirisinin yanı sıra hayat hikâyesinin çocukluktan Lahey öncesi dönemine kadarki yıllarına dair çeşitli olayları düzenleyen Ahmet Mithat Efendi romanın birinci bölümünde yaşamsal dinamikleri içsel bağlarla birbirine bağlamıştır. Üç yaşındayken ezbere şiir okuyan bir çocuk, on iki yaşındayken dinî düşünce ve inanç özgürlüğünden bahseden trajedi yazarı bir genç olan Arouet’nin gençlik dönemi onu

¹³ Ahmet Mithat Efendi “Victor Hugo ve Matmazel Klarin” başlıklı tefrikasında da “romanesk tarih” ifadesine yer vermiştir. Bkz: Ahmet Mithat Efendi, 22 Mart 1899.

olgunluk çağına hazırlayan şartları oluşturur. Zevk ve eğlenceye düşkün bir yaşam tarzıyla ve hicivsel bir üslupla yazdığı yazılar aristokratların takdirini kazanmasına vesile olmuş; sarayda çalışan babası çareyi Lahey'e göndermekte bulmuştur. Birinci bölümde biyografik dizinin zamansal ilerleyişi ikinci bölümde Arouet'yi Pimpette'ye götürecek Lahey dönemiyle devam eder. Burada Pimpette'in annesi Madam du Noyer'in hayat hikâyesine ağırlık verilmiştir. Aynı zamanda bir yazar olan Madam du Noyer'le ilgili biyografilerden Ahmet Mithat Efendi'nin yararlandığını belirten Engin Bezci dönemin en kapsamlı kaynaklarından “1814'te yayımlanan 12. cildinde yer alan ve Beuchot tarafından yazılan Anne-Marguerite Petit du Noyer maddesi[ni]” (Bezci, 2021, s.151) aynen kullandığını belirtmiştir:

“Voltaire onlarla tanıştığında, Ahmet Mithat'ın deyimiyle ‘hikemiyât ve edebiyata mensup olan’ Madam du Noyer, gazeteci ve yazar olarak Lahey'de tanınan, yaşamını kalemiyle kazanan bir kadındır. Gerçekmiş gibi sunduğu ama aslında çoğunluğu kurmaca olan mektuplar yazan Madam du Noyer, gerçekten de entrikacı bir kadındır; hatta bazı biyografilerde kalemiyle şantaj yaptığı ima edilir. Bu anlamda Voltaire'in mektuplarında yansıttığı olumsuz imajla da örtüşen bir yönü vardır. Bu imajı Ahmet Mithat'ın da okuduğunu düşündüğümüz Condorcet'ye borçlu olduğumuz söylenebilir; zira Vie de Voltaire başlıklı biyografisinde Madam du Noyer'den yozlaşmış ve entrikacı bir kadın, bir dedikodu yazarı olarak bahseden ve oldukça olumsuz bir portre çizen ilk biyograf Condorcet'dir” (Bezci, 2021, s.151).

Madam du Noyer iki kızının eğitimi için her şeyi göze alabilecek kadar zeki, cesur ve becerikli bir kadın olarak tasvir edilse de kızlarıyla birlikte onun da İngiltere'den Lahey'e taşınmalarının en önemli sebebinin para kazanma hırsı olduğu ifade edilmiştir. Avrupa'da bazı asilleri eleştiren yazılar yazmanın takdir görmek olduğunu anlayınca bu uğurda mezhebini değiştirip para kazanmaya başlamış ve kazandığı parayla kızlarının kılık kıyafetine çeki düzen vermiştir. Asillerin çevresinde dolaştığı için yakın çevresi hep bu insanlarla doludur. Buraya kadar anlatılan geçmişle Madam du Noyer'in Voltaire'le tanışmasının kronotopu ortaya çıkmaktadır. On dokuz yirmi yaşlarındaki bu genç eve girip çıktığı için anlatıcı “du Noyerler'in hanesinin ne kadar parlak bir hane olacağını” (Ahmed Midhat, 2013b, s.268) ayrıntılı bir şekilde anlatmaya lüzum görmemiştir. Madam du Noyer'nin insan ilişkilerindeki ikiyüzlülüğü Arouet'i evinde ağırladıktan sonra bu tecrübesiz gencin gerçek amacını anladığında ortaya çıkar. Madamın kızı Matmazel du Noyer'in de bu ilişkiye gönlünün olması kriz anına işaret etmektedir. Bu niyeti anlayan Madam alabildiğine sert tedbirler alarak âşıkları birbirlerinden ayırmıştır. Matmazel du Noyer'in daha önce bu niyeti kavramış olsaydı Arouet'i kapıdan içeri almayacağını anlatıcı tarafından açıklanmasıyla birlikte Concordet'in üslubundan daha sert bir üslupla biyografik özellikleri verilmiştir:

“Kendisi gayet düzenbaz, hileci ve gördüğü sefaletler üzerine bayağı ar ve namus perdesi yırtılmış bir kadın olduğundan, para hatırına girmediği durum kalmadı idiyse de bununla beraber kendisini zamanın en namuslusu olmak üzere görmeyenleri de kaleminin okuna hedef eylerdi. Ayrıca biraraya getirdiği bazı eserleri için de kitapçılar ile mukavelelere giriştiğinden Hollanda’nın Lahey şehrinde halini vaktini epeyce yoluna koymuş ve bazı asillerin hanelerine de devam etmeye başlayarak kızlarından birisini kocaya vermeyi bile başarmıştı” (Ahmed Midhat, 2013b, s. 267-268).

Madam du Noyer ile Arouet’nin hayatlarının kesişme noktası Pimpette’dir. Yazar anlatıcı iki biyografik hayatın arasında duran Pimpette’nin aile bağlarıyla sınırlandırıldığı çevresini gösterebilmek için ikinci bölümde annesinden başlayarak hayatını detaylı bir şekilde ele almıştır. Üçüncü bölümde ilk iki bölümün zamansal işaretlemeleriyle ortaya çıkarılan bir kriz anı söz konusudur. Arouet ile Pimpette’in aşkı ortaya çıkınca bu aşka engel olan Madam du Noyer biyografik anlatıyı şekillendirmek için ideal bir konumdadır. Onun engel oluşuna bir çare olmadığının Arouet de Pimpette de farkındadır:

“- Ben, size gösterdiğim fedakârlığın karşılığını ne şekilde görebilirim? Kendi başınıza her hareketinizde bağımsız bir adam bile değilsiniz. Pederinizin emir ve yasaklarına uymak mecburiyetindesiniz. Velez ki yaşıyorsunuz olgunluğa ulaştığı için bağımsızlık ve iradenizi kendi elinize almak isteyesiniz. Sanki benimle evlenebilir misiniz? Siz kimsiniz? Asilzâde çocuklarından bir Mösyö François-Marie Arouet de Voltaire! Ben kimim? İsmim gerçekte Olympe Pimpette du Noyer ise de bu bir sözden ibaret! Her durumda iyi hali için ciddi olarak iki şahit bulamayan bir serseri kadının kızıyım ki, kocasına ailesine hayrı olmamış. Benimle evlenmekten evvela pederiniz sizi men eder. Onu dinlemeyip isyan edecek olsanız, bütün dostlarınızı kendinize karşı bulursunuz” (Ahmed Midhat, 2013b, s.272).

Bu aşka en büyük engel beşinci bölümde eleştirmenlerin de ortak kanaatleri tanık gösterilerek ifade edilmiştir. Âşıkların yaşlarının küçük olması dolayısıyla¹⁴ aralarındaki ilişkinin istenen yere ulaşamayacağı “(...) kendi zan ve vehimlerinden ibaret bir aşkla âşık olduğuna şüphe kalmaz” (Ahmed Midhat, 2013b, s.271) ifadesiyle belirtilmiştir. Romanın “Haklı Azarlama” başlıklı dördüncü bölümünde Arouet’in sevgilisine yazdığı birinci mektup sadece ayrılıklarının ilanını değil birbirlerine hissettikleri duygunun samimi bir aşk olduğunu olumlayıcı bir yön olarak açığa çıkarmaktadır:

“İnanırım sevgili Matmazel ki, beni seversiniz. Bu yüzden şu halde tüm düşünme gücünüzü toplayınız ki, ondan istifade edebilesiniz. Dün akşam sefarethaneye döner dönmez Mösyö la Marki bana dedi ki, hemen bugün Fransa’ya dönmeliyim. Bu hareketi güç hal ile yarına kadar tehir ettirebildim. Fakat Lahey’den ayrılıncaya kadar sefarethaneden çıkmayı bana yasak eyledi. Bunun sebebi ise, şayet sizin hanenize gidersem valideniz hanım bana alenen bir hakaret eder de bu da gerek sefirin ve gerek Haşmetli Kral Hazretleri’nin şanını zedeler korkusuymuş. Mutlaka Lahey’den

¹⁴ “O günün Fransa’sında erkekler için reşit olma yaşı yirmi beştir” (Bezci, 2021, s. 158).

gitmeliymişim. Hatta sizi de görmeksizin gitmeliymişim” (Ahmed Midhat, 2013b, s.281).

Roman kahramanlarının tarihsel ve toplumsal olayların ışığında aydınlatılan özel hayatı yazar anlatıcı ile onun referans aldığı biyografların yorumlarını içermektedir. Özel hayatın karanlık kalan tarafları anlatıcının hayal gücüyle doldurulmuştur. Gerçek hayatta meydana gelen olayların edebî kurguya geçerken boşluklar yaratması son derece doğaldır. Yazarın hayal gücü, tahmin ve olasılıkları kahramanların eylemleriyle çelişmeyecek şekilde kurguya yedirildiği için tüm bu özellikler kişisel belgelerin sağladığı nesnelliğin arasında anlatıya alan açmıştır:

“Bu bağlamda, Madam du Noyer’nin Fransa’dan İngiltere’ye kaçarken yanında ‘mini mini bir aşığın’ bulunması (s.266-267), kızı Pimpette’in aşıklarını kimi vaatlerle kandırıp, onları ‘kaz yolar gibi yolması’, ‘istifade derecesine göre’ kızının bu vaatlerden bazılarını yerine getirmesine ses çıkarmaması (s.269) gibi hiçbir biyografide yer almayan, yani bir anlamda tarihsel dayanağı olmayan kimi ayrıntılar da ekler. Biyografilerdeki kısıtlı bilgilere dayanan serim bölümümün Ahmet Mithat’ın hayal gücünü, görece olarak, daha çok kullandığı bölüm olması hem ilginç hem de anlamlıdır. Bu anlamda tarihi dönüştürse de, yazdıkları çok önem verdiği ‘gerçeğe benzerlik’ ilkesine uygun olarak inandırıcıdır. Düşüm ve çözüm bölümlerinde, gelişen olaylar çerçevesinde mektupları yorumlayarak, daha çok deneyimsiz bir âşık olarak Arouet’nin çözümlemesini yapar. Pimpette’in mektuplarının ortada olmamasının romancıya bir alan yaratabileceği düşünülebilirse de otantik mektuplardaki olay ve kişi çeşitliliğinin sınırlılığı hayal gücünü kullanmaya pek elvermez” (Bezci, 2021, s.153).

Aile bireylerinin genç âşıkların ilişkilerinde söz sahibi olması nedeniyle bireysel yaşamın özel alanları yüzeye çıkarılmıştır. Öncelikle aileler tarafından engellenen aşkın akıbetinde âşıkların kimlik değiştirerek buluşması ve bu durumun fark edilmesi kritik bir ana tekabül eder. Madam du Noyer’in şikâyetiyle Arouet bir süre elçilik binasında göz hapsinde tutulur, daha sonra Lahey’den ayrılır. Romanda yer verilen on dört mektup bu ayrılık döneminde yazılmıştır. Arouet ilk olarak elçilik binasından dışarı çıkmasına izin verilmediğini haber vermek için mektup yazmış, daha sonra yolculuğu boyunca ve Paris’e vardığında mektup yazmaya devam etmişse de bir süre sonra yazma eylemi son bulmuştur. Ahmet Mithat Efendi’nin bu süreçte Arouet’in Pimpette’i unuttuğu iddiasına Engin Bezci yerinde bir tespitle karşı çıkmıştır. Çünkü Paris’e döndükten dört yıl sonra “16 Mayıs 1717’de krala hakaret suçundan Bastille zindanına atılmak üzere tutuklandığında, Voltaire’in evinde bulunan evraka ve üstündekilere el konulur. Üstünden çıkan eşyanın arasında Pimpette’in ona yazdığı bir mektup da vardır” (Bezci, 2021, s.155). Gerçek yaşam kronotopu, yazar anlatıcının dünya görüşü, yorumlama kabiliyeti çerçevesinde kahramanın geçmişine tanıklık eden belgeleri ortaya çıkarmıştır. Romanın yazıldığı dönemde tam kabul edilen fakat eksik olduğu şu anda bilinen kişisel bilgiler gerçek zaman ve mekânla birleştirilerek kurgu hâlinde sunulmuştur. Bu özelliğiyle biyografik formun (eksikleri olmakla birlikte) nesnel desteğini almışsa bile anlatı olarak sunulan romanın gerçek

hayattan edebî kurgunun sınırlarına giremediği görülmektedir. Nitekim [i]şte asrının gerçekten en büyüğü sayılan Voltaire gibi bir zatın ilk çocukça muaşakasının tarihi şundan ibarettir ki, bugün bu hikâyeye bir roman nazarıyla bakılmayıp, adeta tarihten bir kesit gözüyle bakılmaktadır” (Ahmed Midhat, 2013b, s.332) sözleriyle romanını bitiren yazarın bu iddiasını geçerli kılabilmesi için biyografiye yapılan müdahaleleri yaşam öyküsü süresinin dışında bırakılması gereklidir. Çünkü biyografideki boşlukları doldurduğu tüm kurgusal olaylar gündelik ve biyografik akıştan sapma yaratmaktadır.

Tüm bu özelliklerine ek olarak *Voltaire Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası* adlı romanın Bakhtin’in antik dönem biyografiyi yapılandırmak için oluşturulan iki modelden biri olarak belirttiği analitik biyografinin özelliklerini taşıdığını da eklemek gerekir. Bakhtin bu biyografinin özelliklerini şöyle açıklamıştır:

“İkinci tür biyografi *analitik* olarak adlandırılabilir. Kalbinde tüm biyografik materyalin dağıtıldığı, iyi tanımlanmış değerlendirme listelerine sahip bir şema vardır: sosyal yaşam, aile hayatı, savaşta davranış, arkadaşlarla ilişkiler, unutulmaz sözler, erdemler, kusurlar, fiziksel görünüm, alışkanlıklar vb. *Kahramanın hayatında farklı zamanlarda* meydana gelen çeşitli olay ve olaylardan karakterin çeşitli özellikleri ve nitelikleri seçilir, ancak bunlar öngörülen yönergelere göre düzenlenir. Bu yönergenin geçerli olduğunu kanıtlamak için belirli bir kişiliğin hayatından yalnızca bir veya iki örnek sağlanması gerekir.

Bu şekilde biyografik dizinin zamansal ilerleyişi parçalanır: tek ve aynı yönerge bir yaşamın çok farklı dönemlerinden seçilen anları kapsar. Burada da baştan beri yöneten karakterin *bütünüdür* ve böyle bir bakış açısından ne zamanın ne de bu bütünün çeşitli parçalarının ortaya çıkış sırasının önemi vardır. Daha ilk vuruşlardan (karakterin ilk tezahürlerinden) bütünün somut hatları önceden belirlenmiştir ve daha sonra gelen her şey kendini bu zaten var olan konturlar içinde zamansal düzende (ilk, enerjik Plutarhyan tip) sistematikle (ikinci, zaman dışı, tip) dağılır.

Bu ikinci antik biyografi türünün en büyük temsilcisi Suetonius’tur. Eğer Plutarkhos edebiyat üzerinde, özellikle drama üzerinde, derin bir etki yapmışsa (çünkü enerjik biyografi türü esasen dramatiktir) o zaman Suetonius öncelikle dar biyografik türü, özellikle Orta Çağ boyunca etkilemiştir. Dereceli puanlama anahtarları tarafından yapılandırılmış biyografi günümüzde de varlığını ‘bir insan’, ‘bir yazar’, ‘bir aile babası’, ‘bir entelektüel’ vb. biyografisi şeklinde korumaktadır.” (Bakhtin, 1981, s.142).

Bu romanda biyografik ve tarihsel olgular kahramanın olay örgüsünde belirleyici bir etki yaratmasını neredeyse engellemektedir. Yazarın gerçeklere sadık kalma konusunda tavrı, yazdığı ön sözde de ifade edilmiştir. Fakat hem biyografik anlatının bağlayıcı unsurları hem de dönemin şartları zaman zaman olaylar zincirinde kopukluklar meydana getirdiği için yazar kendini kısıtlamamak adına boşlukları kendi hayal gücüyle tamamlamıştır. Tanzimat Dönemi romanlarında gördüğümüz kronotopik aksaklıklar bu dönem romanlarının ortak özelliğidir. Bir diğer mesele yazarın konumunda kendini gösterir. Bakhtin bu soruyu şöyle sorar: “Yazar tasvir ettiği olaylara hangi zamansal ve uzamsal bakış açılarından bakmakta?” (Bakhtin, 1981, s. 255).

Felâton Bey ile Râkım Efendi adlı romanın ilk cümlesi temsil ettiği dünyanın dışında kalmak istemezcesine âdeta “Ben buradayım” diye seslenmektedir:

“Felâton Bey’i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendizade Felâton Bey! Galiba tanıyamadınız. Fakat tanınacak bir çocuktur. Mustafa Merakî Efendi Tophane’nin Beyoğlu’na civarca bir mahallesinde oturur. Mahallesinin semtini haber vermek olamaz. Semtini anladınız ya? Bu kadarıyla iktifa ediniz” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.2).

Geleneksel anlatıların etkisinde kalan yazarın konumu, eserdeki zaman-uzamların ilişkilerine benzer bir diyalojik ilişkiler yumağı içermektedir. Ahmet Mithat Efendi’nin okurla sohbet etmek için anlatı kurgusunu kesmesi yapıtlarına başka bir özellik kazandırmaktadır. Bu özellik, Bakhtin’in de dikkat çektiği gibi, yazarın tam da üzerine konumlandığı zamandaşlıktır. Modern Türk romancısı artık, kurguladığı eserin zamanıyla kendi zamanının “farklı”, eserin kurgusunun ise “zamanlama” olduğunu fark etmiştir. “Daha önce de söylediğimiz gibi, eserinde temsil ettiği dünyanın kronotoplarının dışında kendini bulan yazar-yaratıcı, yine de (bu kronotopların) basitçe dışarısında değildir, bir bakıma bu kronotoplara teğet konumdadır” (Bakhtin, 1981, s.256). Bunu keşfeden Ahmet Mithat Efendi kendini okurun karşısında konumlandırarak anlatı zamanı ile okur-yazar arasında özel bir ilişki başlatır. Anlatıyı keserek okura seslenen yazar kurgusal zamanı durdurur ve saatin ibreleriyle kendi istediği şekilde oynamaya devam eder. *Müşahedat* adlı romanında da anlatı zamanını durdururup anlatıcı olarak ses çıkarmanın ötesine geçer ve Ahmet Mithat’ın kendisi olarak okura seslenir. Kurgunun kendine ait olduğu romanda denemek istediği teknikle bu romanı nasıl yazmaya karar verdiğini doğrudan doğruya anlatır. Böylece kendi biyografik hayatını eserin kurgusuna dahil eden Ahmet Mithat Efendi farklı zaman-uzamlarda geçen olayları tek ve bütünsel bir şekilde birleştirmiştir. Basit bir şekilde de olsa farklı zaman ve mekânlarda işaretlenen kronotopları anlamlı ve somut bir bütün hâlinde kaynaştırmaya çalışması bu dönem için oldukça yenidir:

“Öyle ya! İşte anlaşılıyor ki ortada bir gaddar vardır. Onun iki de mağduresi var ki, birisi bizim zavallı esmerdir. İşin içinde bir de baba makamında bir efendi var. Seyyit Mehmet Numan! Bir Arap ismine benziyor. Bahsolunan gaddar hem esmer dilbere, hem başka bir kadına gadr etmiş, hem de bu efendisine hıyanette bulunmuş. Şimdi yekdiğeriyle hasbıhal eden bu iki muhibbe, besbelli ki vaktiyle yekdiğerine rakibeymişler. Sarışın esmere o gaddarın mahiyetini anlatmaya çalışıyormuş da esmer bundaki safiyeti halisiyeti tasdik edemeyerek o zamana göre pek mergup ve makbul olan gaddarı kendi elinden kapmak için onu zem yolunda tertib-i mukaddematta bulunuyor zanneyliyormuş.

Huuuu! Koca roman tamam da pek çok roman meraklılarımızın ya hayalî veyahut sırf cinayet üzerine mübteni romanlardan usanarak mucidi Emile Zola olmak üzere arzu eyledikleri tabî romanlardan birisi! Bir mükemmeli!” (Ahmet Mithat Efendi, 1891, s.20).

Biyografik bir yaşamın parçası olarak romanın yazar anlatıcısının kendini edebî eserin dışında konumlandırmış olması gerekirken o -Bakhtin'in belirttiği gibi- romanın kronotoplarına teğet olarak anlatıda yerini almıştır.

Sonuç olarak tarihsel ve biyografik zaman kale, kilise, manastır, mahzen, mağara gibi uzamlarda görünür kılınarak tarihsel zamanla yüklü uzama çeşitli nitelikler yüklendiği Tanzimat Dönemi roman örneklerinden hareketle gösterilmiştir. Kale tarihsel yükü sayesinde *Cezmi*, *Hüseyin Fellâh*, *Arnavutlar Solyotlar*, *Süleyman Muslî* romanlarında zindan, hapishane, mezbaha, mezar gibi nitelikleri ön plana alınarak insana korku veren, karanlık ve kasvetin hâkim olduğu bir duyguyu ortaya çıkarır. Dünya edebiyatındaki kullanımına benzer bir şekilde bu nitelikler tarihsel sürecin imgelerini anımsatacak şekilde kaynaştırılıp düzenlenmiştir. Kahkaha Kalesi (*Cezmi*), Galata Kalesi (*Hüseyin Fellâh*), Yanya Kalesi (*Arnavutlar Solyotlar*) ve Alamut Kalesi (*Süleyman Muslî*) etrafında dönen tarihsel bilgiler ve uzama kazandırılan niteliklerle kaleler tehlikenin hâkim olduğu kronotoplardır. Sarp dağların yamaçlarına inşa edildiklerinden bahsedilirken bu yapıların insanları sadece baskından, savaştan, düşmandan korumak için değil insanlardan uzak kalmak için yapılmış oldukları da tarihsel süreç içerisinde aktarılmıştır.

Benzer bir işlevi yerine getiren kilise ve manastırlar kriz, dönüşüm, eşik anlarına ev sahipliği yapan kritik noktalar. Özellikle Türk karakterlerin yer almadığı ya da az olduğu romanlarda halkı bir araya getiren dinî duyguların tezahürü olmaktan çok geçmişin izlerini barındıran gizemlerle dolu, ağır uzamlar olarak yer alırlar. Papaz Samuel Manastırı (*Arnavutlar Solyotlar*), Saint Magdalin Manastırı (*Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*) ve Aghia Triadha Manastırı (*Gönüllü*) geçmişin izlerini barındıran tarihsellikleriyle ön plana çıkmaktadır. *Gönüllü* romanında manastırlar; zindan, sığınma yerine benzer bir işlevi yerine getirir. Kapalı mekân özelliği *Çengi*'de kızlarına dünyayı göstermemek için bazı ailelerin onları manastırlarda büyüttüklerinden söz edilerek ifade edilmiştir (Ahmet Mithat Efendi, 1877b, s.73). Romanları geniş bir coğrafyaya yayıldığı için eserlerinde pek çok şehrin tarih, kültür ve mimari özellikleri yer alan Ahmet Mithat Efendi'nin *Acâyib-i Âlem* adlı romanında Donskoy Manastırı ve Simonov Manastırı Rusya gezisinde kültürel bir yapı olarak okurların karşısına çıkartılmıştır.

Haydut Montari'de şato kronotopu geçmiş ile şimdiyi senkronize biçimde birbirine bağlamaktadır. Üretken bir gösterge olan Kont Del Castelnora'nın şatosu üç yüz yıllık geçmişe sahip Castelnora hanedanlığının mirasıdır. Bu şatonun zamansal-uzamsal göstergeleri anlatıcı tarafından "(...) duvarların dilleri olup da söyleseler okuyanları duçar-ı hayret eyleyecek bir tarih vücuda gelir" (Ahmet Mithat Efendi, 1888b, s.11) diyerek kronotopun tarihsel

yoğunluğunu ifade etmiştir. Romanın tarihî özellikleri içinde üretken bir imge kaynağı olan kalenin önemini Bakhtin şu şekilde belirtmiştir:

“Kale, kelimenin dar anlamıyla tarihsel olan bir zaman, yani tarihsel geçmişin zamanıyla tepeden tırnağa konumlanmıştır. Kale, feodal dönemin efendilerinin yaşadığı yerdir (ve dolayısıyla geçmişin tarihsel figürlerinin de yeridir); yüzyıl ve kuşakların izleri, mimarisinin çeşitli parçaları olarak görünür biçimde, mobilyalarda, silahlarda, ataların portre galerisinde, aile arşivlerinde ve hanedan önceliğini ve kalıtsal hakların temlik edilmesini içeren özel insan ilişkilerinde yer almaktadır. Son olarak efsaneler ve gelenekler, geçmiş olayları sürekli hatırlatarak kalenin her köşesini ve çevresini canlandırıyor. Kalelerde var olan özel anlatı türünü ortaya çıkaran ve Gotik romanlarda işlenen bu niteliktir.” (Bakhtin, 1981, s.245-246).

Tarihî roman geleneğinde (özellikle Gotik romanda) gücün, zorbalığın sembolize edildiği gizli geçitler, zindanlar, koyu renk taşların kasvetini taşıyan duvarlar önceki dönemlerde yaşamış ve çağdaş sahipleri hakkında ayrıntılı bir bilgi deposudur. Bu hafıza özelliği nedeniyle tarihî romanlarda belgesel kronotop olarak yer alır ve yazarlar tarafından mekânın tarihsel izlerini taşıyan çeşitli yaşam alanları kalelere benzetilerek somutlaştırılır. *Gönüllü* romanında Ahmet Mithat Efendi Rumeli’ndeki evlere kule dendiği bilgisini verdikten sonra yapıların mimari özelliklerini anlatırken yapıların kronotopik özelliklerinden yararlanmıştır:

“Burada ‘kule’ kelimesini gören karilerimiz miyanında İstanbullular bunu yangın kulesi yahut saat kulesi gibi bir şey zannederler ise hataya duçar olmuş olurlar. Rumeli’nde çiftlikler veyahut böyle değirmenler yanına mal sahiplerinin sayfiye ikametgâhları olmak üzere yapılan yüksecik binalara ‘kule’ derler. Hâlbuki şimdiki müşahadat ve malumatımıza nazaran bunlara ‘blockhause’ denilse daha münasip olurdu. Zira bunlar, ezmine-i mutavassitada Avrupa derebeylerinin ikametgâhları derununda esbâb-ı müdâfaalarını istikmal etmiş olmak için inşa ettirdikleri ‘şato’lar kadar müstahkem değil iseler de bizim Erenköyü, Kozyatağı gibi yerlerde yaptırılan sayfiyeler kadar da müdafaasız değildirler. Taş nadir bulunan yerlerde bile hiç olmaz ise tuğladan olsun alt kat mutlaka kârgir olarak yapılır. Hîn-i hâcette tüfek atmak için dört tarafına mazgallar yapılır. Bu alt kat ekseriya kıymetli atlar için ahır ve gerek atların ve gerek insanların levâzım-ı ekliyyeleri için ambar ittihaz olunup, dar ve dik bir merdivenden yukarıya birinci kata çıkıldığı zaman, orada iki, nihayet üç oda ile bir ‘yazlık’ yani penceresiz ve her tarafı açık bir yer daha görülür. Mahaza gerek yazlığın açık bulunan tarafları ve gerek odaların pencereleri hîn-i hâcette müdafaâ hâline konulmak için, üç dört santimetre kalınlığında sert meşe ağaçlarından mamul kanatlar ile mücehhezdir ki bu kanatların ortasında da mazgal hizmetini görmek için birer yarık vardır. Bazı kulelerin bundan maada bir de üçüncü katı olup damları kiremit ile mestur olur. Bunların bazılarında dam üzerinde dahi tahta-pûş gibi bir açık yer bulunur ki tehlikeli zamanlarda etraftan vürudu melhuz olan düşmanı gözlemek için cihân-nümâlık hizmetini ifa eder. İşte Rumeli’nde ‘kule’ denilen sayfiyeler böyledir. Burada bizim tasvir ve tavsif etmekte bulunduğumuz kule ise, böyle üç katlı ve cihân-nümâlî bir kule olmakla beraber kâmil kârgir olarak yapılmıştır (Ahmet Mithat Efendi, 1896a, s.7).

Bakhtin’in de belirttiği gibi tarihselliği içinde barındıran yaşam alanları insanların yaşam biçimleri hakkında fikir vermektedir. Bazı kulelerde bulunan üçüncü kat düşmanları gözlemeye

uygun bir şekilde tasarlanmıştır. Düşman tehdidinin somut bir olay neticesinde değil evleri tasvir ederken yapılmış olması dikkat çekmektedir. Ahmet Mithat Efendi burada kronotopların geçmişe ait detaylarını saklı tutmuştur. Yaşanılan dönemin koşulları bu evlerin mimari özelliklerine tarihsel boyut da eklemektedir.

Kale kronotopunun karanlığı da içeren özelliği *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* ve *Arnavutlar Solyotlar* romanlarında kapalı mekânda kapalı kalmanın işaretleriyle verilmiştir. Bu romanlarda mağaraya hapsedilen, burada büyümek zorunda bırakılan çocukların gündelik yaşam döngüsü doğaya ait bir uzamda zamanın geçiciliğini örneklemektedir. Ahmet Mithat Efendi bu romanlarında kronotopları insan yapımı nesneler üzerinden geçiciliğe karşı doğanın sürekliliğini döngüsellik çerçevesinde düzenlemiştir. Tarihsel olayları da içeren mağara kronotopu insanları gözden uzak tutmak için uygun bir ortam sunmaktadır. *Arnavutlar Solyotlar* romanında “Soli Dağları’nın en sarp yerinde bir mağara ki ins gezmemiş, cin gezmemiş, yılan bağırsağını sürümemiş” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.103) özelliği Kör Dadı’nın geçmişini gizemli bir hâlde mağarayla bütünleştirir. Nereye getirildiği hakkında hiçbir fikri olmayan kadın bakmakla görevlendirildiği bebeğin kime ait olduğunu da bilmemektedir:

“-Alil olduğum için Preveze’de kilise kapısında dileniyordum. Bir gün bir adam gelip orada dileneceğime kendisiyle beraber giderek bir çocuğa bekçilik edersem bana pek güzel bakacaklarını ve hizmetimin nihayetinde benim için kilisenin Papazına yüz tane yirmilik altın vereceklerini ve bu paraya mukabil Papazın dahi beni rahibeler manastırına kabul edeceğini söyledi. Böyle bir teklifin kabulü benim için cana minnet olduğundan Papazın huzuruna çıktık. Mukavelemizi icra eyledikten sonra beni buraya getirdiler” (Ahmet Mithat Efendi, 1888a, s.104).

Mağara kelimenin tam anlamıyla insanları göz önünden “ayırarak” için tercih edilmiştir ve mağaranın insanların yaşadığı yerden “ayrılan” sarp bir yerde olması, yeni doğmuş bir bebeğin ailesinden “ayrılmasıyla” burada yaşamını sürdürmesi bu uzamın açık bir kronotropik yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi adlı romanda “(...) zemini kumsal ve düz olmasından da istidlâl edileceği üzere bir vakitler Missouri Nehri oradan cereyan eylemekte” (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.55) olduğu sanılan mağaralarda ilkel bir yaşam süren Aztek kabilelerinin pastoral bir kronotopta mağaranın tarihsel süreçle bağlantısına dikkat çekilmiştir. Mağaranın duvarlarındaki resim ve yazıların varlığı mekânın tarihle ilişkisini aydınlatmaktadır:

“Mağaralar esasen üçtür diye hükmolunur. Zira üç medhalden gayet geniş üç mağaraya girilir ki bunlardan birbirine geçmek için yol varsa da her biri birer ufarak köyün meydân-ı umûmîsi hükmünde bulunup o meydân-ı umûmî etrafında dahi başkaca birkaç küçük mağaralar mevcuttur. Eğer bu küçük mağaraların her biri bir haneye teşbih

olunmayıp da birer daire yahut oda farz edilecek olursa büyük ve geniş mağaralar dahi bu odaları hâvi olan konağın sofası veyahut divanhanesi hükmünü alır.

Üç büyük mağaradan ikisinin tavan mesabesine kaim olan kubbesinde tabii birer baca bulunduğundan bu bacalar oldukça aydınlık vermeye hizmet eyledikleri gibi teneffüse dahi yardım ederler. Ama bunları ‘tavan’ ve ‘kubbe’ diye tabir etmiş olduğumuza bakıp da meâbid-i cesîmenin muntazam tuğla veya taşlarla örülmüş kubbeleri veyahut âlî binaların tahta veya bağdadî olarak yapılıp boyanmış tavanları zannetmemelidir. Yed-i hilkatten nasıl gayr-ı muntazam olarak çıkmışsa hep o surette yamru yumru şeylerdir ki bazı girintili çıkıntılı yerleri ufarak ufarak binlerce mağaracıklar teşkil eylemiş bulunduklarından kapılarla bacalardan girip çıkan milyonlarca enva-ı tuyûra mesken olmuşlardır. Aztekler bu mesâkin-i tuyûrun hangilerine dest-i teaddîyi itâle edebilirlerse oralarda buldukları yumurtaları alıp külde pişirerek yerler” (Ahmet Mithat Efendi, 1890b, s.55-56).

Pastoral kronotopta Amerika’nın keşfiyle medeni bir hayatın ilk adımlarını atan Avrupalılarla medeniyetten uzak Aztek kabilesinin yaşamsal görüntüleri tezat oluşturmaktadır. Kale, kilise, manastır, mahzen, mağara gibi uzamlara eşlik eden yazarların değerlendirci yorumları farklı kronotoplarla birbirine bağlanmaktadır. Tarihî romanlarda bu kronotoplar o kadar sık kullanılmıştır ki bir türün genelleyici, üretken göstergeleri olarak işlev görmeye başlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl romanlarından günümüze kadar eylemin gerçekleştiği alanlarda yüzyılların izini görebilmek mümkündür.

1.2.4. Sosyal Romanların Kronotopu: Züppe, Köle ve Cariye

Tanzimat Dönemi'nde Batı'nın dünya görüşü ve değerlerine uygun olarak ortaya çıkan romanlarda toplumun tortularını içinde barındıran tiplerin Türk romanının gelişiminde çok önemli belirleyici işlevleri vardır. Tanzimat yazarlarının sosyal sorun olarak ele aldığı yanlış Batılılaşma temasında züppeler, hürriyet temasında köle ve cariyeler duygu ve düşüncelerini iletme için toplumsal yapıda canlı bir konuma sahiptir. Çünkü "(...) eskinin kalıntıları olarak zengin konaklarında görülebilen köle ve cariyeler, bu hayata alıştıklarından o yerlerden birden bire kopamadılar. O hayat içinde ya 'dadı' ya 'lala' ya 'uşak' olarak ya da ayak işlerinde hizmet görerek ömürlerinin sonunu getirmeye çalıştılar" (Parlatır, 1992, s.20). Abdülhak Şinasi Hisar *Boğaziçi Yalıları* adlı kitabında eski zamandan kalma kalfalar olarak belirttiği cariyelerin "Kimisinin küçük halayık isimleri vardı: İnşirah, Mestan, Gülter gibi. Kimisinin isimleri Sultan Mahmud zamanından kalma firkateyni hümayun isimlerini andırırdı: Peyki Felek, Arzünek, Teranedil gibi" (Hisar, 1954, s.57) isimlerine dikkat çekerek yalılarında çalışan kadınların genç kız olarak yalıya girip ihtiyarlıklarında da yalıda kalmaya devam ettiklerini anlatmıştır. Böylece züppe, köle ve cariyelerin özel hayatlarıyla kendi kronotoplarını yarattıkları görünen bir gerçektir. Bu tipler hem sosyal hayatta insanların bir arada olduğu mekânlarla bağlantılıdır hem de bireysel hayat içinde yazarların yakın çevrelerinin alanıyla hayati bir bağlantı kurarlar:

"1868 sonrasında Batılılaşma hareketinin genellikle siyasî ve sosyal hayat ile edebiyat alanında birlikte yürüdüğü dikkati çeker. 'Tanzimat' ve 'Islahat' fermanı ile istenilen sonuçları vermemekle birlikte, 'hukuk ve kanunlaştırma hareketi' olarak siyasî hayatın içinde doğan bu hareket, giderek sosyal hayata kayar. Edebiyat dünyasına ise gerek fıkri açıdan olsun gerek edebî türler açısından olsun yeni değerler kazandırır. Böylece edebiyat, sosyal hayat ile bir beraberlik içine girer ve tam bir 'sosyal' karaktere bürünür. Kısacası, edebî hayat, siyasî ve sosyal hayat ile kaynaşmış olur" (Parlatır, 1992, s.23).

Dünya tarihine bakıldığında da sürecin pek farklı olmadığı görülmektedir. Çok eski çağlardan beri toplumlarda nesiller boyu devam etmiş bir sistem olarak kölelik, halk bilincinin derinliklerine kök salmış, milletlerin dünya görüşlerine göre farklılık göstermekle birlikte değişen çağlara karşın değişmeyen bir unsur olarak insan hayatında varlığını sürdürmüştür. Orta Çağ'a kadar siyasi ve ekonomik şartlarla birlikte bir pazar alanı yaratan bu sistem Avrupa ve Amerika'nın başı çektiği koloni sistemine evrilmiştir. Özellikle coğrafi keşiflerle birlikte yeni ticaret yollarını bulan Batılı devletler denizlerdeki üstünlüklerini sağlamakla kalmamışlar geldikleri topraklarda köle ticareti yaparak kendi kültürlerini egemen kılmak için yerli halkı sömürmüşlerdir. Fransız İhtilâli'yle birlikte Batılı devletlerde kölelik aleyhinde pek çok gelişme yaşanmış, kölelik mücadelelerini konu edinen eserler yazılmıştır. 1852'de Harriet Beecher Stowe *Tom Amca'nın Kulübesi*'nde, 1950'de Doris Lessing *Türkü Söylüyor Otlar*'da

kölelik karşıtı duruş sergilemişlerdir. Bu eserlerin ışığında dünya edebiyatında yazılan eserlerde meydan kronotopuyla ortaya çıkan köle, esir, haydut gibi tipler aynı zamanda özel hayatı kamuya açmanın güçlü örneklerini de sunmuşlardır.

Kölelik temasına yer veren Batılı eserler Tanzimat yazarlarının da dikkatini çekmiştir. Ancak bu durum, bu temanın daha önceki eserlerde karşımıza çıkmadığı anlamına gelmemelidir. Kölelik, Tanzimat Dönemi'nden önce de edebiyatımızda yer alan motiflerden biridir. Toplumsal anlamda varlığı *Orhun Yazıtları*'nda "kul" (Orkun, 1994, s.32), Uygur metinlerinde "küngü" (Bang-Gabain 1930, s.440), *Divanü Lügati't-Türk*'te "tegit/ tegin" (Kaşgarlı Mahmut, 1985, s.355) sözcüklerinin köle ve cariye anlamlarında kullanılmış olmasından da anlaşılmaktadır. Bu sözcüklerin en eski yazılı kaynaklarda yer alması İslamiyet öncesi devirden İslamiyet'in kabul edildiği yıllara kadar Türk kültüründe köleliğin var olduğunun göstergesidir.¹⁵ İslamiyet etkisinde gelişen Türk edebiyatında takip edilen Arap ve Fars edebiyatlarının geleneksel motifleri hem halk hem de divan edebiyatında yer bulmuştur:

"Bununla beraber bu temin bu ilk muharrirlerimiz tarafından sadece hissî bir mevzu olarak alınması, üzerinde dikkatle durulacak bir meseledir.

İçtimaî hayatta tarih boyunca yaptığı tesirleriyle ayrıca mütalâa edilmesi lâzım gelen bu müessese, şark hikâye ve masalını ötedenberi beslemişti. 'Binbir Gece' başta olmak üzere şark hikâye ve masallarının çoğunda, pazardan satın alınan esir veya ayrıldığı sevgiliyi bulmak için kendisini cariye gibi satılığa çıkartan sultanlar vardır.

Bu kadar zengin ve hüznü bulunan böyle bir mevzuu, bu kadar yerli ve köklü imkânı ilk hikâyecilerimiz kaçırmıyacaklardı. Kaldı ki, hayatta mevcuttu. İlk ve acele denemeler onlarla yapıldı" (Tanpınar, 2003, s.291).

Bir Doğu hikâyesi olan *Yusuf ile Züleyha*'da Mısır hükümdarının vezirinin köle pazarından Yusuf'u evlat edinmesini örneklendiren Tanpınar'a göre Tanzimat yazarları hem hikâye ve romanda hem de tiyatrodaki esir kadın ya da erkeklerin bireysel maceralarından yararlanmışlardır. Geleneksel halk anlatılarında yer alan motifler gibi Tanzimat Dönemi'nde de kölenin (cariye) hayat karşısındaki duruşu vakanın gelişimi açısından ayırt edici özelliktedir.¹⁶ Fakat Tanzimat Dönemi'nde gündelik yaşamın bir parçası olamadığı gibi bireysel yaşamında da sabit bir yeri olmayan cariyenin konumu toplumun en alt düzeyidir. Belirli bir bedel ödeyip evine getirdiği cariyelerinden kendini üstün gören efendiler hizmetinden memnun olduğu cariyelerle evlenerek onları evin hanımı yapabilmekte, memnun

¹⁵"Osmanlı-İslam köleliğinin Batılı benzerlerinden daha ılımlı olduğu ve kölelere daha iyi davranıldığı konusunda, kaynakların çoğu birleşiyor. Ev köleleri hanehalkının bir parçası olarak görülürdü ve sahipleriyle aralarındaki içli-dışılık görece fazlaydı. Zengin ailelerin köleleri çoğunlukla yoksul sınıfın özgür kişilerinden daha iyi durumdaydılar" (Toledano, 1994, s. 4).

¹⁶ Kölelikle ilgili detaylı çalışmalar için Bkz. Parlatır, 1992; Toledano, 1994; Engin, 1998; Çelik, 2012; Erdem, 2013; Zilfi, 2018.

olmadıklarını tekrar satarak yenisini alabilmektedirler. *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*'de Canan, *İntibah*'ta Dilaşup, *Muhadarat*'ta Fadıla, *Zehra*'da Sırrıcemal cariyeler olarak geldiği evin hanımı olabilecek kadar yükselirler; fakat, bazen de bu aşamada bir terslik yaşayarak baştaki aşağı konumlarından hayatlarını kaybederek kurtulurlar.

Gerçek hayattan insanlar olarak romanın edebî kurgusunda yer alan cariyelerin konumları bireysel ve sosyal hayatın görünmeyen basamaklarını ortaya çıkarmak için uygun bir ortam sunmaktadır. Özellikle Abdülhak Hâmit Tarhan, Ahmet Mithat Efendi, Samipaşazâde Sezai gibi yazarlar annelerinin cariyeler olmasından ötürü bu kimlikle hayatta varoluş alanı yaratmanın zorluklarını eleştirel açıdan yansıtmaya çalışırlar. Yazarların aile geçmişleri “[h]er şeyden önce, yazarın kendisinin roman içindeki konumunu (ve kendisi bir şekilde romana gömülüyseniz imajını) ve yazarın bakış açısını etkile[miştir]” (Bakhtin, 1981, s.160). İsmail Parlatır bu yazarların eserlerinde farklı bir tutum sergilediklerini şu şekilde örneklendirmiştir:

“Edebî eserlerde kölelerin aile yapısı içindeki yeri, yazarların bu temayı ele alış ya da bu kuruma bakış tarzı bakımından farklılık gösteriyor. Söz gelişi, Sezaî, kölelik kurumuna asla hoş görülme bakmadığı için sürekli olarak kölelerin ezilişini, aile içinde horlanışını gözler önüne seriyor. Öte yanda bu temayı en geniş bir biçimde ele alan Ahmet Midhat ise bir ikili tutum içinde görünüyor. Önce, kölelerin ezilişini, sosyal hayatta çektikleri sıkıntıları ön planda tutarken daha sonra onların içinde kimilerinin ikbale erebileceklerini de dile getiriyor. Nitekim *Dünyaya İkinci Geliş*'te Nergis, köle olarak girdiği konağa sonradan evin hanımı olarak döner. Öte yanda yazar, bu kurumun batılı örnekleri karşısında Osmanlı sosyal hayatındaki yapısını savunmaktan geri kalmaz. Bunu *Acâ'ib-i Âlem*'de, ‘Zaten bizde esâret var mıdır?’ diye sorduğu soru ile yorumlamaya başlar. Ev hizmetinde olanların birkaç yıl hizmetten sonra âzâtlığa kavuştuklarını, üstelik onlara ailenin bir bireyi gözüyle bakıldığını, odalık olanların ise evin hanımından bir farkı bulunmadığını ve onlardan olan çocukların da öz oğul olduğunu belirtir. (s.107-108) Bir başka deyişle o, Batı'nın karşısında kendi kültür değerlerimizi hiçe saymayı asla düşünmez. Nitekim onun kölelik temasını ele alan eserleri, yazılış bakımından dikkate alınırsa, ilk denemelerinde sürekli ezilen, acı çeken, horlanan ve sonuçta ölen kölelerin yerini daha sonraki yazdıklarında, sosyal hayatta kazanan ve mutluluğa erişenler alıyor. Fatma Aliye hanım ise efendi köle diyalogunu hep iyi yönde geliştirirken Recaî-zade Mahmut Ekrem, Namık Kemal ile Nabî-zade Nazım, bu ilişkileri basit romanesk hayatın bir örneği olarak sergiliyorlar” (Parlatır, 1992, s.178-179).

Cariyeler gündelik ve kamusal hayatın çeşitli alanlarında bir insanı dışsallaştırmanın motiflerinden biridir. Bir cariyenin “öteki” olarak konumlandırılmış hayatında kendisine bahşedilen tek hak hiçbir yere ait olamamadır. *Sergüzeşt* (1889) adlı romanda kölelik kurumu ve bu kurumun işlerlik kazandığı temel kaynak bir cariyenin hayatı ekseninde düzenlenmiştir. Zeynep Kerman'ın belirttiği gibi Samipaşazâde Sezai “(...) kahramanlarının sosyal durumları,

şahsiyet ve özellikleri ile onların içinde yaşadıkları dünya veya mekân arasında dikkati çekici münasebetler kurmuştur. Bu itibarla o, Halit Ziya'dan önce mekânı ele alış tarzı bakımından Türk romanında önemli bir merhale teşkil eder" (Kerman, 2009, 117). Yazarın kendi bakış açısını sunmaya hizmet eden kronotoplar sayesinde cariyeye Dilber'in eylemsel düzleminin uzamsal özelliği (zulüm, kaçış) ile zamansal göstergeleri (esaret, köle ticareti) ortaya çıkarılmıştır.

Romanın girişinde Batum'dan Tophane'ye gelen vapurun uzamsal rotası esir ticaretinin ana bölgelerinden biri olan Kafkasya'yı işaretlemiştir. Gerçek bir güzergâh olan bu yol Dilber'in ana vatanından kopuşunun ve kaderinin göstergesi olur. Aynı zamanda yazarın esaretle ilgili tarihsel ve sosyal unsurları içeren bir girişle Dilber'i tanıtmayı esirliğin kamusal yönüyle ilgilidir. Esirliğin ortaya çıkardığı dışsal dünya Dilber'i ancak bu dünyada yer alan dışsal ifadelerle tanımaya olanak vermiştir. Bu nedenle yazar, gerçek zamanla ilişkilendirdiği esirliğin tarihini bireysel bir iz bulunmayan Dilber'in dışsallığında göstermiştir:

“Esir tedariki, Osmanlı Devleti'nin üzerinde itina ile durduğu, bunun için lojistik ve mali ağ kurduğu bir sistemdi. Devlet teşekküllerinde istihdam edilmek üzere yakalanması istenen, çalıştırmaya müsait savaş esirleri kara ya da deniz yoluyla, kuzeyden, güneyden ya da batıdan sürekli getirtilerek esir olarak temin ediliyordu. Çok geniş bir coğrafyaya yayılmış devletin valilerinin, komutanlarının, kaptanlarının vb. sorumluluklarından biri de elde ettikleri esirlerden sultanın payına düşen ve “yarar” olanları başkente göndermekti. Devlet görevlilerinin en üst seviyedeki kişisi olan sadrazamın bile yükümlülükleri arasında sefer sırasında elde ettiği esirleri listeleyip başkente göndermek vardı. Uzun yıllar devam eden bu sistemin yanı sıra, Afrika'dan, Kafkaslar'dan ve Kuzey steplerinden getirilip esir pazarlarında satılmak suretiyle faal olan köle ticareti de, başkente esir kaynağı sağlamak için kullanılmıştır. Savaş ve akınların azalmasıyla, köle ticareti, esir tedarikinde tek yol hâline gelmiştir” (Nalçacı, 2015. s.86).

Kafkasya'dan İstanbul'a gelen vapurun yanaştığı iskelede ikisi on yedi yaşlarında diğeri dokuz yaşında olan üç cariyeyi karşılamaya “insan ticaretinin kalb-i bîhissine verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik âsârından olarak bakışı kaplana benz[eyen]” (Samipaşazâde Sezai, 1924, s.9) Hacı Ömer adında esirci gelir. Bu kızları eve getirdiğinde esircinin karısının cariyelere yönelik ifadelerinden toplumun cariyelere olan bakışın izlerini anlamak mümkündür. Bir yanda kişilerin isteklerini karşılama, diğer yanda dış görünüşlerinin sağlıklı olma zorunluluğu cariyelerin belli niteliklere sahip olamadıklarında hayatın içinde yer alamayacaklarını göstermektedir. Yaşı küçük olanın hastalıklı bir görüntüsü olduğunu düşünen kadın esirliği besleyen kaynaklardan biri olan değersizlik vurgulamış olur. Böylece romanda insan yaşamının dışında varlığını sürdüren, parayla alınıp satılan kimselerin

değersizleştirilmiş, dışsallaştırılmış yaşam dizilerini ön plana çıkartarak insani değerlerini yüceltmek için alan açılmış olur. Bakhtin'in ifadesiyle “(...) geniş anlamı elde etmek için yaşamın içsel yönünün küçümsenmesi gerekir” (Bakhtin, 1981, s.215). Bu durum cariyeye olarak alınan Dilber'in konumsuzluğu ve itaatkârlığının bağlamsal anlamıyla sağlanmıştır:

“Bu eve vusûllerinden birkaç hafta sonraydı ki bir sabah Hacı Ömer o küçük esire Çerkesçe: (Haydi kalk, gideceğiz) dedi. Çocuk, kendi sindekilere mahsus bir tavırla hemen yerinden kalktı. Koşarak beraber geldiği kızlardan birinin boynuna sarıldı. Birbirleriyle öpüşüp ayrıldıkları zaman çocuğun gözünde küçücük ruhunun ızdırabına delalet eden bir damla yaş gözüktü; sonra birdenbire hayatın bâr-ı ızdırabını hissetmeye başlayan adamlar gibi mini mini kaşlarını çatarak ciddi, müesser, mütefekkir bir çehreyle esircinin o cesîm ellerinden tutarak evden çıktılar. Yürüyorlardı. Çocuk sokakta giderken etrafından geçen arabalara tramvaylara hayran hayran bakıyordu. Tophane Meydanı'na geldikleri zaman orada birçok çocukların gülüşerek haykırarak oynadıklarını görür görmez -güzergâh-ı hissiyât olan kalplerinden geçen arzulara hiç tetkik etmeden hemen tabi olarak- hasâis-i etfâlden bulunduğu cihetle kendisinden geçerek, yerde koşuşan bu mahlukatın semâda uçuşan kuşlara olan münasebeti olmalı kendilerinden bir cemiyet gördükleri zaman iltihak etmek sevdâsının sevgiyle hemen onların yanına doğru koşmaya başladı. Birdenbire esircinin o büyük o korkunç gözlerini açarak ‘Gel buraya... Şimdi kırbacı çıkarırım’ dediğini işitir işitmez yavaş yavaş geri döndü. Yanındaki gulyabanînin ellerini tutarak kendisinin nasıl bir dest-i âhenîn esaret içinde olduğunu birinci defa olarak hissetti. Yürüyorlardı” (Samipaşazâde Sezai, 1924, s.10-11).

Yürümenin zamansal-uzamsal göstergeleri esirliğin tarihsel sürecini anlatı zamanıyla kaynaştırarak somut bir bütün hâline getirmektedir. “Tophane'den başlayan Yüksekaldırım'a varan mekân da bu ‘Orta Çağ’ çağrışımın yaratılması için zemin yaratır. Dolayısıyla küçük kız için başlayacak ‘yeni hayat’ hem mekân hem de olay akışı ile ‘Orta Çağ’ zamanına ait bir kavram olarak çizilir” (Tuğcu, 2018, s.53). Yol kronotopunun sunduğu zaman ve mekân birliği Dilber'i romanın aslî bir unsuru yapmaktadır. Bu kronotop onun yaşam yolunu sunmaktadır. Tarihsel süreç içinde değerlendirilirse bu yolda yürüyen ilk kişi o olmadığı gibi varlığı herhangi birinin varlığına da ihtiyaç duymayacak şekilde romanın merkezinde yer almıştır. Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanında cariyeye Dilaşup, Mehpeyker'in karşısına çıkarılmak için bulunmuş ve roman eksenine “yerleştirilmiş” gibidir. Halbuki *Sergüzeşt*'te cariyeye Dilber hem kölelik hem de evlilik kurumunun eleştirilmesine imkân tanıyan tipleşmiş bir roman kahramanı olarak yer almıştır. Dilber'in sergüzeştî tarihsel ve toplumsal gerçekliğe dair derin anlamlar içeren ve yazarın kendi hayatından izler taşıyan cariyeliğe yönelik eleştirisini somutlaştırır. Yazar hem parayla alınıp satılacak kadar insani değerleri elinden alınmış, hayatta hiçbir konumu olmayan bir cariyeyi okurun önüne getirerek aşağılanmış insanların dünyasına ulaşmış hem de ömrünün geçtiği konaklara benzer çizdiği roman mekânlarına kendi biyografik

zamanının izini katarak anlatıyı çok katmanlı hâle getirmiştir. Zeynep Kerman'ın yayınladığı 1972 yılına ait Sergüzeşt romanının ön sözünde belirtildiği gibi “Sami Paşazâde Sezâi hem annesinin câriye hem de konak çocuğu olmasından dolayı, halayıkların, câriyelerin, uşakların arasında büyüdüğü için kölelik’i çevresinden bildiriyor” (Parlatır, 1992, s.31)¹⁷. Dilber’in beşinci durağı olan Âsaf Paşa Konağı hem yazarın geçmişiyile ilgili dikkatin mekânı hem de tarihin zamanıyla dolu nesnelere ev sahipliği yapan mekân olarak insan ilişkilerini somutlaştırmaktadır. Handan İnci Elçi’nin Türk romanındaki evlerle ilgili yaptığı kapsamlı çalışmasında değindiği gibi “Sami Paşazade Sezai, bu konağın batılı eşya ve döşeme tarzını anlatırken amacı sadece bir mekânı tasvir etmek değil, daha çok ev sahiplerinin alafrangalık düzeyini sergilemektir. Asaf Paşa ailesi, İstanbul’da alafranga ev modasının yayılmasında çok etkili olan zengin Mısırlı ailelerin bir örneğidir” (İnci-Elçi, 2003, s. 98). Konağın nesnelerinin bolluğu (Avrupalı görünüşe sahip salonda ocak, ayna, ayı postu, XIV. Louis zamanını andıran masa, kanepeler, saksılar, çiçekler, halılar, perdeler, tablolar...) insan ilişkilerini geri plana itercesine ortamda bir boşluk yaratır. Bu boşluk Diber’le Celâl Bey’in ilişkisiyle doldurularak anlam kazanacaktır:

“Mısır’da bir çok memuriyetlerde bulunarak müddet-i medide ikamet ve kesb-i servet eden pederi şimdi Moda burnu taraflarında bezl-i nukud ile inşa ettirdiği Avrupa-kâri binasının deniz cihetindeki nazaratına mukabil kara tarafında çınar, kestane, zeytin gibi insanı düşündüren ve istiğrak içindeki hayale sema-yı lâciverdiyi gösteren yüksek ağaçlar güneşin ziyasını dalgalandırarak sâye-i medid ve letâfetlerini hiçbir tarafla irtibatı olmayan bahçeye ruhun aradığı bir sükûn ve asayiş ilka ederdi. Bahçeye nazır cihetin alt katında bir salon, salonda mermerden büyük bir ocak, ocağın kenarları mermer üzerine işlenmiş tesavir-i esatirden bellerinden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız, ocağın üstünde büyük bir ayine, önünde beyaz bir ayı pöstekisi, ortada XIV. Louis zamanına mahsus olan âsar-ı sinaiye ve zarifeden bir masa, etrafında ayakları ve arkaları yıldızlı iskemleler, yine o devir sanatperverin mahsul-i bediasından ufak bir yazıhane, küçük muhaverelere, mahrem mükâlemelere müsait birbirine mukabil konularak yekdiğerine raptedilmiş koltuklara benzeyen kanepeler; kanepelerin arkasında odanın köşelerinde, eski madenlere takliden yapılmış saksılar içinde Afrika ve Hint kuvve-i namiyesinin galeyan ve feyzini gösterir uçları tavana dokunacak kadar büyük çiçeklerle salonun zemini Anadolu sanayi-i nefisesinden olan kaliçelerle mefruş olmakla beraber üzerinde en nadir hayvanatın pöstekileri, yıldızlı koyu kırmızı kâğıtlı duvarlarında Fatih’in İstanbul’a duhul-i muzafferânesini kemal-i mehabet ve azametiyle arzeder bir mükemmel levha, diğer tarafında (Saint Alain)in sisler dumanlar içinde kalmış kayalarının üzerinde şahane bakışlı bir kartal gibi nazar-ı istilâkârânesini Avrupa

¹⁷ Güler Güven, Samipaşazade Sezai’nin “Konak” adlı yarım kalan bir romanı olduğunu, tamamlanamayan bu eserin yazarın otobiyografisine ve sosyal çevresine dayanan bir hatıra malzemesiyle örüldüğünü belirtir. Aslında Sergüzeşt ile Konak, farklı açılardan aynı devre bakıştır. Bu konuda daha geniş bir bilgi için bakınız: Güven, 2009, s.115.

cihetindeki ufuklara dikmiş düşünen I. Napolyon'un tasvir-i mehibi..." (Samipaşazâde Sezai, 1924, s.45-46).

Zamansal-uzamsal sahnelerin birbirine bağlandığı konaklar, Tanzimat Dönemi romanları için oldukça yaygın kullanılan bir ortam yaratmıştır. Romanda Dilber'in yer aldığı mekânlar içinde bir genç kız olarak geldiği Âsaf Paşa Konağı kriz anlarını ortaya çıkartan bir işleve sahiptir. Konak sahiplerinin varlıklı ve görmüş geçirmiş kimseler olmalarından ötürü bu evde Dilber itilip kakılmak yerine kendini geliştirebilecek ortama sahip olur. Bu açıdan konak -içinde yaşayan herkes gibi- cariyelere de uygun ortam verildiğinde onların nasıl gelişme sağladıklarını göstermek için önemli bir gösterge uzamdır. Fakat yine de belirtmek gerekir ki cariyelerin kendilerini geliştirmelerindeki amaçlardan biri geldikleri evin yaşam tarzına uygun hareket edebilmeleri içindir.

Piyano çalmayı ve Fransızca konuşmayı öğrenen Dilber konağın genç beyi Celâl Bey'in resimlerine modellik yapar. Konak aynı zamanda Celâl Bey ile Dilber'i aynı uzamda birleştirdiği için kriz olaylarının meydana geldiği eşik kronotopuna da ev sahipliği yapmaktadır. "Medid ve ateşnâk bir yaz gününü takip eden Arabi ayının on üçüne müsadif bir akşamüzeri büyük ağaçların yapraklarından teşekkül eyleyen yeşil bir semanın altında Asaf Paşa'nın birader zâdeleri olan iki genç hanım[ın]" (Samipaşazâde Sezai, 1924, s.57) Âsaf Paşa Konağı'na davet edildiği yedinci bölümde yemek masasında konuşulan konu romanın esas teması kölelikle bağlantılı olan evliliklerdir. "Eşik kronotopu" "kopuş"u beraberinde getirerek romanın gidişatını belirleyecek karar anını içinde saklar. Celâl Bey'in annesi Zehra Hanım "Birisi cemiyetin en âli tabakasında diğeri en sūfli cihetinde terbiye görmüş iki kişide hūsn-i imtizaç kabil midir?" (Samipaşazâde Sezai, 1924, s.61) diyerek Celâl Bey'in konumuna ile Dilber'in konumsuzluğuna vurgu yapar. Konağın Avrupalı iç-uzamı ile Doğu kültürünü devam ettiren mukimleri arasındaki zıtlık, medeniyet yeri Paris'te yaşamış ressam Celâl ile Doğulu dünya görüşüne sahip aile kişileri arasında devam eder. Konaktaki Doğu-Batı ikiliği hem hayat bakışta hem de eşyalarda kendini göstermektedir. Romanın kopuş kronotopu sayılan yemek masasında yaşanan bu an Dilber'in mekânsızlığını somutlaştırarak insan ilişkilerinde herhangi belirleyici bir etki yaratmasının söz konusu olmadığını da göstermektedir.

Hayatta sabit bir yer bulamayan Dilber, Celâl Bey'e duyduğu aşkın ortaya çıkmasıyla konaktan ayrılır. Cariye olarak amacı kendine yer bulmak olsaydı konaktan ayrıldıktan sonra Mısırlı bir efendiye odalık olarak satıldığı zaman bu hayata kavuşabilirdi. Çünkü "(...) bu kurumda odalık, genellikle cariyelerin düşledikleri ve ulaşmak istedikleri bir mertebedir, bir başka açıdan evin

hanımı olma yolunda ilk adımdır” (Parlatır, 1992, 183). Ancak Dilber bu konuma gelmektense ölümü göze alacak ve odalık olmak istemediği için efendisi tarafından hapse mahkûm edilecektir. Onu kurtarmaya Sudanlı bir esir olan Cevher Ağa’nın gelse de merdivenden düşerek hayatını kaybeder. Burada Dilber’in kendi özel hayatının içinde pasif kalmasına rağmen etrafında gerçekleşen olayların fiziksel öznesi hâline geldiği görülmektedir. Cariye kimliğinin pasivize edilmesi özel hayatta bir yeri olmayan, gündelik hayatın hiçbir rolüyle kaynaşamayan bir insan örneğini sunmaktadır. Hayatın içinde bu kadar pasif konumlanan birinin eylemlerinin uzamsal türden olacağı (satılma, hapsedilme, kaçma, intihar etme) açıktır. Onun kronotopunu sağlayan şeyin bulunduğu uzamdaki hareket(sizlik)leridir. Tüm bu özellikleri göz önüne aldığımızda *Sergüzeşt* romanında realist bir bakış açısıyla esirliğin, esirciliğin ve bu sistemi döndüren efendilerin konumlandırılması kronotopların düzenleyici işlevini göstermektedir.

Kronotoplar yazarın belirli zamanda ve yerde ürettiği eserin tarihsel, sosyal ortamından elde edilecek bilgilerden daha kapsamlı bir bakış açısıyla değerlendirilmesi gereken zamansal-uzamsal ilişkilerden oluştuğunu ortaya koymaktadır. “Bütün bunlar, romanın en temel görevlerinden birinin, her türlü gelenekselliği ortaya çıkarmak, insan ilişkilerinde kaba ve yanlış bir şekilde kalıplaşmış olan her şeyi teşhir etmek olacağını düşündüğümüzde özel bir önem kazanıyor” (Bakhtin, 1981, s.162). Erkek kölelerden ziyade kadınlarla romanlarda ana kahraman ya da birinci, ikinci dereceli kahraman olarak karşılaşılmaması gelenekselliğin kadını ataerkil bir yapı içerisine sokmasından kaynaklanmaktadır. Toplumsal rollerin ve mekânın içerisine hapsolan kadınların sosyal hayatta kendi yollarını bulabilmeleri bu dönemde yazılan romanların kadın kahramanları için bazen de bilinçli bir tercih olarak cariyeliği seçmeleriyle mümkün olur. Ahmet Mithat Efendi’nin *Hüseyin Fellâh* adlı romanında varlıklı bir ailede doğup büyüyen Şehlevend yoksulluk içindeki hayatından kurtulmak için özgürlüğünü satmaya razı olmuştur. Daha önce annesiyle birlikte bir gece yarısı zorbalardan dövülen Civelek Mustafa’yı ölümden kurtaran Şehlevend onunla Cezayir’de Ahmet Bey’in konağında karşılaşmıştır. Romanda erkek köle olarak yer alan Civelek Mustafa intikam almak için köleliği tercih etmiştir. Şehlevend ile Civelek Mustafa’nın konumu aynı olmakla birlikte Şehlevend’i satın alacak efendisinin kendisine sarkıntılık etmesi, onu bir arzu nesnesi olarak görmesi söz konusudur. Bu nedenle kendince bir önlem olarak konağa dilsiz ve sağır bir cariyeye olarak girmiştir. Ahmet Bey’in kötü emellerini reddetmeye kalktığı anda efendisi onu “satın aldığı” için üzerinde hak iddia edecek ve bunu onaylamayacaktır. Dilsiz ve sağır oluşu Şehlevend’e hem Ahmet Bey’in kirli işlerini duysa da anlatamayacağı için bir avantaj yaratır hem de anlamama,

anlasa da ifade edememe gibi kısıtlılığı ona yaklaşan tehlikeden kendini uzaklaştırması için ayrıcalıklı bir konum verir. Bu romanda köleliğin -yazarın öyle bir amacı olmasa bile- geleneksel erkek egemenliğinin kalıplaşmış zemininde insan ilişkilerindeki sahteliği ortaya çıkaran bir işlevi vardır. Ahmet Bey'in planladığı vurgun için köleleri kullanmak istemesine karşın Civelek Mustafa ve Şehlevend planlarını gerçekleştirerek çektikleri acıların ödülü olarak sevdiklerine kavuşurlar. *Hüseyin Fellâh*'ta kölelik kurumu yazarın bakış açısının taşıyıcısı olmakla birlikte bu kurumun içerisinde yer alan kahramanlar aracılığıyla esaret teması hayatta karşılaştıkları acıların ve sosyal yapının teşhir edilmesi için de uygun bir ortam sağlamaktadır.

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat* (1892) adlı romanında da tıpkı Şehlevend gibi maddi imkânları iyiyken yaşam dizisinde karşılaştığı olaylar sonucunda intihar etmekten vazgeçip cariyeliği tercih etmek durumunda kalan genç bir kadının başından geçenler anlatılmıştır. Varlıklı bir ailesi olan Fazıla, babasının Câlibe adlı bir kadınla evlenmesinden sonra üvey annesinin kıskançlığı nedeniyle nişanlandığı Mukaddem Bey'le değil Remzi adlı mirasyediyle evlenmesi uygun görülür. Evini ihmal eden, ataerkil yaşamın ona sunduğu tüm olanaklardan yararlanan Remzi'nin konumunda dönemin cariyelerinin kullanım amaçlarından birini görmek mümkündür. Fazıla, çocukları olamadığı gerekçesiyle kocasının odalık almasına razı olmak zorunda kalmıştır:

“Akşam Remzi geldiğinde Fazıla serbesiyetle meseleyi kendisine açıp buna itiraz edemezse de bazı şeraitle rıza göstereceğini bildirdi. Remzi Fazıla'nın razı olduğuna memnun olarak her şartı kabule hazır olduğunu söyleyince Fazıla çocuk oluncaya kadar beyin odalık aldığını kimsenin duymamasını ve şayet çocuk olmazsa o halde o odalığın çırağ edilmesini şart koştu. Remzi buna rıza göstermekle beraber dedi ki:

- Çocuk da olsa çocuğu alır odalığı çırağ ederiz.

- Yok hayır! Bir valideyi evladından ayırmak kadar vahşet olamaz! Çocuk olursa ben onun validesini kendime ortak olmak üzere kabule mecburum. Vakıa gönlüm bunu istemez. Fakat gönlümden ziyade hakkaniyete tebâiyyet lazım! Şu kadar var ki o zaman da benim bu hane içindeki hukuk ve itibarım muhafaza edilmeli! Bir de! İleride belki bana ortak olabilecek olan cariyeyi ben kendim intihap etmeliyim!” (Fatma Aliye, 1892, s.248-249).

Tüm bu ifadelerine bakarak Fazıla'nın yazarın dünya görüşünün taşıyıcısı olduğu söylenebilir. Çok eşlilik ve intihar gibi İslam dininin uygun bulduğu ya da bulmadığı şartları göstermek için cariyelik rolü son derece uygundur. Fazıla'nın özel hayatındaki konumunu hangi açıdan teşhir edileceğini gösteren bir toplumsal maske olarak cariyelik yazarın metin içerisindeki konumunu da anlamaya yararmıştır. Çok eşliliğe ortam sunan odalığın özel hayatın ayrıcalıklı tanıkları oldukları görülmektedir. Remzi'nin ilk cariyeden çocuk sahibi olamaması ikinci bir cariyenin

eve gelişi demektir. Daha sonrasında bu cariyelerin çırağ edilerek (başkalarıyla evlendirilerek) çocuk sahibi olmaları sorunun Remzi'den kaynaklandığını göstermektedir. Burada dikkat çeken nokta cariyelerin özel hayatın tanıkları olarak konumlandırılmaları ve kölelik kurumunun kadınların da rızası alınarak devamlılığını sürdürmesidir.

Romanın üçüncü bölümünde Fazıla ile Mukaddem Bey'i aynı düzlemde buluşturan olaylar dizisi anlatılmaktadır. Remzi ile evliliğinde mutlu olamayan Fazıla intihar mektubu yazarak durumu kardeşine bildirir. Dinî inancıyla örtüşmeyen bu kararından vazgeçerek bir süre eşyalarını satarak idare etmişse de satacak bir şeyi kalmayınca cariyeliğe karar vermiştir. Herkes Fazıla'nın intihar ederek canına kıydığını bilse de bu süreçte Fazıla önce Mısır'a gönderilmiş, ardından Beyrut'ta bir konağa satılmıştır. Bu arada Mukaddem Bey de Fazıla'ı öldü bilerek ona olan aşkıdan yataklara düşmüş, verem olduğu için Beyrut'a gönderilmiştir. Beyrut, bireysel yaşam dizisinde cariyeliği kesişim yeri olarak işaretler ve cariyeliğin olumlu yanlarının (birleştirici ve tamamlayıcı) bu düzleme yerleştirilerek romandaki olay örgüsünün tamamlanmasını sağlar.

İstanbul'dan Beyrut'a bir yıl önce gelen Muhterem Efendi'nin ailesi konağa cariye olarak Fazıla'yı alırlar. Bu konağa geldikten sonra Peyman ismini alan Fazıla evdekilerin takdirini kazanarak baş kalfa olur. Muhterem Efendi'nin büyük kızı Enise bir gün Fıstıklık denen mesire yerinde birini görüp çok beğenir. Adını sanını bilmediği bu adamla tanışmadığı için oraya tekrar gitmek ister. Peyman'la birlikte gittikleri gün arabanın içindeki kişinin kendi arabalarına gelmek istediğine şahit olurlar. Mukaddem Bey'in yanındaki kişi, doktoru, onun bu hareketini engeller. Mukaddem Fazıla'yı, Fazıla da onu tanımıştır. Ancak şartlar uygun olmadığı için bir süre beklemek durumunda kalırlar. Yol kronotopu sayesinde birbirlerinin varlığından haberdar olan Fazıla ile Mukaddem'i buluşturacak ilk adım Fazıla'dan gelen bir mektupla atılır. Buluşma kronotopu hem Fazıla'nın "Fazıla bir sene evvel intihar etti! Öldü gitti! Şimdi karşında gördüğün Peyman namında bir cariyeden başka kimse değil!" (Fatma Aliye, 1892, s.325) diyerek "Peyman" kimliğiyle cariyeliğini hem de yıllardan beri Fazıla'yı seven Mukaddem Bey'in aşkını ilan etmesini sağlamıştır. Kavuşmalarının önünde iki engel vardır: Fazıla'nın Remzi'yle yaptığı evlilik ve Enise Hanım'ın Mukaddem Bey'e olan aşkı. Böylelikle romanın kronotopları olaylar dizisinin kurucu birer ögesi olarak Muhadârât'ı kapsayan zamansal-uzamsal birliklerin parçası olarak işlevsellik kazanır. Cariye motifi Fazıla için mutsuz evliliğinden kaçış, sefaletten kurtuluş noktası olurken aynı zamanda kadın ve erkeğe biçilen roller dolayısıyla toplumsal hafızada yer alan somut bir kronotoptur. Bu romanda belirli bir

çerçevede çizilen cariyeliğin konumu gündelik zamanla kalıplaşmış tarihsel zamanın karışımı bir işlev görmektedir.

Tanzimat yazarları içinde cariyeliği bir kadının hürriyeti olarak işleyen ve bunu çeşitli açılardan dile getiren Ahmet Mithat Efendi'dir. *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* adlı romanında sosyal hayattaki işleyişi bir meddahın ağzından anlatılarak konuya dair çok zengin bir malzeme sunulmuştur:

“-Bizim gibi adamlar nasıl eğlenir malûm ya! Birinci şartı bedava olmaktır. Hin oğlunun birisi bize bedava bir eğlence yolu öğretti. Cübbeyi, kavuğu silip süpürerek Tophane tarafına geçmeli. Doğruca Karabaş'a gitmeli. Karabaş Cami'nin karşısında esirci kahvelerine gidip bir kahve ısmarlamalı. Derhal yanınıza ak sakallı, kara sakallı birkaç esirci gelir ve esir almak için mi geldiğinizi sorar. 'Evet' cevabıyla bunlara dahi birer kahve ısmarlamalı. Badehu kalkıp birlikte esir bulunan hanelere gitmeli. Eğer daha âlâ eğlenmek matlup ise kendinizi bir efendi gibi satmayıp âdeta kendiniz dahi bir tellâl olduğunuzdan dem vurmali. Çünkü o zaman girmedik esirci hanesi kalmaz.

-Tuhaf!

-Ama ne kadar tuhaf ya? Geçen cuma günü ilk defa olarak bu eğlenceye başvurdum. Kibardan birkaç zat için cariyeye beğenmeye çıkmış bir kibar esirci tellâl sıfatıyla Karabaş'a gittim. Bir, iki, üç esirci etrafımı aldılar. Girmedik hane bırakmadık. Ama ne cariyeler? Terbiye görmüşleri, başka beyazı, esmeri. Mahcubu, aşüftesi, hâsılı besbedava bir eğlence ki! Birkaçını beğenmiş oldum. Ertesi günü adam gönderip filânı filânı satlığa kaldıracığımı söyledim. Derken yanıma ihtiyar bir Çerkez sokulup kulağıma 'Şurada bir yerde bir kız var ki emsalsiz güzel, hem pek ehven alabiliriz. Ama yalnız gitmeliyiz. Başkası görmek olmaz' dedi. Bu gizli haber üzerine merakım arttı. Artık akşam olduğundan semte gideceğimden bahisle yanımdaki heriflerden ayrılıp badehu ihtiyar ile birleşerek götürdüğü yere gittik. Bir murdar dere kenarından geçip bir hayli gittikten sonra bir çıkamaz sokağa girip bir kapıdan girdik. Aman efendim bir kız ki sahihan emsalsiz. Kızı gördük mördük ama gönül yanından ayrılmak istemiyor ki! Artık bende dereden tepeden sualler. Kız ise terbiye görmüş, ağzından bal akarcasına tatlı dilli. Ah o baygın bakışlar! O aşüftegâne tebessümler. Meğer biçare kızcağız kaçak imiş de ihtiyar onun için beni gizli götürmüş" (Ahmet Mithat Efendi, 1874a, s.5).

Romanın dinamik eylemsel düzlemi olan Veysel Efendi Konağı cariyeler dışında harem, odalık, uşak, harem ağası gibi kölelik düzeninin basamaklar dizisini sosyal hayatın içerisinde yansıtmaktadır. Tezin üçüncü bölümünde romanın kronotoplarını tarihsel sürecin bir parçası olarak incelediğimiz bu eserde aynı zamanda Osmanlı Devleti'nin harem kültürünün belli noktalardan uyarlamaya müsait parçaları kurguya yedirilmiştir. Bu bölümde tarihselliğin içerisinde kölelik motifi roman çözümlemesinde gerekli olduğu ölçüde irdelenecektir. Öncelikli olarak romanın erkek kölesi Mesut Ağa'yı ele almak gerekir. Harem ağası Mesut Ağa'nın cariyeye Nergis ile konağın genç erkeği Osman'ı mağaraya hapsederek yıllarca tutsak düşürmesini bir önceki bölümde analiz ettiğimizde mağaranın olay örgüsüne kattığı anlam

düzeyi tartışılmıştı. Roman çözümlemesinde mağara motifinin bir diğer yönü köleliğin yarattığı konumda kendini göstermektedir. Mekânın sınırlandırılmasıyla Veysel Efendi tarafından beş yüz kuruşa köle olarak satın alınıp hadım ettirilen Mesut Ağa'nın acılarla dolu geçmişi zamansal-düzlemsel uzaklaştırmalarla somutlaştırılmıştır. Hadım edilmenin acısını on sekiz yaşından sonra para kazanmaya başladığında efendisi başta olmak üzere çeşitli konak sahiplerini elden geçirerek hatırı sayılır mal mülk elde ederek çıkarmıştır. Kendini gerçekleştirebilmenin zaman ve mekâna ihtiyaç duyması nedeniyle Mesut Ağa bu ihtiyacın ortaya çıkardığı aşağılık duygusunu yıllarca insanlara acımasızca davranarak bastırmıştır. Bu acımasızlığının içinde bulunduğu her yere sirayet ettiği kronotoplar aracılığıyla sık sık vurgulanmıştır. Efendisinin servetini ele geçirmesi, yıllarca zengin konaklarına türlü türlü kılıklarla girip çıkması, efendisinin oğlu ile cariyesini bir mağaraya hapsedmesi, elde ettiği birikimle kendine bir konak yaptırıp içine hizmetkârlar koyması köleliğin fikrîsel düzlemde yer bulmuş örnekleridir. Mesut Ağa'nın köle olmanın ortaya çıkardığı kendini güçsüz görme duygusunu sahip olabileceği her şeyi zamansal-uzamsal formlara mahkûm etmekle üstesinden gelmeye çalıştığı görülmektedir. Zamanla elde ettiği maddi gücü hükmederek kendini konumlandırmaya çalışmıştır.

Mesut Ağa'nın acımasızlığına karşın cariye Nergis, köleliğin bütün sıkıntılarına büyük bir sabırla katlanarak bunun mükâfatını konağın gerçek hanımı olarak almıştır. İsmail Parlatır'a göre genç ve güzel cariye Mesut Bey'in ihtiraslarına kurban olmakla birlikte Osman Bey'e olan sevgisi onu dünyaya ikinci kez gelmiş gibi yapar ve muradına erer:

“Bu gençlerin çektikleri acılardan ve ondan kurtulmalarından ötürü de romana *Dünyaya İkinci Geliş* adı verilmiş. Bu hayata yeniden kavuşan iki gençten biri de cârîye Nergis. O, bu yeni hayata mutlu olarak dönüyor. İkbâle eren kölelerden biri. Ancak, kölelik zihniyetine karşı mücadele veren bir tip değil. Bu kurumun sosyal hayat içindeki temsilcilerinden ve kabullenenlerdendir. Nitekim o bile bu hayata öylesine alışmıştır ki konağa hanım olarak döndükten sonra birkaç cârîye, uşak alınması için emir bile veriyor” (Parlatır, 1992, s.84).

Ahmet Mithat Efendi'nin meşru sayılan köleliğe sosyal hayatın içerisinde bir kesit şeklinde ve kurumun işleyişini tenkit etmeden romanında yer vermesi yazarın dünya görüşüyle çelişir. Geleneksel insan imajının yarattığı bu çelişki olay örgüsünü oluşturan unsurlar bir bütün olarak ele alındığında dağılmaktadır. Çünkü dikkat edilirse *Dünyaya İkinci Geliş* yahut *İstanbul'da Neler Olmuş* adlı roman gibi *Felâtnun Bey ile Râkım Efendi* romanında da çağın değer yargılarını karşı karşıya getiren matrisler kurulmuş ve insan ilişkilerinde kendini gösteren kalıplaşmış, bir gerçeğe uymayan, kısıtlayıcı her şeyi teşhir etme potansiyeline sahip kronotoplar gizlenmiştir.

Râkım Efendi, cariyesi Canan'ı ilk gördüğünde yüz altın olan değerini cebindeki para karşılamadığı için “İhtiyara ‘Bu kızın değeri var mı yok mu diye sormuyorum. Satılan şey bunun hürriyetidir. Hürriyetin cihanlar degeceğini teslim ederim” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.16) diyerek köle alım-satımında insana verilen değeri dile getirirken Felâtun Bey'in Batılı yaşam tarzına uygun düşen görüşü sonradan görmenin bir aracı olarak yer almıştır:

“- Neye yarar o Türk karısı ki tavrından azametinden geçilmez. Güya nim-handesiyle, insanı ihya edecekmiş gibi, bunu dahi ketm ü imsâk ederek çehresinden düşen bin parça olur. Hanıma kendini yarandırmak mümkün olamaz. Nazı çekilmez. Şakası lezzetsiz. Bilirsin ya a kardeş, bilirsin ya!.. Ama bir cariye al. Artık bizim gibi serbest, hür adamlar bir esirden ne lezzet alabilir? Kim bilir gönlü kimdedir! Esirin olduğu için sana râm olmaya mecburdur” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.76).

Yukarıda belirtildiği gibi Ahmet Mithat Efendi'nin çelişkili duran cariyelikle ilgili olumlayıcı tavrı Doğu-Batı zıtlığıyla kaynaştırılarak çözülür. Yazar, Doğulu yaşam tarzını düşük kültür sayan Batı taklitçiliğine karşı cariyelik üzerinden insana verilen değeri ortaya çıkarmıştır. Zamansal ve uzamsal olarak geleneksel bir motif olan cariye kendi değerlerinden uzaklaşan, özentili davranışlar sergileyen o dönemin insanı için yeni bir kronotop sunmaktadır. Romanın yazılış amaçlarından biri olan bu düşünce örnek alınması gereken Doğu yaşamını ifade etmek için tek başına yeterli değildir. Bu nedenle Râkım Efendi'nin kişiliğinde Batılı düşünce yapısına karşıt “insanca yaşam hakkı” ve “insan hürriyeti” gibi temel değerler ortaya çıkarılmıştır. Okuma yazma öğrendikten sonra piyano çalmayı, Fransızca konuşmayı da öğrenen Canan bu gelişimiyle kendini geliştirmeye açık, kültürlü, değerlerine bağlı bir insan profili çizmektedir. Böylece Ahmet Mithat Efendi insan ile toplum uyumunun resmini sunmuştur. Zamansal ve uzamsal olarak yeni olan uyumlu insan ve bu insanın iletişim biçimleri alafranga özentiliğine karşıtlık oluşturularak verilmiştir. Batı'nın köleliğe bakış tarzını maddiyatçı, hazcı bulan Râkım Efendi her fırsatta cariyesi Canan'ı evine gelen misafirlerine tanıtmaktan çekinmez. “Yüz liraya alınmış olan bir esire böyle beş altı yüz liralık elmas ihsan olunması ne demektir?” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.110-111) sorusunu İngiliz misafirlerin birbirlerinin kulağına fısıldaması boşuna değildir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Henüz On Yedi Yaşında* (1881) adlı romanında köleliğin farklı bir boyutu bireyin yaşamını tasvir etmenin bir yolu olarak sunulmuştur. Ailesinin borçları yüzünden genelevde çalışmak zorunda bırakılan on yedi yaşında bir fahişe olan Kalyopi'nin hayatı etrafında şekillenen olaylar dizisinde Avrupa ile kendi memleketindeki köleliğin karşılaştırmasını yapma fırsatı bulmuş ve düşüncelerini roman kahramanı Ahmet Efendi'nin ağzından “Ey Frenkler! Türkiye’de esareti menedeceğiz diye birtakım medeniyetperverane ve hürriyetperestane sözlerde bulunursunuz! Hâlbuki bizde hiçbir esir böyle kerhanelerde erâzil-i avâma ferşpâ olmak için satılmaz. İşte size asıl esirler ki anaları

babaları levs-i fuhş ile telvis için satıyorlar” (Ahmet Mithat Efendi, 1881c, s.97) diyerek vermiştir. Konumu itibarıyla toplum tarafından olumsuz bir yer işgal eden bir fahişenin hayatı yazarın biyografik geçmişinden de izler taşımaktadır:

“Ahmed Midhat Efendi’nin bir romanı *Henüz On Yedi Yaşında*, konusu hemen tamamıyla umumî evlerde, düşmüş kadınlar arasında geçen oldukça realist bir eserdir. Kaderin sillesine uğrayarak birçok saadetten mahrum kalan bu bedbaht kadınlara karşı romancının tavrı gayet âlicenâbânedir, O kadar ki, neticede, gerçek hayatta Hafîza Melek adıyla ihtidâ edip Ahmed Midhat’ın ikinci karısı olacak kadın bu fuhuş yuvalarına hasbe’l-kader düşmüş Vasiliki’dir. Ahmed Midhat, bu bizzat yaşadığı vak’a dolayısıyla diğer romanlarında da düşen kadınlara merhametle yaklaşır, asıl müsebbipleri suçlar. Bu müsebbip çok defa cemiyetin ahlâk, medeniyet ve yaşama tarzından gelen bir telâkkidir. Daha doğrusu kadına bakış tarzıdır” (Okay, 2015, s.222).

Kölelikle eş değer bir konumu olduğu için bu bölümde değerlendirilmesi uygundur; fakat yazarın anlatıcı olarak rol verdiği Kalyopi’nin hikâyesinin eksik olan parçası aile olduğu için bir sonraki bölümde aile çerçevesinde değerlendirilecektir. Ancak şunun belirtilmesi gerekir ki yazar, sosyal bir yara olarak toplumun önünde duran meselelerin sebebini toplumun yaşama tarzında bulmuştur. Bu bozuk düzende payı olanlardan biri varlıklı ailelerdir ve onların ahlak ve medeniyet anlayışlarındaki zayıflık yazarlar tarafından eleştirilmiştir. Bu nedenle romanlarda cariyeye motifiyle geleneksel düşüncenin çeşitli açılardan teşhir edilmesi gibi gelenekselliğin dışına çıkarken kendilerini kaybedenler de benzer bir motifle ilan edilmiştir. Tanzimat romanlarında alafranga özentiliği yanlış Batılılaşma temasının bir gerekçesi olarak verildiğinde romanın kronotopları züppeleri gündelik hayatın içinde gülünç duruma düştükleri açıdan resmeder. Hem belli bir dönemin işaretçisi hem de özünden uzaklaşmanın mantıksızlığını ortaya seren bir araç olarak züppe tipinin örneklerinden biri Felâtun Bey’dir. Ayrıca Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*’nda Bihruz Bey, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* romanında Şöhret Bey, Ahmet Mithat Efendi’nin *Karnaval* romanında Zekâyî Tanzimat Dönemi’nin züppe tipleridir.¹⁸

Çağın anlayışına uymak anlamına gelen modernleşme, zamanın ölçüsüyle “şimdi, yakın zamanda” (Partridge, 1966, s.2021) anlamı sözcüğün kökeninde yer almaktadır. Çağın anlayışına uymak demek, roman kahramanı Bihruz Bey için Batılı yaşam tarzına hayran olmak ve gösterişli yaşamak demektir. Bu gösterişin işaretçisi olan arabayla, Türk romanında toplumsal olayların açınlanması için yeni bir maddi uzam nesnesi ortaya çıkarılmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde belirttiği gibi “Pek az Türk romanı

¹⁸ Konuyla ilgili yararlanılan temel kaynaklar için Bkz: Moran, Mayıs 1977, s. 6-17; Mardin, 1991, s. 23-78; Ercilasun, 1997; Gürbilek, 2007; Özön, 2009; Yavuz, 2009.

‘Araba sevdası’ kadar adına bağlıdır” (Tanpınar, 2003, s.491). Halkın olağan günlük yaşamı içerisinde konumlandırılan gösteriş meraklısı, mirasyedi, alafranga özentisi insanlar yüzünden yanlışlıklar dizisi romanda anlatılan nesnelere nüfuz etmiştir. Romanın iletmek istediği mesaj da bu yanlış diziler üzerine kurulmuştur. Jale Parla’ya göre Türk edebiyatında araba anlatıları modernleşmenin etkilerini çeşitli açılardan incelemeye imkân tanımaktadır:

“Hem olay örgüsü hem de karakter açısından, otomasyon teması ve ana motifi olan otomobil, Türk romanında birçok anlatıya ilham kaynağı olmuş görünmektedir. Temanın her bir uygulaması, her şeyden önce, Türk yazısının tükenmez konusu, Batılılaşmanın ve modernleşmenin etkileri ile ilgilidir. Ama hepsi bu kadar değil. Araba hikâyeleri, Türk romanının farklı dönemlerinde farklı romancılar tarafından çizildikçe görünüşte masum görünen otomobil edinimi ile başlayan bu hikâyeler, sahiplenme ve mülksüzleşme, güçlenme ve güç kaybı, işlev ve işlev bozukluğu, olgunlaşma ve bebeklik, narsisizm ve fetişizm, parçalanma ve kendini yok etme gibi gizemli anlatılara dönüşür. Batı ile temastan ilham alan bir yüzyıllık yabancılaşma ve aşağılık duygusundan bahsetmiyorum bile” (Parla, 2003, s.535-536).

Araba Tanzimat Dönemi’nde yoğun olarak Batılılaşma sorununun gündeme getirildiği bir uzam olarak kullanılmış; sonraki dönemlerde aynı konu etrafında dönemin koşullarını, kahramanın ruhsal durumunu yansıtan meselelerin göstergesi olarak otomobil, tren, traktör ve otobüslere bırakmıştır. Türk romanına dört tekerlekli, lüks bir vagondan oluşan lando arabaların girişi *Araba Sevdası* ile olmuştur:

“Arabanın pahalı bir eğlence oluşu sebebiyle, sıradan şehirlinin uzağında kaldığı ve bir zengin oyuncağına dönüştüğü söylenebilir. Bir arabanın modeli, mefrûşâtının zenginliği, atlarının güzelliği, sürücü ve ispirin kıyafetlerinin zarafeti, koşumlarının cazibesi gibi pekçok vasfı hızlıca tartılarak, sahibinin mâlî durumu, mevkii, kudreti ve zevkleri hakkında şaşmaz bir doğrulukla tahminde bulunulması mümkündür. Recâizâde Ekrem de *Araba Sevdası* romanında, araba düşkünü Bihruz Bey’e böylesi ustalığı olan bir çift göz vermiştir. Üstü açık fayton-brikiyle yaz-kış demeden piyasa etmeye çalışan Bihruz, Çamlıca’da bir ‘*jardin public*’ açılacağını öğrendiğinde, orada dolaşırken herkesin gıpta edeceği bir ‘*équipage*’a sahip olmak istediği için Fransa’daki Bender Fabrikası’na yeni bir brik ve iri, eğitilmiş bir çift Macar atı ısmarlar (...) Seyretmek yerine seyredilmek onu rahatsız etmez; aksine, bundan memnun olur” (Özgül, 2021, s.17-18).

Recaizade Mahmut Ekrem yaşadığı dönemde hissedilen kültürel bocalamaya tanıklık etmekle kalmaz toplumsal heterojenliği ortaya çıkartan sosyal çelişkileri dönemin moda anlayışına uygun bir zaman-uzamda belirginleştirir. Romanın ana kahramanı Bihruz Bey’i ne o günün politik haberleri ilgilendirir ne de uygun olmayan hava şartları... Hayattaki en büyük hevesi süslü arabaların uğrak yeri olan Çamlıca’da kendi arabasıyla piyasa yapmaktır. Romanın açılışında yer alan kamusal alan Çamlıca Bahçesi, sadece toplumsal mesafelerin ortadan

kalktığı bir alan olarak değil aynı zamanda hayatın seyrini içeren zamanı yansıtarak anlatıyı temellendiren bir işlev görür. Bakhtin'in ifadesiyle söylersek “[d]önem grafiksel olarak görünür [uzam] olmakla kalmaz, anlatısal olarak da görünür [zaman] hâle gelir” (Bakhtin, 1981, s.247). Mekânın insanla olan ilişkisi realist anlatıya arka plan sağlaması için kurulmaz, anlatı zamanı ile tarihsel koşulları birbirine bağlayarak zamanı uzamla tanımlanabilir hâle getirir:

“Tesviyesiyle tanzimiyle bir hayli zaman uğraşılın bu bahçenin bin iki yüz seksen altı sene-i rûmiyyesi mevsim-i baharında küşat edileceği havadisi İstanbul ile bilad-ı selase tabir olunan mevâki ahalisi beyninde şayi olunca erbâb-ı hevâ vü hevesten olan gençler ve bahusus böyle eğlenceleri erkeklerden birkaç kat ziyade aramaya tab'an mecbur olan hanımlar hulûl-i vakt-i merhûna intizaren elbiseye... Süse müteallik hazırlıklara gereği gibi girmiyet vermişler ve bizim memlekette emsali henüz meşhut olmayan bu (moda) nüzhetgâhtan her vakit ve belki mehtaplı gecelerde bile istifade maksadı kolaylıkla hasıl olmak için pek çok aileler Çamlıca... Bulgurlu... Kısıklı... Tophanelioğlu... Bağlarbaşı taraflarında köşkler... Haneler isticar ederek bahar gelir gelmez hemen nakle müsaraat göstermişlerdi.

Nihayet o senenin mayıs ayı iptidalarında (bahçe) açıldı. İstirahat ve tenezzühe mahsus olan cuma ve pazar günleri Üsküdar... Kadıköyü... Beylerbeyi gibi Çamlıca'ya civar sayılan yerlerden başka İstanbul'un mahal-i ba'idesinden... Boğaziçi'nden vesair mahallerden arabalar... Hayvanlarla ve bazen yayan olarak gelen kadın erkek binlerce seyircinin bahçeye tehacümü hakikaten görülecek temâşalardandı (Recaizade Mahmut Ekrem, 1896, s. 5-6).

Gündelik yaşamda alafranga hayat süren züppenin konumu bir efendiden diğerine parayla satıldığı için sabit bir yeri olmayan cariyenin konuma benzemektedir. Günlük yaşamda yer alsa da kendini konumlandığı yerden bu yaşamı dışarıdan izlemek zorunda kalan züppe, dönemin popüler mesire yerleri neresi ise orada boy göstermekte ve hayatında sabit bir yer bulamamış birinin konumundadır. Sonradan görmenin rolünü yerine getiren züppe tipinin Tanzimat'tan sonra da toplumsal değişime koşut olarak karakteristik özelliklerinin korunarak dönüştürülmesi zamanın döngüselliğini ortaya çıkarma konusunda edebiyata önemli bir katkı sağlar. “Belirli bir hedefi olmadan yaşamını sürdüren, hayatı umursamayan, gününbirlik yaşayan başına buyruk kimseler için kullanılan ‘aylaklık’ ifadesi; modern toplumla birlikte yeni bir varoluş hâli olarak ortaya çıkar. Okumuş, kendini toplumdan üst bir konumda gören, kibirli, aklıdan geçeni hiçbir ölçüt veya ahlaki kuralı dikkate almadan uygulayan, toplumdan kopuk bir biçimde minik bir topluluk içinde yaşamını sürdüren ‘aylak tip’; züppe tipinden başka bir türlü, evrilmiş bir züppedir” (Gürbüz, 2018, s.11). Tanzimat romanlarında metreslerine para yedirerek babadan kalma serveti tükettiği gibi hiçbir kariyer inşa etme derdi de olmayan züppe tipi romanın temel unsuru hâline gelmiştir. Burada dikkat çeken özellik bireysel hayatın içinden gelerek toplumsal bir meseleye ışık tutmalarıdır. Gündelik hayatın içerisine uygun olmayan yaşam biçimi züppe

tipini her ne kadar toplum hayatından dışlıyor¹⁹ gibi görünse de onları gerçek hayata bağlayan bir taraftan özel hayatı yansıtan diğer taraftan kamusal hayata açık hâle getiren zamansal ve mekânsal biçimleridir. Bireyin toplumsal boyutta değerlendirilebilmesi için kamusal alanla kopan bağı birleştirme işlevini yerine getiren bu biçimler toplum hayatına uymayan alafranga özellikleri nedeniyle yozlaşmış bir tip olarak züppenin özel hayatında tercihlerinin yol açtığı olaylar dizisine deneyimsel bir anlam kazandırır.

Züppe tipinin romandaki önemli göstergesi yanlış bir yaşam biçimi seçmiş bireyin alegorize edilmiş hâlde sunulmasıdır. Bu yanlışlık bireyin özel hayatının detaylarından bakıldığında beklenmedik bir durum değildir; yaşamındaki şartları göz önüne seren anlatıcı-yazarın bakış açısından onun böyle bir hayatı tercih etmesine sebep olduğu anlaşılmaktadır. Yazarların bu dönemde ısrarla üzerinde durduğu yanlış Batılılaşma düşüncesini bir yandan siyasî kanatta Tanzimat'ın ilanıyla resmî olarak Batı'nın üstünlüğünün kabulünün diğer yandan kültürel kanatta Batılı yaşam tarzının kendini göstermesinin sonucu olarak okumak gerekir. Aşağılık duygusu ve kimliğini kaybetme endişesi roman kahramanlarının gerçek hayatla kesişme noktasıdır. Bir de aile hayatlarında otorite figürünü çok erken yaşlarda kaybeden kahramanların yaşadığı bireysel sıkıntılarla bu süreç birleşir. Bu durumda bir tür konumsuzluğa eş değer tiplerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Baba otoritesinden yoksun büyüyen yetim çocukların hayatındaki boşluğu dolduracak güçlü bir anne figürü de olmayınca Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle "Osmanlı-Türk romanının tam anlamıyla efemine erkekleriye bu meczup yetimin alafranga züppeye dönüştüğü noktada karşımıza çıkacaktır" (Gürbilek, 2007, s.59). Bazı araştırmacıların geleneksel anlatıların tipik özelliği olan güzellik-çirkinlik tasvirlerine benzer bir çizgide ilerleyen Tanzimat yazarlarının erkek kahramanların dış görünüşlerini belirli bir noktadan yoğunlaşarak yaptığı iddiası yanlış olmamakla birlikte eksiktir. Siyasî ve kültürel anlamda kendini konumlandırılamayan Tanzimat Dönemi erkek roman kahramanlarının bu tasvirlerde efemine görüntülerinin verilmesi tesadüf değildir.

"Tanzimat romanında aşın etkilenen erkek her durumda züppe erkektir; züppe erkeğe şu ya da bu ölçüde kadınsılaşmıştır. Ahmet Midhat'ın Felâtn Bey'i hafif de olsa kadınsıdır. Recaizade Ekrem'in Bihruz Bey'i efeminedir. Hüseyin Rahmi'nin bütün züppeleri efeminedir. *Kıralık Konak*'ın iğreti kızları etkileyen 'topal mısralar' yazmaktan öteye geçemeyen hülyalı şairi Hakkı Celis'i ise zaten hayat adamı olamamıştır; solgun benizli, cılız sesli, nazenin şair ancak romanın sonunda, sanatını toplumsal seferberliğin hizmetine koştuğunda, milli ideali kucaklayıp Çanakkale Savaşı'na katılınca tam bir erkeğe; sert adaleli, bakır yüzlü, haşin bir dava adamına

¹⁹ Periveş Hanım ile yanındakilerin Bihruz Bey için söyledikleri "pek toy zavallı", "âdeta budala", "biraz hoppa", "zıpır" (Recaizade Mahmut Ekrem, 1896, s. 29) gibi ifadelerinden de bu dışlanma anlaşılmaktadır.

dönüşür. O halde hayali dünyaya kapılan kadın okur bence burada, bu bakımdan da önemini korur. Etkilenmenin yönüne işaret eder; kapılmanın cinsel boyutunu vurgular; borçlanmışlığı bir kadınsılık alameti olarak tanımlar. Aşırı etkilenmek hemen her durumda kadınsılaşmak demektir; zaten etkilenen eğer kadın değilse mutlaka kadınsılaşmış erkek, erilliğini yitirmiş ya da bir türlü erilleşememiş erkektir bu romanlarda” (Gürbilek, 2007, s.48).

İdeolojik kalıplar erkek roman kahramanlarının bedensel tasvirlerinde züppeliğin ölçüsü olarak bağlam oluşturmaktadır. Kimliği oluşturan tasvir dizisinde efeminelik, ideolojik anlamlarla yüklü yeni bir matris yaratmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* (1889) romanında Şöhret Bey’in efemineligi züppe portesine bir arka plan oluşturularak kendine özgü bir tutarlılıkla resmedilir. “Hüseyin Rahmi henüz 12 yaşında Ahmet Midhat Efendi’nin romanlarını taklit ederek bir şeyler karalamaya başladığını, 18 yaşında yazdığı ilk romanı olan *Şık* vesilesiyle Ahmet Midhat Efendi ile tanıştığını anlatırken roman türü üzerine de görüşlerini dile getirir” (Garan Gökşen, 2022, s.98). Ahmet Mithat Efendi züppeliği tüketimi gösteriş malzemesi yapan kahramanlar üzerinden eleştirirken Recaizade Mahmut Ekrem için alaya aldığı alafranga züppelik geleneksel aşk motifinin ve yanlış olan her türlü dünya görüşünün parodileştirilmesidir. Felâton Bey de Bihruz Bey de kendini kandırmanın neşesi içindedirler; Şöhret Bey bunun bir adım ötesine geçerek menfaat düşkünü, bencil bir kimliğin aldatmacasını yaşar. Berna Moran’ın “*Alafranga Züppeden Alafranga Haine*” adlı yazısında belirttiği gibi Tanzimat’la başlayan züppelik önce budalalığa ardından “(...) elli yıl içinde ahlâksızlık, dolandırıcılık, vurgunculuk aşamalarından geçerek işbirlikçi vatan hainliğine (...)” (Moran, 1977, s.17) kadar karmaşık yapılandırılmış bir çizgide varlığını sürdürmüştür. Şöhret Bey’in şıklığı bireyin gerçek yaşam kronotopu aracılığıyla “diğerlerinden” farklı olan görüntüsünü sunmak için yaşam biçiminin tamamını tasvir etmeye hizmet etmektedir:

“İşte bizim Şatırzade böyle korseli pudralı şıklardandır. Modaya merakı pek ziyadedir. Fakat kudret-i maliyece olan düşkünlüğü öyle mükemmel terzilerin dükkânlarına yanaşmaya müsait olmadığı cihetle sokak içlerinde تنها yerlerde işleyen sünepe terzilerin başlarına bela olur. Çünkü bir pantolona biçilip dikilme hakkı hem üç çeyrek meciyeden ziyade vermez hem de pantolonu bacağına giydikten sonra meşhur Mir’in makasında olan fevkaladeliği bunda göremediğinden dolayı biçare terziye bir söylemediğini bırakmaz. Nihayet getirdiği kumaşı ziyan etmiş olduğunu vesile ederek üç çeyreğin yüz parasını daha kesmeye kalkışır.

Mesela bu sene dar elbise giymek moda değil mi? Bizim Şatırzade kostümü o kadar darlaştırır ki diğer şıklarınki hakikaten onun yanında bol kalır. Yakalıkların enlileştiğini görünce ertesi günü kulaklarının uçlarıyla temas edecek kadar enli bir yakalık diktirip takar! İşte her süsü böyle benzetme veyahut benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her neyse onun ifratını yapıp âleme gülünç olmaktan ibarettir” (Gürpınar, 1920, s.13-14).

Yazarın züppe tipinin dönüşümünü başlattığı bu romanda Şöhret Bey'in kadınsı şıklığı para harcama lüksü de gözetilerek işlevselleştirilmiştir. Maddi imkânı olmamasına karşı şık giyinmeyi düstur edinmesi züppe tipi aracılığıyla önem kazanır. Aslında burada önemli olan Felâtun Bey ya da Bihruz Bey gibi varlıklı bir aileye sahip olmadan metres tutan, giyinmeyi ve eğlenceyi seven Şöhret Bey'in uzamsal ve zamansal koordinatlarının kaderiyle ilişki kurularak yaşayan anlamla doldurulmasıdır. Mekân, alafranga tüketim biçimini o kadar doygun hâle getirmiştir ki buluşma, ayrılma, çalma, kaçma gibi motifler somut bir kronotopik anlam kazanmıştır. Tanzimat yazarlarının eleştirdikleri mirasyedilik sorununu mirasyedi olmayan bir kurgusal roman kahramanının yaşam tarzıyla göstermeye çalışan yazar ana kahramanına “ötekiliği” “özgünlük” sayan bir özellik yükleyerek onu toplumsal sınırların dışına yerleştirmiştir:

“Şatırzade'nin şu sözleriyle sanayi-i nefise erbabının enzar-ı takdir ve hayretine arz eylediği vech-i şirinini hele bir görelim:

Efendim Şık'ımda renk esmer, çehre insanların “orangutan” neslinden azman olduğunu iddia eden bazı hükemanın sözlerini tasdik ettirecek derecede kaba ve uzun! Alt çene ileri doğru çıkık! Kara kaşların her biri ikişer parmak enliliğinde! Burun Fransızların “aquiline” tabir ettikleri şekilde, yani gagavari, ufacık siyah gözler gayet çukurda! Boy sırık endam nahif! Sinnen yirmi beş yirmi altı tahmin olunabilir (Gürpınar, 1920, s.16-17).

Şöhret Bey'in çirkin olduğu hâlde kendi görüntüsüne hayranlığı zamansal ve düzlemsel uzaklıklarla ifade edilmiştir. Onun eşlikçisi de aşağılık metresi Potiş ve Karlin cinsi diye yutturulan bir sokak köpeği Şöhret Bey'in özel hayatının üçüncü şahıs temsilcileridir. Züppenin dışında metres ve köpek, alafranga hayatın romandaki işlevini belirlemedeki temel argümanlar olarak alaya alınan hayatın parodileridir. Ait olmadıkları uzamlar züppe ve metresi özel hayatlarında hırsızlık yapmaya, yalan söylemeye ve en mahrem sırlarını açığa çıkarmaya zorlar. Sürdürdükleri yaşamın sınırları gerçek yaşam kronotopunun sağladığı kamusal alana ilişkin özelliklerle aydınlatılmıştır. Şöhret Bey'in “(...) tab'an aptal denecek kadar sadedit”, Madam Potiş'in “böyle Şöhret Bey tabiatında bulunan insanları istediği gibi idare edecek mertebede sanatının ustası” (Gürpınar, 1920, s.21) oluşu kendi küçük dünyalarının kronotopunu sunmaktadır. Züppe ve metres rolünün kronotopu dışında roman kahramanı Drol'ün ortaya çıkardığı zamansal-uzamsal birlikler söz konusudur. Sorunsal nitelikli yaşam biçimini ele alırken Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın uzamsal olarak sınırlı bir dünyanın içerisinde bir köpeğe yer vermesi dikkat çekicidir. Aslında bir sokak köpeği olan Drol, Şöhret Bey ve Potiş'in sokağa çıkarken yanlarında bulundurması gereken bir alafrangalık nişanesidir. Onun yaşam seyri Potiş'in sosyetik dostlarından bir köpeği bir geceliğine ödünç almak üzere yola çıkıp her zaman kapısının önünde dolaşan bir köpeği eve getirmesiyle başlar. Sokak köpeğinin cins kılıfıyla

okurun karşısına çıkartılması romanın olay örgüsünde kritik bir ana tekabül eden eşik kronotopudur. Yaşamın gidişatında beklenmedik olayları ortaya çıkaracak olan bu kronotop alafranga hayatın eleştirisi için uygun zemin sunmaktadır:

“Tamam akşam saat on ikiye doğru Şöhret’le Potiş kol kola ve Drol’un kordonu ellerinde sokağa çıktılar. Pangaltı Caddesi üzerinde biraz ilerledikten sonra Drol yürümeye başladı. Şatırzade kordonu çektikçe hayvan boynunu ileriye doğru uzatıp dört ayağı üzerine yere mihlanmış gibi duruyor ondan ileriye gitmek istemiyordu. Çünkü Drol kendi mahalle arkadaşlarının ondan öteye tecavüz edemeyecekleri hudut üzerine gelmişti. Eğer hududu geçerse öteki mahalle köpeklerinin dendan-ı tedbiyle dişleneceğini biliyordu.

Drol yürümekte, Şöhret kordonu çekmekte ısrarı arttırınca başlarına birkaç seyirci toplandı.

Seyirciler Şık’ın kıyafetiyle köpeğin al başlığını görerek manalı tebessümlere başladılar. O sırada seyircilerin içine iki sarhoş Ermeni külhanbeyi de katıştı. Ve bunlar için gördükleri acibe üzerine hasıl ettikleri hayreti ketme bir mecburiyet olmadığından iki arkadaş şöyle bir muhavereye giriştiler” (Gürpınar, 1920, s.33-34).

Drol sokak hayatından alafranga hayatın içine pervasızca dalmış ve yeni ortamında bile koruduğu şey sokak kültürüdür. Romanda köpeğin bu konumu son derece önemlidir; bir sokak hayvanı olarak davranışlarını değiştirecek bilinçten yoksun bir varlığı romanın tam ortasına yerleştiren yazar bu sayede yaşamın derinlerine inerek hayatın çelişkilerini toplumsal heterojenlikte bulur. Köpek de olsa insan da olsa bir varlığın ait olmadığı yerdeki konumu özel hayatın tüm alaycı yönlerini sunmaya hizmet eden kronotopik unsurlar içermektedir. Drol, Baba Perdriks’in lokantasının altını üstüne getirdikten sonra doğası gereği en iyi bildiği işi yapar, karanlığa karışır:

“Drol buraya girdiği esnada içeride kimse yoktu. Aşçı ısmarlanan beş altı kap yemeği garsonların gelip almaları için deliğin önündeki rafa dizip çingirak çalmıştı. Drol buraya girince etrafı bir kokladı. Derhâl raf üzerindeki tabakların at’imeyle dolu bulunduğunu keşfetti. Hemen bir hamlede rafa atladı. Birkaç saniye zarfında tabakların kimisinden yedikten ve kimisini devirdikten ve bazılarının içine de ayaklarını sokup çıkardıktan sonra oraya doğru gelmekte olan ayak patırtılarını duyunca bir anda kendini raftan aşağı attı. Tahtanın altına büzülerek renginin siyahlığıyla karanlığa karıştı. Görünmez oldu” (Gürpınar, 1920, s.45-46).

Drol ile Şöhret Bey’in benzerlikleri konusunda yapılacak olan analiz bu çalışmanın kapsamını aşacağı için burada züppe tipinin kronotoplarının romandaki işlevleri üzerinden tespitlerde bulunulacaktır. Olaylar dizisinin devamında geldiği yeri unutmayan köpek aşçı Todor tarafından bir güzel dövülür, köpeğin ardından kendisine saldıran Şöhret Bey’in de hakkından gelir. İnsan kılığından çıkan Şöhret Bey köpeğini ve metresini alarak lokantadan ayrılmak ister. Potiş o sırada Hırsto ile mekândan ayrıldığı için Şöhret Bey köpeğini de alarak lokantadan

ayrılır. Cebinde parası ve gidecek yeri olmadığı için önce Potiş'in evine oradan da Taksim'e kadar yürür. Karşılaşma motifiyle yeni bir uzam açılır ve evsiz kalan Şöhret Bey, eski bir tanıdığı olan Maşuk Bey'in evine davet edilir. Annesinin evinde küpelerini çalarak ortadan kaybolan Şöhret Bey Maşuk Bey'in evinde misafir olduğu gece "Razi Efendi'nin bir gümüş tabakasıyla pantolonunun cebinden dokuz mecdiyesi, Selami Bey'in baş yastığının altına koymuş olduğu ve derununda on üç lira bulunan para çantası, Raik'ın on liradan aşağıya tahmin olunamayan altından saat kordonuyla bir gümüşlü bastonu kaybolmuştu" (Gürpınar, 1920, s.136). İnsan ve nesnelerin birdenbire kayboluşları sonuna yaklaşılacak olaylar dizisinde hayatın kendisinde zaten kaybolmuş olan her şeyi ideolojik bir zeminde sorgulatmaktadır.

Şöhret Bey'in kendini gösterme arzusunun nesneleri olan metres ve köpeğinin günlük yaşamdaki yeri özel alanın içerisinde olmakla birlikte yazarın temaya uygun olarak belirlediği kronotoplar olaylar dizisini kendi hâllerinde yaşayan insanların özel meseleleri olmaktan çıkarır ve kamusal alanda hesap vermekle sorumlu tutulan olaylara dönüştürür. Şöhret Bey'in Potiş'le görüşebilmek için önce annesinin sonra arkadaşlarının kişisel eşyalarını çalması suç eylemini halka ait hâle gelen özel hayatın anı olarak kurgulamıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar bir züppenin özel yaşamında düştüğü gülünç, acınası durumuna dikkat çekerek vurguladığı şey Şöhret Bey'in gösterme arzusuyla dolu yaşam biçimi, bu yaşam biçiminin değişmeyen nitelikleri ve zamanla olan ilişkisidir. "Şöhret Beyimiz bir şahs-ı muhayyelse de eşhâs-ı muhakkakadan olarak pek çok emsali yok mudur? Validesinin küpesini çalıp kuyumcu Bedros'a satması hayali ise de birçok şıkların pederden kalma serveti mahvetmeleri hakiki keyfiyetlerden değil midir" (Gürpınar, 1920, s.174-175). Yazarların dünya görüşleri ve kullandıkları sanatsal kronotoplar nedeniyle farklar olsa da Tanzimat Dönemi'nde züppelerin konumlandırıldıkları yerler ile olmak istedikleri yerler arasındaki boşlukta zamansal-uzamsal göstergeler yer almaktadır. Farklı olan yerler yatak odası sırları, sahtekârlıklar ve metreslerinin sadakatsizlikleridir.

Züppelik çerçevesinde yazılan romanlarda alafrangalık eleştirisi için meydan kronotopu yazarların yardımına koşar. Beyoğlu'nun canlı olarak tasvirini yapan bu romanlarda roman kahramanlarını mekânsal sınırların dışına çıkarıp İstanbul'daki eğlence kültürünü realist bir şekilde tasvir eden, zaman kadar mekânı da özelleştiren karnaval ve balolar da yer almıştır. Ahmet Mithat Efendi *Ahmet Metin ve Şirzat*, *Müşahadat*, *Esrâr-ı Cinâyât*, *Karnaval* adlı romanlarında İstanbul'un eğlence mekânlarını; *Yeryüzünde Bir Melek*, *Paris'te Bir Türk*, *Mesâil-i Muğlaka* adlı romanlarında ise Avrupa'nın eğlence yerlerini anlatmıştır.²⁰ Zeynep

²⁰ Bu konuda daha geniş bir bilgi için Bkz: Okay, 2017.

Kerman *Karnaval* (1881) adlı romanı değerlendirirken “olay, şahıslar ve kompozisyon itibarıyla Felâton Bey ile Râkım Efendi romanının bir tekrarından ibarettir” (Kerman, 2009, s.43-44) görüşünü paylaşıp da karnavallaşmış edebiyatın zamanı mekânlaştırması örneğini vermesi sebebiyle dikkate değerdir. Romanın mukaddimesinde balolar hakkında bilgiler veren yazar eğlence kültürünü kıyafet, dans, kumar ve içki âlemlerini de okurlarına tanıttıktan sonra kendi memleketindekilerin de diğer milletlerin eğlencelerinden aşağı olmadığını belirtir ve karnavala özgü zamanın dönüşüm anını eşik kronotopuna gizleyerek romanına taşır:

“Şu kadar ki karnaval içindeki vukuat hemen yine o mevsim içinde teşekkül ederek yine o mevsim içinde netayicini de irae etmekle kalmaz. Böyleleri de olursa da zaten beş altı haftadan ibaret bulunan bir müddet zarfında mebdî müntehasına pek yakın olan vukuattan ol kadar şairane ehemmiyetler intizar olunamaz. Diyelim karnaval azim bir cemiyet-i ayş ü işrettir. Bu cemiyetin ayş u nûş eden aza-yı vakası evvelden terettüp edeceği gibi humarı dahi sonradan taayyün eder. Karnavalların vukuatı dahi böyledir. Yani vukuat-ı mezkûrenin mukaddematı karnavaldan evvel terettüp eyleyip en büyük zuhuratı karnaval içinde vukua gelir. Netayici ve tesir-i netâyici dahi karnavaldan sonraca görülür” (Ahmet Mithat Efendi, 1881a, s.13-14).

Karnaval romanı kahramanlarını aile hayatı ile eğlence hayatı, aşk ile kıskançlık, ihanet ile sadakat gibi birbirini iten uç noktalarda buluşturmuştur. Bu uç noktaların birbirine değdiği karnaval zamanıdır ve bu zaman romanın kriz anlarını içinde barındıran eşikleri görmek için uygun bir ortam yaratmaktadır. Yazarın roman bölümlerine sırasıyla “*Karnavaldan Mukaddem*”, “*Karnaval İçinde*”, “*Karnavaldan Sonra*” başlıklarını vermesi bir kesişim noktası olarak olaylar dizisini bağlama işlevini karnavala verdiğini göstermektedir. Romanın ana konusunu farklı sosyal sınıflardan gelen bir grup insanın değişen sosyal hayata uyum sağlama biçimleri oluşturmaktadır. Birinci kitapta romanın ana kahramanlarından Zekâyî ile Resmî’nin çevresi tanıtılmıştır. Şehzadebaşı’nın kibarlarından Uzletî Efendi’nin oğlu Zekâyî “[m]irasıyedi olmadan mirasını yemeye başlamış” (Ahmet Mithat Efendi, 1881a, s.250) alafranga heveslisi, gezip tozmaya meraklı bir adamdır. Resmî ise küçük yaşlarda kaybettiği babasının servetini tüketen abisi yüzünden çalışıp didinerek hem annesine bakmış hem kendisini yetiştirmiş biri olarak tanıtılmıştır. Tanzimat romanlarında Doğu-Batı karşıtlığını vermek için birbirine zıt dünyalarda doğan, büyüyen gençlerin yollarının kesişmesi yaygın kullanılan bir durum olmakla birlikte burada yeni olan Ahmet Mithat Efendi’nin kronotop kullanımıdır; daha açık bir ifadeyle tarihsel ve toplumsal zamanı açığa çıkaran karnaval mekânında somutlaşan alafrangalık yergisidir.

Zekâyî ve Resmî’nin ortak sosyal çevresinde konumlandırılan alafranga bir Ermeni ailenin genç hanımı Madam Harparson da romanın karnaval atmosferine eşlik etmektedir. Kocası

Hamparson Arslangözyan Ağa varlıklı ve alafranga yaşamın temsilcisi olarak konumlandırılırken gençlik yıllarını Avrupa'nın en güzel ülkeleri başta olmak üzere İstanbul'un gözde eğlence âlemlerinde geçirdiği ve kırk sekiz yaşına geldiğinde ise kendinden yaşça küçük Madam Harparson'la evlendiği belirtilmiştir. Beyoğlu'nda alafranga düzeni karşılayan evlerindeki yaşam biçimi romanın karnavallaşan ilk uzamı olarak sayılabilecek şekilde şöyle tasvir edilmiştir:

“Alafrangayı bilmiyor musunuz? Alafrangada kibar olanlar ekseriya ayrı ayrı odalarda yatarlar. Ekseriya değil kibar beyninde hemen umuman böyledir. Madamın dairesi başka olur mösyönün başka. Bizim Hamparson Ağa Avrupa'da bir değil birkaç lâmelif çevirmiş ve kendi davası veçhile âdeti Frenk olmuş bir adam olduğu gibi zevcesi dahi frenk mektebinde terbiye görmüş bulunduğundan alafrangaya cümleden ziyade riayet edenlerden idiler.

Hamparson Ağa şâyân-ı gıpta bir koca idi dediğimize iyi dikkat buyurunuz. Zevcesini asla sıkmadı. Mevsimine göre ziyafetler, souppeler, ballar verip hele her moda değıştikçe zevcesine birkaç kat elbise yapmak ve tuvalet takımlarını bizzat ikmal eylemek Mösyö Arslangözyan'ın birinci derecelerde ehemmiyet verdiği bir şeydir. İster idi ki zevcesi modacıların kitaplarına dere eylediği resimler kadar süslü bir kadın olsun!” (Ahmet Mithat Efendi, 1881a, s.29).

Hamparson Ağa'nın evindeki ziyafetler, kabuller karnaval atmosferini yoğunlaştıran misafirlerin katılımıyla romanın ikinci bölümünde anlatılacak balo sahnesinin ön hazırlığı gibidir. Romanın birinci bölümünde tanıtılan kahramanları ortak bir zeminde birleştiren karnaval sayesinde özel hayatın detayları toplumsal hayatın içerisinde dinamik, canlı bir görüntüyle birleştirilmiştir. İstanbul'da karnaval mevsimine sadece roman kahramanları değil Beyoğlu ve Galata'da balo verilecek mekânların dışında tütüncü dükkanından fes kalıpçılara kadar eğlenceyle hiçbir ilişkisi olmayan tüm mağazalar da bu eğlence zamanına hazırlanmışlardır:

“Hikâyemizin mukaddimesinde karnaval mevsimini huzzârı evvelden müteheyyi ve hımarı dahi sonradan mütecelli olur bir bezm-i îyş ü nûşa teşbih etmiş ve birinci kitabımızda dahi bu bâb-ı nûşanûşun ne surette müteheyyi olduklarını arz eylemiştik. Karnaval geldi. O bezm-i nûşanûş tezyin olundu. Hem de ne suretle zinetlenmiş! Öyle yalnız bir oda içinde dört kadeh ve bir şişe ile birkaç tabak mezeden ibaret bir hazırlık değil! Bütün Beyoğlu ve Galata yekpare bir safahane kesilmiş. Balo verecek olan salonların önlerinde rengârenk bayraklar temevvüç ediyor ki dünya yüzünde bayrağı olan ne kadar milletler varsa kâffesinin elvân-ı milliyesini buralarda görebilirsiniz. Yalnız bayraklar mı? Şimşir, defne, taflan gibi her zaman zümür-rûd-âsâ yeşil bulunan dallar ile balohanelerin içleri dışları dolatılmış. Geceleri rengârenk fenerler de asılıyor. Kapılarının önünde kapı kadar yaldızlı levhalar o gece orada bir büyük ve umumî balo verileceğini ve maskeli olsun ve maskesiz olsun gelinebileceğini vesaireyi vesaireyi âleme ilân ediyor” (Ahmet Mithat Efendi, 1881a, s.126).

Sokaktaki karnaval havası Hamparson Ağa'nın evindeki eğlencelere gölge düşüren bir kriz anını açığa çıkarır. Karnaval öncesi Madam Hamparson ile Madame Küpeliyan'ın konuşmalarında Hamparson Ağa'nın salonundaki baloyla çarşıdaki balonun arasındaki farka dikkat çekilir ve Madam'ın baloya “kanı soğumuş” kocasıyla değil Resmî Efendi ile gitme isteği açıkça belirtilir. Böylece birinci bölümde anlatılan Madam Hamparson ile Resmî Efendi'nin aşkları bireysel hayatın sınırlarını aşmış olur. Fakat özel hayatı halka açık hâle getiren karnavala katılma isteği bu aşkın daha fazla insan tarafından teşhir edileceği endişesini de beraberinde getirdiği için yazar bu düğümü karnaval temasının içinde bir başka yönden yararlanarak çözer. Geleneksel halk anlatılarında da sık sık kullanılan tanınmama motifi yazar tarafından kurgulanan sanatsal kronotopla karnavalın kuşatıcı niteliklerini bünyesine katarak tarihsel-alegorik bir anlamla bütünleştirilmiştir. Maskeli baloda bir maskenin arkasına gizlenerek hem tanınmayacak hem de sevgilisi Resmî Efendi ile aynı yerde eğlenecektir. Karnaval zamanı uzamın kamusal süsleriyle gösterilirken hiyerarşik engeller de ortadan kaldırılır. Böylece yakınlaşmalar romanın sonunda uzaklaşmalarla son bulacak, mesafeler doğru bir şekilde konumlandırılacaktır.

Romanın kronotopları farklı konumlardaki kahramanları aynı düzlemde buluşturarak yaşamın gidişatında yer değiştiren, yönden sapan ya da zaten yanlış istikamette olan kararların, yaşamların içerisinde bir sapak yaratır. Romanın üçüncü bölümünde olayları çözüme kavuşturan kronotopların aynı zamanda yazarın dünya görüşünü de barındıran çok cepheli özelliği ortaya çıkmaktadır. Maskeli balo ile özel hayat dizilerini bütünleştiren ve böylece kronotopik bağlantılar taşıyan bir dünya yaratan Ahmet Mithat Efendi züppe ve metres figürlerinin kamusal gösterinin maskesine gizlenmeye çalışmalarını eleştirmiştir. Yazarın kronotoplar aracılığıyla vermek istediği mesaj -Bakhtin'in ifadesiyle- olayların temsil edildiği uzamlarda zaman işaretlerine gömülü bir şekilde romanın sonunda ortaya çıkarılır.

Yazarın konak sahiplerine birer karnaval maskesi vererek işaretlediği özel hayatları içindeki konumlarını alafranga yaşam, eğlence kültürü, kadın-erkek ilişkileri gibi olaylar dizisini besleyen kanalların akışına bırakır. Böylece kahramanların karnavala katıldıkları uzamların akıbetinde hem özel hayatları teşhir etmeye yarayan anahtar buluruz hem de yazarın tasvir ettiği hayat karşısındaki yerini anlarız. Zekaî Bey'in alafrangalık özentiliği babası ölmeden mirası tüketmesine ve babası Uzletî Efendi'nin ölümüne sebep olur. Böylece Uzletî Efendi belli bir yaşa kadar kendi boyunduruğu altında yaşamaya mahkûm ettiği oğlunun kadınlar konusunda tecrübesiz yetişmesinin bedelini ödemiştir. Hamparson Ağa'nın konağı her ne kadar karnavalımsı eğlencelere ev sahipliği de yapsa bu eğlencelerin ortaya çıkardığı sosyal hayattaki

değişime direnememiştir. Hamparson Ağa başka bir kadınla evlenerek zenginliğin gücünü kullanmış; fakat bunun da bir çare olmadığını tekrar aldatıldıktan sonra görmüştür. Öldükten sonra mirası eski eşi maske değiştiren Madam Hamparson'a kalmış, bu miras onun tövbe etmesini sağlayacak bir bağış yapmasına vesile olmuştur. Romanda yer alan alafrangalaşan ailelerden biri Cezayirli Bahtiyar Paşa'dır. Kızı Şehnaz'ın iyi bir şekilde terbiye görmesini sağlaması özenti ve hoppa bir genç kız olmasını engelleyememiştir. Bu özellikleri nedeniyle Zekâî Bey'le yanlış bir evlilik yaparak metresiyle Avrupa'da gezip eğlenen kocasından zorla boşanacak kadar sefil bir duruma düşer. Bahtiyar Paşa da özgür düşünen bir baba olarak kızına sağladığı sınırsız özgürlüğün bedelini ağır bir şekilde ödemiştir. Geriye sadece Resmî Efendi'nin orta sınıf evi kalmıştır. Jale Parla "Karnaval romanında örneğin, Batı'dan gelebilecek tehlikelerin simgesi olan 'karnaval'a karşı dört ev siper edilir: Bunlardan üçü direnemez, biri direnir. Direnen, orta sınıfın geleneklerine bağlı Osmanlı evidir" (Parla, 2011, s.40) diyerek karnaval imgesi içerisine gömülen yazarın bakış açısını açıklamıştır.

1.2.5. Aile Romanlarının Kronotopu: Köşk ve Konak

Türk toplumunun Tanzimat Dönemi'nden başlayarak geçirdiği zihniyet dönüşümlerinin en yakın tanıklarından biri olan yaşam alanları 19. yüzyılın ortalarında enine boyuna genişleyip derinleşmeye başlayan bireysel hayatı yansıtan önemli bir unsur hâline gelmiştir. Bu dönemde Batılılaşma ekseninde kaleme alınan romanların temel iç zaman-uzamları, toplumsal yaşamın olaylarıyla örtüşen, aile içi meseleleri ayrıntılarıyla yer veren konaklardır. Ev hayatı içsel bağlarla birbirine bağlı olan aile bireylerinin geleneksel çizgide birbirlerinden ayrılması ya da toplumsal hayatta hiyerarşik olarak birbirlerinden ayrı olanların aynı çatı altında bir araya getirilmesiyle romanın temel uzamsal-zamansal sahnelerinin kesiştiği yer olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda salon, yatak odası, misafir odası, yemek odası gibi iç uzamlarda yapılan karşılıklı konuşmalar kahramanların düşünce, istek ve beklentilerini açığa çıkaran duygu değeri yüksek kronotoplar yaratır. Bu açıdan “[i]çmekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır. Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir” (Benjamin, 1995, s.87). Türk romanının gelişiminde önemli bir gelişme olarak olay örgüsünde karakterlerin derinlik kazanmalarını sağlayan özel odaların dünyasını ön plana çıkaracak kronotoptur.

Tanzimat öncesinde ruhun bedenden ayrılacağı zamana ve öte âlemi işaret eden ebedi hayata kavuşma arzusu nedeniyle içinde yaşanan zaman ve mekân değersiz görülmüş, bu hayat felsefesiyle üretilen edebî eserlerde de bu mefhumlar önemli bir işleve sahip olmamıştır. Ancak “gerçekten oturulan her uzam, ev kavramının özünü [kendinde] barındır[dığı]” (Bachelard, 2008, s. 39) düşünülürse ihmal edilen unsurların anlatı açısından taşıdığı önem ortaya çıkar. Tanzimat Dönemi romanlarında -Batılı romanlarda olduğu gibi- zamansal ve mekânsal göstergelerin insanla dünya arasında ilişki kuracak şekilde kullanılmaya başlandığı dikkat çekmektedir. Dış yapı olarak ele alındığında ev, çağın toplumsal-tarihsel görüntüsünü çizerken aynı zamanda biyografik zamanı görünür kılar. Mekân tasvirlerinin yapıldığı pasajlar; bir arada yaşayan roman kahramanlarının ruh hâllerini, geçmişle ilgili duygusal durumlarını açığa çıkartan zamansal ve uzamsal sahnelerinin kesişim yeridir. Gaston Bachelard'ın dediği gibi “[i]çinde oturulan uzam, geometrik uzamı aşar” (Bachelard, 2008, s. 91). Bu önemli yenilik Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* adlı romanında sıradan birinin gündelik zamanıyla işlenmiş odasındaki küçük dünyaya dikkat çekilmiştir:

“Aksaray’da ufacık bir oda. Tantanalı değil ancak pek temiz döşenmiş bir odada. Yüzünde bir hüsün ve onun harabeleri nümayan elli elli beş yaşında bir kadın minder üstüne oturup bir şey dikiyordu. Gözü dikişte. Eli iğnede. Lâkin zihni başka yerde olup bir şey düşünüyor. Ve düşündükçe mahzun ve mükedder olur gibi görünüyordu. Biçare ihtiyarlar geçmiş şeyleri hatırlarına getirdikçe mahzun olurlar. Çünkü ömürlerinde

geçirmiş oldukları meserret günlerini andıkları vakitte o günlerin bir daha avdet etmeyeceğine teessüf ederler. Ve çekmiş oldukları kederleri yâd ettiklerinde gönüllerinin yaraları tazelenir. Bu kadının karşısında on sekiz on dokuz yaşında. Yüzünde hâlâ tüy toz yok. Gayetle güzel. Gecelik esvabıyla giyinmiş bir nev civan oturup başını eline dayamış ve yastığın üzerinde bir kitap açmış. Fakat gözlerini kitaba değil. Karşısındaki duvara dikip derin derin düşünmeye varmış ve hayran hayran bakakalmıştı” (Şemsettin Sami, 1872, s. 2-3).

Modern roman kronotoplarının iç dünyayı yansıtırma özelliği sıradan eylemleri gündelik hayatın bir köşesine ilâştirerek ihtiras, mahremiyet, korku gibi duyguları görünür kılar. Aksaray’da orta hâlli bir ailenin yaşadığı evin tasviriyle yetinmeyen yazar ellili yaşlardaki kadının ruh hâlini çok basit bir betimleme şekliyle anlatmıştır. İç uzam (tantanasız, temiz döşenmiş oda) gibi yaşlı kadının geçmişini düşündükçe kederlenmesi de bir zamansal kullanım olarak kahramanın edilgen geçmişine yönelik bir anlam barındırmaktadır. Roman boyunca izleyeceğimiz Talât ile Fitnat’ın aşk macerasında Talât aile geçmişinin tüm edilgenliğini içinde barındırarak hareket edecektir. Bu nedenle romanın başında, Talât’ın aile yaşamını gözler önüne seren bu pasaj roman açısından oldukça önemlidir.

Romanda psikolojik zamanın yokluğu nedeniyle Talât, Fitnat, Hacı Baba, Ali Bey gibi kahramanların duyguları hakkında daha detaylı bir fikir sahibi olamıyoruz. Yine de yazarın kahramanların yaşadığı mekânla içinde yaşayanların hayatlarının ilişkili olduğuna işaret etmesi dikkat çekici bir yeniliktir. Romanda bir diğer mekân olan Hacı Baba’nın evi üç kişiyi içinde barındırarak kalabalık bir mekân görünümü yaratsa da geçmiş zaman nesneleriyle dolu, biri diğerine göre konumlanmış odalar göze görünür şekilde tasvir edilmiştir. Sınırları belli bir uzam içerisinde ortak bir geçmiş yaratan bu üç insanın dışında romanın ana kahramanının bu uzama dâhil olması gerekmektedir. Uzamsal mesafeyle bu insanlardan uzak olan Talat’ın tesadüfen yol üzerinde gördüğü Hacı Baba’nın dükkânına girmesiyle kahramanlar tek bir zamansal-uzamsal noktada birleşeceklerdir:

“Her nasıl ise uzatmayalım, bizim Talat Bey, üç dört seneden beri tütüne alışmış olup Laleli kurbunda bir tütüncünün müşterisi idi ki her gün kaleme gider iken ondan tütün alır idi. Bir gün Talat Bey Hacı Baba’nın dükkânının önünden geçer iken —Bir de şu tütüncüden kırk paralık tütün alayım, bakayım bunun tütünü nasıldır ki herkes buna bu kadar rağbet ediyor, diyerek Hacı Baba’nın dükkânına yanaşır, tütün ister. Hacı Baba nargileden daha bir iki nefes çekince kalkıp tütünü tartınca Talat Bey, aşağı yukarı bakar iken gözü dükkânın üstündeki cumbaya ilişir. Kafesin içinde bir güzel çehre görür. Kafes de seyrekçe, içindeki pekala fark olunur. Talat Bey’in gözleri kamaşır. Bir daha bakayım derken terazinin gürültüsü gözlerini beri tarafa celb eder. Tütünü alır, giderken bir daha cumbaya bakar. Gördüğü şey evvelki defadan daha bir kat güzel görünür. Bi-çare çocukcağızın o vakte kadar öyle bir güzel görüp sevdiği yok idi. Böyle bir mübtedinin gönlü ne kadar kolay müteessir olur malum ya. Talat Bayezit’a doğru çıkar.

Ama zihni oradan ayıramaz. Tütüncünün cumbası hayal-hanesinde tecessüm ettikçe eder. Kaleme gider, yine bu efkar ile meşgul. Kaleminden döner iken tütünü tükenmemiş idiye de yine kırk paralık tütün alır. Cumbaya bakar, yine aynı şey, evine gider. Aklı yine onun ile meşgul, yatağa yatar, uyku yok, bir düzi düşünür, bir sevinir, bir keder eder. Kararı kalkar, bir yerde duramaz, sabahla evinden çıkar, tütüncüye uğrar, tütünü var iken bir daha tütün alır. Cumbanın keyfiyeti daima o. Nihayet birkaç gün böyle gider” (Şemsettin Sami, 2018, s. 40).

Talat’ın Aksaray’daki evi, Hacı Mustafa’nın Aksaray’dan Beyazıt’a çıkan caddede bulunan tütün dükkânı yoğun nüfuslu eski mahallelerde konumlandırılmıştır. Aksaray’da 1856 yılındaki yangın sonrasında Mustafa Reşid Paşa’nın önderliğinde kentin silüetini değiştirecek birtakım çalışmalar yaptığı hâlde bu görüntü romana yansımamıştır:

“Altı yüz elliden fazla binanın yanmasıyla sonuçlanan 1856 Aksaray yangını, İstanbul’un kent dokusunun yeniden şekillenmesinde önemli bir dönemeç noktası olmuştu. Bu yangından sonra İstanbul’un tarihinde ilk kez, yangın yerinin sistematik bir haritası çıkartıldı ve alternatif bir kent tasarımı projesi hazırlanarak uygulamaya konuldu. Mustafa Reşid Paşa’nın kentin çağdaşlaşmasında Avrupalı uzmanlar istihdam etme politikasına uyan hükümet, bir İtalyan mühendisi olan Luigi Storari’yi bölgenin yeniden imarı ile görevlendirdi” (Çelik, 1998, s.45).

Büyük çaplı bir afet dışında bu yüzyılda şehrin yapısını değiştiren temel etken sosyal hayatta yaşanan değişimlerdir. Tanpınar’ın bu değişimlerin şehirliler tarafından benimsenmesinde İstanbul’a yerleşen zengin Mısırlı paşa ve hanımların büyük bir etkisinin olduğunu belirtmesi (Tanpınar, 2003, s.133) dikkate değerdir. Ancak bu romanda ele alınan tema Batılılaşma olmadığı için şehrin arka planda yer alan belirsiz görüntüsü bu detaylardan bağımsızdır. Sadece olay örgüsünde yer alacak kadar tasvir edilen yaşanan mekânlar tamamen birbirine benzer yapıya sahip bir şekilde algılanır. Bunun temel sebebi “İstanbul’un Müslüman mahallelerinin en tipik özelliği, ister büyük konaklarda ister orta halli esnaf evlerinde olsun insanların aynı dünya görüşünde birleştikleri homojen bir dünya kurmalarıdır” (İnci-Elçi, 2003, s.79). Yangınlar için çok büyük bir sorun olan ahşap evler maddi imkânsızlıklardan ötürü halkın vazgeçemediği yapılar olduğu için geleneksel evlerin görüntüsü korunmuştur. Aynı yerleşim yerinde ahşap ve taştan yapılan evlerin ortaya çıkması Tanpınar’ın bahsettiği varlıklı ailelerin bu yerlere taşınmalarıyla olur. Ahmet Mithat Efendi’nin *Taaflüf* (1895) adlı romanında tuğladan yapılan konakların bu dönemde Batılılığın göstergesi olduğu görüşünü desteklemektedir:

“Bakınız şu konağa. Evvelleri bu kadar meskene ‘konak yavrusu’ derlerdi. Ama şimdi ‘konak’ diye bunlara derler. Afet-i harîke karşı çâre-i men-i sirâyet olmak üzere umumen tasvip edilen surette, yani tuğladan kâgir olarak bina edilmiştir. Fenn-i mimârî hakkında biraz vukuf peyda etmiş olanlar bir binaya hariçten baktıkları zaman dahi

taksîmât-ı dâhiliyyesini epeyce anlayabilirler. Fenn-i kıyâfete vakıf olanların dahi yüzlerine baktıkları insanların ihsas ve ahval-i derunlarına da iyice vukuf peyda eyledikleri gibi. Lakin biz bu konağın yabancısı değiliz. Taksimât-ı dahiliyyesini biliriz. İşte haricen dahi görüldüğü veçhile, zemin katı üzerine diğer iki kattan ibaret bir bina ki birinci katın tavanları dört metreden ziyade mürtefi olduğundan asıl kat addolunabilir ise de ikinci kat Frenklerin ‘mansard’ tabir eyledikleri tavan arası katıyla bizim ‘kat’ diyeceğimiz şey arasında yapılmış bir tabakadır. O katın münkasım olduğu odalar kâmilten yatak odalarıdır. Birinci kat ise, biri büyük biri küçük iki salon ve biri efendiye diğeri hanıma mahsus olmak üzere iki iş odası ve bir sofa ve bir selâmlık salonu ve onun yanında bir anteşambır ile bir uşak odası ve iki de erkek misafiri için yatak odası suretinde münkasımdır. Zemin katında arabalık, uşak odaları filân-olup, yukarıki büyük salonun altına isabet eden parça yemek salonu olarak tertip edilmiştir. Hem de öyle bir surette ki istenilirse harem, istenilirse selamlık için taam salonu olarak kullanılabilir. Mutfak, hamam, ahır filan bahçenin öte tarafında ayrıca inşa edilmiştir” (Ahmet Mithat Efendi, 1896b, s.3-5).

Ahmet Mithat Efendi’nin“(…) romanının sayfalarından bize sıçrayan olağanüstü uzamsal ve zamansal genişlikleri not etmek gerekir. Fakat buradaki mesele romandaki eylemselliğin ailevi hayatın sürüp gittiği odaların sınırlarına sığdırılmış olması değildir. Esas mesele açık alanda, dünya üzerinde devinim halinde olan şeylerde (...) ve serüvenlerdedir” (Bakhtin, 1981, s.167). Tasvir edilen zamansal-uzamsal nicelikleri romanın asıl unsuru hâline getirdiğini açıkça belirten yazar anlatıcı konağın eski ve yeni sahiplerini konak ekseninde tanıttıktan sonra “[z]ira hikâyemizin zemini işte bu konak, bu ailedir” (Ahmet Mithat Efendi, 1896b, s.7) diyerek konağı tüm detaylarıyla gerçekçi bir şekilde olay örgüsüne dâhil etmiştir. Burada dikkat çeken özellik konağın sadece mimari ve iç dekor özellikleriyle betimlenmesi değil uzama yerleştirdiği insanla birlikte çağın koşullarını yansıtabilme becerisidir. Alaturka ve alafranga özelliklerin bir arada olduğu bu konak (bahçede haremlik selamlık kapıları ile aynı yerde kadın ve erkeğe ait ayrı ayrı arabalar; birinci katta eski konaklarınkine nazaran daha küçük olan sofa ile iş odasındaki yazıhanede bir arada duran alafranga ve alaturka yazı takımları, salon ve iş odalarında alafrangaya uygun olarak ayna yerine duvarlara asılan resimler ile yerdeki Anadolu halıları...) içinde yaşayan Dâniş Bey’in kerimesi ve Râsih Efendi’nin zevcesi Sâniha Hanım’ın nezdinde tüm ev halkının alafrangalığını ifşa etmeye hizmet etmektedir. Konağın dengeli döşenmiş tarzı konak sahiplerinin geçmişiyile bağlantılı olarak zaman ile mekânın kurduğu özel ilişkide kendini göstermektedir. Cevdet Paşa’nın *Tezâkir* adlı eserinde belirttiği (Cevdet Paşa, 1953, s.20) Mısırlı ailelerin İstanbul’a yerleşerek alafranga yaşam sürdürmeleri Sâniha Hanım’ın aslen Giritli olan babası Dâniş Bey’in “İskenderiye’nin pirincini, fûlunu pamuğunu Girit’e getirip ve Girit’in sabununu, zeytinyağını, zeytinini Mısır’a nakil ve ticaret için İskenderiye’ye tebdîl-i mekân eylemiş [ve] orada çok paralar kazanmış” (Ahmet Mithat Efendi, 1896b, s.51-52) biri olarak Mısır’ın “dâire-i Hıdiviyye cevârî-i muteberesinden” (Ahmet Mithat Efendi,

1896b, s.52) Seniha Hanım'la evlenip İstanbul'a gelmesi tarihsel-zamansal düzlemde örtüşmektedir. Romanın başında anlatılan konağın bir yaşını dolduramadan ölen üç dört çocuğun ardından doğan Sâniha Hanım'ın bir yaşını doldurması şerefine inşa edilmiş olduğu bilgisi ev mefhumunun insanla doğrudan temasına işaret etmektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin diğer romanlarında da yaşanan yer ile insan ilişkisini ev içi betimlemelerle sözlü bir matris yaratarak tek bir bağlamla vermesi bu özelliğin onun yazarlığının karakteristik özelliği olduğunu göstermektedir. Konağın sınırlı uzamsal dünyası her zaman tek başına yeterli bir gösterge olmayıp roman kahramanlarının sınırları belli, güvenli konağın mekânsal köşelerinden ayrılmaları da sağlanmıştır. *Felâtin Bey ile Râkım Efendi*, *Jön Türk* ve *Karnaval* adlı romanlarında uzamı iki zıt nokta arasında konumlandırır. Konak bir yandan nesilleri bir arada yaşatan, diğer yandan değişen hayatın içinde nesiller arasındaki bağı koparan bir karşıt uzamdır. Yanlış Batılılaşmayı işleyen romanlarda genellikle zaman, kahramanı dönüştüren; mekânlar da buna koşut olarak aşırı alafrangalaşan kahramanların kişiliğini ortaya koyan önemli bir güç olarak ele alınmıştır. Söz konusu iki romanda bu temanın belirlenmesini sağlayan kronotoplar alafranga tipleri her anlamda "besleyen" bir işleve sahiptir. *Karnaval*'da Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın konağı birkaç yüz kişilik İngiliz ve Fransız mürebbiye, aşçı ve şoförlerden oluşan dev alafranga kadrosuyla geniş bir dünya içinde sıkışan dünya görüşü eleştirilmiştir. Konak hayatı alafranga yaşamın ayrıntılarıyla işlenerek romanın ana olaylarına zemin hazırlamış ve bireyin toplumsal yönünden çok aile bireylerinin kişisel alanına giren meselelerin ön plana çıkarılmasını sağlamıştır. Bu mesele konak hayatının tüm ayrıntılarına sinen aşırı alafrangalaşmanın sonuçlarında irdelenmiştir:

"Cezayirli olmak ve orada Fransız lisan ve ahlakını hemen tamamıyla tahsil etmiş bulunmak hasebiyle Bahtiyar Paşa gayet alafranga bir adamdı. Hatta alafrangalığı Avrupa'nın burjuva denilen ehad-i nas takımının alafrangalığı suretinde olmayıp adeta kendisini kontlar, dükler derecesinde addederek konağını dahi o mikyas üzere idare eylerdi. Öyle ya! Cezayir dayısı demek oranın bir hükümdarı demek olduğuna göre Bahtiyar Paşa'nın kendisini Avrupaca yedi sekiz yüz nüfustan ibaret çiftlik gibi bir yerin hükümdarı hem de hükümdar-ı lafzisi addeyleyen baronlardan, kontlardan, düklerden daha aşağı mı addeylesin? Servet ve saman cihetinde İngiliz lortlarını satın aldığı halde konağını onlardan aşağı idare etmeye neden mecbur olsun?" (Ahmet Mithat Efendi, 1881a, s.44).

Görgü kurallarını bile taklit eden Resmî, özentî yaşam biçiminin doğasında var olan sahteliğinin bir sonucu olarak Bahtiyar Paşa'nın alafranga olmaya hevesli olan kızı Şehnaz ile âdet yerini bulsun diye evlenmiştir. Özgür bir ortamda kızını yetiştirmek isteyen Bahtiyar Paşa'nın konağında Şehnaz'a her türlü imkân sunulmasına rağmen onun alafranga özentisi bir genç kız

olmasının temel nedeni aşırılıkla çevrelenmiş hayatı tercih etmesidir. Bunun bir tercih olmasının nedeni zaten sahip olduğu alafrangalığı arzu etmesi ve iyi bir eğitim almış olmasına rağmen kendi yolunu çizerek inisiyatifi almaktan mahrum oluşudur.

Sadece konak sahiplerinin alafrangalığa heves ettiği bir zaman uzam yerine Avrupalı hizmetkârlarıyla, konak sahiplerinin tutarlı dünya görüşüyle Tanzimat Dönemi romanlarına örnek oluşturabilecek özelliklere sahip ideal bir mekân yaratan Ahmet Mithat Efendi “(...) ideal evin programını çizerken, aynı anda, bu idealin tam karşısında yer alan yanlış hayatları barındıran evlerin bozuk temellerine dikkati çek[miştir]” (İnci-Elçi, 2003, s. 86). Bunlardan bir diğeri *Jön Türk*’te (1910)²¹ yer alan Kâzım Bey’in konağıdır. Bu konaktan önce başka bir konaktan bahsedilmiş ve vakanın 1315 (1897) yılında İstanbul’da Keşkekçilerbaşı’nda bir konak yavrusunda geçtiği bilgisi verilmiştir. Bunun akabinde konak yavrusu tabirinin artık unutulmuş tabirler hükmünde olduğunu ifade eden yazar anlatıcının kendini tarihsel olarak konumlandırması dikkat çekmektedir. Zamanla yaşamın içinde bazı şeylerin değişmeye başladığının farkında olunmasını isteyen birinin bakış açısı kişisel, toplumsal ve tarihsel olan tüm unsurları iç içe geçirilmiş tek bir dizide düzenlemenin işaretini vermiştir:

“Vakıa şu ‘konak yavrusu’ tabiri bugünkü günde âdeta unutulmuş bir tabir hükmüne girdi. Konak kalmadı ki yavrusu olsun. Eski zamandan kalma koca koca konaklar bir yangında yandıkça arsaları parça parça satılarak mahalleler teşkil eyledi. Yanmayanları da verese tarafından evvela enkazı bu ticaretle iştigal edenlere satılıp yıkıldıktan sonra arsaları kezaik yeniden yeniye mahalle olmak üzere parça parça satıldı. Konak da kalmadı yavrusu da. Ama hikâye edeceğimiz vakanın mahall-i vukûu olan yeri biz hâlâ bir konak yavrusu diye tavsif edeceğiz” (Ahmet Mithat Efendi, 1910, s.3).

Betimlenen Miralay Gazanfer Bey’in konağında zamanın tarihselliği ön plana çıkarılarak alafrangalaşmanın toplumun her kesiminden insanı etkilediğine vurgu yapmaktadır. Romanın 1908/1909’da tefrika edildiği düşünüldüğünde Batılılaşmanın bu yıllarda artık sadece belli bir çevrede varlığını sürdürmediği 20. yüzyıl insanı için gözlemlenebilir bir durumdur. Konağın mimarisini eski usulden yeniye çeviren Gazanfer Bey’in babası Yusuf Kenan Bey’dir. Oğlu ise konağın dış cephesinde değişiklik yapmayarak sadece iç dekorasyonunu alafrangalaştırmıştır. Konağın tasvir edilmesinin en önemli nedeni toplumsal çelişkileri konak üzerinden göstermek değildir; insan-mekân ilişkisini olaylar dizisine işlemek isteyen anlatıcının konağın vakadaki yerini bildirmekten mütevellittir. Bu konak bir aileye ait olmakla birlikte olay örgüsünde düğün sebebiyle kamusal mekâna dönüşmüş eğlence zamanını yaşamaktadır. Dilşinas Hanım’ın kızı

²¹ “Eser, 1908 yılında tefrika edilmesine karşın Tanzimat edebiyatının anlayışına uygun bir biçimde kaleme alınmıştır” (Karaca, 1991, s. 141).

Ahdiye ile Kâşif Efendi'nin oğlu Nurullah'ın düğünlerinin yapıldığı gün zamanın tarihsel zamandan dışlanması beklenirken düğün eğlencesi bittiği hâlde damadın gelememesinin sebebi tarihsel-toplumsal olayların bireysel olaylarla kaynaşmasında verilmiştir. Düğün günü Jön Türklerle ilgisi bulunduğu ihbarı üzerine damat tıraşı olurken polis hafiyeleri tarafından zabtiye nezaretine götürülmüş ve hapse atılmıştır. Böylece roman aile hayatının varlığını sürdürdüğü bir konağın özel alanında başlayarak alaturka-alafranga alışkanlıkların bir arada olduğu düğün zamanıyla kamuya açılmış ve ardından gelişen olaylarla siyasi-toplumsal olayların gündelik hayatın içine sindirilmesiyle birinci bölüm bitirilmiştir.

Romanın tarihsel zamanla kurduğu ilişki Nurullah'ın düğünden üç ay sonra Akka'ya sürgüne gönderilmesinden ibarettir. Romanın ikinci bölümünden itibaren Nurullah'ı bu sürece götüren nedenler geriye dönüşlerle anlatılmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin Doğu-Batı karşıtlığını temel mesele olarak ele aldığı diğer romanlarında yaptığı gibi bu romanında da alafranga özentiliğiyle yozlaşmamış Gazanfer Bey'in konağının karşısına baştan ayağa alafranga özellik taşıyan Kâzım Bey konağını yerleştirmiştir. Bu konak *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* ile *Karnaval* romanlarındaki aşırı alafrangalaşan konakların özelliklerine sahiptir. Konağın sahipleri Kâzım Bey ile Sezâyidil Hanım'ın kızları Ceylan bu konağın mahsulüdür. Kâzım Bey'in güzel ve rahat yaşamdan keyif alması, Sezâyidil Hanım'ın şuh bir kadın olarak çevresindeki erkekleri cevapsız bırakmaması kızları Ceylan'ın menşesini göstermektedir:

“Bu kızın babası da sağdır anası da. Babası Kâzım Bey bir büyük dairenin kethüdasıdır. Hem de pek çok senelerden beri. An-asıl bâb-ı âlide mektûbî-i sadâret kaleminden çıkmış. Orada en büyük hüneri mübeyyizlikmiş. Hüsn-i hattı pek mükemmeldir. Fakat ondan başka bir hüneri yok. İfâde-i merâma ancak muktedir. Kâzım Beyin en büyük malûmatı taayyüş hususundadır. İyi yaşamayı pekâlâ bilir. Her şeyin iyisini anlar. Çünkü mensup olduğu daireye her şeyin iyisi alınır. Gayet alafranga meşrep bir adamdır. Fransızca ‘bonjour’ demesini bilmez ise de daha gençliğinden beri polka oynamakta pek mahirdi. Rum ve Ermeni kadınlarından müteşekkil bir cemiyette, yani bir alafranga ... cemiyette bulunacak olsa evzâ-ı frengânesi ve etvâr-ı zen-dostânesi ile celb-i enzâr-ı dikkat eder. Zevcesi Sezayidil Hanım dahi mensup olduğu daireden çırağ edilmişti. Orada vazifesi perende-bâzlık olup bu tabirden rakkaselik manası murat olunur. Hakikaten gerek alaturka ve gerek alafranga ayak oyunlarında yektalardan addolunur.

Yalnız oyunculukta mı ya? Böyle büyük bir daireden çıkmış olan bir perende-bâz ne kadar da kurnaz ne kadar da dil-sâz olur ya! O gûnâ-gûn kıyafetleri saha-i temâşâyâ meydân-ı raksa çıktığı zaman nazar-ı hayreti celp edemeyecek çolpa mizaçlı bir miskine giydirilir mi? Sezayidil Hanım dahi gayet alafranga hatta bilihtiraz haber verimiz ki yaşı kırkı geçmiş olduğu hâlde henüz gereği gibi şakrak fıkırdak bir şuhtur bir şeydadır. Dilşinas Hanım ile Sezayidil bir yere gelecek olursa birisi kocakarı zannolunur, diğeri civan. Hâlbuki ikisi hemen bir yaştadırlar” (Ahmet Mithat Efendi, 1910, s.35).

Bu konakta üç ayrı enstrüman, bir Fransızca olmak üzere toplamda dört muallime doğum adı Ayşe olan kızın Ceylan’a dönüşmesinde ve bunun dışındaki aşırı alafranga davranış geliştirmesinde örnek teşkil etmektedirler. Kâzım Bey konağını romanda temsil edilen kriz anlarının başlangıç noktası olarak görmek gerekir:

“Bu hanenin muayyen bir yemek odası vardır. Sofra masası daima kurulu ve iskemleleri dizilidir. Yani bu hanede alafranga taam edilir. Bu akşam Despino iki kişilik olmak üzere hazırladığı sofraya saat yarım sularında bir çingirak çalarak Ceylan ile Nurullah Beyi davet eyledi. Vakıa beklettirilmemesi lazım gelecek başka hiçbir kimse yok ise de sofrada halkı beklettirmemek adet-i hasenesinin bu hanede teessüs etmiş bulunması hasebiyle Ceylan Hanım derhal misafirini alarak yemek odasına vardı. Bir çorba, bir roast beef taklidi et, bir sebze ve bir tatlıdan ve peynir ve meyveden ibaret olan taam tenavül edilmeye başladı. Sofra üzerinde açık iki şişe dahi ispadan birası bulunuyordu” (Ahmet Mithat Efendi, 1910, s.53).

Ali Bey’in Mehpeyker’in evindeki içki sofrasında olduğu gibi bu konakta da her daim açık olan alafranga yemek salonundaki içkiden sonra bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Nurullah’la birlikte olmak isteyen Ceylan onun kadehine buğday afyonu sürdüğü için geceyi birlikte konakta geçirirler. Birlikteliğin yaşandığı bu gece Ceylan Nurullah’tan hamile kalmıştır. Nurullah Bey’in dönüşüm anları eşik imgesi aracılığıyla hayatın uç noktalarıyla kesişmektedir. Eşik kronotopunu barındıran geniş zaman-uzamlar konaklardır. Kâzım Bey konağında kriz anını oluşturan hamilelik, ilerleyen olaylar dizisinde Gazanfer Bey’in konağındaki düğününden onu mahrum bırakacak ikinci bir krize dönüşecektir. Bu kriz anlarını tetikleyen kişi Ceylan’dır. Hamile kaldıktan sonra onunla tekrar görüşmek istemeyen Nurullah arkadaşının tavsiyesiyle Ahdiye ile evlenmeye karar vermiş, bu karar Ceylan’ı çıldırtarak evine yasaklı kitaplar sokturup ihbar etmesine neden olmuştur. Bu romanda konak kronotopu zaman ile uzam arasında çeşitli şekillerde kurulan içsel bağların birey ile toplum, yaşam tarzı ile dünya görüşü arasında kesişim noktasını oluşturmaktadır.

Jön Türk adlı romanında hem anlatıya hem de Ahmet Mithat Efendi’ye mahsus kronotopların kendi aralarında da etkileşimler vardır. Yazarın önceki romanlarında yer alan ideal tiplere - Râkım Efendi (*Felâatun Bey ile Râkım Efendi*), Ahmet Metin (*Ahmet Metin ve Şirzat*), Resmî (*Karnaval*), Nasuh Efendi (*Paris’te Bir Türk*)- benzer özellikleri olan Nurullah’ın onlardan ayrılan bir özelliği vardır. Beş vakit namaz kılmak ramazanlarda camiye devam etmek oruç tutmak gibi hüsn-i ihlak sahibi olduğunu (Ahmet Mithat Efendi, 1910, s.34) gösteren özellikleri II. Meşrûtiyet’in ilânından hemen sonra esen inkılâp havasının bir yansımasıdır. “Başlık altında ‘Millî, içtimaî, siyasî roman’ ibaresini koyduğu bu eserin Meşrutiyet idaresine hakim olan İttihatçıların maddî veya manevî baskısı altında yazılmış olduğu muhakkaktır. Filhakika II.

Abdülhamid’e büyük bir sadakatle bağlı olan Ahmed Midhat Efendi’nin bu romanda açıkça devletin 33 yıllık idaresini, hatta zımnın hükümdarın zulme dayanan tasarruflarını tenkit ettiği çok dikkate şayandır” (Okay, 2017, s.445). Yazarın dış dünya ile ilişkisi, dünya görüşü, değişen düşünce yapısı gibi bir dizi kişisel özellikleri romanın olaylar dizisiyle iç içe geçerek onlarla diyalojik bir bağ kurmuştur. Bu diyalojik bağ okurun dünyasına da girerek kronotopları genişletmektedir.

İdeal ile taklidi karşılaştırdığı *Felâton Bey ile Râkım Efendi* adlı romanda içselleştirilemeyen alafrangalık maddi bir değer olarak konakla bütünleşerek somut kronotopik bir anlam kazanır. Bu romanda konak, alafrangalaşmanın bir önceki nesilden (Mustafa Merakî Efendi’den) başladığını gösteren işaretlerle doludur. Yazar kendisi gibi okurun da ideale uygun olmayacağını düşündüğü Felâton Bey’i değil de önceki nesli haksız bulduğunu göstermek istemesine Mustafa Merakî Efendi’nin konağını birbirine benzer diziler yaratarak sunmuştur. Onun konağı Batılı misafirlerini ağırlamak için gelenekselliğe karşı âdeta savaş açan bir uzam olarak romanda yerini alırken bu alafranga hayata uymayan uşak Mehmet’in Mustafa Merakî Efendi tarafından terbiye edilmek üzere konağa kabul edildiği belirtilmiştir. Uşak Mehmet gelenekselliğe karşı olan bu konakta halkın pratik zekâsının canlı örneği olarak sahteliğe karşı tek başınadır. Bir anlamda yazarın dünya görüşünü temsil eden ve “geleneksel ve yanlış olan her şeye karşı başkalarının parodileştirilmiş bir teşhiridir” (Bakhtin, 1981, s.162). Karagöz ile Hacivat’ın bir parodisini yapan Ahmet Mithat Efendi, alafrangalığın ikiyüzlü aldatmacasına karşı alaturkanın gösterişsiz saflığını argüman olarak kullanmıştır:

“Ne zannettiniz ya? Felâton isminden ‘Pantolon’ lâfzını ve Mihriban isminden dahi ‘Merdüvan’ kelimesine intikal edebilmek haylice dirayete mütevakkıftır. Mehmetçik asıl büyük efendiye dahi ‘Meraklı’ Efendi der idiye de efendisinin isminde ‘lâm’ olmadığı için bunu doğru söylememekte olduğunu anlayarak mahcup olurdu. Hem bizim Mehmet memleketimizdeyken gam cüzüne kadar okumaya dahi muvaffak olmuştu!

Merakî Efendi’nin alafrangalığıyla beraber böyle bir Mehmetçiği konağına kabul etmiş olmasına şaşmayınız. Onu terbiye edecekti. Hatta terbiye etmeğe başladı bile. Bir gün ‘Mehmet, Beyefendi ne yapıyor?’ deyip de Mehmet’ten ‘Çorba içiyor’ cevabını alınca ‘Oğlan öyle söyleme ona alafrangada supe yiyor derler’ demiş ve Mehmet ‘Hayır efendim! Allah göstermesin! Sopa yediği yok çorba içiyor’ dediği hâlde dahi Merakî Efendi meraklanmayıp ‘Oğlum! alafrangada çorbanın ismi supedir bunları birer birer öğrenmeli’ diye bir nasihat vermişti. İşte anlayınız ki Mehmet dahi yavaş yavaş alafranga olacaktır.

Nasıl olmasın ya? Olmamak mümkün mü? Büyük efendi neyse ne ama küçük bey Fransızcadan başka söz söylemiyor ki! Sütü kahve isteyeceği zaman ‘kafe ole’ diyor Mehmet ise bunu ‘kavala’dan başlayıp evvelce öğrenmiş olduğu ‘karyola’ kelimesine kadar tatbik ede ede ister istemez belliyor” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.7-8).

Yazarın neden önce Felâtun Bey’i değil babasının konağını ve buradaki aşırılıklarını anlatarak romana giriş yaptığını ardışık olgularla açıklamayı mümkün hâle getiren kronotoplar, nesillerin birbirini izleyen davranışlarındaki ortak özelliklere dikkat çekmektedir. Çağlar değişse, nesiller birbirinin yerini alsa da bu dizide yer alan bir yanlışlık tüm dizinin ritmini bozmaktadır:

“Roman, bu (...) karşı koyma işlevini, daha derin önem arz eden ve daha karmaşık yapılandırılmış bir çizgide sürdürmektedir. Yazarın dönüşümü başlattığı, bu figürleri metaforik unsurlara dönüştürdüğü temel düzlemde (...) kavrayış eksikliği, saçma sapan gelenekleri anlamama ve bunlara anlam verememenin ifadesi olarak işlevselleştirilir. Uzlaşımlara ve mevcut tüm yaşam alanlarının gerçek bir insana uyma konusundaki yetersizliğine karşı verilen mücadelede bu maskeler olağanüstü bir önem kazanır. Onlar okura anlamama hakkını bahşederler, kafa karıştırma, oluruna bırakma, hayatı abartma, konuşurken başkalarını alaya alma ve ciddiye alınmama hakkını bahşederler. Kendi olmama, hayatı dolaylının ve teatral zeminin kronotopunda yaşama, hayata bir komedi ve insanlara aktör muamelesi yapma, maskeleri parçalama, başkalarına neredeyse ilkel bir öfkeyle saldırma, öfkelenme ve nihayet yaşamın kamusallığını ve mahremiyetini ihlal etme, onun en şehvetli ve en küçük sırlarını ortaya dökme hakkı bahşeder” (Bakhtin, 1981, s.162-163).

Alafranga konakta yer alan alaturka uşağın anlamakta güçlük çektiği yanlışlarla dolu yabancı dünya beraberinde başka dizileri daha getirir. Felâtun Bey, Mustafa Merâkî Efendi ve Mihribân Hanım’ın ev içi yaşamlarından kesitler sunan anlatıcı tek bir uzamda olay örgüsüyle doğrudan ilişki kurulacak kıyafet, ev eşyaları gibi günlük hayatın görünür kılındığı iç uzam detaylarına kahramanların tahsil hayatları, uğraşları hakkında bilgiler de ekler. “(...) Mustafa Merakî Efendi öyle tahsil görmüş bir adam olmadığı gibi çocuğunun tahsiline nezarete dahi vakti olmadığından oğlunun mektebe gidip gelmesini ve Fransız hocasının dahi eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için kâfi görürdü” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.4). Bir şekilde kalemde iş bularak haftada birkaç saat uğradığı işinden bir şey öğrenmesi mümkün olmayan Felâtun Bey gibi Mihriban Hanım’ın durumu da farklı değildir. Mustafa Merâkî Efendi, kızının annesini kaybettikten sonra okuma yazma tahsilini yarıda bırakmasına gönlü razı olmamış alafrangada kızların okumalarının gerekli görülmesi nedeniyle ona piyano dersleri de aldırıştır. Anlatıcının sunduğu özel hayata dair küçük detaylar romanın olay örgüsünde önem kazanmaya başlayacak bir zaman-uzam yaratmıştır. Bir tarafta dönemin sosyal hayatında ortaya çıkmaya başlayan alafranga yaşamın simgesi olan varlıklı bir babanın konağı diğer tarafta babasız ve varlıksız bir yaşamı yeşertir. Yazarın dünya görüşünün taşıyıcısı konumunda olan romanın bir diğer kahramanı Râkım Efendi’nin “(...) babası ise Salıpazarı tarafında üç odalı bir çürük kümes ve bir de Arap cariyeden başka mal ıtlakına seza hemen hiçbir şey bırakmamış” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.11) babasının yokluğuna rağmen çalışkanlığı vurgulanır. Kazandığı ilk parayla güzel eşyalarla Batılı sayılabilecek dekor yaptırarak tamir ettirdiği Râkım Efendi’nin

evi Tanzimat Dönemi'nin Batı özentisi evleriyle karşıtlık içindedir. Haremlik selamlık düzeninin devam ettiği bu eve ihtiyar dadı Fedâyi'nin isteğiyle bir cariyeye alınmıştır. Râkım Efendi'nin evi Doğu ile Batı'nın özellikleriyle organik bir bütünlükle kaynaşmak, aşırı Batılılaşmanın kalıntılarını temizlemek gibi olumlu bir işlevle dönemin uyumlu insanının ve yeni insanın iletişiminin kronotoplarını sunmaktadır. Ahmet Mithat Efendi Mustafa Merâkî Efendi ile Râkım Efendi'nin evini iki farklı zamansal-uzamsal dünyada mevcut olan yaşam biçimini kalem kavgasına dönüştürmeden tezat olarak vurgulamıştır. “Kendisine bir kütüphane tedarik etmeye başlayıp Türkçe ve Fransızca en mutena âsârı toplardı. Bu kadar masrafla beraber yine Râkım'ın kesesinde para eksik olma[yan]” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.15) dengeli yaşam tarzı Jozefino, Ziklas gibi ecneblerce de beğenilmiştir. Piyano gibi Felâton Bey'in kütüphanesi de gösteriş için, Râkım Efendi'nin seçkin eserlerin bulunduğu kütüphanesi kişisel gelişiminin göstergesi olarak evdeki yerini almıştır. Konaktaki yaşamın toplumsal hayatta kurulan yanlış bağlantıların doğrular arasında köprü görevi görmesi dikkate değerdir:

“Filhakika Râkım Efendi'de ev her lâhza bir hülya objesi gibi kütüphanesi, sofrası, ecnebi dostlarla yapılan piknik gezintileri, sandal safalarıyla karşımıza çıkar. Yeni teşekkül etmeğe başlayan burjuvazinin bütün hayat programı ve rahat çalışma arzusu ordadır. Ve doğrusu istenilirse ‘Maî ve siyah’taki Ahmet Cemil’in evi, hattâ ‘Aşk-ı memnu’daki Adnan Bey’in yalısı oradan başlarlar. Sürgünden ve sefaletten refahlı eve doğru bu içten akışı Ahmed Midhat Efendi ‘Üss-i inkılâb’ın korkunç yalanlarıyla, ‘Tercüman-ı Hakikat’te Midhat Paşa muhakemesi için yazdığı makaleler ve havadislerle ödeyecektir. Filhakika bu ilk edebiyatçı evi en pahalı ev olacaktır. Fakat böyle olması Ahmed Midhat Efendi'nin hayat iştahasını bozmaz” (Tanpınar, 2003, s.461).

Tanpınar'ın da üzerinde durduğu gibi ev ideali Ahmet Mithat Efendi'yi dönemin diğer yazarlarından ayıran önemli bir özelliktir. Yazarın bu özelliği Osmanlı Devleti'nin tarihsel sürecinde yer alan Batılılaşma gerçekliğini romanın uzamında yansıtan ve bu uzamla dönemin zamansal sancılarını görünür kılan konak dışında bir de sofranın kronotopu sayesinde ortaya çıkmaktadır.

Râkım Efendi'nin ev hayatı Ahmet Mithat Efendi'nin idealini okuyucuya yansıtmaktadır. Romanın olaylar dizisinin hareket noktalarından biri olan Râkım Efendi'nin evi roman kahramanının ideal yaşam dizisinde çalışkanlığıyla elde ettiği maddi ve manevi oluşumlarına da ev sahipliği yapmaktadır. Önce madam Jozefino'nun daha sonra Mister ve Mistresses Ziklas'ın hayranlıkla gezdiği bu ev geleneksel matrislerin doğru bir temelde yeniden kurulduğu, insan ilişkilerinin yeni bir düzende gösterildiği istikrarlı küçük bir dünya yaratmıştır. Evin cariyesinin piyano çalma hevesine bir piyano hocası tutarak karşılık veren Râkım Efendi, Ziklasları aile masasının etrafına toplayarak onlara alaturka bir sofranın kurduğunu göstermiştir. Yazarın gerçekliğini

temsil eden bu sofrâ kronotopu, çorba ve yahniden oluşan basit menüsüyle ecnebi misafirlerin gözlerini boyamak yerine alaturka yaşayıştan lezzet almalarını sağlayarak evden ayrılmalarıyla tanımlanabilir. Romanın temasını da ortaya çıkaran sofrâ kronotopu Râkım Efendi'nin Doğu ve Batı kültürlerinden mütenasip bir şekilde yararlandığı evin her detayı yazarın dünya görüşüyle bütünleşmektedir. Bir İngiliz ailesi olan Ziklasları evinde ağırlayan Râkım Efendi'nin alaturka evi alafranga sofrâ âdâbını benimseyen Ahmet Mithat Efendi tarafından romanın mesajına uygun olarak gözler önüne sermiştir:

“Nihayet taam vakti gelmekle Râkım müdevver sofrâ iskemlesi, pirinç sini, sofrâ bezi, uzun peşkir elinde olduğu halde Ziklas'ın bulunduğu odaya girip kaşıklik kesesi, ekmek sepeti, tuzluk, biberlik, erkân minderleri hasılı tamam alaturka bir sofranın kâffe-i levazımını Ziklas'a gösterdi. Deli İngiliz bunları alıp birer birer bakar ve her biri hakkında malumat-ı mufassala alıp her aldığı malumata dahi başka başka şaşardı. Hepsi sofraya oturdular. Ber-vech-i usûl çorbayı içtiler bade mukaddema kendisine haber vermiş olduğu bir Arap eli yahni sahanını kapı arasından uzattı. Ziklas bunu görünce o kadar taaccüp eyledi ki, merakından kalkıp Arap'a bakacağı geldi. Hatta kızlar yerlerinden davranmışlar idi bile. Valideleri menetmesiyle oturdular. Henüz alafranga sofrada yemek yememiş olan bir Türk'ün alafranga usulüyle yemek yediğini görmek vakıa insanı güldürür. Ezcümle önünde tabak içinde bulunan eti bıçakla keserek çatala yemeyi beceremeyenler elleriyle kopardıktan sonra çatala saplayıp aldıkları görülür ki bu acemilik insanın pek hoşuna gider. Lâkin hiç alaturka yemek yememiş bir İngiliz'in alaturka yemek yemesi insanı katılcıncaya kadar güldürecek bir şeydir” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.114-115).

Alafranga sofrâ âdâbına hayran bir yazar olan Ahmet Mithat Efendi, Râkım Efendi'nin alaturka sofrasından bile misafirlerin keyifli bir şekilde ayrılmalarını sağlamıştır. Bu sayede sofrâ hem mekânda zamanın akışının bir temsili hem de farklı toplumsal kesimlerin bir araya getiren zeminiyle gastronomik yönüyle değil kronotopik olarak romanda yer almıştır. Her şeyin tutarlı olduğu, güvenli aile ortamı tam da Ahmet Mithat Efendi'nin arzu ettiği yerdir; o böyle bir yerde alaturka sofrâ yerine alafranga sofrâ adabını tercih etmektedir:

“Râkım Efendi'nin kendi kurduğu eve bağlılığı bütün ömrü boyunca sürecektir, ondan âzâmî refahı isteyecektir. Fakat bununla da kalmıyacak okuyucularına onu daima bir örnek gibi sunacaktır. Beykoz'daki yalı, Akbaba'daki çiftlik, yaz mevsimini geçirdiği çadır, sandal safaları, çocuklariyle meşgul olduğu saatler, 1300-1310 seneleri okuyucusunun karşısında daima bir ideal gibi parlayacaktır” (Tanpınar, 2003, s. 461).

Râkım Efendi'nin yarattığı kronotopik dünyada yer alan her nesne, eylem ve kişi kahramanın zamanla olan ilişkisini gösterecek zamansal-uzamsal niceliklerle doludur. Sıradan halkın bir temsilcisi olarak konumlandırılan Râkım Efendi'nin tam karşısında Felâtun Bey vardır; onun dünyasını oluşturan babası Merâkî Efendi'nin konağında sofrâ kronotopu yerli olanla taban tabana zıttır. Bu nedenle romanda Merâkî Efendi'nin konağında alafranga ile alaturka şeklinde

belirlenen toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan zıtlıklar boy göstermektedir. Daha önce belirtildiği gibi bu eve uymayan tek yerli öge uşak Mehmet'tir. Sofranın zaman-uzamsal anlamı bu açıdan önemlidir. Onların arasındaki zıtlık romanın zaman-uzamında çarpışıp iç içe geçtikten sonra Râkım Efendi'nin sofra kronotopunun işaret ettiği gibi yerli olanla ithal olanı birleştirmeye doğru yol alacaktır.

“[M]ekândaki farklılaşmayı sosyal statü ve gelir farklarından çok, dini-etnik ayrımının belirlediği” (Ortaylı, 1986, s. 199) bu dönemin sofralara yer veren romanlarına bir diğer örnek Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'dır. Burada da “salamanje”de kurulan alafranga sofra ile zaman uzamla kaynaştırılmıştır:

“Sal a manjeje gidildi. Büfenin bir kenarına mevzu supierin etrafından kıvrıla kıvrıla tavana doğru çıkmakta olan duman kapıdan girer girmez nazar-ı iştihasına çarpmakla Mösyö Piyer: ‘Oh!.. Kom sa san bon!’ diyerek ve beşuşane ellerini ovuşturarak hemen sofraya ikbal gösterdi. Bihruz Bey de ona imtisal etti. Karşı karşıya geçtiler oturdular. Taama başladılar.

Mösyö Piyer nefis sebzevat çorbasını sekiz saatten beri gıdadan hâlî bulunan midesine yollarken her iki kaşıқта bir: ‘Kom se bon!.. Seteksalan... Seteksgi... Se süperb!..’ diyordu. Çorbadan sonra bir dolu kadeh bordo şarabını da nûş edince zavallı ihtiyar tıkanıverdi. Halbuki bu akşam yemekler pek müntahap... Pek nefisti. Ez-cümle nemse böreği... Yerli kalkan balığı tavası... Mayonezli tavuk söğüşü... Piliç etiyle güveçte pişmiş taze bamya... Bezelyeli kuzu külbastısı... Kremalı çikolata geri çevrilir şeylerden değildi. Mösyö Piyer ister istemez bu yemeklerden tabağına alır... Hepsinden birer parça yemeye mecbur olurdu. Fakat çorbadan sonra mösyönün dudakları çenesinden ziyade oynamaya başladı. O gün mütalaa ettiği gazetelerin mündericatından olmak üzere Fransa'nın tensikat-ı askeriyesine dair harbiye nazırının yeni projesinden uzun bir bahis tutturdu. Bila-fâsıla söylüyordu” (Recaizade Mahmut Ekrem, 1896, s. 127-128).

Ahmet Mithat Efendi ve Recaizade Mahmut Ekrem'in belli sınırlarda çizilmiş tiplerin çeşitli yönlerini vurguladığı romanlarından farklı bir yapıya sahip Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanında sofra kronotopunun başka bir işlevi vardır. Bireysel hayatın bağlantılarını bir araya getirme işleviyle kurgulanmıştır. Bu romanda yaşamın içinde ortaya çıkan ikiliğin yerine insanın doğaya tekabül eden yönlerini aşk motifi etrafında birbirine bağlayarak divan edebiyatı geleneğindeki bakış açısına benzer bir şekilde doğa ile sevgiliyi aynı düzlemde buluşturur. *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*'de sofranın belli bir dönemde iki ayrı yaşam biçimini kaplayan bir kronotop oluşu *İntibah*'ta yoktur. Ahmet Mithat Efendi kahramanlarını içinde yetiştikleri mekânın maddi niteliklerini vurgulayarak ele alırken Namık Kemal'in kahramanlarını içinde bulundukları anların manevi niteliklerini vurgulayarak göstermiştir. Bu nedenle Ali Bey'i Mehpeyker'in sofrasına götürürken önce uzamda zamanı vurgular ve ardından sofra kronotopunu işlevselleştirir.

İntibah'ta sofrâ; insanları bir araya getiren eş, dost, aile yemeği zaman-uzamı değil, kahramanların ruh hâllerini açığa çıkaran bir içki sofrasıdır. Hayatın olağan akışında beklenmedik bir anda ortaya çıkan bu uzam kritik bir nokta olarak işaretlenmelidir. “Tarih Cumad’el-ulânın on yedisine tesadüf et[tiği]” (Namık Kemal, 1874, s. 74) günün akşamı Mehpeyker’in evine giden Ali Bey’in sevgilisinin evindeki içki sofrasını görmesinden sonra bir daha hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Bu anlamda sofrâ kronotopu duygusal anlamda belirleyici bir etkiye sahiptir. Zamansal koordinat vurgusu sevgiliyle arasındaki uzamsal mesafenin bir açıklaması gibidir. Çünkü vurgulanan bu tarih ayın hilal şeklini almasından hemen önceki evresidir ve küçülmeye başlayan ayın aydınlıkta kalan kısmı ona ismiyle müsemma sevdiği kadını hatırlatmaktadır. Zamanın bu özelliği çevresindeki manzaraya da etki ederek ayın şavkının vurduğu denizde “yüzü ay gibi parlak, nurlu, güzel olan” (Devellioğlu, 2007, s.603) Mehpeyker’in hayalini gören Ali Bey’e “[d]ağlardaki çimenlerin, ormanların koyu yeşil yaprakları içinde aydınlık o kadar hafif görünür” (Namık Kemal, 1874, s. 75). Bu uzamda doğanın önce manzaraya, ardından da eylem ortamına dönüşmesi yazarın bilinçli bir tercihidir. Doğa manzarasıyla ruh hâli örtüştükten sonra olaylar dizisinin eylemsel düzlemine (Mehpeyker’in evine) geçilmiştir. Ay ışığıyla bütünleşen köşkte ilk algılanan odanın niceliksel özellikleridir:

“Kara tarafına olan duvarın vasatına ve binaenaleyh büyük pencerenin karşısına tesadüf eden kapıdan girildiği gibi pencereden hâlî olan sağ duvarın bahçe tarafındaki köşesinde ince beyaz tül ile örtülmüş yataklık; yataklıkla denize nazır olan pencerenin arasında birkaç sandalye; büyük pencerenin önünde endam aynasıyla çifte fanuslu çalar saatıyla bir muntazam çiçeklik; sola düşen ve bahçeye doğru iki penceresi olan duvarın deniz canibindeki köşesinde bir kanepa ve beriye doğru yine birkaç sandalye ile kapı tarafındaki köşesinde bir aynalı dolap; kapının iki tarafında dahi bahçenin sokak kapısı tarafındaki cihetine nazır iki pencere görünürdü. Pencerelelerin beyaz bürümcük perdeleri yarı yerlerinden merbut binaenaleyh alt tarafları açık olduğundan endam aynasıyla mestur olan büyük pencereden başka hem denize ve hem de bahçeye nezaret olunurdu. Kanepenin önüne mükellef bir işret takımı kurulmuş. Ve üzerine bahçeye nazır olan pencereden alınma bir dal henüz açılmış beyaz gülleriyle sâyesâz-ı letâfet olmuştu” (Namık Kemal, 1874, s.77-78).

Mehpeyker’in sofrası onun (hafif) meşrebini ortaya çıkartırken Ali Bey’in hazin sonunun habercisi gibidir. Ali Bey’in aklı ve gönlü hep bu zamanda kalır. İçki âleminin ortaya çıkardığı zevk ve eğlenceye düşkünlük beraberinde yorgunluğu getirir ve sınırları gerildiği için annesi Fatma Hanım ile arasına mesafe girer. Romanda eşik kronotopunu da içinde taşıyan bu ortam Ali Bey’in ailesinden kopmasına da neden olur. Denebilir ki “Namık Kemal’de sofrâ, sukutun ilk kademesi, hattâ sembolüdür” (Tanpınar, 2003, s. 461). Annesinin uygun gördüğü cariyeye Dilaşub ile evliliği düşünmediğini söyleyen Ali Bey zamanla gerçekleri görmeye başlar ama

Mehpeyker'in intikam alma hırsının kurbanı olur. İşte romanda bu sürecin işaretçisi içki sofrasıdır.

Paris'te Bir Türk adlı romanın olay örgüsünü Messagerie Impériale adlı Fransız kumpanyası vapurunda seyahat eden yolcular oluşturmaktadır. Bu yolcular vapurun iç uzamında “gözden geçirilerek” sofranın kronotopunda görünür hâle getirilmiştir. Vapurun ikinci mevkiinde yolculuklarına başlayan yolcuların yemek yediği zaman, Dersaadet Limanı'ndan Marmara açıklarına geldiği sonbahar mevsiminin bir akşamüstü saatidir. Ahmet Mithat Efendi, gemi yolcularını salonun ortasına konumlandırılan bir yemek masası etrafına oturtarak yemek esnasında onları tanıtır. Normal şartlarda otuz altı kişilik bir masaya yirmi kişiyi saat on iki yönünde şöyle oturtmuştur: Masanın başında saat on iki yönünde duran kaptanın yanında otuz yaşından aşağı olmadığı anlaşılan Madame Cartrisse ya da Mademoiselle Cartrisse diye hitap edilen bir kadın vardır. Onun yanında Herr Kaliksberg isminde Alman olduğu anlaşılan gayet nahif, sarı ve köse bir adam, dört nüfustan ibaret Dizier, Angeline, Ussé, Julie adlı kişilerden oluşan bir aile, Yorgidis isminde bir Rum, bir tiyatro oyuncusu olan Gabrielle vardır. Kaptanın tam karşısındaki uçta; yirmi sekiz, otuz yaşlarında bir delikanlı olan Nasuh Efendi ile on dokuz, yirmi yaşında zeki bir adam olan Sena Bey oturmuştur. Yine saat yönüyle Nasuh'un yanında Gardiyanski isminde bir Lehli, onun yanında Monsieur Autrans uzun boylu, etine dolgun, güzel simalı, iri burunlu fakat ziyade geveze bir Fransız, onun yanında iki yanağı üzerinden salıverdiği favori denilen çatal sakalları iki omuzlarından aşağıya doğru sarktığı için filozof ya da ressam zannedilen Mister James adlı İngiliz, kırk beşini geçmiş kısa boylu, kuru yüzlü bir erkek, sofrada başka Avrupalı olmadığı zannedilecek kadar şık görünüşlü Zekâ Bey isminde bir kişi vardır. Onun yanında Avrupalı asilzadelerden kırkını geçmiş, şişman bir kadın olan Madame de Trouville, onun da yanında on iki yaşındaki oğlu Etienne ile birlikte Lyon şehrine gitmek üzere yola çıkan Madame Syrienne kucağında dört yaşındaki kızı Marie ile oturmaktadır.

Salonun tam ortasındaki masaya oturtulan bu kişiler yolculuk sebebiyle tesadüfen bir araya gelmiş gibi görünse de Ahmet Mithat Efendi onları gelişigüzel oturtmamıştır. Kaptan, Madame Cartrisse ve Herr Kaliksberg politika konuşurlarken Monsieur Autrans tam karşısında oturan Yorgidis ile sohbet eder. Fakat Yorgidis Gabrielle ile birlikte ona yakın oturan Sena Bey'le sohbet etmek ister. Madame de Trouville Zekâ Bey'le çok samimi bir şekilde konuşmaktadır. Birbirleriyle sohbet edip yemeklerini yerken yazar, okurlarına karakterlerini tanıtır. Olay örgüsünü oluşturacak olaylar zincirinde kişileri teşhir edecek olan sofranın kronotopundaki konumlarıdır. Okurun, karakterleri tanıması için bir uygun bir ortam olarak kurgulanan

yemekten sonra sohbet etmek üzere yolcular güverteye çıkmışlardır. Böylece sofranın kronotopunda kendini belli eden bazı önemli detaylar yolcuların bulunduğu ortak kamusal alanlarda somutlaştırılır:

“En sonra çıktığını haber verdiğimiz Nasuh Efendi kış üzerine vardıkta etrafı bir kere gözden geçirip Lehli Gardiyanski’yi Mademoiselle yahut Madame Cartrisse ile tiyatrocunun Gabrielle’in yanında oturmuş görmekle ol tarafa teveccüh gösterdi. Vakıa Madame de Trouville ile Zekâ Bey dahi orada idiyeler de Nasuh Efendinin onlardan kaçmaya hiçbir mecburiyeti yoktu. Bahusus bunlar başkaca konuşup Gardiyanski takımı dahi başkaca konuştuklarından Nasuh Efendi doğruca onların yanına varıp ‘Ülfetinize iştirak edebilir miyim?’ diye istihzân eyledikten ve muvafakat cevabını aldıktan sonra yanlarına oturdu.

Bunlar şiir ve inşadan ve hikâye ve tiyatrolardan bahsederlerdi. Hem de müşâfehelerinin suret-i cereyanına nazaran Cartrisse’in hikâye ve tiyatroya pek ziyade merakı olduğu ve Gabrielle’in ise pek çok âsâr-ı üdeba okumuş ve ezberlemiş bir aktris idüğü anlaşılır ve Lehli Gardiyanski dahi Fransız şiir ve inşasınca bunlardan geri kalmazdı. Nasuh Efendi dahi bu bahiste geri kalmamaya muvaffak oldu. Hatta Fransa meşâhir-i şuarâsından Racine’nin âsârından bahseylediği zaman Cartrisse ‘Adam sen de! Racine, vakıa güzel şiir söylemiş ise de İran şuarâsının mukallidi bir heriftir!’ demesi üzerine Nasuh Efendi Alfred de Musset gibi birkaç yanık şuarânın âsârından bazı parçalar okuyarak Fransa edebiyatınca vukuf ve malûmatı zararsız olduğunu Cartrisse’e anlattıktan sonra mumalehanın Racine’i İran şuarâsı mukallidi etmesinden bilintikal şöyle bir söz daha açtı” (Ahmet Mithat Efendi, 1876, s.14-15).

Tanzimat romanlarında ailelerin sahip olduğu konaklar içinde yaşayanların kaderlerini tayin edecek şekilde romanda işlevselleştirilmiş olmakla beraber yeni bir yaşamın izlerini yazarların dünya görüşlerine uygun olarak taşıdıkları için çok katmanlı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde değişen yaşam biçiminin yanı sıra değişmeyen geleneğin izlerini sembolik anlam içermeyen taşra kronotopunda bulmaktayız. İstanbul’da yaşamın yenilenmesiyle sürekli genişleyen hayat taşrada yoktur:

“Taşra romanında, bir aile emeği, tarım ya da zanaat işi idilinin romanın ana biçimine doğru ilerleyişine doğrudan tanık oluruz. Literatürdeki taşralılığın [*oblastnicestvo*] temel önemi -kuşakların yaşamı ile kesin olarak sınırlandırılmış bir yerellik arasındaki kesintisiz, asırlık bağlantı- zamanın mekânla tamamen pastoral ilişkisini, yerin bütünü mahalli olarak pastoral birliğini tekrarlar. Taşra romanında yaşam sürecinin kendisi genişletilir ve daha ayrıntılı hale getirilir (ki bu romanın koşulları altında gereklidir) ve ideolojik yön -dil, inanç sistemleri, etik, âdetler- daha büyük bir önem kazanmaya başlar; yine de yaşam, kesin olarak sınırlandırılmış bir yerel ayara ayrılmaz bir şekilde bağlı olarak gösterilir. Taşra romanında, idilde olduğu gibi, tüm zamansal sınırlar bulanıktır ve insan yaşamının ritmi doğanın ritmi ile uyumludur. Romandaki zaman sorununun bu pastoral çözümünün kalbinde (son tahlilde folklorik bir çekirdektir), taşra romanında ortak gündelik hayat dönüştürülür: gündelik hayatın olayları tematik bir önem kazanır. İdil’e özgü olan ve taşra romanında karşılaştığımız tüm folklorik matrisler bu çekirdek etrafında inşa edilmiştir. Burada idilde olduğu gibi büyüme aşamaları ve yaşam sürecinin döngüsel tekrarı çok önemlidir. Taşra romanı, idil ile aynı kahramanlara sahiptir: köylüler, zanaatkarlar, kırsal din adamları, kırsal okul öğretmenleri” (Bakhtin, 1981, s.229).

Nabizade Nâzım'ın *Karabibik* (1891) adlı romanında köy (taşra kasabası), Tanzimat Dönemi romanlarında karşımıza çıkan başka bir zamansal-uzamsal sahne kesişimidir. 19. yüzyıl romanları için çok yaygın bir ortam olmamakla birlikte²² köy, sembolik bir mekân olmanın ötesinde insan ilişkilerinde açığa çıkan tekdüze yaşamın devirlerini kapsamaktadır. Antalya'nın Kaş ilçesine bağlı Beymelek köyünde yaşayan *Karabibik* adlı bir köylünün gündelik zamanı aynı zamanda romanın döngüsel zamanını oluşturmuştur. Beymelek dışında Temre köyü içinde yer alan uzamsal yerel sahneler de yine gündelik döngüsel zamansal ilişkilerle iç içe geçmiştir. Köyün yolları, vadisi, çayı, kerpiç evleri, tarlaları, hayvanları Bakhtin'in "pastoral emek kronotopu" ve "doğa kronotopu" olarak belirttiği zamansal-uzamsal ayrıntılarla örtüşmektedir:

"*Karabibik* bugün erken kalkmıştı. Tarlasına harım çevirmek için dün –Matırlı– tepelerinden kestiği pırnal fidanı dalları harman yerinde koca bir yığın hâlinde durmaktaydı. Sağ elinde ağzı çentikli bir tahra bulunmakta olup geçen seneden beri nadaslı duran tarla içinde ağır ağır adımlarla bu yığına doğru yürümekte idi. Ayağındaki iri, kalın pençeli, sökük yemenileri kemal-i zahmetle sürüklemekte, lime lime, rengi, cinsi belirsiz, muhtelif renkte yamalı dizliğin deliklerinden iç donunun toprak rengine mail olan rengi görünmekte; bir eski istibdal neferinin kim bilir kaç sene evvel hediyesi olmak üzere malik olduğu ceket, tutar giyilir yeri kalmadığı hâlde ve bedenini ihatadan aciz kalmakla beraber yine sırtında bulunmakta; bu ceketin altında kirli gömleğinin göğsü, yakası büsbütün açık kalarak kayış gibi sert ve siyah olan vücudunun göğüs ve bağır kısımlarını hep açıkta bırakmaktaydı. Çenesinde beyazlı siyahlı olmak üzere isbat-ı vücut eden tek tük kıllar, dik ve seyrek bıyıkların da inzimamıyla mesdur, gayet esmer, ufarak gözlü olan çehresinin heybetini artırmakta ve bu heyet-i acibe, insanda tuhaf bir korku uyandırmaktaydı" (Nâbizâde Nâzım, 1890, s. 5).

Karabibik'in köyünde yaşam, köylünün emek sürecini ortaya koyacak etkinliklerle başlayıp her gün aynı işlerin tekrar tekrar yapıldığı uzamda devam ederken zaman da kendini tekrar ederek ve -tıpkı roman kahramanı *Karabibik* gibi- ayağını ağır ağır sürükleyerek hissettirmektedir. Babası Koca Osman'dan miras kalan on iki dönümlük arsanın dört dönümünü satan *Karabibik*'in elinde kalan sekiz dönümlük tarlasına göz diken Yosturoğlu'nun yaşattığı anlaşmazlık zamansal bir düzleme oturtularak köylü yaşamının tekrarlayan yönlerine dikkat çekilmiştir. Yosturoğlu'nun otuz iki dönüm tarlası olmasına rağmen *Karabibik*'in avuç içi kadar olan toprağına göz dikmesi aynı köyde, aynı koşullar altında yaşamış nesillerin hayatının bir döngüsüdür. Çünkü Yosturoğlu'nun babasının da sağlığında köydekilerin tarlasına göz koyarak

²² M. Kayahan Özgül "İlk Köy Romanımız Türkmen Kızı (Mı?)" başlıklı makalesinde, "Köy romanı" kavramıyla tanışmamızın 1930'lu yılların sonunda olduğunu belirterek *Karabibik* için bütün kaynaklarda kaydedilen 1890 tarihinin 1891 olarak tashihiinin doğru olduğunu açıklamıştır. Ayrıca, *Karabibik*'ten önce Ahmet Mithat Efendi'nin "Bir Gerçek Hikâye" (1876) adlı küçük boy altmış altı sahifelik bir uzun hikayesinin olduğunu; ama ilk köy romanımızın Ömer Ali Bey tarafından yazılan *Türkmen Kızı* olduğunu belirtmiştir. Bkz: Özgül, 1998, s. 280-291.

toprak hırsından ölmüştür (Nâbizâde Nâzım, 1890, s. 6). Böylece daha ilk sayfalardan itibaren insan ilişkileri köyün tekdüze hayatını ifşa eden bir niteliğe bürünmüştür.

Romanda Karabibik'in yaşadığı Beymelek köyünden daha detaylı anlatılan Temre köyü eski yaşam biçimlerini hatırlatan nesne ve eylemlerle tasvir edilmiştir. Halkı ticaretle uğraşan ve bir Hristiyan köyü olan bu bölgenin tarihsel konumu detaylı bir şekilde anlatılarak insanın ve insana ait düşüncenin ekonomik koşullar altında değişerek insanı “bir öküzle karşılık gelecek bir meta” olarak görülmesine neden olduğu ifade edilmiştir. Eski matrisler aracılığıyla köyün uzun soluklu tarihsel bir geçmişi olduğu vurgusu yapılmıştır. Bu vurgu köy yaşamında insanın durağanlığının yüzyıllardır devam ettiğini, tek akışın tarihsellik olduğunu göstermektedir. Köylünün nesiller boyu süregelen anlaşılmazlık nedeniyle yerinde saymasına karşın diğer tarafta toprağın kalıntıları yaşamaya devam etmektedir:

“Köylüler bu kilisenin ta Hazreti İsa zamanından kalma olmasını iddia ederler. Fakat kulağı delik olan -Sarı Simyonoğlu- bunun daha eski bir bina olduğunu iddia etmekteydi. Bu civarı gezmiş olan bir İngiliz lordunun pederine verdiği malumattan naklen Sarı Simyonoğlu bu kilisenin kadim Likya hükûmeti zamanından kalma bir Apollon mabedi olduğunu rivayet eylemekteydi. Güya şimdiki Temre Köyü ol zaman “Mira” namıyla meşhur ve cesim bir şehir olup bu mabet de işbu şehrin tam ortasındaymiş. Fakat sonradan kim bilir bundan kaç bin sene evvel “Kaş” tarafından doğru Temre Çayı azim bir sel getirerek Mira şehrini kum ile örtmüş de bu suretle Apollon mabedini de gözden nihan eylemiş” (Nâbizâde Nâzım, 1890, s. 26-27).

Mekânı coğrafi konumla zenginleştiren, tarihsellikte kaynaştıran Nâbizâde Nâzım dar bir çevreyi ele alan aile romanına geniş bir perspektif kazandırmıştır. Romanın dış mekânlarından biri olan Temre köyünü sel götürüp her şeyini yerin altına saklasa bile İlk Çağ'dan beri insanın kamusal alanı ile öznel belleği her şeyi depolamıştır. Şimdilerde eskiye dair pek çok şey değişmiş olsa da tasvirin yapıldığı pasajda geçmişle (*Hız. İsa, Likya, Apollon Mabedi*) şimdi (*Temre köylülerinin yaşamları*) iç içe geçmiştir. Sokak ve meydan kronotopları bize antik çağların eserlerinin sergilendiği bir dönemin yerini insani değerlerin çürümeye yüz tutmuş ilişkilerin aldığını göstermektedir. Kahramanın buraya yolunun düşmesinin sebebi borç para bulmaktır. Kızı Huri'yi evlendirip öküzlere sahip olma hayali kuran Karabibik'in zavallılığını göz önüne koymak için yazar, Temre köyünde yaşayan Linardi adlı Ermeni köy hekiminin karısı Eftalya'yı karşımıza çıkarmıştır. Vücuduna yapışan kurdun temizlenmesi için Linardi'ye giden Karabibik, köy hekiminin kapısına kadar gelir ve içeride doktorun karısını avluda makyaj yaparken görür. Estetik açıdan birbirine zıt iki görüntüde birleştirilen insan vücudunun uyumsuzluğu Tanzimat romanlarının çokça işlediği Doğu-Batı ikiliğinin kökünün çok daha derinlerde olduğuna bir işarettir. Toprakla uğraşarak çoraklaşan bedeni taşralıya acınılası bir

anlam yüklerken karşı tarafın kendini üstün gören bir tavırla ona kur yapması zavallı hâlini ortaya koymaktadır:

“Eftalya da Karabibik’e karşı pek serbest davranmakta, onunla açık saçık şakalaşmaktaydı. Karabibik’in olanca aşkı şu birkaç dakika içinde mahsur bulunmaktaydı. Bir çirkin tebessüm, bir iki bayağı nükte, içinden doğru gelen kısa bir çığlık: İşte ömrünün romanı bundan ibaretti.

Eftalya gayet dar karihalı, terbiyesizce, safderun, gördüğü erkeğe hemen meylediverecek derecede şedidü’l-şehve bir kadındı. Linardi kendisini İzmir’de sokağın birisinde bulmuş, peşine takmış getirmişti. Üç seneden beri birlikte bulunmakta iseler de hemen hiçbir günleri dırıltısız, geçmiyordu. Linardi karısının pençe-i tahakküm ve tehekkümü altında zebun kalmış, ondan izinsiz bir adım bile atmamak derecesine kadar gelmişti... Köy delikanlılarıyla birlikte Akdam’da, Çayağzı’nda, Benlikuyu’da, Dalyan’da falanda bazı serbazane muaşakalarından haberdar olduğu hâlde bile sesini çıkaramamıştı” (Nâbizâde Nâzım, 1890, s. 29-30).

Taşra kronotopunun sunduğu küçük dünyalarına mahkûm olan insanların birbirleriyle olan iletişimleri doğallıktan oldukça uzaktır. Uzaklık mesafesi taşranın her köşesinde kendini belli eder. Karabibik’in hayattaki en büyük sorunu da dünyası kadardır. Küçük dünyasını para kazanıp öküz sahibi olmak ve kızını zengin biriyle evlendirmek arzusu üzerine kuran Karabibik romanın ilerleyen bölümlerinde bu arzusuna kavuşmuştur; ancak bu kavuşma onun hayatında gözle görünür bir değişim yaratmamıştır. Kızı Huri’nin Hüseyin’le evlendiği gece Karabibik hastalığı yine nüksettiği için soluğu köy hekiminde almıştır. Linardi hastalarını dolaşmaya çıktığı için karısı Eftalya onu eve davet etmiştir. Taşralı roman kahraman kendini yine acınası hâle sokar. Buradaki temel sorun tarla, öküz ya da para gibi maddi dünyanın nesneleriyle ortaya çıkan yoksunluk değildir. İnsanın insanla ve doğayla olan ilişkisinde hissedilen kapitalizm üstü kapalı bir şekilde, taşranın yetersiz kalan dünya görüşünün ve taşralı psikolojisinin derinliklerine sızmıştır. Karabibik’in romanın sonundaki harekete geçişi bu nedenle anlamsız bir çaba olarak kalmıştır:

“Asabi pençeleriyle Eftalya’yı yakaladı... Eftalya bir çığlık kopardı, şu müziç yükün altında çabalanmaktaydı; nihayet silkinip kurtuldu, karşı duvara arkasını dayayarak hızlı hızlı nefes almaya başladı.

Karabibik’in vücudu zangır zangır titremekteydi. Eftalya şu ızdırabı güle güle temaşa etti. Karabibik yalvarmaya başladı; fakat ne söylediğinin farkında değildi. Taş yürekli karı bu dillere karşı kahkahadan bayılıyordu... Karabibik kapıdan çıkarken Linardi diyordu ki: ‘Anladın? Bir kaşık akşam, bir kaşık sabah...’

Karabibik yüzünü gözünü buruşturarak çıktı gitti; arkasından Eftalya’nın sürekli kahkahası kulağına kadar vasıl oldu” (Nâbizâde Nâzım, 1890, s. 40).

Birbiriyle yan yana gelemeyecek gibi görünen şeyler zamansal ve uzamsal bir noktada buluşurlar. Bu noktalar romanın ağırlık merkezini vakadan çok kendi bünyesine çekmektedir. Karabibik özelinde köylünün gündelik zamanı çevresel faktörlerle anlam kazanır. İnsan ile

yaşam koşulları arasında dikkatli bir gözlem yapan yazar, romanın ön sözünde üzerinde durduğu gibi köylüleri kendi dilleriyle konuşturup köylü realitesini vermeye çalışmıştır. Romanın başındaki isteklerine kavuşmuş olsa olaylar dizisinin sonunda yine doktorun kapısında, Eftalya'nın kahkahalarına sıkıştırılmıştır.



2.2.KRİZ, DÖNÜŞÜM, YASAK ÇİZGİSİNİN ÖTESİNE GEÇİLEN NOKTA: SERVETİFÜNUN ROMANINDA KRONOTOPIK DEĞERLER

Tanzimat Dönemi'nde yazılan romanların kronotoplarında gündelik, tarihsel ve toplumsal yaşamın izleri anlatının temasına uygun olarak nasıl şekillendiği bir önceki bölümde detaylı analizlerle gösterilmiştir. Batılılaşma hareketinin toplumsal aksaklığa dönüşmesi ilk dönem romancıları harekete geçirmiş ve sosyal anlamda yarar sağlayacaklarını düşündükleri fikirleri bir araç olarak işlemişlerdir. Bu kaygı bireyin benliğine yönelik herhangi bir şekilde işlenmesine izin vermediği için romanlarda yer verilen bireylerin tamamen yüzeyde olduğu görülmüştür. Servetifünun Dönemi'nde ortaya çıkacak ve Türk romanında büyük bir sanatsal sıçrama yapmayı sağlayacak bireyden bu dönemde henüz bir iz olmamakla birlikte yazarların insan arayışının kökünü kamusal derinliklerde arayarak farklı teknikler denemeleri söz konusudur. II. Abdülhamit'in sanatçılar üzerinde de hâkim olan baskıcı politikası nedeniyle sanatçıların sosyal meselelerle uğraşamamaları nedeniyle mutlu sonla biten aşkların romantik duyguları kaybolmuş ve sanatçılar kronotopların daha gerçekçi ve eleştirel özelliklerini kullanarak üzüntü, umutsuzluk, çaresizlik gibi olumsuz duyguları ifade etmek için bir araca dönüştürmüşlerdir. Ahmet Mithat Efendi'nin bir sonraki dönem sanatçıları tarafından gerçekçi olmamak yönünden eleştirileceği tarafı roman tekniğinde insan yaşamına müdahale ettiği kronotop kullanımınıdır. Kötü insanların tesadüfen buluşmaları, bir şeylerin tam da o anda olması, kahramanların kaderin elinde pasif bir rol üstlenmeleri gibi romantik matrisler Servetifünuncuların sanatsal imgeleminde dönüşüme uğramıştır. Yaşanılan toplumsal baskının etkisiyle yeni âlemler keşfetmek zorunda olan yazarlar toplumsal yaşamın ortak zamanından bağımsızlaşmadan çoğunlukla evlerinin içinde bireysel kaderleriyle baş başa kalan roman kahramanlarını hayal kırıklığına uğrama, acıma ve kaçma gibi eylemlerin etki alanına sokmuşlardır. Üst kesimde yer alan insanlar ile yokluk içinde sefalet çekenlerin bireysel yaşam dizilerinde toplumsal kaygı olmasa bile kolektif yaşamın bütününden tamamen ayrı düşünülemezler. Söz gelimi Ahmet Cemil'in iyi bir şair olma hevesiyle atıldığı iş hayatında yaşadığı hayal kırıklıklarını sadece ailesini geçindirecek kadar para kazanma isteğiyle açıklanamaz. Nitelikli işler yapmayı teşvik etmek yerine popüler kültürün zevkine göre hareket eden yayıncılar Halit Ziya'yı da hayal kırıklığına uğratmıştır (Kaplan, 2010, s.146). Bu nedenle romansal kronotoplara bireysel yaşamın izleri eşlik etmeye devam etmiştir; ancak birey yüzeysel değil derinlik içerisinde ele alınmıştır. Bu alt bölümün diğer başlıklarında sırasıyla şu kronotoplar irdelenecektir: “*Hayalperest Kahramanların Kronotopu: Buluşma ve Karşılaşma*” başlığında yol kronotopu içerisinde buluşma, rastlantı, yolculuk gibi motiflerin toplumsal

kesimleri bir araya getirdiği zaman-uzamlar değerlendirilecektir. “*Hasta ve Kırgın Kahramanların Kronotopu: Hatıra Defteri, Günlük ve Mektup*” başlığında Tanzimat Dönemi’nde polisiye kurgu içerisinde yer bulan gazete ve mektupların yerine Servetifünun romanında roman kahramanlarının kendi gündelik gerçekliklerini anlattıkları itiraf niteliğinde olan günlükler vardır. Günlüklerin içe kapanık süren hayatlarda hayatın olağan akışını değiştirecek itirafları içermesi ve gizli kalan duyguları ifşa etmesi yönünden kişisel hayatı ve bireyi tasvir etme biçimi incelenecektir. “*Yoldan Çıkan Kahramanların Kronotopu: Şarlattan, Snop ve Fahişe*” başlığında Tanzimat romanlarındaki züppe ve cariyelerin dönüşümü irdelenecektir. “*Yuvası Dağılan Kahramanların Kronotopu: Yalı ve Köşk*” başlığında ise aile hayatının bağlantılarını ortaya çıkarmak için yaşam alanlarını oluşturan yalı ve dış uzama açılan bahçelerde gelişen olayların zamansal-uzamsal özellikleri tespit edilecektir.



2.2.1. Hayalperest Kahramanların Kronotopu: Buluşma ve Karşılaşma

Bir anlatıda olaylar dizisinin düğümlendiği zaman-uzam olarak inşa edilen yol edebiyatta hemen her motifi çokça kullanılan bir kronotop olduğu için bu kavram sadece yol romanlarındaki açık bir yolu tanımlamaz; Bakhtin’e göre “birçok kelime doğrudan yol kronotopu, yol buluşmaları ve maceralar üzerine inşa edilmiştir” (Bakhtin, 1981, s.98). “*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri*” adlı makalenin ikinci bölümünde Apuleius’un Altın Eşek adlı anlatısını incelerken yolu Lucius’un bir eşeğe dönüştürülmesinden sonra yol boyunca eski hâline dönmek için dolaştığı yaşamın seyri olarak ele almıştır. Seyahat rotası, dönüşüm, yaşamın seyri gibi çeşitli bakış açılarıyla ele almaya uygun bir kronotop olan yol, Servetifünun romanlarında yaşamın seyrini değiştiren kritik noktalara tesadüf etmektedir. “Yol kronotopunun tipik bir uzamsal etkisi, sıklıkla ‘kartopu’ etkisi olarak tanımlanan şeydir (...) ve eylemler, kahramanlar boş olmayan bir alanda ilerledikçe ivme kazanır” (Ganser ve vd., 2006, s.3). Önceki bölümde yer alan Tanzimat Dönemi romanlarına ilişkin incelemelerimizde belirttiğimiz gibi karşılaşma, buluşma, tanışma gibi motifleri içeren yol kronotopunda aynı anda ve aynı yerde birliktelikleri birbirinden ayrılmayacak şekilde birbirleriyle bağlantılıdır. Servetifünun Dönemi’nde farklı olarak yol kronotopu II. Abdülhamit’in hareket etmeye izin vermeyen baskıcı tutumu nedeniyle maceralar üzerine inşa edilmeyip kısıtlı çevrede genellikle iş toplantılarında, arkadaş buluşmalarında ortaya çıkmaktadır:

“Gerçek hayattaki bir buluşma kronotopu, sosyal ve devlet yaşamının organizasyonlarında sürekli olarak mevcuttur. Herkes mümkün olan her türlü organize sosyal toplantılara ve bunların ne kadar önemli olduğuna aşinadır. Devlet hayatında toplantılar da çok önemlidir. Burada yalnızca, her zaman sıkı bir şekilde düzenlenen ve bu karşılaşmaların zamanı, yeri ve yapısının karşılanan kişinin rütbesine bağlı olduğu diplomatik karşılaşmalardan bahsedelim. Ve son olarak, herkes toplantıların (bazen birinin tüm kaderi onlara bağlı olabilir) yaşamdaki ve herhangi bir bireyin günlük işlerindeki önemini bilir” (Bakhtin, 1981, s.99).

Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* (1898) adlı romanı *Mir’at-ı Şuûn* gazetesinin kuruluşunun onuncu yıl dönümü münasebetiyle verilen bir ziyafet tasviriyle başlamaktadır. Bu ziyafete davet edilenlerin hepsi gazetenin yazarlarıdır ve bir masa etrafında toplanan gazetede çalışanlarının kendi aralarındaki sohbetleri üzerinden sosyal çevrenin fotoğrafı çekilmiştir. “Yanında, kenarında, etrafında, üzerinde, şurada, ötede...” tabirleri her şeyi yerli yerinde gösterme fikrini ifşa eder. Tasvirde renk ve ışık oyunlarına dikkat edilmesi de ressamca bir bakışı gösterir” (Kaplan, 2009, s. 391). Masa uzamında çevrelenen insanların konumları bütünü kapsayan bakış açısından sunulduğu için panoramiktir:

“Sofrada artık yemek sonuna mahsus bir perişani hüküm sürüyor; kahvenin vürûduna kadar unutulmuş bırakılmış elma portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı cür’aları görünen şarap kadehlerinin yanında duruyor; sofranın kenarından câbecâ çıkan tütün dumanı bir müddet dalgalanarak lambanın etrafında bir sehab-ı devvar teşkil ettikten sonra dağılıyor; beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın ziya-ı rakkası altında kâh küçülüp kâh büyüyor... Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan teşkiline çalıştığı bir ehram... Yer yer tabakların üzerine yahut şişelerin yanına bırakılmış peşkirler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... Sofrayı sertaser örten bir hal-i gayr-i muntazam: güya ki yedi kuvvetli çenenin bitab-ı darabât kalmış, bir perişanî melûl ile serilmiş bir sofradır!” (Uşaklıgil, 1900, s. 2-3).

Bu ziyafet, Ahmet Cemil ve onu çevreleyen dış dünyayı tek parça olarak algılamak için tertip edilmiş gibidir. Her şeyin kendi yörüngesine çekildiği masanın üstündeki nesneler romanın ilerleyen bölümlerinde Ahmet Cemil’in gözünden görüleceği gibi hayal kurma nesneleri olarak değil olaylar dizisinde içinde bulunulan çevreyi arka plan olarak göstermek için tasvir edilmiştir. Bu masanın hareketsiz olarak mı yoksa birkaç saat önceki yeme içme eylemlerinin hareketinin izi olarak mı algılandığı romanın sonu göz önünde bulundurulursa anlam kazanmaktadır. Çünkü romanın sonunu bilerek yorumlarsak toplantının kamuya açık uzamında masa üstündeki nesnelerin duruşunda Ahmet Cemil’in hayatı temsil edilmiştir. Babası, annesi, kız kardeşi ve yardımcılarıyla mutlu mesut yaşarken önce babasının vefatı, ardından kız kardeşinin yanlış evlilik kararı ve dağılan evleri sofranın iz düşümüdür. Romanın en başında sofranın kronotopunda kendini gösteren bu ifadeler Ahmet Cemil’in hayatında belirmeye başlayacak dönüşümün koordinat noktalarıdır.

“Ayrılmaz birlik zaman ve mekân belirteçleri (birleşme olmadan bir birlik) basit, açık, resmî, neredeyse matematiksel bir karakterle tanışmanın kronotopunu verir. Ancak bu karakter elbette oldukça soyuttur. Buluşma motifi, sonuçta tek başına olanaksızdır: Her zaman olay örgüsünün kurucu bir ögesi olarak tüm yapıtın somut birliğine girer ve sonuç olarak, onu kapsayan somut kronotopun bir parçası olur; bizim durumumuzda, macera zamanına ve başka (ama yabancı olmayan) bir ülkeye girer. Farklı eserlerde, toplantı motifinin somut bağlamlara bağlı olarak farklı nüansları olabilir, örneğin toplantıların duygusal değerlendirilmesi gibi. (Bir toplantı arzu edilir veya istenmeyen, neşeli veya hüznü, bazen ürkütücü, hatta belki ikircikli olabilir). Çeşitli bağlamlarda karşılaşma motifi elbette çeşitli sözlü oyunlarla ifade edilebilir. Çoklu metaforik veya tek başına metaforik bir anlam üstlenebilir ve sonunda bir sembol haline gelebilir ve bu sembol bazen çok derin olabilir” (Bakhtin, 1981, s. 97-98).

Ziyafet sofrasına hâkim olan dağınıklık, karışıklık ruh hâlinin yansımasıdır. Orta halli bir ailenin oğlu olarak on dokuz yaşında babasız kalınca ailesini geçindirme görevini sırtlanmış, hayalleri ile sorumlulukları arasında sıkışan birinin ruh hâli hâkimdir. Mekteb-i Mülkiye öğrenciliğinin son yılında evine para götürmek için çeviri yapmaya başlamış, *Mir’at-ı Şuûn* gazetesiyle yolu bu sayede kesişmiştir. Bab-ı Âli’ye çıkan yolda başlayan hayat seyri çok iyi

bir şair olmayı arzulayan Ahmet Cemil'in başarısızlıklarına, hayal kırıklıklarına bağlı olarak yine yolda bitecektir. Bu sefer her şeyini kaybetmiş bir adam olarak tayinini yaptırdığı Arabistan'a gitmek üzere yola çıkacaktır.

Romanın sonunda kahramanın dış dünyayla olan sancılı sürecini bir yolculuk, yeni bir başlangıç için yola koyulma tamamlıyor gibi görünse de aslında romanın başından beri yol kronotopu Ahmet Cemil'in kaderinin göstergeleri olarak sunulmuştur. Hayalini kurduğu matbaası "Bâbıâli Caddesi'nin bir mahal-i münasibinde, mesela Sirkeci'de dört yol ağzında köşelerden birine zarif -zihninde resmi bile mürtesim idi- bir daire..." (Uşaklıgil, 1900, s. 80) olarak sunulan, en sefil olduğu bir kış vakti "(...) Bahçekapısı'na kadar gelir, oradan dönerek Fincancılar Yokuşu'na kadar gider, çamurlu yokuşun bozuk kenar kaldırımlarından tırmanır, Dökmeciler'den kıvrılır; nihayet bitap, ıslanmış, bunalmış, çamurlara gark olmuş bir halde (...)" (Uşaklıgil, 1900, s. 196) evine giden Ahmet Cemil romanın sonunda bambaşka bir yola girer ve "(...) Kızkulesi açıklarından bir meyl-i batîyle süzülerek yavaş yavaş ilerleyen Lloyd'un Süveyş hattına işleyen ağır gemilerinden biri Ahmet Cemil'i kalbinde bir mezar ümid-i mürde ile cay-i türbe-i emeline sürükl[er]" (Uşaklıgil, 2008, s.411). Hayatının belli dönemlerine ait kesitlerde görüldüğü gibi Ahmet Cemil hayallerini süsleyen çalışma ortamı için sıradan bir yer değil, dört yol ağzında bir ofis düşü kurar. Bu hayal Ahmet Cemil'in ümitli olduğu anlarda hayata bakışını da yansıtmaktadır. Zamanın akış içerisinde mekânlaştırılmasıyla Ahmet Cemil'in dönüşüm anları buna benzer yol kronotopu aracılığıyla romanda yer bulmuştur. Çamurlu, bozuk yollardan geçip evine ulaştığında mavi hayallerinden uzakta olduğunun söylenmesine gerek kalmaz.

Bakhtin'e göre zamanın bütüncül yapısını ifade etmek, toplumsal çelişkilerin açığa çıkarılmasına yönelik bir arayıştır. "Bu tür çelişkileri nazara vermeye yönelik her çaba, kaçınılmaz olarak zamanı geleceğe doğru itmektedir. Bu çelişkiler ne kadar derinden ortaya çıkarsa ve sonuç olarak ne kadar olgunlaşırsa, sanatçının zamanın bütünlüğü temsili de o kadar özgün ve kapsamlı hale gelmektedir" (Bakhtin, 1981, s.147). *Mai ve Siyah*'ta, II. Abdülhamit'in baskısının ve yaşanan toplumsal değişimin ortaya çıkardığı koşullar nedeniyle, toplumdan kaçışın veya huzuru aramanın mekânı olarak denize yakın yerlerin tercih edilmesi tesadüf değildir. Ahmet Cemil'in vapur yolculuğuyla son bulan romanda mekân değişiklikleri toplumsal çelişkileri açığa çıkardığı için hem toplumsal hem de bireysel zamanı ifade etmesi açısından dikkat çekicidir. Ahmet Cemil'in yer aldığı ziyafet sofrası, yürüdüğü çamurlu sokaklar ve sığındığı yatağı olaylar dizisini daha karmaşık bir hâle sokarken tüm bu somut zamansal-uzamsal unsurlar vapur yolculuğuyla birleştirilmiştir. Yol kronotopu bu anlamda hem

anne, evlat ve yardımcıları Seher’i yeni hayatlarına götüren bir başlangıç noktası hem de yaşadıkları olayları sonuçlandıran yer olmuştur.

Ahmet Cemil’in dürüst, çalışkan bir dava vekili olan babasının yürüdüğü yollardan Ahmet Cemil de yürür. Bu açıdan yol, sadece geçilip gidilen bir uzam olmanın ötesinde zamanın üzerinde akarak şekillendiği yolu bir imge kaynağı olarak zenginleştirmektedir. Ahmet Cemil’in babasının ailesini geçindirebilmek için kendisini birçok şeyden mahrum bırakması yol ekseninde somutlaştırılmıştır. Bir yere gitmek istediğinde araba kullanmak yerine üzerinde yenileyemediği kıyafetleriyle yolun yokuşlarını yaya olarak çıkması ve bu sayede biriktirdiği parayla Süleymaniye’deki beş odalı küçük ama içinde mutlu oldukları evi alabilmesi yol etrafında şekillenen bir yaşam seyri olarak sunulmuştur. Babasını kaybettikten sonra Ahmet Cemil de tıpkı babası gibi ailesine kol kanat gerebilmek için aynı yolları yürümek zorunda kalmıştır. Böylece baba ile oğulun geçim kaygıları yol imgesinde iç içe geçirilmiştir. Kışın gazete ile özel dersleri arasında mekik dokuyan Ahmet Cemil babası gibi “daha hâlâ yenileyemediği paltosuna bürünerek” (Uşaklıgil, 1900, s. 196) kaldırımları çıkar, yokuşları tırmanır. Çok sıkıldığı zamanlarda kendini yola atarak yürür; yürürken de dağınık olan zihnini toplamaya çalışan Ahmet Cemil yolda yürürken bir caddeye tesadüfen geldiğini fark ederek bir kitabevine girer. Bu yol onun çeviri yaparak para kazanma yoluna girmesini sağlar:

“Yürürken muntazam düşünmek, ne yapacağına bir karar vermek istiyordu; bu kabil olamadı. O kadar perişan fikir idi ki mütalaatına bir intizâm veremiyordu; zannediyordu ki yürümekte devam ederse perişan-ı dimağını tadile muvaffak olabilecek.

Bâb-ı Âlî Caddesi’ne kadar geldi. Bir yere gitmek için fikr-i muayyeni olmadığı zamanlar daima ayakları onu oraya; kitaphanelerin, matbaaların sıralandığı şu caddeye getirirdi.

Matbaa-i Osmaniye Kitaphanesi’nin önüne gelince bir aralık durdu. Uzun uzun camlıkta duran kitapları seyretti, kapların üzerini okudu. Bir müddet gözleri Kûfî yazılmış bir serlevhaya tesadüf etti. Bunu okumak için çalıştı, bir aralık zihninde yer tutan suale şu cevabı verdi:

- Ne olacak? Kitapçılardan birine müracaat ederim. ‘Tercüme etmek istiyorum, ne tercüme edeyim?’ derim...

Ahmet Cemil buna karar verdikten sonra caddeyi indi. Ara sıra uğradığı kitapçılardan birinin dükkânına girdi” (Uşaklıgil, 1900, s.70).

Bu kitapçının daha önceden başka birinin çevirip bıraktığı *Hırsızın Kızı* adlı romanı çevirmeye devam etmesini teklif etmesi üzerine çevirmen adı olarak kendi adının basılmaması şartıyla bu teklifini kabul etmiştir. Ahmet Cemil yaptığı tercümelerden umduğu parayı alamasa da nefret ede ede tercüme işine devam etmiş, bir gün yazısını götürdüğü bir derginin sahibi *Mir’at-ı Şuûn* gazetesinin tefrika edilmek üzere bir romana ihtiyaçları olduğunu haberini vermesi üzerine bu gazeteyle yolu kesişmiştir. Ahmet Cemil’in ayaklarının getirdiği caddede tesadüfen girdiği bu

kitapçı dönemin ruhunu yansıtmaları açısından da iyi bir yerdir. “Tanzimat sonrası çevirilerde tutulan (...) yolu Halit Ziya büyük bir başarıyla nakleder. Ahmet Midhat Efendi başta olmak üzere nice gazeteci, sanata hiçbir katkısı olmayan popüler kitapların sadece anlamlarının nakliyle yetinmişlerdir” (Enginün, 2009, s.344). Burada dikkat çeken bir başka özellik biyografik zamandır. Hayatının bir döneminde kendi başından geçen bir macerayı yazar kendi bireysel hayatının büyümesi olarak değil, bir dünya görüşünün, bir toplumsal büyümenin parçası olarak zamanlaştırmıştır. İnci Enginün, ticaretle uğraşan bir aileden gelen Halit Ziya’nın Ahmet Cemil’in matbaa sahibi, gazete müdürü olma hayallerini somut bilgilerle desteklemesine bağlamıştır (Enginün, 2009, s.344):

“Biyografik zaman, tarihsel olaylardan ayrılamaz olan hayatın kendi olayları karşısında tersine çevrilemez. Ancak karakterle ilgili olarak, böyle bir zaman tersine çevrilebilir, kendi başına alınan karakterin şu veya bu özelliği daha erken veya daha sonra görülebilir. Karakterin özellikleri kronolojiden dışlanmıştır, örnekleri zaman içinde değiştirilebilir. Karakterin kendisi gelişmez, değişmez; sadece doldurulur: Başlangıçta o tamamlanmamıştır, eksik bir şekilde ifşa edilmiştir, parça parçadır; sadece sonunda dolu ve çok yönlü hâle gelir” (Bakhtin, 1981, s.141).

İnsanın birey olarak tamamlanması, olgunlaşması tarihsel büyümeden ayırt edilmeksizin büyümenin kişisel olmayan zamanına tekabül etmektedir. İşte bu dönem romanlarda biyografik zaman kişisel olmayan bir zamanda çözülür. Bunun için “(...) bir insanın birey olarak evrimi ve tamamlanması, tarihsel büyüme ve kültürel ilerlemeden ayırt edilemez. Büyüme ve gelişmenin temel yönleri, hâlleri veya aşamaları burada folklorik anlamda, bireysel bir yaşamın kapalı dizisinin bir parçası olarak değil, tüm insan ırkının her şeyi kapsayan ortak yaşamının bir parçası olarak anlaşılmaktadır” (Bakhtin, 1981, s.239). Hüseyin Cahit Yalçın’ın *Hayâl İçinde* adlı eserin hem yazarın gençliğinde başından geçen bir olaya dayanması (Yalçın, 1975, s.125) hem de ana kahraman Nezih’in tıpkı Hüseyin Cahit gibi genç yaşında kitap yazmış olması sebebiyle “künstlerroman” yani sanatçı romanıdır. Bu roman, yazarın biyografik zamanını dönemin tarihsel koşulları içerisine yerleştirerek zamanı Beyoğlu ve Büyükdada gibi dönemin günlük yaşamından izler taşıyan mekânlarına sızdırmayı başarmıştır. Nezih’in romanın başında bir genç kadına âşık olması ve toy bir çocuk gibi bu kadının peşinde gezmesi zaman içerisinde hayata bakışında değişiklik yaşamasına sebep olur. Hayatı tesadüflerle açıklamaya çalışmanın anlamsız olduğunu kavrayarak olgunlaşır ve romanın başındaki hâline göre büyük bir duygusal değişim yaşar. Yazarın ifadesiyle “Nezih, yaşamla ilk karşılaşmada ‘septik’ oluyor, ‘determinizme’ye doğru sürüklenmeğe başlıyordu” (Yalçın, 1975, s.125). Nezih’in bireysel yaşam dizisi aynı zamanda dönemin şartlarının zaman dizisini de karşılamaktadır. Döneminin somut bir algılayıcısı konumunda olan yazarın bakış açısı Nezih’in

hayatına yansımıştır. Romanın çok genel bir ifadeyle kahramanın başından geçen macerayla yaşadığı değişimi anlatıyor oluşunu Bakhtin şöyle değerlendirmiştir:

“[Kahraman] dünyayla birlikte ortaya çıkar ve dünyanın kendisinin tarihsel ortaya çıkışını yansıtır. Artık bir çağın içinde değil, iki çağ arasındaki sınırdadır, birinden diğerine geçiş noktasındadır. Bu geçiş onun içinde ve onun aracılığıyla gerçekleştirilir. (...) Burada olan şey tam olarak yeni bir adamın ortaya çıkmasıdır. (...) Dünyanın temelleri değişiyor gibidir ve insan da onunla birlikte değişmek zorundadır” (Bakhtin, 1987, s. 23).

Hayâl İçinde adlı romanın başkahramanı Nezih’in Tepebaşı Bahçesi’nde bir arkadaş ortamında başlayan macera zamanı, kendini Alis olarak tanıtan kıza âşık olması ve ardından bu kızın gerçek kimliğini öğrendikten sonra olgunlaşmasıyla son bulur. Uzamsal kavşaklarda tayin edilen macera zamanı Nezih’te derin bir iz bırakmıştır. “Bu maceranın bir başka özelliği de Nezih’in kendine yabancı bir aleme, Beyoğlu azınlık hayatına mensup bir Rum kızını sevmiş olmasıdır. Böylelikle romanda bu hissî macera dolayısıyla Nezih’in bir taraftan hayatın gerçekleri, bir taraftan da farklı bir âlem ve yaşama tarzı ile karşılaşmasından doğan duyguları, heyecanları ve benliğindeki değişme anlatılmış olmaktadır” (Huyugüzel, 1984, s. 202). Bir pazar günü Nezih’in daha önce tramvayla geçerken dışarıdan gördüğü, gazetelerde ziyafetleri hakkında haberlerini okuduğu Tepebaşı Bahçesi’nde iki arkadaşıyla sohbet ettiği sırada yan masaya Diypulo ailesinden üç genç kızın oturması bir karşılaşma kronotopu yaratmış ve bu kronotop da romanın macera zamanı başlatmıştır. Bir yıllık bir süreyi anlatan romandaki bu zaman tesadüfi eşzamanlılığa işaret etmektedir. Bu tesadüfi bir araya geliş romanın uzamına merak unsuru kazandırmıştır:

“Nezih burasını hiç bilmiyordu. Yalnız arada sırada tramvayla geçerken bahçeyi dışından görmüş, gazetelerde bazı ziyafet tavsifatını okumuştur. Zünûb-ı şebap kabilinden birkaç hikâye yazarak bunların tabına da muvaffak olduğu cihetle kendisinde vehmettiği vazife-i tahrir için bu gibi eğlence mahallerini öğrenmeyi elzem addediyordu. İşte Ziya bugün Tepebaşı Bahçesi’nde görmekte olduğu bu kızlardan bahsederek birçok içini çektiği, hele Beyoğlu hayatı hakkında malûmâtürûşâne birçok tafsilat verdiği zaman Nezih -Evde kalarak yere yayacakları kâğıt üzerinde hiç ses çıkmayacak surette zar atmayı tavsiye eden Şükrü’nün ısrarına rağmen- Beyoğlu’na geçmeyi tercih etmişti.

Bahçeye birdenbire girince kendisini bu kadar kalabalığın tek mil enzar-ı tetkikine maruz kalmış zannederek sıkılmış, bir muharrir olduğunu, buradaki adamların hepsine yüksekten bakması lâzım geleceğini beyhude yere düşünmüş, mahcup ve hayran, yürümüşü” (Yalçın, 1901, s. 5-6).

Nezih imtihan aralarında bile bir fırsat yaratarak arkadaşlarıyla birlikte Tepebaşı Bahçesi’nin müdavimlerinden olmuştur. Adının Alis olduğunu öğrendiği daha önceden gördüğü üç kızdan ortancası dikkatini çekmiştir. İlk zamanlar bahçeye gitmek için kendinde güçlü bir istek bulan

Nezih hissettiklerinin sıradan bir gezme isteği mi yoksa kızları görmek için aradığı bir bahane mi olduğunu sorgulamıştır. İyi bir yazar olmak için hemen her yere girip çıkması gerektiğini düşünerek kızlarla ilgisi olmadığını kendine söylese de ilerleyen günlerde hep aynı yere gidip kızların yollarını gözlemesi ve bir gün sokakta deniz hamamına giderlerken onlara denk gelmesiyle romanın olay örgüsü somut bir kronotopik anlam kazanmıştır. Sokağın günlük yaşamı gösteren somutluğu insanın kaderini tanımlayan zamansal-uzamsal dizisine dönüşmüştür. Nezih, hayatının dönüm noktalarından birini bu yollardan birinde yaşar. Alis ile kız kardeşlerinin Ada'ya gittiğini haber alır almaz Ada'ya gitmek için önce vapurla Haydarpaşa'ya, oradan Maltepe'ye ve oradan da sandalla Ada'ya geçmek üzere yola koyulmuştur. Bu arada arkadaşı Ziya, Alis'in gerçek adının İzmaro olduğunu açıklar ve Nezih Maltepelili sandalcılardan Diyapulolar hakkında bilgi almak ister. Bu kızların Diyapulo ailesinin züğürt kardeşlerden birinin çocukları olduklarını, kızlara amcalarının baktığını öğrenir. Romanın bu bölümlerinde Nezih hoşlandığı kadınla ilgili bilgi arayan bir kişi gibi görülse de aslında kendi yaşam seyrinde kendini arayan bir insanın ilk adımlarını atmaktadır. İzmaro hakkında gerçekleri öğrenen Nezih öz eleştirel bir şüphecilikle yaşamında farklı bir yola girmiştir. Romanın başında bir pazar günü, saat dokuzu henüz geçmiş iken kalabalıklaşan Tepebaşı Bahçesi'ne bir tesadüf eseri gitmesine sebep olan kişi Ziya'dır. O gün halazâdesine gitmese belki de Diyapulolar ile karşılaşmayacaktır. Halazâdesine gitmesinin sebebi "akâid" imtihanını çok kolay bulmasıdır. Tüm bunları düşününce daha pek çok girift, muğlak başka başka sebebin olduğunu idrak eder:

"(...) Nezih'in bütün efâl ve harekâtı kendi elinde olmayan birtakım sebeplerin zarûrî bir neticesi olduktan sonra bunda ona ait ne kalırdı? Kızların adaya gidişleri, Ziya'nın biraderinin o sene adada köşk tutması, sonra Nezih'in muhabbetini alevleyen hâller: Kızlara deniz hamamına giderlerken rast gelmesi, operet kumpanyasının adada oyun vermesi, ertesi sabah evlerinin önünden Ziya ile geçerlerken perdenin rüzgârdan açılması; bütün bunlar hep mâ-kabline merbut, her an değişebilirken değişmemiş, karışık, o kadar ki halli nakâbil birtakım tesadüfler değil miydi? Şimdi Nezih en büyük gördüğü bu şeyler böyle bir netice-i tesadüf olduktan sonra o kendisini günlerce ümitvâr eden, mesut eden, deli eden tebessümlerin, kaş çatmaların nasıl ehemmiyetsiz birer tesadüf olacağını düşünerek vaktiyle bunlara rabt-ı hayat edecek kadar ehemmiyet verdiği gülüyor, utanıyordu" (Yalçın, 1901, s.211-212).

Romanın kronotoplarını belirlememizi sağlayan zamansal-uzamsal göstergeler, kahramanın tecrübesiz bir lise öğrencisiyken bir imtihan esnasında gittiği Tepebaşı Bahçesi'ne bir yıl sonra tekrar yolunun düşmesi arasında geçen zamanda kendini göstermektedir ve bu kronotopta dikkat çeken en önemli şey karakterin uzamsal konumuyla kazandığı değişimdir. Romanın

sonlarında kahramanın kader, tesadüf gibi kavramlara karşı kuşkucu bir tavır sergilemesi kahramanın pasif olmadığının en açık göstergesidir:

“ (...) Demek ki bu en ufak, en tabii addettiği bir mülâhaza bile böyle evvelden hazırlanan, hiç kimse bilmediği hâlde körü körüne mutlaka hazırlanan birçok sebeplerin bir münteha-yı tabiisiydi. Nezih, kendisini çıldırtacak kadar bir nâmütenahilik, tespit edilmez bir ıttıatsızlık gösteren bu mecmua-i esbap içinde şaşırarak, ne düşündüğünü bilmeyerek, kulaklarında bir uğultu, dalıyordu ve daldıkça, bilmediği hâlde dimağını hakikatin bu bataklıklarından yükselen kesif bir buhar sarıyor, orada metîn, kavi ne varsa hepsi bu sehâp altında titrer görünerek derin bir şüphe vücut buluyor, artık her şeyden şüphe ediyordu” (Yalçın, 1901, s. 213).

Başına gelen olayların tesadüfen meydana gelmediğinin farkında olan Nezih’i şüpheyeye düşüren kendisini etkileyen kuvvetin ne olduğudur. Nezih, hayatın tesadüflerden ibaret olup olmadığını sorgularken insanın yalnızca fiziksel bir beden olarak yer almadığını idrak etmiş, bu idrak de onun “geçmişe özlem” ile “geleceğe güvensizlik” arasında kalmasına neden olmuştur. Tüm bunlar kahramanın dönüşümünü, değişimini ortaya çıkarmaktadır:

“Hayır, diyordu, hayat elbette bir mecmua-i tesadüf değildir, olamaz! Lâkin nereden biliyordu? Bunu kendisine hangi şey temin ediyordu? Böyle olmadığını kim ispat eyliyordu? Artık Nezih sade bir söze, delilsiz lakırdılara evvelki gibi sâf-derûnâne emniyet edemezdi. Ah kabil olsa, o şüpheden ari evvelki devr-i itimat iade edilebilse idi! O vakitler, evvelden hatta Diyaruloların arkasından mütehasşirâne dolaşırken bile Nezih ne kadar mesut idi. Şimdi kalbini yakan bu türlü tereddüde, bu nev kararsızlığa o vakit bigâne idi. Maziye tahassür, istikbâlê adem-i itimat... Nezih’in hayatı daima bu iki girdap arasında mı müteheyyiç ve mustarip olacaktı? Fakat mademki hâli, istikbâlî beğenmiyor, ya bu dakikalar da birer birer geride kalarak kendinden uzaklaştıkça onların nesine tahassür edecekti? Hiçbir vakit hâlden memnun olmuş muydu? Öyle ise hep beğenilmeyen hâllerden tereküp eden mazi nasıl bir perde-i fûsun altında kalıyor da dâimâ hasretimizi, teveccühümüzü celbediyordu?” (Yalçın, 1901, s.253-254).

Böylece kahramanın pasifikasyon imajından kurtularak kader karşısında zihinsel olarak aktif hâle gelmesiyle olaylar zincirinin hem ilk hem de son halkasının tesadüflerin ötesinde olduğunu keşfettiği anlamı çıkmaktadır. Macera dizisi içinde sorgulayarak olgunlaşan kahramanın yaşamındaki bir yıl içindeki değişimi Servetifünun Dönemi’ndeki hayal-hakikat çatışmasını yansıtmaktadır. Tramvay Caddesi’nden eski köprüye doğru yürüdüğü yollarda İstanbul’u dumanlar altında seyreder. Köprü’nün orta yerine geldiğinde iki kıtanın tam ortasında parmaklığa dayanarak İstanbul’un iki farklı yüzünü bir tarafta tevhit diğer tarafta çan sesini duyan Nezih’in “(...) kendi tereddütleri, kendi düşünceleriyle, biçare ve metruk, ezil[mesiyle]” (Yalçın, 1901, s. 256) roman sona ermiştir. Bu son, İstanbul’un geçmişi (sınırları) içinde devam eden yaşam dizisinin dönemin işaretçisi olarak yorumlanmasına imkân sunmaktadır.

Halit Ziya'nın yazdığı dönemden izler taşıyan son romanı *Nesl-i Ahîr* tarihsel ve bireysel zamanların belli mekânsal noktalarda kesişmelerinden oluşmaktadır. Romanın kronotop kullanımına baktığımızda daha ilk sayfalarda bir deniz yolculuğunda kitap okuyan kahramanın gözlemleriyle karşılaşırız. Yol kronotopu bir yandan kahramanın bireysel geçmişini açığa çıkarırken diğer yandan toplumun farklı kesiminden pek çok insanı görmemize yardımcı olmaktadır. Marsilya'dan İstanbul'a hareket eden bir vapurda kahramanın geçmişi kitap okuma eylemi üzerinden okura verilmek istenmiştir. "Ne zaman eline doğuya, özellikle kendi ülkesine ilişkin bir kitap alsa, buna benzer bir duygu ile bırakmak zorunda kal[an]" (Uşaklıgil, 1990, s.21) kahraman Pierre Loti'nin *Hayal Kadınlar* adlı romanını okumaktadır. Pierre Loti'nin İstanbul'a geldiği zaman karşılaştığı peçeli kadınlardan esinlenerek 1906'da yazdığı bu romanın *Nesl-i Ahîr*'de yer alması adını ilerleyen sayfalarda duyacağımız kahramanın bireysel hayatını ve toplumsal hayata bakışını ortaya koymak için oldukça uygundur.

Nesl-i Ahîr'in dikkat çeken bir başka özelliği Servetifünun Dönemi romanlarında karşımıza sıkça çıkan ev içinden evin dışına çıkılarak olaylar dizisinin şekillendirilmesidir. Evin dışındaki olaylara odaklanılmasının temel sebeplerinden biri II. Meşrutiyet'ten sonra yazılan ve tefrika edilerek tamamlanan bu romanın yazıldığı dönemin ruhunu yansıtmaya olmalıdır. Romanın olay örgüsü farklı kesimlerden insanları bir araya getiren bir vapurda örülmeye başlar. Gemiye yolculuğa hazırlayan gemicilerin dışında rıhtımı dolduran insan kalabalığında bir tiyatro kumpanyasının oyuncularını, iki delikanlı ile iki genç kızdan oluşan dört kişilik bir Türk arkadaş grubu kahramanın dikkatini çekmiştir. Kamuya açık bir alanda konumlandırılan bu insanlar arasında kahramanın fark ettiği kişi iki erkektir. Yazar, yolculuk esnasında kitapla ilgili düşüncelerini verdikten sonra bir kez daha kahramanın geçmişine uzanarak bir kırılma anı yaşatır:

"Önce ona baktı, en çok onun çekiciliğine kapılmıştı. Bilinemez nasıl uzak bir anı, onu kaybedilmiş bir kardeş zannettiriyordu. Anılarını kurcalayarak izlenilecek bir iz, beyindeki etkilenme ve duygulanmalarını birden tutuşturarak bu tanışıklığın kaynağını gösterecek bir kıvılcım arıyordu. Üstelik konuşma arasında genç kızlardan biri ona: 'Yok Şakir, buna sen de inanmazsın!' demişti.

Şakir!.. Bu ad kendisinde hiçbir anı doğurmuyordu. Şakir adında kimse tanımamıştı. Zaten nasıl olabilirdi? Altı yıl içinde İstanbul'a iki kez gitmişti; bu iki yolculuğun en küçük ayrıntılarına kadar bütün bölümleri ve duygulanmaları aklında nakışlanmış gibi durmaktaydı. Bunlar arasında ne bu adı, ne bu yüzü bulamıyordu. Zaten bağlılığın-bağlantının anısı uzak bir geçmişin derinliklerinde boğulmuş gibiydi. Altı yıl önceye ilişkin bir anı..." (Uşaklıgil, 1990, s. 24-25).

Süleyman Nüzhet hayatının büyük bir bölümünü kapsayan anılarının oluşturan Fransa'dan ayrılacağı bu dakikalarda iki delikanlıyla tanışmak için adım atmıştır. Bakhtin yol

kronotopunda önemli bir işlevi olan dışsallık ilkesine *Estetik Etkinlikte Yazar ve Kahraman* adlı denemesinin alt başlıklarından biri olan “*Kahramanın Uzamsal Biçimi*”nde detaylı bir şekilde değinmiştir. Süleyman Nüzhet bu gençleri olsa olsa küçüklüklerinde babalarının yanında görmüş olabileceğini düşünerek dışsal dünyanın bir bileşeni olarak anlamlandırabilmek için kendini diğer olarak kategorize etmiştir. Daha önce karşılaşmalar bile bireysel zamanın noktalarından biri olarak vapur güvertesinde karşılaşma kronotopu sayesinde Süleyman Nüzhet ile İrfan ve Şakir bir araya gelmiştir. Daha ilk sayfalarda zamansal-uzamsal değerler üzerinden kahramanlarla ilgili önemli bilgilere yer veren Halit Ziya’nın kronotop kullanımı dikkat çekicidir:

“Her şeyden önce gezi romanı dünyasının merkezinde, yazarın bakış açısını düzenleyen bir merkez görevi gören kendi gerçek vatanı, karşılaştırma ölçekleri, yabancı ülke ve kültürlerin nasıl görüldüğünü belirleyen yaklaşımlar ve değerlendirmeler yer alır ve anlaşılır. (Ana vatanın olumlu değerlendirilmesi zorunlu değildir ancak mutlaka bize bir ölçek ve arka plan sağlamalıdır). Seyahat romanında, başlı başına bir ülke anlayışı, yani ‘evde’ yerleşmiş olanı gören ve betimleyen bir iç örgütlenme merkezi olarak, yabancı bir dünyanın bütün resmini kökten değiştirir. Ayrıca, böyle bir romandaki kahraman, eski zamanların kamusal ve politik adamıdır, kendinin sosyopolitik, felsefi ve ütöpik çıkarları tarafından yönetilen bir adamdır. Ek olarak, yolculuğun asıl unsuru kendisidir, seyahat planıdır ve gerçek bir faktördür. Romanın zamansal dizilimine gerçek ve temel bir düzenleme merkezi verir. Son olarak, bu tür romanlarda biyografi, zaman için can alıcı düzenleyici ilkedir. Burada bir seyahat romanının alabileceği çeşitli olası biçimleri tartışmayacağız, macera faktörü düzenli olarak bu biçimle ilişkilendirilir, ancak bu tür bir romanda baskın düzenleyici ilke olarak hizmet etmez. Oldukça başka bir rol oynuyor” (Bakhtin, 1981, s.103-104).

Nesl-i Ahîr dönemin baskıcı koşullarında kendini yetiştirme çabasında olan bir neslin hayat macerasını anlatmaktadır. Olay örgüsünde bu maceranın kronotopik anlamda üç temel işlevi vardır: Birincisi; yabancı bir ülkeden hareket eden vapurda dönemin sosyal, politik, ekonomik ve kültürel meseleleri kahramanların tanıtımıyla okura sunulmuştur. Süleyman Nüzhet iyi eğitilmiş, mesleğinde çok başarılı biri olmasına rağmen İstanbul’da Hariciye Nazırlığı’nda çalışırken jurnalcı bir memura hakaret ettiği için görevinden ayrılıp “hava almak için Avrupa’ya çıkmış” (Uşaklıgil, 1990, s. 28) ve altı yıl Paris’te yaşamış kırk beş yaşında biridir. Genç bir müzisyen olan İrfan küçük rütbeli subay babasının desteğiyle müzisyen olmak için Paris’e kaçarak gelmiş, bu kaçışı nedeniyle babası Erzurum’a sürgüne gönderilmiştir. Zamanında çok saygın bir aileyken sonra gözden düşen Molla Cenap ailesine mensup olan Şakir ise Paris’e okumak için gelmiştir. Tüm bu insanların ortak özelliği kendi yeteneklerine, hayat görüşlerine uygun bir ortam bulamadıkları için ülkelerinden çok uzakta yaşamak zorunda kalmalarıdır. Kahramanların zamansal koordinatlarının kullanımı, olay örgüsünün sürükleyiciliğini ve okurun romanın dünyasına hâkim olmasını sağlamaktadır.

İkinci işlev ise, kahramanların bireysel geçmişleri ile ülkenin tarihsel geçmişinde saklıdır. Her biri ilgisi ve yeteneği doğrultusunda iyi yetişmiş olmasına rağmen hayat maceralarının ardında bir “kendini konumlandırılamayı” y atmaktadır. İstibdat Dönemi’nin gençlerinin temel problemi olan okulsuzluk romanın gençleri üzerinden yansıtılmaya çalışılmıştır. Süleyman Nüzhet kızı Azra’yı yanında götürmek yerine akrabalarına bırakmak zorunda kalmış olsa da kızına kendi köklerinden kopmadan iyi bir eğitim verme imkânı sağlamıştır. Bu iyi eğitimi verecek, kızların da en az erkekler gibi eksiksiz bir şekilde eğitecek olan tek kurum yabancı bir okuldur. Benzer bir şekilde İrfan da ülkesinde Batılı bir müzik eğitimi alabileceği okul olmadığı için yurt dışında okumak zorunda kalmıştır. Bu iki gençten zayıf iradesiyle ayrılan Şakir’in böyle olmasının nedeni ülkede izlenen yanlış politikalar dır. Haydarpaşa Demiryolları’nda Türk gençlerini çalıştırmak yerine yabancı teknisyenleri çalıştıran devlet politikası ne yazık ki Şakir gibi yurt dışında iyi bir eğitim alan gençleri ülkesinde iyi bir mevkide çalışmak için yolsuzluk, casusluk gibi işler yapmaya ve iş teklifi alabilmek için iktidarı desteklemeye sevk eder. Bu nedenle ikinci işlevde, insanların ideallerini gerçekleştirebilmelerinin ve mutlu olabilmelerinin ön koşulu olarak sağlanamayan uygun ortam eleştirilmiştir. Böylece mekân üzerinden devir (tarihsel süreç) tenkidi yapılmıştır.

Son olarak ise, romanın yolda başlayan boşlukta son bulan kronotopları romanın iletmek istediği mesaja sosyal çevre faktörünün derin anlamını katmaktadır. Romanın geniş bir kesimi kapsaması ve devrin tüm şartlarını bir mesele olarak sunması zamansal-uzamsal tüm birimlerin bireyler üzerindeki etkisini göstermektedir. Bireysellikle tarihselliği tek bir bütün hâline getiren Halit Ziya, romanın kronotopik değerleriyle çağın koşullarını kurgunun içerisine başarıyla oturtmuştur.

2.2.2. Hasta ve Kırgın Kahramanların Kronotopu: Hatıra Defteri, Günlük ve Mektup

Serverifünûn Dönemi'nde romana giren hayat, siyasi baskının bir sonucu olarak toplumsal veya politik düzleme kapalı olduğu için sosyal hayat roman kahramanlarının iç dünyalarına yönelerek tasvir edilebilmiştir. Bu dönemin ayırt edici bir özelliği bireyin kendi kişisel hayatıyla ilgili olayların edebî eserlerde yer almasında belirgin artış olmasıdır. Romana konu olan her olayın kişisel yönü ön plana çıkarılmış; içe kapanık, karamsar, hassas insanların iç dünyaları vurgulanmaya başlanmıştır. “Fakat, romantizmin ızdırabtan başka bir şey doğuramayacağını ifade eden yazarların eserleri hakkında romantik sıfatını kullanmak güçtür” (Akyüz, 1990, s.115). Çok küçük yaşlarda anne-babasını kaybederek yakın akrabalarının evlerinde hayata tutunmaya çalışan, bir okuldan mezun olup çalışmaya kadar o evin sınırlarında kalan veya kimsesiz kalıp kendi başının çaresine bakmak zorunda kalan roman kahramanlarının yaşadıkları içsel çatışmaları, kırgınlıkları, aşklarını itiraf edebilmeleri için özel hayatın formlarından yararlanılmıştır. Üç kişilik aşk zincirinde karşılıksız aşk yaşayan kişinin konumu suçluluk —► kaçış—► pişmanlık—► intihar (ölüm) dizisinde ortaya çıkarken bu diziyi ifşa etme yöntemi olarak mektup, günlük ya da hatıra defteri gibi biçimlerden yararlanılmıştır. Somut gösterge olan bu biçimler zaman içerisinde ortaya çıkar ve uzamın bir parçası olma işlevi görürler. Kahramanın yaşamını değiştiren kararlar bağlantılı eşik kronotopu ile ruh hâli ve zaman algısı üzerine anlatının kronolojik hızını askıya alan birtakım kronotoplar söz konusudur.

Toplumsal sorunlar özel hayatı yüzeysel bir perspektifle göstermekle yetindiği için bu koşullar altında kahramanların duygusal hayatı geri planda bırakılmıştır. Sanatçıların toplumun sorunlarla uğraşamamaları yüzünden ev içi ve özel hayatın olaylarıyla genişleyip en sonunda kendi derinliğinde son bulan bireyin iç dünyası artan bir önem kazanmıştır. Bu hayatı ifade etmek için oldukça uygun ve tanıdık bir biçim olan mektup ve defterler özel dünyanın kendisini önemli ölçüde değiştirmeye başlamıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Bir Ölü'nün Defteri* (1892) adlı romanda hatıra defteri tek bir kahramanın gözünden aktarılan dışa kapalı hayatın sayısız küçük detayına ayrıcalıklı bir önem kazandırmıştır. Bireyin iç dünyasını çevreleyen bir unsur olarak tasvir edilen özel hayatın dönüm noktaları duygu ve değer yüklü kronotopların en tipik örneğini oluşturur. Eşik kronotopu Hüsam ile Nigâr'ın Beylerbeyi'ndeki köşklerinde ailecek vakit geçirdikleri yağmurlu bir ekim gecesi kapılarının çalınmasıyla kendini gösterir. Çamlıca'da oturan Vecdi'nin lalası aracılığıyla haber gönderip Hüsam'ı evine davet etmesi üzerine romana

adını veren hatıra defteri olaylar dizisine “eşiği iki adım geçtikten sonra” (Uşaklıgil, 1944a, s.8) dâhil olur. Vecdi’nin hatıra defterinde yazarlar bu açıdan romanın ana eylem mahali olur.

“Yazıhaneye döndü. Sol tarafda bir gözü göstermiş idi, onu çekdi, yalnız bir defter vardı, Hüsam bunu aldı, bir yaprağını çevirdi, yalnız şu kelimeyi gördü: ‘Hüsama’.
O zaman yatağın yanına tekarrüb etdi. perdeyi açdı. Vecdidin şimdi ruhsuz cesedi yasdıkların arasına serilmiş idi. Hüşam eğildi, bu ölüye karşı son insanlık vazifesini ifa etdi. Sonra perdeyi tekrar indirdi, sandalyeye oturdu, elindeki hayat defterini o hayatın söndüğü şuracıkda okumağa başladı. Şöyle başlıyordu:

“Hatırına geliyormu, bilmem? Ben henüz mektebdan çıkmış idim, sen de henüz matbu’atda bir isim peyda etmeğe başlıyordun. İmtihanlarıma sarfına mecbur olduğum zamanlar bizi bir müddet birbirimizden ayırmış idi” (Uşaklıgil, 1944a, s.19).

John Spencer Hill’e göre krizler geçmiş ve gelecek, tarih ve kehaneti çarpıştırarak insanların geçmiş ve gelecek arasındaki seçimlerinin içine işler ve onları şimdiki zamana yakınlaştırır (Hill, 1997, s.75). Vecdi’nin geçmişine açılan kapı Hüsam ile Nigâr’ın yaşam dizisiyle birleşerek tüm yaşamı oluşturan olayların gerçekleştiği ana uzamlarını içermektedir. O güne kadar içinde sakladığı, kimseye söyleyemediği aşk acısı Vecdi-Nigâr-Hüsam’ı ortak çizgide buluşturmuştur. Servetifünun Dönemi’nde *Sefile* (İkbal-İhsan-Mazlume), *Nemide* (Nemide-Nail-Nahit), *Ferdi ve Şürekâsı* (İsmail Tayfur-Hacer-Saniha), *Aşk-ı Memnu* (Adnan Bey-Bihter-Behlül); *Eylül* (Necip-Suat-Süreyya) romanlarında yaygın olarak karşımıza çıkan aşk üçgeni bu romanda hatıra defteri uzamında zamansal sahnelerle dönüştürülerek anlatılmıştır. Bu karşılıksız veya yasak aşk sahneleri arasındaki benzerlik “çağın birliği ve kaynakların ve geleneklerin ortak doğası ile açıklanabilir; farklılıklar, bu matrislerin geliştirildiği genişlik ve doluluktadır” (Bakhtin, 1981, s.199). Aile ortamına dâhil olan üçüncü kişilerin eve geldikten sonraki duygu değişimleri insan ilişkilerinin çözülmesine neden olmaktadır. Ruh hâlleri kahramanların zamanla olan ilişkilerine yansımıştır.

Bir doktorun oğlu olan Vecdi annesini kaybettikten sonra halasının yanına bırakılmıştır. Hala da eşini kaybettiği için kızı Nigâr ve Vecdi dul kadının acı kaybına karşı yaşamını onlarla yenilemiştir ve Vecdi’nin doktor olmasının akabinde kızıyla Vecdi için yeni bir hayat tasarlamaktadır. Fakat Nigâr’ın gönlü Vecdi’nin Galatasaray’dan arkadaşı olan Hüsam’dadır. Birlikte çok güzel zaman geçirmiş olan üç kişinin ilişkisi Vecdi’nin kendini tam anlamıyla üçüncü bir kişi olarak hissetmesiyle dağılmıştır. Nigâr’ın Hüsam’a olan sevgisini itiraf etmesi Vecdi’nin Çamlıca’daki baba evine dönme kararı almasında etkili olmuştur. Şimdiki zamanının gerçekliği karşısında Vecdi kendi duygularını gizlemiş ve sevdiği kadının yakın arkadaşıyla evlenme kararına çaresizce boyun eğmiştir. Bu olayın sonucunda bu hatıra defteri ortaya çıkmıştır:

“Halamdan ayrıldıktan sonra köşke çıktım. Henüz pek erken idi. Sen bir zamandanberi pek geç geliyordun. Muharebe şiddetle ilerliyordu. Matba’ada geç vakıtlara kadar kalmağa mecbur oluyordun.

Ben henüz bir günlük vazifemi ikmal etmemiş gibi odama girdim, henüz yazı masasının gözünde mahfuz olan siyah kablı bir defteri aldım. Bir günlük mu’amelelerini bitirdikten sonra hısab başına oturan bir tacir gibi hayata müte’allık emellerime son verdikten sonra hayatımı yazmağa başladım, işte bu suretle şu defter vücade geldi” (Uşaklıgil, 1944a, s.91).

Halit Ziya’nın aşk ilişkisinde ortaya çıkan idealler ile hayatın acımasız gerçekleri arasındaki karşıtlığa çözümü kaçıştır. Aşktaki hüsrân kahramanları bulunduğu yeri terk etmekle sonuçlanan bir dizi eylemsel düzleme -eşiğe- yerleştirir. Buluşma, karşılaşma kronotoplarının motiflerine benzeyen zaman ve mekân birliktelikleri Türk romanının gelişiminde sık sık karşımıza çıkacaktır. Vecdi’nin Nigâr’a olan aşkına karşılık olarak beklediği şeyi elde edememesi kalp ağrısına dönüşünce birdenbire aldığı bir kararla muharebeye gitmeye karar vermiştir. Savaşın akıbetini önce Hüsam’dan dinlemiş, ertesi gün uğradığı eczanede karşılaştığı eski okul arkadaşlarının Kızılay’a girdiklerini söylemeleri üzerine ne yapması gerektiği kafasında şekillenmiştir:

“Ertesi gün sabahleyin erkenden İstanbul’a indim. Tanıdığım bir eczahaneye uğradım. Burada mektebden benimle beraber çıkan iki refika tesadüf etdim. Harbden bahs olunuyordu, ben de iştirak etdim. Muhatablarımdan ikisi de Kızılay cem’iyetine girmişlerdi. Ertesi gün sabah katarile azimet etmek üzere idiler. Cem’iyyetin usulüne, iştirak etmek isteyenlerin kabulü şartlarına dâ’ir bir çok su’allerde bulundum. Biraz sonra kendilerinden ayrılıp dışarıya çıktığım vakit ne yapacağımı tamamiyle öğrenmiş idim. O gün akşama kadar meşgul oldum. Avdet ederken büyük bir sıkletten kurtulmuş gibi kalbimde hiffet vardı. Beylerbeyine çıkar çıkmaz ilk işim seni görmek üzere yalıya gelmek oldu. Sen zevcenle beraber kendi bölüğünüzde idiniz. Halamın yanına girdim. Zavallı kadın! Beni gördüğü vakit hiçbir şey söylemeden hüngür hüngür ağladı” (Uşaklıgil, 1944a, s.98-99).

Doksan Üç Harbi olarak tarihte yerini alan bu savaşa katılmak bir kahramanlık övgüsü değil yaşadığı aşk acısı düzeyinde anlam ifade etmektedir. “Burada sıkılıyorum, Hüsam bu boş geçen hayat fâ’ideli bir ölüme feda olsun” (Uşaklıgil, 1944a, s.99) sözleri de bu düşüncüyü desteklemektedir. Romanın başında “(...) ince bir yağmurun rıhtımın taşlarına, pencerelerin camlarına temasından gelen hayal okşayıcı zembereği hüküm sür[erken]” (Uşaklıgil, 1944a, s.5) romanın sonunda defterin sona ermesiyle Hüsam sıtmadan ölen Vecdi’yi soğuk yanaklarından öperken “yağmur sabahlarına mahsus bir sisli fecr ıslak lâciverd gözlerini açıyordu[r]” (Uşaklıgil, 1944a, s.125). İki âşığın arasında olmaktan suçluluk duyan Vecdi, hatıra defterini okutarak vicdani yükümlülüğü olan intikamını almış ve yağın yağmurun altında ateşten bir parça gibi alev alev yanmış ve en sonunda yağmurla arınmıştır. Vecdi’nin kriz anının iki uç noktasında şekillenen eşik kronotopu ölümüyle son bulmuştur.

Millî Edebiyat Dönemi sanatçıların da savaşı bir kaçış olarak kullanacakları motif intihara gibi bir ölümdür. Kahramanların aşk acısından kurtulmak için kendilerini savaş meydanlarına atması *Seviye Talip* (Fahir), *Kıralık Konak*'ta (Hakkı Celis) yer alacaktır. Özel hayatın etrafında çerçevelenen anlatılarda savaş genellikle kahramanların vücutlarında meydana gelen yaralanmalara, sakatlıklara neden olan uzam olarak yer almıştır. Geçmişte de kalsa acısı dinmeyen aşkın ıstırapıyla kendini ruhen eksik hissedenden Vecdi'nin katıldığı savaşta yaralanarak kolunu kaybetmesi bedenen de eksilmesine neden olur. Romanın sonunda Vecdi, Servetifünun romanlarının matrisinde yer alan buruk görünümüyle -ruhen ve bedenen hastalıklı olarak- ölüme yönelik bir izlenim bırakır. Tanzimat Dönemi'nde bireyin edilgen olmaktan başka bir şey olamadığı gibi eylem alanının da kısıtlı olması nedeniyle yaşamının derinliğini yansıtmaktan uzaktır. Kölelik temasının işlendiği *Sergüzeşt* romanında kendini Nil'in sularına bırakan Dilber'i bu sürece götüren olaylar vardır; fakat bu olayların arasında Dilber'in duyguları yoktur. Sadece intihar eyleminin fiziksel öznesi olarak yer almıştır. Servetifünun Dönemi'nden itibaren insan bedeniyle ilgili eylemlerin yaşamın karmaşıklığını göstermek için yeni bir zaman-uzam olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Savaşta şehit olma, yaralanıp hastalanma, intihar etme gibi eylemlere somut insan bedenini yerleştirme süreci olarak değerlendirilebilecek olan bu gerçeklik yaşamın derinliği karşısında insana sembolik değil maddi bir nitelik kazandırmaktadır. Yaşanılan çağı bütüncül olarak algılayabilmeleri bu dönem romancılarının en büyük teknik başarılarından biri olarak değerlendirilmektedir; bu başarı bir zaman-uzam olarak insan ile dünya arasında bağ kurmanın bir sonucudur.

Servetifünun romanlarını Tanzimat'tan ayıran en belirgin özelliklerden biri de sanatçıların üsluba önem vermeleri dolayısıyla bireyi derinlikli bir yapı içerisinde tasvir edebilmeleridir. Halit Ziya Uşaklıgil *Kırk Yıl* adlı hatıratında üsluba verdiği önemi şöyle izah etmiştir:

“Bütün hikâye yazarlar bilirler ki mevzu bulmak kadar kolay bir şey yoktur. Bütün sokaklar, bütün evler, bütün insanlar birer hikâye mevzuudur; gözlerinizi yumarak intibalarınıza, her günün size hediyesi olan teessürlerinize müracaat edin, kütüphaneler dolduracak mevzuların içinde bunalırsınız.

Hüner herhangi bir mevzuun idaresinde, tasvirinde, tehyic edebilecek bir şekle ifrağındadır. İntihale müracaat etmek için bunlardan mahrum olmak, ve sade mevzuu değil, mevzuun levhasını da beraber aşırıp altından asıl sahibinin ismini silecek kadar cüretde ilerlemek demektir. Hele bunu tanınmış muharrirlerin maruf eserlerinden yapmağa sadece hamakat denir” (Uşaklıgil, 1936, s.97-98).

Sanatçıların üslup özelliği özel hayatı gerçekçi bir şekilde tasvir ve tahlil edebilmelerini sağlamakla birlikte bunda yaşam koşullarının da etkisi vardır. Mehmet Kaplan'a göre “onların bu metodu sevmelerinde ve benimsemelerinde devrin de rolü vardır. II. Abdülhamid devri hayatta hiçbir harekete müsaade etmeyen sıkı bir baskı devridir” (Kaplan, 2009, s.396-397).

Servetifünün Dönemi'nde romana giren özel hayatın içe kapanıklığı nedeniyle kişisel alanda ne olup bittiği mahremiyetin teşhiri söz konusu olduğunda birinci tekil anlatıcının bakış açısından verilmesi yerine “hiç kimse tarafından hiç kimse için ve hiç kimseye hitaben yazılmış şeyler[in]” (Bakhtin, 1981, s.161) anlatının kendisini oluşturması tanrısal bakış açısının imkânlarından yararlanarak her şeye hâkim konumda olan bir anlatıcı tarafından anlatılmasından daha büyük bir örgütlenme potansiyeli taşımaktadır. Bu dönemde artık bireye ve onun yaşamına uygun anlatım teknikleri kullanılmıştır. Mehmet Rauf *Genç Kız Kalbi* (1912) adlı romanında bir genç kızın hatıra defterini romanın temel anlatısı olarak kurgulaması gerçek yaşam kronotopunun yalnızca bir kişinin (Pervin'in) mahrem hayatın derinliklerinden geçmesine izin vermiştir. Böylece anlatı birinci kişinin bakışından sunulur ve onu yargılayacak, değerlendirecek ya da üzerine görüş bildirecek “üçüncü kişilere” yer verilmez. İyi eğitilmiş, açık görüşlü bir ailenin kızı olan Pervin'in hayattaki en büyük hayalinin çağdaş bir erkekle evlenip mutlu bir yaşam sürmek olması ve bunun için gittiği İstanbul'da amcasının evinde kapalı bir hayatla karşılaşması Pervin'in hayatının yalnızca ona “kulak misafiri” olabilecek bir formla açığa vurulabileceğini göstermektedir.

15 Haziran 1327 tarihinde İstinye'de yazılmaya başlanan hatıra defteri kendi küçük dünyasının kronotopunu veren bakış açısıyla romana gömülmüş olan detayların fark edilmesini sağlamaktadır. Pervin'in evinden ayrılıp hayallerinin şehri İstanbul'a geldiğinde yaşadığı hayal kırıklığını anlattığı sayfalar hayatının gidişatının yön bulmaya başlayacağı işaretlerdir:

“Fakat o kadar... Maattessüf o kadar cık... Yani, yalnız uzaktan ve tasavvurda olarak... Çünkü, hakikat o kadar bed, o kadar çirkin, o kadar harap ki... Evvelâ o insanın ilk ayak attığı yer, rıhtım... İzmir'in Avrupa şehirlerini andıran muhteşem Kordonuna bedel, buranın rıhtımı dar, siyah, muhnik bir yer... Vapurlardan çıkarılan un çuvallarıyla, sair eşya ile yüklü, bir tarafı en âdi, hattâ en sefil gazinolarla kahvehanelerle kapalı birkaç arşın eninde bir rıhtımcık... Sonra yük arabaları, kira faytonları arasında ezilmeden nasıl gezdiklerine hayret edilecek karmakarışık bir halk yani, bir Şark şehri...” (Mehmet Rauf, 1914, s.7-8).

Şehre bakışı bu kadar olumsuzken onu karşılamaya gelen amca çocukları Nigâr ile Abdi onu Galata'nın dar sokaklarından çıkarır; İstanbul'un en işlek caddelerinin sıkışıklığına, müşkülpesent amcasının oturduğu evin harabeler, balıkçı kulübeleri arasında kalışına hayret ederek şehre olan uzamsal ve zamansal mesafesini daha da genişletir.

Kendini hiç ummadığı bir şekilde yalnız hisseden genç kızın amcasının evinde bulmak isteyeceği şey bu duygunun karşıtıdır. Oldukça geniş bir uzamda ortaya çıkarılan yalnızlık duygusunun eşikle bağlantılı anlamı uzamın sınırları daraldıkça (caddelerden eve geçerek) güçlenecek şekilde kurulmuştur. İstanbul'a adım attığı andaki ruh hâli dönemin bir yansıması

olarak umut ve hayal kırıklıkları zıtlığı üzerinde kendi düzenini yaratmasını sağlayacaktır. Pervin'in uzamsal hareketleriyle zamanın ortaya çıkaracağı şans unsuru kritik açıdan önem taşımaktadır. Pervin'in defterine kaydettiği her şey kendi geçmişinden izleri barındırmaktadır. Pervin, amcasının İstinye'deki evinde kendi ailesinde görmediği şeylere şahit olduğu için burayı da yadırgamıştır. Mekânsal uzaklıklar zamansal tecrübelerle birleşerek Pervin'in İstanbul'a ve amcasının evine mesafesini de artırmıştır. İstanbul'u gezdikçe bu mesafe daha da açılır:

“Geçen yaz, İzmir’de Femina sinematografhanesinde Avrupa hayat-ı evzâkına dair gördüğüm kordelalar beni nasıl mahzuz etmişti; o iki sahili temiz rıhtımlarla muhât dere, o zarif sade hayatlarıyla bir İngiliz yarışı görmüştüm ki bundan taşan pür hoş neş’e ile insan nasıl meftun oluyordu. Halbuki bu murdar müteaffin Göksu deresindeki hayattan mahzuz olmak, bu eğlenceden bir zevk duyabilmek için bir ruhun ne kadar âdi, ne kadar hüsn ve şiirden binasip olması lâzım gelir!

Rastgelen kayıkların, sandalların hepsi kıyafetsiz, zevk ve rikkatten mahrum olduklarına insanın emin olduğu erkeklerle kadınlarla dolu... Nadiren, pek nadiren zarif bir sandalda zarif bir iki çift... Fakat yine meselâ bunlar da mutlaka bugün pek güzel eğlendiklerine zâhip olacak kadar mahrum-ı zevk ve iz'an şeyler... İki taraf çayırarda o mahut renklerinin çuval yeldirmelerle karıncalanan bir sürü kadın, çoluk çocuk! Ah o erkeklerin o kadınlara atfettikleri baygın nazarlar ve o kadınların o beylere karşı aldıkları tavır naz ve cilve... İnsanın naz ve cilveden, ma'sukadan, hattâ insanlıktan iğreneceği geliyor” (Mehmet Rauf, 1914, s.11-12).

İstanbul'da geçirdiği bir aylık sürede buradaki insanların dedikodu yapmakla günlerini geçirdiklerini, kılık kıyafetlerine özenmediklerini ve sanatla ilgili hiçbir faaliyet yapmadıklarını gözlemlemiştir. Dönemin izini üzerinde taşıyan insanlara yönelik olumsuz bakışı İstanbul'a olumsuz duygular beslemesinin temel sebebidir. Bu arayı dolduran tüm olaylar Pervin'in aradığı şeyden mahrum kalmasına sebep olurken aynı zamanda onu bu konuya duyarlı hâle getirmektedir. Amcasının babasına hiç benzemeyen yönlerini keşfettikçe, evdekilerin bu adama sabırla boyun eğişlerini gördükçe bireyden topluma tüm süreci gerçek tarihsel bir diziye yerleştirerek genelleyici bir yorum yapar:

“Bence İstanbul'un en büyük kusuru bir kibar hayatı ve kibar halkı olmamasıdır, Abdülhamit zamanında İstanbul'da asalet türlü köpekliklerle ihrâz-ı vezâret etmiş hırsız ailelerine munhasırdı, şimdi hürriyet bunu da mahvetti, evvelden zaten kibar yoktu, bugün zengin de kalmadı. Müsavat ise yalnız herkesin ahlâksızlık ve fikirsizlikte birbirine benzemesinde tecelli ediyor demektir” (Mehmet Rauf, 1914, s.30-31).

28 Haziran tarihli günlüğe amcasının eşinin bir akrabası olarak akşam yemeğine katılan misafir yaşamındaki bir dönüm noktası olarak eşik kronotopunda ortaya çıkmıştır. Mehmet Behiç adlı bu gencin gazetede kadınlarla ilgili bir makale yazması akşam yemeğinin konusu olmuştur. Kadınlarla ilgili düşünceleri nedeniyle Pervin İstanbul'a geldiğinden beri ilk defa biriyle

fikrinin uyuştuğunu kaydetmiştir. Bu kronotop eşiğin diğer tarafına adım atma korkusuyla bağlantılı bir özelliğe sahiptir:

“Ruhumun iştiyakı galeyan ettikçe aldanmak korkusu, yanılmak tehlikesiyle kendime cebrederdim. Sonra da nasıl anlatayım bilmem... Bence aşk için daima daha pek erken gibi bir fikir mevcuttu; mademki sevdiğim adamla mutlak tehhül etmek istiyordum, tehhül sinine gelinceye kadar beklemek lâzım gelmez miydi? İşte bu muhtelif sebeplerle bu cebir ve intizar içinde bütün şebabım masumane geçti; şimdi, artık şimdiki intizâr elimde değil, şimdi de kendime lâzım bir kimse bulamamak elemiyle sızlıyorum, ben de sevmek, sevilme, sevdiğimin ne vazîsiyle, onun hitabetiyle titremek istiyorum...” (Mehmet Rauf, 1914, s.68-69).

Mehmet Behiç’i tanımaya ve tanıdıkça keyif almaya başladığı günlerde İzmir’deki annesinden bir mektup alarak 6 Temmuz tarihli günlüğüne bir jandarma kumandanının kendisiyle evlenmek istediğini kaydetmiştir. Bu haber bir kez daha onunla yaşadığı coğrafya, memleketi arasına mesafe koyar; kadın ile erkeğin eşit şartlarda yaşamadığını erkek olsaydı şu an onu meşgul eden düşüncelerle muhatap olmayacağını sık sık tekrarlayarak kendine hatırlatır. Mehmet Behiç’i tanıdıkça onunla daha çok vakit geçirmek ister. Tanıştıklarının tam birinci ayında 28 Temmuz gecesi kendini hasta hissettiği için yemeğe inemeyen Pervin, odasının balkona açılan penceresinden Behiç’in balkonda olduğunu görmüş ve kendini ona göstermek istercesine pencerenin önündeki koltuğa atmıştır. Evin iç uzamında akan biyografik zaman Pervin’de önce yenilenme, karar verme ardından pişmanlığı getirecek olan insan yaşamını belirleyici yönlerin açığa çıkmasını sağlamıştır. Balkonda birbirlerine duygularının karşılıklı olduğu itirafında bulunurlar. Ancak bu konuşmanın yapıldığı geceden bir gün sonra akşam yemeğinde amcasının hanımının imalı olarak gençlerin evlilik hakkındaki görüşlerinden bahis açmasının nedenini sonradan (Behiç’in zengin bir kız olmadığını öğrendikten sonra evlenmek istemediğini) öğrenecektir. Yemekten sonra Nigâr Pervin’e bu durumu şu sözlerle açıklamıştır: “Zengin olsaydı belki alırdım, kız fena da değil, hoşuma gidiyor... Fakat, yaşamak için insana hayat lâzımdır, hayal değil...” (Mehmet Rauf, 1914, s.135-136).

Bu sözlerin üzerine Pervin 5 Ağustos Cuma gecesi Prenses Maya vapurunda o günün olaylarını kaydeder. İstanbul macerasında istediği erkeği bularak yenilenmeyi arzulayan Pervin, toplumun kadınlara yönelik baskılayıcı tutumu nedeniyle eşiğin bir adım ötesine geçme konusunda tereddüt yaşamış; bir süre sonra kendiliğinden bir adım atmış ve sonunda pişman olmuştur. Eşik kronotopunun karar üzerine şekillendiği Pervin’in hatıra defterinde anlatılanlar kriz olaylarının insanın kritik anlarında verdiği kararlara gebe olduğunu göstermektedir. Nitekim Pervin romanın sonunda severek evlenme fikrine veda etmiş, hayatıyla ilgili çok önemli bir karar almıştır:

“Bugün ise sıra bana geldi. Haydi Pervin, cesaret ve metanet... Öyle ise elveda, elveda sana ey kalbimi ilk defa vecit ve şiirle tehviz etmiş olan aşk-ı masum... Elveda... Elveda... Çünkü artık ben başka bir adamın karısı olacağım ve bu adamla izdivacımın üzerine böyle pak bir hatıra-ı saadeti bile saklamak istemem...” (Mehmet Rauf, 1914, s.140).

Pervin’in yaşamının kopuş noktasını belirleyen yanlış tercihi olmuştur. Bir kriz anını içinde barındıran eşik kronotopu Pervin’in vapurla dönerken yaşamını değiştiren evlilik kararı almasıyla da bağlantılıdır. Hatıra defteri ağır bir yenilenmenin işaretlerini ümit—►hayal kırıklığı—►ümit—► hayal kırıklığı dizisinde ortaya çıkarmıştır. Yeni bir hayat kurmak için geldiği İstanbul’da (ümit) umduğunu bulamamış (hayal kırıklığı); karşısına çıkan Mehmet Behiç’i çok kısa sürede tanıyıp inancını yitirdiği aşka yeniden inanmış (ümit) ve en sonunda yine hayal kırıklığı yaşamıştır. Bu dizinin devamında ümit ve hayal kırıklığı yaşaması muhtemeldir. Nitekim yaşadığı kötü tecrübeden sonra içinde en ufak bir aşk kıvılcımı olmadığı anlaşılan bir adamın karısı olmayı ümit ettiğine göre sonrası yine hayal kırıklığı olarak tahmin edilebilir.

Dışarıya kapalı olan özel hayatı yaşayan birinci kişinin ağzından anlatma imkânı bulan yazarlar kendi seslerini roman kahramanlarına devrederek söylemek istediklerini onlar aracılığıyla iletme şansı da bulmuşlardır. Safveti Ziya’nın *Salon Köşelerinde* (1912) adlı romanı dönemin istibdat koşullarında müdahaleye açık konumda olduğu için bazı yerleri çıkardıktan on dört sene sonra kitaplaştırılabilmiştir. Safveti Ziya’nın bu romanında mektup, anlatıyı oluşturan temel formdur. Romanın girişinde “Mehmed Rauf Bey biraderime” (Safveti Ziya, 1912, s.7) ithafından sonra okul arkadaşı Ahmet Hulusi’den bir mektup alan anlatıcı, arkadaşları Şekip’in çok hasta olduğunu ve son bir hikâyesi olduğunu öğrenir:

“Uzun bir kış günüydü; imate-i zaman için bir şeyler düşünüyor, sigaramın dumanlarını savurarak odamda dolaşıyordum; birdenbire kapı açıldı. Hizmetçi elinde bir mektup ve ufak bir paketle girdi. Mektup refika-yı tahsiliyemden Ahmet Hulusi tarafındandı. Diyordu ki:

‘Azizim, sana acı bir haberle tatlı bir hikâye yolluyorum; zavallı Şekip! Dün biçareyi görmek için Büyükada’ya gitmiştim. Keşke gitmeseydim, o hâli keşke görmeseydim... Validesini teselli etmek istedim; biçare kadın gözyaşları arasında oğlunun son bir arzusunu ifa etmek istedi. Yolladığım paket işte Şekip’in herkesten gizli, firaş-ı ıstırabında karaladığı son hikâyesiymiş; Hulusi’ye verin, okusun demiş... Ben okur okumaz sana göndermeyi düşündüm. Şekip’i hepimiz severdik şüphesiz son eserini sen de okumak arzu edersin... Gidip validesini görmeyi ihmal etme... ilh” (Safveti Ziya, 1912, s.7).

Şekip’in hasta yatağındayken yazdığı son hikâyesi hem yazıldığı küçük özel odasında hastalığın izlerini taşımış hem de anlattığı olayları çevreleyen salon dünyasının tarihsel-toplumsal bir yığınım altında kalan insanının kamusal dünyasının ayrıntılarını sunmuştur. Bu mektup

sayesinde hasta kişinin son arzusunu okumak ve onun bireysel hayatından bir parça olarak sunulan hikâyenin inandırıcılığını artırmak için işlevseldir. Mektubun samimiyeti, hatıra defteri mahiyetindeki hikâyenin bireyin kendini evindeymiş gibi hissettiği salon köşelerinde önem kazanan insana dair küçük ayrıntıların fark edilmesini sağlamıştır. “İnsan, kapalı ve özel bir mekâna, samimiyete benzer bir şeyin mümkün olduğu özel odaların alanına çekilmeye başladı” (Bakhtin, 1981, s.144). Pera Palas’ta gerçekleşecek olan baloyla başlayan özel hayatın teşhiri mektup sayesinde yapılırken aynı zamanda mektupla Şekip’in trajik olan hikâyesine bir çerçeve oluşturulması ve sunulan hatıra defterinin kişinin duygu ve düşüncelerini sergileyebilmesi sağlanmıştır.

Ferdi ve Şürekâsı’nda Hacer’in 5 Mayıs 19** tarihli günlüğüne kaydettikleri olaylar dizisinde kritik bir öneme sahiptir. “Bugün babam; bana yazıhaneye gitmekten menetti. Onu görmek kabil olmayacak, böyle nasıl eğlenmeli, bilmem? Kitaplarım, piyanom, bunların hiçbirisi; beni eğlendirmiyor... Aman Tanrım! Bu koca evin içinde bir kişi ne yapacağım?” (Uşaklıgil, 1894, s. 48) diye içinden geçenleri mavi kaplı defterin birinci sayfasına kaydedince babası Ferdi Efendi’nin bu duygulardan haberi olur. Genç kız olduğu için muhasebe odasına gitmemesi gerektiği söylendiğinden beri Hacer “genç kızın ikinci kalbi” diye belirtilen bu mavi kaplı deftere içinden geçenleri yazmaya devam etmiştir. İsmail Tayfur’a duyduğu ilgi Ferdi Bey’i harekete getirmiş ve İsmail Tayfur ile kızını evlendirmeye karar vermiştir.

Hatıra defteri ve günlük şeklinde tutulan defterler dışında zamansal-uzamsal sahnelerin kesiştiği bir başka form mektuplardır. Mehmet Rauf’un *Menekşe* (1915), son romanı *Güzide* ile okur karşısına çıkmış Hüseyin Bülent adlı bir yazarın okur mektuplarını okuyarak hayranlarıyla aşk yaşama macerası üzerine şekillenmiştir. Gazetelerde onunla ilgili pek çok görüşün yer alması popüler bir yazar olduğunu göstermektedir. Evli olmasına rağmen okurlarından gelen mektuplar arasından hayalindeki aşkı bulmaya çalışması diğer romanlarda da karşılaşılan üç kişilik aşklara alan açmaktadır. Fakat bu romanda aşk bu boyutuyla ele alınmamıştır. Servetifünun neslinin karamsarlıkla ilişkili matrisinin yer aldığı romanda ümit ile hayal kırıklıkları, bir yandan Batılı yaşama duyulan hayranlık aynı zamanda bu yaşama karşı memnuniyetsizlik kontrastlığıyla yaşamın içinde kendini hissettiren karşıtlıkların gücü gösterilmektedir.

Romanda kahramanların hayatları ve dünya görüşleri üzerinden ortaya çıkarılan beklentiler, beraberlikler ve deneyimler Servetifünun romanlarının kalbinde yer alan ruhsal bunalımları ifade etmek için mektubun “kendi kendine konuşma” özelliği oldukça uygun bir zemin oluşturmuştur. Kadın hayranlarından gelen mektupları okuyarak yaklaşmakta olan bahar

mevsiminin doğayı uyandırması gibi kendisini uyandıracak bir aşk bulmak isteyen Hüseyin Bülent'in kadınlardan beklentisi ile bu beklentiyi karşılayacak kadın arayışı tezat duyguları barındırmaktadır

“Bir kadın ki kendisini vücuduyla ne kadar meftun ederse ruhuyla da o kadar meshur edebilsin; vücudu ne kadar latif ve müstesna ise, ruhu da o kadar celil ve güzün olsun... Bir kadın ki, hayat kendisi için artık onu sevmekten ibaret olacağı gibi kendisine sevilme için yaşadığı tahassüs-i amikini verebilsin. Şiir ve aşka karşı mevcudiyetini bu kadar iltihap ile zapt ve teshir etmiş olan meftuniyet ancak tahayyül-i hüsn ve şairiyetle vücut bulmuş denilecek kadar yalnız perestiş olunmak için dünyaya gelmiş bir çiçek, bir inci, bir yıldız kadın olsun...” (Mehmet Rauf, 1915, s.13-14).

Arayışın getirdiği karamsarlık roman kahramanının çelişkili bir şekilde hareket etmesinin temel sebebidir. Arayış içinde olduğunu mektuplarındaki “(...) zaten kendisi artık bütün hayatını işgal ve ta'tir için bir kadın değil, bu baharını tezyin edecek bir his aramıyor muydu? Demek bu, mevkien, hüsnen, nefasen son derece müstesna bir hanımefendiydi muvakkat ve belki onu bir telakkiden başka bir şey olmayacaktı” (Mehmet Rauf, 1915, s.55) ifadelerinde açığa vurulmasına rağmen duygular o kadar tutuktur ki roman sonuna kadar bu arayışın sadece yalnızlık ve umutsuzluğun giderilmesi şeklinde bir anlamı vardır. Mektuplara yanıt verirken kurduğu hayaller bile henüz yaşamadığı aşklar konusunda onu karamsarlığa sürükler. Hayal-hakikat çatışmasını bir başka açıdan, bir sanrı gibi kurgulanan aşk hikâyeleri arasından yansıtan mektuplar “emel ile hakikatin daimi muasarası” şeklinde bir ifadeyle kendilerini mütemadiyen yineleyen duyguların alanıdır. Bu romanda dikkat çeken şey, çağın ortaya çıkardığı duygusal gelgitlerin insan psikolojisinde “(...) çağın çelişkilerine dair olgunlaşma fazını çoktan tamamlamış akut bir duygu yatmasıdır. Bu duygu neredeyse bir zamanın sonunun geldiğini haber verir. Çağın tüm çelişkili çokluğunun mümkün olduğunca eksiksiz bir şekilde açıklanmasına yönelik çaba bundan kaynaklanır. Ve çok çeşitli çelişkiler, tek bir özellik aracılığıyla ortaya konmalı ve tasvir edilmelidir” (Bakhtin, 1981, s.156). Böylelikle romanın biyografik zamanla sıkı sıkıya bağlı olan mektuplar aracılığıyla bir dönemin ruh hâlini anlayabilmenin işaretlerine sahip olduğu söylenebilir.

2.2.3. Yoldan Çıkan Kahramanların Kronotopu: Şarlatan, Snop ve Fahişe

Bakhtin, makalesinin “Romanda Haydut, Palyaço ve Aptalın İşlevleri” başlıklı altıncı bölümünü Orta Çağ’da folklorik biçimlerle yüksek edebiyat biçimlerinde ortak olan haydut, palyaço ve aptal maskelerinin üstlendiği ve Avrupa romanının gelişiminde belirleyici olan işlevlere ayırmıştır. Bu maskelerin gerek Antik Çağ gerekse Doğu kültüründe kullanıldığı için yeni figürler olmadığını, kökenlerinin sınıfsal yapılardan önce var olan folklorun derinliklerine kadar gidebileceğini belirtir. Fakat makalesinde maskelerin oluşum sorunlarına değinmeyerek sadece romanın gelişimindeki önemli etkilerine odaklanmıştır:

“Bu üç figürün temel özelliklerinden biri, aynı zamanda ayrıcalıklı bir statü de olan, bu dünyada ‘öteki’ olma yaşamın halihazırda sunduğu hiçbir kategoriye dahil olmama hakkıdır; bu kategorilerin hiçbiri onlara tam uymaz, her durumun altını ve yanlışlığını görürler. Bu nedenle, seçtikleri herhangi bir pozisyonu kullanabilirler, ancak sadece bir maske olarak. Haydudun onu gerçek hayata bağlayan bazı bağları vardır, ancak palyaço ve aptal ‘bu dünyadan değildir’ ve bu nedenle kendi özel hak ve ayrıcalıklarına sahiptir. Bu figürlere *başkaları* ve kendileri de gülüyor. Kahkahaları, halkın toplandığı meydanın damgasını taşıyor. Bunlar insan figürünün kamusal doğasını yeniden kurarlar: böyle karakterlerin tüm varlığı, sonuçta tamamen yüzeydedir; deyim yerindeyse her şeyleri meydandadır. Bütün işlevleri şeyleri dışsallaştırmaktan ibarettir (gerçekte dışsallaştırdıkları kendi varlıkları değil, dışavurdıkları yabancı bir varlıktır -ne var ki ellerinde avuçlarında olan bundan ibarettir). Bu, parodik kahkahalar yoluyla bir insanı dışsallaştırmanın ayırt edici araçlarını yaratır.

Bu figürlerin gerçek hayattan insanlar olarak kaldığı yerlerde, tamamen anlaşılabilirler ve onları o kadar doğal görüyoruz ki hiçbir sorun yaratmıyor gibi görünüyorlar. Ancak gerçek hayattan edebi kurguya geçerler ve daha önce bahsedilen özelliklerin hepsini birlikte alırlar. Burada roman metinlerinde kendileri bir dizi dönüşüme uğrarlar ve romanın bazı eleştirel yönlerini de dönüştürürler” (Bakhtin, 1981, s.159-160).

Çok geniş alt uzantıları olan bu figürlerin romana uygun hâle getirilmesi dünya görüşüyle birlikte insanın bir bütün olarak temsili sayesinde. Soytarılık, kutsal aptallık, eksantriklik gibi bazı sözcüklerin kısıtlı özel anlamlarına karşılık bazı yazarlar figürlerin deneyimsel anlamlarını ifade etmek için kahramanların isimlerinden (Pentgruelizm, Shantyizm) esinlenmişlerdir. Bakhtin’e göre bu nitelik romana çok katmanlılığı sokmuştur. Türk romanının ilk örneklerinde temel alınan Batı romanlarında bireyin sorunları burjuva toplumundan kaynaklanırken Türk romanlarında bu sorunların tortusundan kaynaklanan sıkıntılar işlenmiştir. Tanzimat Dönemi’nde Felatun, Bihruz, Şöhret Beyler Türk toplumunun gerçekliğini oluşturan yerli tiplerdir ve sınırlı bir çerçevede yapılan züppe karşıtlığı Servetifünun Dönemi’nde “trajik bir çatışmanın konusu” (Gürbilek, 2007, s.162) olmuştur. Züppeliğin Türk edebiyatındaki seyri ayrı bir çalışma konusu olacağı için bu konuyla ilgili yapılan çalışmalara bakılması gereklidir.²³

²³Bkz: Cevdet Kudret, 1984, s. 27-31; Özel, 1984, s. 95-98; Veblen, 1995; Somay, 2001, s. 39-54; Alver, 2002, s. 252-266; Gürbilek, 2007; Saraçgil, 2005; Yavuz, 2009; Kaya-Uslu, 2017; Mühürçüoğlu, 2018.

Burada Tanzimat'ta örtbas edilen, üzerinde durulmayan cinsel alanları ile özel yaşamın mahrem alanlarını kamuya açık hâle getirmenin belirtilmesi gereken yönlerine dikkat çekilecektir.

Berna Moran Tanzimat ile diğer dönem züppeleri arasında sınır kabul edilebilecek bir çizgi çeker: “Tanzimat züppeleri zararları kendilerine olan birer budala sayılırlar. 1914'ten sonrakiler ise, göreceğimiz gibi çıkarıcı ve kurnazdırlar” (Moran, 1998, s.50). 1914'ten önce yazılan *Şipsevdî* romanının kahramanı her iki dönemin de özelliklerini taşıdığı için geçiş dönemi örneği olarak bu bölümde ele alınacaktır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şipsevdî* (1911) adlı romanında Meftun Pehlevîzâde ve ailesinin günlük yaşamın bir parçası olan Avrupai hayat özentiliği hayatın tüm alaycı yönlerini ifşa etmeye yarayan alafranga züppe tipini ortaya çıkarmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yarattığı Meftun'la birlikte gözler önüne serdiği tip, gündelik hayatın ayrı bölümlerini birleştiren zamansal bütünlükte çağın, toplumun özelliklerini görünür kılmıştır. Yazar bu romanı alafranga eleştirisi olarak yazmadığını, alafrangalığın gerçek yönüne yanıt verecek matrisler içerisinde tasarlanarak züppelik ile uygarlık arasındaki sınırın belirginleştirilmesi gerektiğini savunmuştur:

“Bazılarınca bu romanı alafrangayı tezyif maksadıyla yazdığım zannolunuyormuş. Bu büyük bir kötü inanıştır ve tamamen hatadır. Alafrangalığa uymaktaki züppelikle hakikat ve terakkiperestliği birbirinden ayırmak lazım gelir. Türklüğümüzce medarı şeref ve itilâ olabilecek şeyleri tezyif hangi hamiyetlinin kalemine yaraşır ki buna ben cür'et edeyim.

(...)

Bu hikâyedeki alafrangadan maksat bu gayretli, zeki gençlerin terakki perverâne meftunluklarını tenkit değildir. İstibdat zamanında müfekkiye ve idrakimizin şûlesi bütün bütün sönmek üzere iken bunu garbın kemalâtından buraya sıçrayan kıvılcımlar idame etti. Bugün iyi düşünen, yazan, hürriyeti müdafaa eden kalemler işte garbın bu kıvılcımlarıyla nurlanmış dimağlardır” (Gürpınar, 1911, s.5-8).

Böylece *Şipsevdî*'de Tanzimat Dönemi'nde züppelliği alafranga özentiliği bağlamında ele alan romanların aksine yeni bir nesne matrisi geliştirilerek Batılılaşmanın karşı argümanlarını kullanmanın bu görüşe karşı olmak anlamına gelmediği açıklanmıştır. Romanın zaman-uzamlarında yer alan cahillik, gevezelik, düşkünlük gibi olumsuz intibaların nüfuz ettiği insan imajının komik yanlarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Tanzimat'ta ortaya çıkan özentilikle bir tutulan alafranga hayat resminin sökülmesi ile doğru ifade edilen alafrangalığa mesafenin azaldığı bir resmin kurulması iç içe geçirilmiştir.

Romanın başında “Hikâyemin Hikâyesi” başlıklı bölümde toplumsal hayatta yer alan alafrangaları üçe ayıran yazar anlatıcı birinci grupta varlıklı ailelerden gelen, çocukluk çağında yabancı dil öğrenen, Avrupa'da memurluk ya da başka bir işle meşgul olarak görgüsünü ve

bilgisini artırmış kişilerden oluşan alafrangalığın en soylu grubu sayılabilecek kısmını saymıştır. Bu özellikleriyle birlikte ülkenin sırtında kambur oluşturdıkları için eleştirilmiştir:

“(…) bunların Avrupa’daki şöhretleri zatî meziyetlerinden ziyade ailelerinin saytıdır. İçlerinde fasih Fransızca konuşanlar, ata binenler, kumarda maharet gösterenler, yani mutavassıt derecede bir salon adamı olmak evsafını ibraz edenler var; fakat bir muahede esnasında bir kongrede menafiimizi hakkiyle idrak ve müdafaa etmek liyakatini gösterebilecekler yoktur; devletimiz daima bu yüzden pek büyük ve mühim zararlara uğramıştır. Fransızca alelâde konuşmak başka, ilim ve fazilet yine başka olduğu artık tebeyyün etti” (Gürpınar, 1911, s.13).

İkinci grup ise Avrupalı eşleri dolayısıyla “bir tarafı Avrupalı diğeri Osmanlı, ikiyüzlü bir kumaş” olarak adlandırılan; eşlerinin yanında kendilerini eksik hissettikleri için söylenen her söze, her harekete, verilen her emre karşı boyunlarını eğmekten başka çareleri olmayan erkeklerden oluşmaktadır:

“Bu çocukların veciherinde alelekser iki muhtelif ırkın birbirine zıt cinsî alâimi vardır. Tekir anadan, boz babadan doğan alacalı kedi yavruları gibi burnu Alman’a, kulağı Türk’e benzer.

Anaları frenkçe, babaları Türkçe, dadıları Rumca konuştuklarından bu lisan tebelbülü içinde büyüyen yavrucaklar üç yaşında iken üç dört lisandan mütekellim görünürler. Fakat on yaşına gelirler de henüz başlıca bir lisandan samimî bir eda ile tekellüm kudreti gösteremezler. Bu mâsumlar sabit, muayyen bir isme bile malik değildirler. Babaları Cenân derse anları (Jan) diye çağırıyor. İki milliyetin âdât ve içtimâî şeraiti arasında kalan bu biçareler büyüdükçe erkekten kaçma ve evlenme devirlerinde bunların tarzı hayatlarına taallûk eden mühim mesailin müşkülâtı da beraber büyür” (Gürpınar, 1911, s.18-19).

Üçüncü grupta ise şehirde ne seyrek ne bol görülen; güzel havalarda sokaklara, Beyoğlu’na gezinmeye çıkan -romanın ana kahramanı olan Meftun’un da içinde yer aldığı- uzun uzun tasvir edilecek olan kişiler yer almaktadır. Romanın üçüncü bölümünde Paris’ten döneli bir buçuk yıl olan Meftun’un İstanbul’daki yaşamı anlatılmaya başlanır. Maddi ve manevi tüm gücünü alafranga yaşama yatıran Meftun bir taraftan bu amacını tamamen gerçekleştirmediği endişesine kapılır diğeri taraftan kendini komik duruma sokar. Romanın ilerleyen bölümlerinde alafrangalık takıntısının ne zaman, nerede başladığı geniş bir alana yayılarak anlatılmıştır. On beş yaşlarındayken babasını kaybeden Meftun’u amcası himayesi altına alarak okumak ve oranın terbiyesini almak üzere Paris’e göndermiştir. Fakat o züppeliğin bir nişanesi olarak okumak yerine çevresindeki kandırarak kendini sahte eğlencelere vermiştir:

“Her ay bir çıkın para ile bir de uzun nisahatname gönderen amcasını iğfal için sahte şahadetnameler tanzimini göze aldırmağa kadar vardı. Zavallı adamı iğfalde bu kolay muvaffakiyeti görünce müesseselerde dinleyici sıfatıyla bulunmak yorgunluğunu da bertaraf eder gibi oldu. Gelsin kafeşantanlar, konserler, balolar, bu gece ‘Foli berjer’de, yarın ‘Olympiya’da öbür gün ‘Eldorado’da... Artık okumaya değil uyumaya bile vakit bulamıyordu. Aşk ve sevdâ Vezüv bürkânı gibi feveranda...” (Gürpınar, 1911, s.118).

Paris’in sadece üstünü değil “Les dessous de Paris” adlı verilen altındaki ahlaksızlıkların, sefillerin toplandığı kuyuları da dolaşan Meftun burada gördüklerini hiçbir süzgeçten

geçirmeden olduğu gibi kabul etmiştir. Paris'teki tek başarısı amcasını kandırma konusunda sergilediği performanstır ve günlük küçük sahtekârlıklardan hoşlanan mizacı Paris'i yüzeysel bir şekilde görüp geçiştirmesinin temel nedenidir. Tanzimat Dönemi'nden farklı olarak burada Meftun'un alafrangalık konusuna tüm aileyi dâhil etmesiyle romanın zaman-uzamlarına alafrangalığın komik tasvirlerinin sızdığını görürüz. Dördüncü bölümde ninesinden hizmetçilere kadar evdeki herkesi dershaneye çevirdiği evin bir odasına toplayarak onlara zorunlu ders olarak elinden düşürmediği “Savoir Vivre” kitabını Türkçeye “Amelî Âdâb-ı Hayat” diye çevirerek bu kitaptan ders verir. Paris'teki yüzeysel yaşamında elde ettiği tecrübelerinden izler taşıyan bu görgü kuralları züppeliğin açık ifadesi gibidir:

“Şikâyetleri: Gece sokaklara sopa vuran mahalle bekçisinden, köpeklerin havlamasından, yekdiğerini takip eden bozacı sadalarından, tütün tabakasını, ağızlığını cebine koyup gecelik entarisi, Şam hırkasıyla akşamları yemekten sonra çıkagelen alaturka misafirlerden, incesaz takımından...”

Ayıpladığı şeyler: Galoş potin giyenler, seyyar aşçıdan kuskus pilâvı yiyenler, türkçe eser ve gazeteleri okuyanlar.

İtiyatları: Tırnaklarını alafranga bir nevi insan nalbandına kestirmek. Türkçe beyanı en kolay kelimeleri talâffuzda zorluk çekmek, bazan en zebanzet tâbirleri unutmak... Söz arasında bahse münasebet alsın almasın Fransızca darbı meseller irat etmek. Bir musahabede yorulup bıknca ısıklı opera parçaları çalmak...

Yemesine tövbe ettiği yemekler: İşkembe çorbası, nohutlu yahni, patlıcan dolması, un helvası, bulamaç, pekmezli muhallebi, piruhi, tatar böreği, ilâh...

Sevdikleri: Filetolar, biftekler, ragular; Sosisler, sufleler, tartlar, kompotlar... Kuşkonmaz... Fıktanı halinde enginar sapı, bazan kamışlık pırasa, omlet, yapılamazsa, kaygana...

Nefret ettiği meşrubat: Boza, harup şerbeti.

Kerahetle içtiği mayiat: Kırkçeşme, Halkalı, Turunçlu, Keçe, Kayışdağı suları, ilâh...

Arayıp da bulamadıkları: Mader, bordo, burgony, malaga...

Senti: Kışın Horhor, yazın Erenköyü, fakat aklı Beyoğlu'nda...

Kıraatinden ürktüğü eserler: Evliya Çelebi seyahatnamesi, Türkçe kavait, sarf, nahiv, edebiyat, millî romanlar...

(...)

Büyükadada Şişlide oturur, bisiklete biner, lüzumunda vals eder. Şopen'i, Guno'yu, Bize'yi, Verdi'yi tanır aileler tasvirinden başka Türkçede hikâye zemini bulunamayacağı fikrinde ısrar etmek...”(Gürpınar, 1911, s.108-110).

Meftun'un aile ahalisine verdiği derslerde değindiği konular alafranga özentiliğinin tüm gülünç yönlerini açığa çıkarmış ve ortaya çıkan komik görüntülerin gündelik yaşamın tam ortasına yerleştirilmesiyle organik bir bağ kurulmuştur. Berna Uslu Kaya “Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel” başlıklı doktora tezinde bu özelliklerin hem Meftun'un değer yargılarını hem de safderun alafranga tiplerin değer yargılarını ortaya çıkardığını belirterek bu özellikleri şu başlıklarla özetlemiştir:

- “1. Alafrangalığın yalnız kabuğuna dokunan
2. Kültürüne ve milletine ait değerleri reddeden
3. Fransızca-Türkçe konuşan ve böylece başka bir lisan yaratan

4. Cahilliğinin farkına varmadığı gibi kendini herkesten üstün gören” (Uslu-Kaya, 2017, s.68).

Anlatıcı tarafından da açıkça “şarlatan” (Gürpınar, 1911, s.122) olarak tarif edilen Meftun’un altıncı bölümden itibaren çıkarıcı kişiliği ön plana çıkartılmıştır. Tanzimat züppelerinde rastlanmayan servet edinme eylemini -tıpkı Meftun Fransa’dayken amcasını aldattığı gibi- başkalarını kandırarak gerçekleştirir. Burada yeni olan, daha önce züppenin servet tüketerek edindiği alafranga hayata açgözlü, hilekâr birine dönüşen züppenin servet edinerek ulaşma isteğidir. Hüseyin Rahmi bu şarlatana geleneksel ve yanlış olan tüm toplumsal, ekonomik düzeni teşhir ederek ortaya çıkarmıştır. Berna Moran’ın vurguladığı gibi “Şıpsevdi de alafrangalık, ilk kez, para tüketiminin nedeni değil, para kazanmanın bir koşulu halini alıyor. Züppelerin ticaret burjuvazisiyle az çok özdeşleştirilmesi yolunda ilk adımdır bu. Meftun kişiliğinin bu yönleriyle eski züppelerden ayrılır ve 1920’lerdeki romanların züppelerine yolu açmış olur” (Moran, 1998, s.152). Meftun bu hayata kavuşabilmek için zengin komşusu Kasım Efendi’nin kızıyla evlenmek ister, kız kardeşini de yine bu aileye vermek istemesi aynı amaca hizmet etmektedir. Para için kız kardeşinin mutluluğunu bile hiçe sayan Meftun, Kasım Efendi’nin mirasına konabilmek için adamın tek oğlu olan Mahir Bey’i kullanmaktan çekinmemiş, onu da hırsızlığa alet ederek kayınpederini dolandırmıştır. Züppenin şarlatana dönüştüğü romanın bu kısmında Meftun sadece kendine zarar vermekle kalmaz “çevrilen dolaplar yüzünden ölenler, felçli kalanlar olur, yuvalar yıkılır, çocuklar yetim kalır ve bütün bu acılar rağmen okur işin sadece komik ya da tuhaf yanını görür” (Moran, 1998, s.87). Tanzimat romanlarındaki örneklerine de benzer yanları bulunan züppenin daha önce hiç olmadığı kadar hem kendisine hem de çevresine verdiği zarar Hüseyin Rahmi mizahıyla kovuşturulmuştur. Onun bu mizahı, toplumun geçirdiği değişimin bağlantılarını geleneksel olarak birlikte ya da mesafeli olanları bir araya getirmesiyle ortaya çıkarmıştır. Romanın girişinde Aksaray’da tramvay bekleyen yolcuların olduğu sahnenin yer alması da Pehlevîzâdeler ile Kasım Efendi’nin ailelerinin aynı uzamda kaynaştırılması da alafranga yaşamı anlatan romanların ayrı tutmaya çalıştıkları şeyler arasındaki bağlantıları göstermek için geniş bir alana yayılmıştır. Berna Moran’ın “Ne var ki bu ilk bölümün romanın geri kalan kısmıyla bağını ararsak, bulamayız” (Moran, 1998, s.78) görüşüne bir parantez açmak gerekmektedir. Hüseyin Rahmi’nin mizahının kaynağı zaman zaman birbiriyle kesişen zaman zaman da birbirlerine paralel olarak konumlandırılan kronotopik yaşam dizilerinin inşasında aranmalıdır. Bir araya getirilip sonra parçalara ayrılabilen zaman-uzamsal dizilerin genişliği sayesinde anlatının beslendiği geleneksel halk damarı Hüseyin Rahmi’nin mizahıyla anlam kazanmaktadır. Meddahlık, Karagöz ve orta oyununun her türlü imkânından yararlanmış olduğunu belirten

Berna Moran ilk bölüm ile romanın geri kalan kısmı arasındaki bağlantıyı iddiasının aksine bulmuş görünmektedir:

“Ne var ki bu ilk bölümün romanın geri kalan kısmıyla bağını ararsak, bulamayız. Tramvaydaki kadınlar romanda bir daha görünmezler bile; gerçi aralarında Meftunun bir akrabası ile aşçı Zerafet Kalfa da vardır ve onlar da lafa biraz karışırlar, ama işte o kadar. Gürpınar bu kırk sayfalık parçayı, romanla bir ilgisi olduğu için değil, sadece kendi başına eğlenceli bir sahne olduğu için yapıta eklemekte sakınca görmez, çünkü romanın organik bütünlüğü konusunda bir titizliği yoktur. *Şipsevdi* de Gürpınar’ın halk edebiyatı geleneğinden yararlanması yalnızca tramvay sahnesinde görülmez; roman boyunca süren başka bazı güldürü öğelerinin kaynağı da yine bu halk edebiyatı geleneğidir. Örneğin Meftun bakkaldan bir ‘ranseyman’ almak ister, bakkal ‘yağlı sülûman mı dedin’ diye sorar. *Şipsevdi*de bolca başvurulmuş ve ses benzerliğine dayanan bu tür güldürü öğeleri yine karagöz ve orta oyunundan gelir” (Moran, 1998, s.78-79).

Türk romanında züppeliğe farklı bir boyut kazandırarak onu şarlatan ilan eden Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Meftun’u kendi ailesinde en suçsuz insanlara bile sürdüğü lekeyle, kayınpederi Kasım Efendi’ye inen inmeyle, kayınbiraderi Mahir Bey’in intiharıyla sonuçlanan arkasında bıraktığı enkazla Paris’e kaçmak zorunda kalır. Romanın son bölümünde olaylardan iki yıl sonra kardeşi Raci’nin Erenköyü’ndeki evine yolladığı mektupla kendini gösteren hayat felsefesi her şeyden önce toplumun mevcut durumuna bir eleştiridir. Toplumsal niteliğinin yanı sıra bencil alafranga bireye yönelen bir tarafı da vardır:

“İnsan daima kendinden zayıfını çiğneyip, tepeleyip üst tabakaya tırmanmak hırs ve gayretindedir. O sahte adalet-i beşeriye ahmakları tahtı itaatte tutmak için tertip olunmuştur. Daima, daima altta kalanın canı çıksın kaidesi hükümfermadır. Fakat bazan altta kalanlar pek bunalıyorlar. O zaman demir kafeslerini çâk eden müfteris hayvanlar gibi gözlerini kan bürüyor. Kükreyerek sahte adaletin bütün haillerini kırarak su-i idare mahbesinden dışarı fırlıyorlar...

İşte o zaman hükümdarlar tahtlarından tekerleniyor, her şey alt üst oluyor, kan gövdeyi götürüyor... Zengin fıkara karışıyor. Herkes hamiyetperver oluyor...

Bu dünyada her şeyden evvel hüküm süren hodbinliktir. Herkes kendi hodbinisine nazaran e’alini tanzim yolunu arar. Bir ferdin, harekâtını hodbiniye tatbik diğerinin aynı emeline muhalif düşeceği için adalet ve kavâninin tesisine lüzum hiss olunur. İnsanlardan biri (kendi) hodbinisini kanun tanıtmaya zaman ve zemini müsait buldukça daima her hakikati çiğner. Milyonlarca halkı keyif ve istibdadına esir etmekten çekinmez” (Gürpınar, 1911, s.925-926).

Safveti Ziya *Salon Köşelerinde* (1912) adlı romanında Tanzimat züppelerinden farklı bir şekilde konumlanan; fakat yine de züppeliğin düzenleyici önemini koruyan, yazarın hayatından da izler taşıyan Şekip’e yer vermiştir. Nerede çalıştığı, ne iş yaptığı bilinmeyen Şekip’in eğlence ortamlarında geçen hayatından bir kesit sunulurken otobiyografik ve tarihsel zaman da romanın arka planında hareket etmektedir. Tanzimat Dönemi’nde incelenen roman örneklerinde züppelerin toplumsal hayattaki yerlerinin kendilerini alaya alınacak kadar küçük düşürmeleri sebebiyle pek olumlu olmadığı görülmüştür. Servetifünun Dönemi’ndeki örneklerinde aynı kalıp kıyafetle boy gösteren züppelerin bir dereceye kadar alafranga

özentiliğinin korunduğu görülmektedir. Yabancı dil bilmenin ve bunu olur olmadık yerlerde göstermenin birinci derece önem taşımadığı bunun yerine dans pistinde hünerlerini göstermenin yabancılar nezdinde değerli olduğu bir yaşam tarzı benimsenmiştir. Bunun bir sonucu olarak gündelik hayatta çevresindeki yabancıların fikirlerine aşırı değer verme düşüncesinin hâkim olduğu bir dünya görüşüne sahip züppeler onların arasına girebilmek için cemiyetin toplanma alanları olan salonlardaki balolarda boy göstermeye başlamışlardır. Roman kahramanı Şekip'in ne iş yaptığı bilinmezken salon köşelerinde görünme çabası arzu ettiği hayat karşısındaki konumunu vermektedir:

“Ne yapayım. Böyle yerlere gidildiği zaman isterim ki bizler de, tariklerde zarafetimiz, etvar ve evzamız, terbiye ve nezaketimizle nazarıdikkati celbedelim. Bir fesliyle güzel bir kadının vals ettiğini görenlerin bir nazar takdiriyle tevakkuf edip ‘Şu genç Türk ne güzel vals ediyor!’ demelerini arzularım;

Bastonumu koltuğumun altına aldım. Hem beyaz eldivenlerimi giymeye çalışıyor hem yürüyordum... Böyle kış gecelerinde ortalık kurak, sema necm-alûd, sokaklar aydınlık bulunduğu zamanlar yürümeyi, düşünmeyi... dest-i meçhul tesadüfün bizim için hazırlamakta olduğu saadet ve felaketleri, muvaffakiyet ve mahrumiyetleri düşünmeyi velhasıl hayatı hissetmeyi pek severim” (Safveti Ziya, 1912, s.8-9).

Kahramanın (üstelik kendisine hiç de yabancı olmayan kendi ülkesinde) sıradan insanların toplandığı salonlarda kendini yabancıların gözünden görmeye başlaması ötekilik algısını ortaya çıkararak varoluşunu bir başkasının yansımasına bağlı kılmaktadır. Avrupa'nın küçümsediği Doğulu imgesi Şekip'in roman boyunca hissettiği eksikliğin ve ilgi duyduğu Miss Lydia'nın ona karşı mesafeli durmasının temel sebebidir. Şekip'e verilen tek hak kendi gibi olamadığı salon hayatının kronotopunda yaşamak olmuştur. Bu kısıtlı alanda ona bahşedilen Türklerin cahil, kaba kimseler olmadığını ilan etme görevidir. O bu görevi Madam Jackson'dan bizzat aldığı anda bunu takdirle karşılar ve bu işte ne kadar iyi olduğunu gösterebilmek için Lydia'yı valse davet eder. Dans, romanda Doğu ile Batı arasındaki mesafeleri kaldıran bir eylem olmanın ötesine geçerek sosyo-tarihsel bir kültürel fenomen olarak yer almıştır:

“On dokuzuncu yüzyıldaki ırkçı ve Şarkiyatçı söylemler romanın tarihsel arka planını oluşturur. Romanın bir alt-metni olarak Şarkiyatçılık veya on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da popüler olan ırkların hiyerarşisi gibi söylemler Şekip'in Avrupalı karakterlerle etkileşiminde rol oynar. Şekip katıldığı salonlarda Avrupalıların küçümsediği, kendilerine eşit görmediği bir Doğulu olduğunun farkındadır. Bu nedenle her zaman Avrupalılara Türklerin de medeni olabileceğini göstermeyi kendisine misyon edinmiş gibi görünür, ancak ırkçı söylem ve tavırlara da içerler. Öyle ki bazen katıldığı cemiyetlerdeki basit bir söz, davranış veya mimiği Doğulu olduğu için ciddiye alınmadığı yönünde yorumlar. Örneğin Lydia'nın dans ettikten kısa bir süre sonra kendisini tanımamış gibi yanından geçmesine alınır” (Kebeli-İnan, 2016, s.160).

Safveti Ziya alafranga hayatı bilen, bu hayatın içine girmeyi arzulayan; fakat bu hayatta yeri olmayan dönemin içinden bir salon insanının örneğini sunmaktadır. Züppeliğin hayattaki konumunun tarihsel-toplumsal noktada birleştirilerek verilmesi ve bu birleşimin Şekip özelinde

insan kimliğiyle tam bir tezat oluşturarak yapılması bu neslin alafranga hayat karşısında gözlemci olarak işgal ettiği yerin zaman-uzamı hakkında bilgi vermektedir. Yabancı bir ülkede yaşayıp bu ülkenin kültürünü tanımak yerine kendisine tanıtılmasını bekleyen İngiliz kızı ile kendi ülkesinde medeniyeti âdeta ispat edilmesi istenen Şekip'in konumları Osmanlı'nın siyasi politikasının bir sonucudur. Lydia'nın soruları karşısında Şekip, vatanseverliğini ön plana çıkarmakla birlikte kendi kültürüyle ilgili herhangi bir şey söyleyemez. Yazar bu döneme ait züppe tipinin kendi kültürüne yabancılaşmasının tipik bir örneğini sunmaktadır:

“Offfl... Bu sualler, bu cevapsız bırakılmak lazım gelen sualler beni mustarip ediyor, kalbimi için için kanatıyordu.

Fakat elden sükut etmekten başka ne gelirdi... Heyhat! İşte bu suallerini cevapsız bıraktıkça, mahzun oldukça Lydia kalbimin gizli, hassas bir cerihasını hırpaladığını hisseder, sözü kısa keser, artık istizahatte bulunmazdı. Bense böyle muhavereleri müteakip gayr-i muayyen bir üzüntü, bir neşesizlik duyardım. Bu sözler sema-i aşkımda sanki siyah bulutlar gibi dolaşır dururdu. Artık her şeyi unuttur, başka vadilere sevk-i tefekkürat ederek yalnız perestîde yegâne kalbim olan şeyi, sevgili vatanımızı düşünürdüm. O zamanlar Lydia da anlardı ki benim için kendi aşkının, kendi sihrinin fevkinde bir muhabbet, bir aşk-ı samimi-i mukaddes mevcuttu” (Safveti Ziya, 1912, s.200-201).

Tanzimat romanlarında Avrupa'ya beslediği duygularla taklit etmekten öteye gidemeyen ve kendi tarihinin millî meselelerinden bihaber olan alafranga züppe bu dönemde yabancı hayranlığına devam etmekle birlikte kendi ülkesinin içinde bulunduğu durumdan artık haberdardır. II. Abdülhamit istibdadının sancılarını üzerinde taşıyan Şekip vatanın içinde bulunduğu durumdan endişelidir. “(...) İstanbul'un duvarları arasında mahsur bir esir ve mahrum-ı hürriyet bir kalebent gibi aciz” (Safveti Ziya, 1912, s.215) olan Şekip'in kendisini Londra'ya davet eden Lydia'ya vatan vurgusu yaparak teklifini reddetmesi züppeliğin kamusal zamanı yeni bir şekilde görmenin ve tasvir etmenin bir yolu olarak kurgulandığını göstermektedir:

“- Çünkü, çünkü dedim orası hür bir memleketin hür bir toprağı mesabesindedir. Esir olanlar oraya yakışmaz oraya salıverilemez...

Ve anlattım... Çektiğimiz esareti, cefaları, zulümleri, manevi işkenceleri, sürüklendiğimiz hufre-i inkirâz ve indirası anlattım...

Bu derecesini tasvir edememişti. Şimdi Lydia alakadar, isyan ediyordu... Aşkımızı, iftirâkımızı, kalp ve hissimize ait bütün şeyleri sanki unutmuştuk... Lydia diyordu ki:

- Fakat niçin tahammül ediyorsunuz, niçin isyan etmiyorsunuz, niçin duruyorsunuz?

Bu soru, ah bu soru-i muhakkak, Lydia'nın devre-i sevdamızdaki bütün cefalarından, bütün sitemlerinden, bütün takdirlerinden ziyade beni dilhûn etti, kalbimi kanattı... Beni öldürdü... Bir mahkûm gibi meyus başımı önüme eğdim... Evet! Niçin duruyorduk? Bir söz, bir özür bulup da söyleyemedim yalnız hufre-i mevtten gelen bir seda gibi meyus bir sesle:

- Hakkınız var dedim... Müstahakız, diyebildim” (Safveti Ziya, 1912, s.217-218).

Romanın sonundaki bu uyanıklıkla uyku arası durum milliyetçi alafranga züppe tipini ortaya çıkaran yeni bir eylemsel düzlem oluşturmakta ve yaşanan dönemin koşullarını içinde

düğümlemler olan bir çizgi hâlinde görmeye imkân sunan zaman-uzamlar barındırmaktadır. Tesadüf, karşılaşma, buluşma motifleri züppenin hayatındaki kritik dönüm noktalarını; bu motiflerin bütünlüğünde bireyi dışsallaştıran sosyo-tarihsel unsurların ise kamusal niteliği kavramak için uygun bir zemin sunduğu görülmektedir. Olayların bireysel yönünde vurgulanan kamusal öneme sahip olayların etkisidir. Baskıcı yönetimin sansür politikası nedeniyle yazarın millî duygu ve düşünceleri kahramanların aşk hayatlarının ardına gizlenmiştir. Baskı sürecinin bir parçası olarak bireyin duygusallığı onu nedeni bilinmeyen bir ölüme götürmüştür. Kahramanın ölümü ve bu temanın çeşitli yansımalarının Servetifünun Dönemi romanlarında önemli bir rol oynamasına karşın kamusal hayatın ölüme etkisi açıkça işaretlenmeyerek kronotopların içine gizlenmiştir.

Bazı romanlarda ön planda olmayan züppe tipinin işlevi özel hayatın bozulan dinamiklerini ortaya çıkarmak ve küçük bir yer işgal etmesine rağmen olaylar dizisini etkileyecek yönde kurguyu geliştirmektir. Sosyal hayatta başlayan yozlaşmanın bireysel hayatı etkileyecek kadar evin içine girmesi kaçınılmazdır. Bu durum siyasal baskının bir sonucu olarak merkezinde ailenin dağılmasına sebep olan yoldan çıkma, aldatma, bedensel isteklerin tutkunu olma gibi cinsel çekirdek etrafında şekillenmesiyle gündelik yönle dağılmıştır. Halit Ziya Uşaklıgil'in "II. Abdulhamit devrinde İstanbul'da yazılan romanlarının sonuncusu olan ve tefrikası yarım kalarak tamamı ancak 1924'te kitap halinde çıkabilmiş olan" (Huyugüzel, 2010, s.72) *Kırık Hayatlar* adlı romanında Bekir Servet (namıdiğer Piç Bekir), *Aşk-ı Memnu*'da Melih Bey Takımı ve Behlül, Mehmet Rauf'un *Menekşe* adlı romanında Hüseyin Bülent, *Eylül* romanında Necip baskılanan insanların yanlış tercihler yapmalarının temsilleridir. Bütün bu karakterler ya eşlerini aldatır ya da başkalarının eşlerini aldatmalarına sebep olurlar. Burada züppelik Batı'ya hayranlık duyan, alafrangalığı benimsemiş gibi görünen özentiler yerine toplumu ahlaki açıdan yıpratıcı irade zayıflıkları olan kişiler olarak değerlendirilmiştir. Her birinin anlatıdaki görevi ve önemi değişmekle birlikte ortak noktaları toplumsal örtüklük reddiyeleri olarak yozlaştırılmalarıdır. *Kırık Hayatlar*'da Bekir ile Ömer Behiç'in yaşam dizilerinde ters orantılı (Bekir'i olumsuzken olumluya, Ömer Behiç'i olumluyken olumsuza dönüştürerek) ilerleyen seyir toplumsal çelişkileri gün ışığına çıkarmaya hizmet etmektedir:

"Bütün arkadaşları arasında onun mümeyyiz bir hassası vardı: Hepsinden küçük olmakla beraber hepsine hâkim olmak. Ona piç Bekir derlerdi. Onun bilinemez nasıl insanı cezb eden bir nüfuzu vardı. Mukavemet edilemez hâkimiyetine mağlûb olan bütün arkadaşları, mahallede hep birer unvan taşıyan o ateş göz Osmanlar, bilya Hasanlar, yengec Süleymanlar, vur kızmaz Cemiller; Piç Bekirin zihninde doğan bütün fikirlerin birer oyuncaklarıydı. Onun öyle bir kısa, küçük, cılız, fare hali vardı, ve kıpırdaklığı, çevikliği, mu'zibliği, bir sinsi haşarılığı o küçük hey'etine öyle bir ma'na i'lâve ederdi ki, en evvel evde babasıyla annesinden başlayan bu unvan evin

pencerelerinden sokağa taşmış, bütün çocukların ağzına düşmüş, mahallebiciden attara, bostan sergisinden mektebe kadar sirayet ederek herkes tarafından Bekirin bir resmi hükmünde telakkı olunmuşdu. Bekir denilince bu ismin hayalde uyandırdığı suret mübhem kalırdı, imam efendi gözünü kapayarak mahallenin müseccel isimlerinde Bekir ismine muzaf olan simayı hâtırasında uzun uzun aramağa başlardı, sonra ilâve ederlerdi: - Piç Bekir!.. O zaman imam efendi artık aramağa lüzum görmeyerek gözlerini açar: - Şöyle söyleseniz a, Piç Bekir, e, yine ne yapmış?.. derdi. Bu isimle sima tamam olurdu” (Uşaklıgil, 1944b, s.118-119).

Yaşam dizilerinin dikey kronotopu toplumsal çelişkileri içeren yatak düzlem boyunca yön değiştirerek zamansal bölünmelere dikkat çekmiştir. Piç Bekir’in romanın başlarında zaaflarına yenik düşerek çevresindekileri de etkilemesi toplumsal bir koddur; bu kodu kırarak bireysel refaha erişen Bekir’in aksine Ömer Behiç’in aile hayatı dağılmıştır. Toplumsal dinamiklerin içinden çıktığı yapıya art zamanlı bir etkisinin olduğu bu romanlardaki uçkuruna düşkün karakterler aracılığıyla gösterilmiştir. Bekir ile Ömer Behiç’in bireysel hayatlarında olayların yön değiştirdiği kırılma noktası aile birlikleridir. İçten dışa doğru genişleyen Ömer Behiç’in aile birliği suçluluk-►ceza- ►pişmanlık dizilerinin romanın merkezine doğru dikey biçimde düzenlenmesiyle ortaya çıkmıştır. “(...) dudaklarını tâ oraya, mu’tadı üzere, mes’ud zamanlarda, her zaman perestiş buselerini alan yere, kulağıyla ensesinin arasına götürdü, uzun ve birden mazinin heyecanını bulan bir buse ile karısını oradan öpdü... Ve öperken, ancak o zaman fark etdi ki Vedidenin saçları lüle lüle, takım takım beyaz olmuşdu” (Uşaklıgil, 1944b, s.475). Zamansal dizinin uzam üzerindeki etkisi bir sonraki bölümde detaylandırılacaktır. Piç Bekir ise bu diziyi oluşturan birlikten yoksun olduğu için sistemin içinden kurtuluş- ►arınma dizisiyle hayatla kopan bağlarını yeniden birleştirebilmiştir.

Romanlarda züppeler gibi özel hayatın diğer temsilcileri (metresler, fahişeler, umut tacirleri...) romanların temel unsurları olarak yer almaya devam etmişlerdir. Servetifünun romancıları sansür nedeniyle gündelik gerçekleri olduğu gibi romana taşıyamasalar bile özel hayatı incelemek ve mahremde yer alan sırları ortaya çıkarmak için fahişe ve metreslerin konumlarından yararlanmışlardır. Halit Ziya Uşaklıgil *Sefile* (1891) adlı romanında hayatta tek başına mücadele eden bir kadının yolculuğunu cami avlusunda dilenirken kendisine uzatılan yardım elinden başlatır ve düşündüğü gibi biri olmayan -fahişe- kadından hayatı gerçekten olduğu gibi öğrenir. Romanın ilk bölümünde aralık ayının en soğuk günlerinden birinde Sultan Beyazıt Camii’nin önünde dilenen Mazlume ile onu sefaletten kurtarmak üzere el uzatan Mihriban Hanım’ı bir araya getiren uzam gündelik hayatın içinde farklı konumlarda bulunan insanları denkleştirmektedir. Yağan şiddetli yağmur her ikisini de ıslatırken uzamda yaptıkları hareket konumdaşlığı bozar; aralarındaki fark, attıkları adımlarla doğru orantılı olarak artar. Sefaletin tarif edilme şekli “(...) çağın ayırt edici özelliklerini ortaya çıkarmaya hizmet eder:

yani, bir dereceye kadar, günlük hayatın ayrı bölümlerini kapsayan ve birleştiren zamansal bir bütüne sahiptir” (Bakhtin, 1981, s.129). Yazar, romanının gerçekliği yansıtmadığını iddia edenleri eleştirdiği *Kırk Yıl* adlı eserinde olay örgüsünün dönemin gündelik hayatıyla örtüştüğünü şu sözlerle açıklamıştır:

“Bu hikâyeyi herhangi bir akide namına mugayir görmek beşeriyeti, onun feci sefalet elvahını; kanın, etin hafayasında saklanmış zaruriyatın kanununu inkâr etmek demekdi. Ben elimde müsveddeleri sallıyarak bu riyaya karşı püskürürken İstanbulu pek iyi bilen bir dost dedi ki: -Encümeni teftiş ve muayene âzasının ekserisi hocalardan, mollalardan, şeyhlerden mürekkebdır. ‘Sefile’ bunlardan birinin eline düşmüş olacak. Onun sarığını boğazına dolıyarak Yenıcamı civarını, Örücüler hamamı havalisini dolaşdırmalı, ve orada çamur hayatını süren biçareleri göstererek: -Ya bunlara ne buyurursunuz? demeli” (Uşaklıgil, 1936, s.91).

Uzamın kahramanları önce birleştirici daha sonra kılık-kıyafetleri üzerinden ayrıştırıcı gücü kendini zamanda da gösterir. Çıplak ayaklarla Direklerarası’na kadar gelip güç bulmak için dükkânların önünde beş dakika dinlenen Mazlume ile dilenci kızın kıyafetiyle tezat oluşturan ve insanların dikkatini çeken Mihriban Hanım için süre farklı ilerler: “Bu beş dakika Mihriban Hanım için pek geç, Mazlume için pek tez cereyan etti” (Uşaklıgil, 2016, s.17). Mihriban Hanım’ın evine ulaşınca uzamsal genişlikler daralır, kahramanların aralarındaki keskin zıtlıklar yavaş yavaş kaybolur. Şehzadebaşı civarında bulunan; az odalı, uzun bir eve geldiklerinde Mihriban Hanım kızı İkbâl’le Mazlume’yi tanıştırırken onu ev işlerinde yardımcı olması için eve getirdiğini açıklar. Eve adım attığı bu anlarda dilencilikten evin hizmetçisi konumuna “terfi eden” Mazlume’nin eve gelişinden on gün kadar sonra özel hayatın tüm mahrem yönlerine tanıklık etmesi beklenecektir. Hizmetçiliğin kişisel yaşamın en ayrıcalıklı tanıkları olmaları sebebiyle İkbâl Hanım’ın odasına genç bir erkekle birlikte girdiğine şahit olmuştur:

“Mazlume haifane ilerledi... Gözleri mütecessisane yataklığa in’ itaf etti... İkbâl Hanım nîm uryan, saçları beyaz örtüler üzerine perişan bir surette dağılmış olduğu hâlde yatıyordu. Çehresinde müthiş bir sarılık, asabında azîm bir gevşeklik görülüyordu.

Mazlume gözlerinin önündeki manzaradan ikrah etti...

Bu uryan vücut biraz evvel bir erkeğe maruzdu. Mazlume’nin bu hakikati havsalası almıyordu.

Aman ya Rabbi! Kabil midir ki bir hemşire gibi aguş-ı muhabbetine atıldığı bu genç kadın aguş-ı fuhuşta perveriş bulmuş olsun. Mümkün müdür ki masumane musahabelerine cilve-gâh olan bu mevki, bir telâki-i fuhuş-kâraneye mekân olsun” (Uşaklıgil, 2016, s.39).

Mazlume’nin hiç ummadığı bir şekilde geliştiği olaylar zincirine İkbâl’in itirafı eklenince olaylar dizisinde açılan boşluklar doldurulur. İkbâl Hanım; babasının vefatından sonra hayatının çok değiştiğini, annesini hiç tanımadığı bir adamın dizlerinin üzerinde gördükten sonra yavaş yavaş onun hayat tarzına alıştığını itiraf etmiştir. Kocasının mirasını tüketen Mihriban Hanım ile o zamanlar on beş yaşında olan İkbâl daha küçük bir eve geçmek zorunda kalmışlar, ardından bozulan ekonomik durumlarını düzeltmek için Mihriban Hanım İkbâl’i

kendisinden yaşça büyük bir adamla evlendirmiştir. Bu anlattıkları karşısında İkbâl'i adi bir fahişe olarak değil bir kurban olarak görmeye başlayan Mazlume birkaç gün sonra İkbâl'in odasından gelen hıçkırık seslerine dikkat kesilir; özel hayatı gözetlemek ve gizlice dinlemek için son derece uygun olan konumu dolayısıyla kapı deliğinden kendini belli etmeden olan biteni izler. İkbâl'in karşısında ağlayan adamın düştüğü duruma üzülerken İkbâl'e karşı hissettiği acıma duygusunu kaybeder. İhsan Bey ile İkbâl'in ilişkileri zamanla başka bir şekle girmiş; İhsan Bey annesinin evinden İkbâl'in yanına taşınmıştır. "İkbâl artık maşukası değil, bir kapatması olmuştu[r]" (Uşaklıgil, 2016, s.91). Mazlume ise, zamanının çoğunu odasında geçirerek namusunu korumayı başarmıştır. Aradan geçen zamanda "Mazlume, artık İkbâl için bir sebep-i ihtiraz hükmünde değildi[r]" (Uşaklıgil, 2016, s.91). İkbâl gibi fuhuşla ömrünü sürdüren birinin İhsan Bey'i sevebilme ihtimalini düşündükçe İkbâl'den nefret eden Mazlume'nin konumu da geçerliliğini korumaktadır: "(...) [B]u yaşamı gözlemleyebilecek veya kulak misafiri olabilecek bir kişinin ('üçüncü bir kişi') özel konumu ne özel bir sorun teşkil eder ne de bu yaşamı halka açık hâle getirecek belirli biçimleri yapar" (Bakhtin, 1981, s.123). İkbâl'in bu yaşam tarzına bedeninin dayanamaması İhsan Bey'i harekete geçirir ve Çamlıca'da bir köşk kiralarak beraberindeki herkesi köşke yerleştirmiştir. Bu köşkün tasviri dikkat çekicidir:

"Köşk Çamlıca civarında en müferrih bir mahalde kâin idi. İhsan Bey burasını öyle bir surette intihap etmişti ki hülya ettiği muaşaka-i münzeviyaneye tamamen muvafık idi. Köşkün etrafını sık ağaçlarla memlû bir bahçe muhat idi ki bu zarif binaya dallar arasında yapılmış bir kuş yuvası şeklini veriyordu.

Çamlıca'nın menazır-ı sahraviyesi, Boğaz'ın elvah-ı lâtifesi köşkün piş-i nazarında idi. İkbâl bu şairane mahalli muayene ettiği zaman birçok zamanlardan beri dudaklarından görülmeyen bir tebessüm-i mesudane ile İhsan Bey'e arz-ı teşekkür etmişti" (Uşaklıgil, 2016, s.104).

Doğa tasvirinin geniş yer aldığı bu köşkün içinde Mazlume en üst katta kendisine bir oda bulmuştur ve penceresinden kırları seyredebileceği için onun aşağıya inmesine bile gerek yoktur. Bu oda onun teselli bulduğu tek yaşam alanıdır. Benzer şekilde İkbâl'in hastalığına da iyi geleceği düşünülen bu manzaralı köşkten doktoru da ümitlidir. Doğanın içinde olduğu için insanın kendini iyi hissetmesini sağlayan bu evin tasviri pastoral eserlerdekinden farklıdır; içinde barındırdığı özel hayatın detayları önem kazanmaya ve günlük yaşam dizisinde sıradan olan her şey burada önemli gibi görünmeye başlar:

"Bu yeni özel ve misafir odası dünyasına çekilen doğanın kendisi bile önemli ölçüde değişmeye başlar. Bugün adına 'manzara resmi' dediğimiz sanatsal biçim işte tam da böyle bir ortamda doğanın ufuktan, kişinin gördüğünden, bir tür dekordan ve onunla etkileşmeyi reddeden yalnız ve özel bir benliği çevreleyen bir unsur olarak tasvir edildiği bir tür olarak ortaya çıktı. Bu doğa betimlemesi pastoral, idil, kırsal ve elbette epik eserlerde resmedilen doğadan çok farklıdır. Doğa, özel bireylerin oturma odası

dünyasına ancak onlara yürüyüşleri sırasında çevreleyen ve arada bir şöyle bir baktıkları pitoresk kalıntılardan ibaret bir şey olarak girer. Bu pitoresk kalıntılar kültürlü bir Romalının istikrarsız özel yaşamında öylesine bir araya getirilseler de asla epik ve trajedide görmeye alışık olduğumuz yekûn, can veren, bağımsız ve kompleks, örneğin *Zincire Vurulmuş Pronetheus*'takine benzer, bir doğa tasvirinin yakınından bile geçemezler. Bu pitoresk kalıntılar yalnızca onları çevreleyen kapalı sözlü manzaraların yarattığı izolasyonda var olabilirler. Bu yeni ve küçük özel salon dünyasında diğer kategoriler de benzer dönüşümlerden geçer. Özel hayatın sayısız küçük detayı önem kazanmaya başlar, bunlarda birey kendini 'evinde' hisseder ve özel benlik duygusu bu küçük ayrıntılardan yön bulmaya başlar" (Bakhtin, 1981, s.143-144).

İkbal'in hastalığının birdenbire ilerlemesi, olağanüstü bir hızla vücudunun çökmesi İkbal'le İhsan Bey'in düzelmeye başlayan sevişmelerine tekrar engel olmuştur. Bakhtin'in vurguladığı gibi özel hayatın küçük detayları kırların güzel manzarası altında kendini gösterir ve bir gün pencereden seyrettiği Mazlume'ye yakınlık hisseder. Ölmek üzere olan İkbal'in yanından ayrılır ve yaklaşmakta olan Mazlume'nin yanına gider. Romanın eşik kronotopunda kendini gösteren bu sahne hem Mazlume'nin namusuna geçildiği hem de eşğin üzerinde hareketsiz ve tehditvari duran İkbal'in son nefesini vermek üzere canlanıp intikam almak istercesine kendini gösterdiği yerdir. Krizi ortaya çıkaran eşik kronotopu sonun başlangıcını oluşturmuştur. Mazlume'nin acı olaylara sahne olan bu köşkten ayrılmak istemesi üzerine İhsan Bey Emirgân'da bir yalı tutar ve buradayken İhsan Bey'e gelen bir mektupta annesinin ölmek üzere olduğu yazılıdır. Son defa görmek için annesinin yanına gittiğinde annesini unutarak Mihriban gibi bir kadının esiri olmakla suçladığı oğlunun Mazlume'den de soğumasına sebep olur. Sarhoş olup geceyi başka yerlerde geçirmeye başlayan İhsan Bey'in bu davranışına karşılık Mazlume de Mihriban'la beraber dışarı çıkar. Olayların beklenmedik bir şekilde değiştiği kırılma noktalarında bir süre sonra İhsan Bey Mazlume'yi kıskanarak eskisi gibi görmeye başlar. Mazlume'nin hamile olduğunu itiraf etmesiyle İhsan Bey bu çocuğun kendinden olmadığı şüphesine kapılır ve aşk kurbanı olan Mazlume de İkbal gibi intikam almak istercesine kendi bedenini satmaya karar verir. Romanın son bölümleri Mazlume'nin hayatını bir kar topu gibi gittikçe genişleyen bir hâle sokar. Fuhuş bataklığına saplanan bedeni daha fazla dayanamaz. Kanla dolu boğazından bir feryat gibi İhsan ismini haykıran Mazlume hayatının son dakikalarında kendinde bir güç bularak İhsan'ın boğazını parçalayarak onu öldürür, ardından son nefesini verir. Böylece Halit Ziya, roman boyunca ev içi uzamlarda zamanı belirginleştirdiği kronotoplardan farklı olarak romanın sonunda canavarca bir matris yaratarak kurtuluş motifini oç duygusuyla taçlandırmıştır. *Sergüzeşt* romanında Dilber'in kendini Nil'e bırakarak ölümü huzurlu bir son olarak kurgulamasından farklı olarak Halit Ziya'nın kronotoplarına sinmiş olan dönemin karamsarlığı Mazlume'nin hayatının son vazifesini yerine getirmesini sağlamıştır.

2.2.4. Yuvası Dağılan Kahramanların Kronotopu: Yalı ve Köşk

Servetifünun romanlarının önceki roman örneklerinden ayrılan yönlerinden biri yazıldığı dönemin baskısını zaman-uzamlarında taşımalarıdır. “Hayatın zorluklarıyla baş edemeyenler, kendilerini dış dünyaya karşı korumak için eve sığınır” (İnci-Elçi, 2003, s.101). Kaçma isteğinin sonuçsuz kaldığı anlarda ev ya da evin herhangi bir bölümü sığınılacak uzamlara dönüşürken yaşam alanlarını dolduran kaçış duygusu insan ilişkilerindeki karşıtlıkları gün yüzüne çıkaran bir gerilimin kaynağı olur. Servetifünun romanlarının yalı ve köşklerinde zaman dışı öteki dünya hayali ile tarihsel zamanın yarattığı eve kapanma arzusu arasında sıkışan bireyin çelişkisi ortaya çıkmaktadır. Bu çelişkilerle dolu iç uzamlarda akan biyografik zamanın görüntüsü ölüme yöneliktir.

Handan İnci; Servetifünun Dönemi romanlarında evin, hayatın zalim yüzünden kaçılan bir sığınak olarak işlendiği en önemli romanın Halit Ziya Uşaklıgil tarafından yazılan *Kırık Hayatlar* adlı roman olduğunu belirtmiştir (İnci-Elçi, 2003, s.104). Evin gelenekselleşmiş samimi atmosferi içine yerleştirilen dört kişilik aile bir eve sahip olmanın heyecanı ile küçük uzamsal dünyalarına çekilirler. Zamanın mekânla olan özel ilişkisi, Ömer Behiç ile Vedide’nin kendi evlerinde oturma hayallerini gerçekleştirdikleri evliliklerinin sekizinci yılında birbirlerine daha çok bağlanmalarında, evin penceresinden izledikleri manzarada kendini göstermektedir:

“(…) Ömer Behic bu dolgun, taze kadın vücudunu, sekiz senedenberi hayatının bütün hislerine her vakit beraber bir refik olan bu kıymetli zevceyi şu sa’adet dakikasında daha ziyade yanında bulundurmak isteyerek omuzundan tuttu. Hafifce göğsüne çekerek nihayet açılan pencereden elini uzatdı: -Bak, görüyormusun? Ne manzara! İşte geniş sahralar, işte açık ufuklara karışan dağlar. Bir az ağacsız, biraz yeşilliksiz, fakat satırların garib irtisamları, nagihanî inkisarları burasını ağaçlardan ziyade, yeşilliklerden ziyade süsleyer. Ya güneş! İ’tiraf etki güneş burada daha başka türlü parlıyor. Bak bütün yıldızlanmış, sanki güneşden şeffaf bir gümüş şelâlesi akıyor; havalarda, sahralarda beyaz bir alev kaynıyor.

Karısını biraz daha kendine çekti. Dudakları, örtüsünün kenarından sarkarak hafif hafif titreyen saçlarına sürünürken yavaş, sanki bu sa’adeti başkalarından esirgemek isteyen bir sesle ilâve etdi: - Oh!. bilsen, ne bahtiyarım! Ne derin bir bahtiyarlıkla bahtiyarım. Hem senin yanında anlayormusun, Vedide, senin yanında, işte böyle, omuz omuza, nefesin nefesimi okşayarak, ellerin ellerimi sıkarak, her gün böyle, her gün beraber...” (Uşaklıgil, 1944b, s.19-20).

Sahip olunan bu ev Ömer Behiç için çok şey ifade etmektedir. “Bir ev onun nazarında hayat denen şey’i bir müsaferet mahiyetinden çıkarak onunla kendisi arasında münasebeti te’yid edecek bir perçin hükmünde idi” (Uşaklıgil, 1944b, s.24). Ömer Behiç’in evle kurduğu bu içsel bağı bireysel yaşam dizisiyle ailesini birbirine bağlanmasının somut kronotopunu vermektedir. Olay örgüsünde merkezi bir yer işgal etmesinin temel sebebi de budur. “Babası İstanbulun her

mevsimini başka bir yerde geçiren kiracılarından biri” (Uşaklıgil, 1944b, s.43) olduğu için geçmişinde hissettiği eksikliği önce aile kurarak, sonra ev sahibi olarak gidermiş görünmektedir. Bir avuç toprak bile olsa kendisine ait olacağını hissetme arzusu çocukluğunda sahip olamadığı şeylerin, sınırlı bir mekândan sürekli bir kopuş yaşayarak tadına varamadığı duyguların iz düşümüdür. Kurduğu hayalin gerçekleşmeme ihtimali için hayatını “eksik kalmış bir düş”, kendisini ise “sakat doğmuş bir cenin” (Uşaklıgil, 1944b, s.24) olarak tanımlaması bu evin önemini ortaya çıkarmaktadır.

Ömer Behiç eve maddi bir nesne olarak yüklediği anlamı kadar evin içini de yaşayan anlamla doldurmuştur. Ferah ve zevkle döşenmiş bu ev kaderiyle önemli bir ilişki kurmaktadır. Evin kahramanın hayatında bu kadar çok yer kaplaması ev kronotopunu o kadar doygun hâle getirmiştir ki evin dışına çıktığında Ömer Behiç’in uzamsal her hareketi belirgin bir kronotopik anlam kazanmaya başlar. Nitekim okul arkadaşı Doktor Bekir Servet’in bir sabah onu evinden alması ve Nişantaşı’na doğru yürüdükleri sırada Ömer Behiç’e bir haber vermesi bu kronotopun dışında, günlük yaşamın içinde bir hayat olduğunu göstermeye olanak sağlamıştır. Denilebilir ki ev bir yolsa hayat da bu yolun kenarlarından yan yollara yayılan dönüm noktalarından ibarettir:

“Ertesi gün sabahleyin Ömer Behici almak için eve uğrayan Bekir Servet, yaya olarak geçtikleri caddeden Nişantaşına saparken refikimi birden tevkif etdi ve elbisesinin düğmesinden tutarak:

‘Sana bir şey’ söylesem inanırmısın? dedi; seni onlar düşündüler...

Ömer Behic birden anlamayarak bakıyordu. O ilâve etdi: -Hastanın istişareye lüzum gösterecek hiçbir şey’i yok. Nezle, biraz şiddetlice, göğsüne inmiş o kadar. İlk önce istişareyi, sonra seni, küçük Neyyir meydana çıkardı. Eğer teklif Nebileden olsaydı, anlayormusun?..

Ömer Behic güldü: -Hayır, hiç anlamıyorum...

Bekir Servet tekrar yürümeğe başlayarak: -Kurnazlık ediyorsun, dedi; eğer seni Nebile düşünmüş olsaydı o zaman ben de düşünecektim. Neyyiri nerede görmüşdün, azizim?

- Her yerde yahud hiç bir yerde. Veli beyin kızlarını herkes ne kadar tanırsa ben de o kadar tanırım. Hem pek ziyade ta’accüb ederim ki Neyyir hanım beni düşünmüş olsun...

Bekir Servet hep alay eden haliyle cevap verdi: -Ben hiç ta’accüb etmem. Bu olsa olsa küçüğün zevkine delâlet eder” (Uşaklıgil, 1944b, s.117).

Güvenli bir alan, samimi ilişkilerle çevrili olan evinin dışında eski okul arkadaşının söylediği bu sözler zamanla Ömer Behiç’in tamamlandığını hissettiği evin bile onu tamamlamaya yetmediğini gösterecektir. Genç hastası Neyyir’le yaşayacağı yasak ilişki evin anlamını ters yüz edecektir. Bu ilişkiden önce ev, onu dış dünyadan koruyan bir uzamken artık ailesinden kaçmak için sığındığı bir yer hâline gelmiştir. Günlerini Neyyir’in yasak aşkıyla geçirmeye başlayan Ömer Behiç çocuğu yerine koyduğu evinden uzaklaşmıştır, evin içi onu artık ilgilendirmediği gibi her şeyi ertelemeye başlamıştır:

“Selma, artık kuruduklarına kendisinin de karar verdiği gül fidanlarını sulamaktan vaz geçmişti, bağçede onlardan başka bir şey’ler de yokdu. Hayır, pek çok şey’ler vardı, fakat bunlar bağçeyi tezyin değil, aksine Selmayı sınırlendirecek kadar çirkin bir şekilde işgal ediyordu. Yapıdan kalma fiçılar, artmış kiremitler; evde çamaşır yıkandıkça kazanın altına sokulmak üzere aya atılıvermiş tahtalar, direkler...”

Selma: -Bey baba, bunlar ne vakit kalkacak? dedikçe, hep: -Gelecek sene!.. cevabını alırdı. Her yapılacak şey’den bahs olundukça onun ağzında bu: -Gelecek sene!.. cevabı bir nakarat olmuşdu. Bağçe gelecek sene tanzim olunacaktı. Müsafir odasının eşyası gelecek sene ısıparış edilecekti” (Uşaklıgil, 1944b, s.266).

Bu ertelemeler ileride onun hayatında tamiri mümkün olmayan olaylar dizisindeki ilk boşluklardır. Bu boşluklar Leyla’nın çıbanı, Selma’nın ilgisizliğiyle başka bir hâle dönüşerek en sonunda Vedide’nin kızının ölümüyle birlikte “yalnız kocasından değil, Selma’dan, evinden, bütün hayatdan uzak[laşmasına]” (Uşaklıgil, 1944b, s.461) sebep olmuştur. Kızını kaybetmenin üzerine Neyyir’in evlenmesi de olayların yön değiştirdiği kırılma noktası olarak işaretlenerek romana adını veren kırık hayatlar bu kırılma noktalarının açtığı boşluklarda ortaya çıkarılmıştır. Kırılan hayatların yeniden inşa edileceği yer yine bir ev olacaktır. Romanın eylemsel dizisini Ömer Behiç’in ev arzusuyla başlayan daha sonra evin dışındaki hayata kendini kaptırmasıyla hayatın kırılan anlarını yaşayıp tekrar evin güvenli, küçük dünyasına geri dönmesi oluşturmaktadır. “[B]eyaz taş cebheli yeni evin kırık hayatı[nı]” (Uşaklıgil, 1944b, s.472) onaracak “[h]erkesi, her şey’i, bütün dünyayı burada bırakarak, yalnız beraber olmak, ancak ikimiz bir arada bir müddet kendi kendimize kalmak için...” (Uşaklıgil, 1944b, s.474) gidecekleri yeni evleri, romanın çözümleyici kaçış motifini verirken roman boyunca uzayan emniyetli, kendine ait olana duyulan arzu ile bu bunun geçiciliği tezadıdır.

Halit Ziya’nın bir diğer romanı *Aşk-ı Memnu* adlı romanında, zaman-mekân arasında kurulan içsel bağlar roman kahramanlarını da görünür kılmaktadır. Zamansal değerler sadece nicelik yönünden değil nitelik yönüyle de kahramanların büyümesine, dönüşmesine işaret ederken uzamsal koordinatlar kahramanların zamanın geçişiyle değişiklik gösteren ruh hâlleriyle içinde yaşanılan mekân arasında ilişki kurulmasına olanak tanımaktadır. Romanda Bihter’in iç dünyası, Adnan Bey’le yaptığı evliliğin maddi imkânları vasıtasıyla ortaya çıkarılmıştır. Annesi gibi bir kadın olmaktan korkan Bihter, yaptığı evliliğin maneviyatından çok maddi olanaklarıyla ilgilendiği ve bu imkânların cezbisine tutulduğu için mutsuzdur. Bu mutsuzluk Bihter’in evlendikten sonra Adnan Bey ve iki çocuğuyla yaşadığı yalının maddi imkânlarıyla çözümlenmeye açık hâle getirilmiştir. Olay örgüsünde Bihter’in çalkantılı duygu dünyası mekânla ilişkilendirilerek zaman içerisinde değişen ruh hâlini görmemizi sağlamıştır. Refah içerisinde yaşama imkânı sunan yalıya ve bu yalının tüm anahtarlarına sahip olacağı için kendinden yaşça büyük bir kocanın iki çocuğuna annelik yapma fikri bile korkutucu

gelmemiştir. Ancak Bihter, mekân üzerinden hayatıyla ilgili çok önemli detayları fark etmeye başlamıştır:

“Yavaş yavaş eve hakkı-ı tasarrufunu teyit etmişti. Şimdi bütün anahtarlar elindeydi. Yatak takımlarına, ince kilere, bir evde bütün saklanarak tutulan şeylere doğrudan doğruya nezaret ediyordu, onlarla başka bir vasıtanın müdahalesine müsaade etmeyecek kıskançça münasebetleri vardı. Lakin belinde ince bir zincirle şakırdarak sallanan bu anahtarların arasında asıl evin miftah-ı ruhu eksikti” (Uşaklıgil, 1899, s.201-202).

Bihter’in yasak çizgisinde ilerleyeceği yolun ana dönüm noktalarından biri bunu fark ettiği andır. Hayatının uzamsal rotası Adnan Bey ile evlenerek sığındığı bu yalı, zamansal koordinatları ise Bihter’in yalının içinde yaşayanlarla kurduğu ilişkide kendini belli etmektedir. Adnan Bey’in çocuklarına üvey analık yapamayacağını anladığı an aklına yalının diğer üyeleri ve en son da Behlül gelmiştir. Bu hatırlama Bihter’in zihninde başka bir hatıranın canlanmasına sebep olmuştur. Behlül, Peyker’in sevgilisidir ve Peyker’i herkes küçüklükten beri babasına benzettiği için Bihter onu kıskanmaktadır. Geçmişin Bihter’de bıraktığı izler, kıskançlık—► suçluluk—► intikam—► kurtuluş dizisiyle tamamlanacak hayat yolunu belirleyen en önemli sebeplerdir:

“Tanpınar’ın Halid Ziya’nın ‘eve kaçtığı’ yolundaki yorumu, şunu görmemizi engellememeli: Halid Ziya’nın romanlarında ev bir ideal olduğu kadar, ya da tam da bir ideal olduğu için, aynı zamanda bir savaş alanı, bir kin, rekabet, husumet ya da Halid Ziya’nın sık sık kullandığı sözcükle söylersek bir ‘adavet’ (düşmanlık) alanı olarak da anlatılmıştır. Aşk-ı Memnu (yine Tanpınar’ın deyişiyle) tam bir aile cehennemidir. Romanda yalnız rakipler ve rakibeler arasında değil, sevgiliyle âşık, anayla kız, kardeşle kardeş arasında da derin bir husumet vardır” (Gürbilek, 2007, s.158)

Küçüklükten beri Peyker’i babaya, Bihter’i anneye benzetenler yüzünden Bihter annesine benzemekten korkmuş, Peyker’i bu benzetiş nedeniyle hep kıskanmış ve anlatıcı da Firdevs Hanım ile Peyker’in söylemlerinin Bihter’in hayatını zincirleme bir şekilde etkilediğini vurgulamıştır. Bihter, Firdevs Hanım’ı Behlül’le şakalaşırken gördüğünde üzerine atılıp onun ihtiyar bir kadın olduğunu hatırlatmak istemiş ve yüz karası olarak gördüğü annesine benzemeyeceğine ant içmiştir. Peyker’in kocasına ihanet etmek için evlenmediğini söylemesini hatırlayan Bihter bu sözde iki açık mana sezer: Birincisi, Bihter’in Adnan Bey’e hıyanet etme maksadıyla evlenmiş olması; ikincisi ise, küçüklükten beri Firdevs Hanım’a benzetildiği için tıpkı annesi gibi onun da kocasına ihanet edeceği imasıdır. Tüm bu düşünceler, Bihter’in içinde bulunduğu mekânla duyguları arasında kurduğu ilişkiyle açığa çıkmaktadır:

“Bu suali kendi kendisine irat ederken karanlıkta ellerini kavuşturarak güya siyahlıklara gömülen bu odanın isfendan takımlarından, atlas perdelerinden, bütün bu mutantan eşyadan bir cevap bekleyerek duruyordu. Sevmek, sevmek istiyordu. Hayatında yalnız

bu eksikti; fakat hayatta her şey bundan ibaretti: Sevmek, evet, bütün saadet yalnız bununla kabil-i istihsalı. Küçük, sefil, üryan bir oda, demir bir yatak, beyaz perdeler, iki hasır iskemle, işte yalnız bu kadarcıkla fakir bir hücre-i muaşaka; fakat sevmek, ya Rabbi! Sevmek istiyordu, hummalar içinde mecnunca bir aşk ile sevecek ve mesut olacaktı. İşte şimdi bu mutantan odanın servetleri içinde siyah mermerlerle örülmüş bir mezarda diri diri metfun gibiydi. Nefes alamıyor, boğuluyordu; bu mezardan çıkmak, yaşamak, sevmek istiyordu” (Uşaklıgil, 1899, s.206-207).

Aşk-ı Memnu’da kriz ve dönüşümlerin yaşandığı zaman-uzamlardan biri eşikle ilgili olan yerlerdir. Özellikle kapı, merdiven, koridor kahramanların duygularının izlerini taşıma ve romanın gelişimi ile ilgili önemli ipuçları sunma işlevine sahiptir. Bihter ile Adnan Bey’in evliliklerinin birinci yıl dönümü dolayısıyla verdikleri ziyafetin dönüşünde akşam yemeğinden erken kalkan Bihter, odasında yalnız kalmaya ihtiyaç duymuştur. Kocasını Adnan Bey, Bihter’in odasına gelmiş ve onu çırlıçıplak görünce birlikte olmak istemiştir. Bihter bu isteği reddederken karı kocanın odalarını ayıran eşikte kocasını kısa bir öpücükle geçiştirmiş ve “Bu gece kapı kapanıyor” (Uşaklıgil, 1899, s. 196) demiştir. Bu ifadede kronotopik bir anlamla yer alan kapı, zaman akışında birlikte olan iki insanın mekân içindeki mesafelerinin temsili olma işlevini görmektedir:

“Genç kadın âdet etmişti, ikide birde aralık kapı kapanıyor, anahtarı çevrilerek kilitleniyordu. Adnan Bey’in cevabını işitmedi. Eh! Şimdi artık yalnız, o indirilen pencereden, şu kapanan kapıdan sonra büsbütün karanlık içinde yapıyaldı. Geniş bir nefes aldı” (Uşaklıgil, 1899, s.196).

Bihter’in sevgisiz bir evlilik yapmış olduğunu kabul etmesinde içinde bulunduğu mekân ile hatıralarının önemi açıkça görülmektedir. Bihter’in yatak odasında “(...) tarihsel zamanın yanı sıra biyografik ve gündelik zamanın açık bir şekilde görülebilen belirteçleri de toplanmış ve yoğunlaşmıştır; aynı zamanda, birbirleriyle mümkün olan en sıkı şekilde iç içe geçip dönemin bütünsel belirteçleri olacak şekilde kaynaşmışlardır” (Bakhtin, 1981, s.247). Yatak odası uzamı, romanda kahramanların duygularını ve ihtiraslarını açığa çıkaran zamansal-uzamsal sahnelerin kesiştiği yerdir. Bu nedenle romanın olay örgüsünü etkileyecek sırları ve hayatın mahrem yönlerini yalnız odalarında buluruz. Bihter’in geri dönüşü mümkün olmayan hatalar yapmasını mümkün kılacak kabullenışı yatak odasında başlamıştır. Mağaraya benzetilen karanlık yatak odasında ayna karşısında bedenini çıplak olarak seyrederken kendine acıyan Bihter’in evliliğindeki sevgi eksikliğine rağmen kocasına ihanet etmeyeceği, zamansal boşluk ve mekânın parçalanamaz bütünlüğü kaynaştırılarak açığa vurulmuştur:

“Şimdi tavanda fener parçalanıyor, yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla akıyor, kanepeler, dolaplar, perdeler, duvarlar, bütün oda güya bir tuğyan-ı miyahtan sonra alçalarak, yükselerek yüzüyor; renkler, gölgeler birbirine karışarak azim bir hercümerç

içinde her şey akıyor, ta uzakta güneşlerin altında bir siyah dere koyu sularını sürükleyerek ilerliyor, kenarından beyaz bir etek savrulan bir hamak yavaş yavaş sallanıyor, havada bir top mütemediyen muntazam daireler çizerek bir yandan bir yana inip çıkıyor, kollarını kaldırarak bir çocuk koşuyor, ötede müphem bir çehre dudaklarında haris bir buseyle eğiliyor, bunu eliyle itmek istiyor, eli kalkmıyor, başını çekiyor zannediyor, fakat çekemiyor, o haris buse orada, işte geliyor ve bütün bu hercümerç hayalat içinde nihayet karşıdan, aynanın içinden, Bihter, o diğer Bihter dudaklarını, kollarını uzatıyor, bu Bihter'i, mukavemetsiz bir cazibeyle çekiyor, çekiyor, dudakları, kolları kilitleniyor, takatşiken, cangüdâz bir deraguş içinde ikisi beraber tavanda fenerden akan yeşil, sarı, mavi, kırmızı dalgalarla, bütün eşyasıyla oda, bütün ağaçlarıyla Göksu, hep beraber, azim bir tufan-ı kıyamet içinde bitmez tükenmez bir boşluğa yuvarlanıyorlardı" (Uşaklıgil, 1899, s.215-216).

Halit Ziya'nın tasvir etme konusunda özgünlüğü *Aşk-ı Memnu*'daki oda kronotopuyla da kendini göstermektedir. Bu romanda bir sığınak olarak karşımıza çıkan yalının odaları sırların ifşa olduğu özel alanlarken koridor, merdiven gibi ortak alanlar skandalın ortaya çıktığı kriz noktalarıdır. Yazarın dikkatli gözlemlerine dayanan tasvirleri kahramanların içinde yaşadıkları mekânla olay örgüsünü geliştirecek krizleri zamansal bir perspektifle birleştirmiştir. Beşir'in odasından çıkıp Adnan Bey'in odasına geçmek üzereyken koridorda Behlül'ün odasının kapısını açık gören Bihter beklenmedik bir şekilde Behlül'le karşılaşmıştır. İşte bu anda mekânın zaman üzerindeki gerilimini artırıcı özelliği romanda kendini göstermiştir:

"-Bu gece geleceksiniz, dedi. Bihter, cevap vermeyerek, merdivene dönüyordu; o dakikada merdivenden, yavaşça, sessiz, gürültüsüz, sanki bir gölge kayıyor, düşüyor ve hemen oraya yığılıveriyordu.

Bihter bir sayha-ı dehşeti zapt edemedi: - Nihal!..

Behlül koştu, Nihal orada, ayaklarının altında, gerilmiş asabıyla, kilitlenmiş çenesiyle, uzanmış kollarıyla, dimdik, bir ölü sarılığıyla yatıyordu. Behlül diz çöktü, Nihal'in başını kaldırmak istedi. Bu baş kıvrılmıyordu, Nihal'in dudakları kısılmıştı, bütün saçlarının dibi bol bir terle ıslanmıştı. Behlül mecnunane: - Öldürdük, biz öldürdük, diyor, sonra Bihter'e bakarak ilave ediyordu: - Anlıyor musunuz? Biz, ikimiz..." (Uşaklıgil, 1899, s.511-512).

Servetifünun Dönemi romanlarında ev, dönemin siyasi baskısından kaçan insanlar tarafından sığınılacak bir yuva olarak konumlanmıştır. *Aşk-ı Memnu* romanında temel zamansal-uzamsal değer olarak yalı beklenmedik gelişmelerin vuku bulduğu, yasak çizgisinin delindiği, kişilerin dönüşümlerinin ya da ölümlerinin gerçekleştiği kriz anlarını içeren koordinat noktalarından oluşan kapalı bir mekân işlevi görmektedir.

Servetifünun Dönemi'nin bir başka yazarı Mehmet Rauf'un *Eylül* adlı romanında kronotop, zamansallık ögesinin öne çıkarılarak roman kahramanlarının ruh hâlleri ile mekâna anlam kazandırılmasıyla kendini göstermektedir. Bir evin içinde yaşayan ailenin hikâyesinin anlatıldığı bu roman sınırlı bir mekânsal işaretlerden oluşmuştur. İçerenköy'de Taşocağı

seminde bir köşkte yaşayan aile bireyleri birinci bölümde dar ve küçültölmüş bir dünya içerisinde çizilmiştir. Romanın esas kahramanları Suat ve Süreyya, maddi imkânsızlık yüzünden beş yıldır evli olmalarına rağmen kendi başlarına yaşayamayıp babasına ait bu dar mekânda yaşamak zorunda kalmışlardır. Süreyya bu dar mekândan bir an önce kurtulmak ve geniş bir mekân olan Boğaziçi'nde yaşamak istemektedir. Bu küçük eve ara sıra misafir olarak gelen Süreyya'nın halasının oğlu Necip romanın ilk bölümünde kronotopik bir eylemin tetikleyicisi olarak girmiştir. Hava serinleyince üşüyen ev halkı için Suat salondaki camları kapatmış, Necip'le birlikte sobayı yakmışlardır. Sobayı yakma eylemi romanın ilk zamansal-uzamsal işaretçisidir. Bu kronotop, beş yıllık evliliklerinde kocasının aile çevresiyle sınırlanan Suat'ın romanın sonunda Necip'le mahsur kalacağı sahnenin ilk kıvılcımıdır:

“Necip sobayı yakmak için Suat'a yardım ederek: -Benim intikamım mı? dedi; dünyada intikam kadar tanımadığım bir his yoktur. Bugün beni döven birini yarın biri döerken görsem ağlayacağım gelir. Şimdi soba alev almış, odunlar telaşlı bir çatırtı ile yanmaya başlamıştı” (Mehmet Rauf, 1900, s.15).

Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri kitabında Mehmet Rauf'un hayatı ve eserlerini inceleyen Zeynep Kerman *Eylöl* romanında vaka gelişiminin değil çeşitli durumlarda hissedilen ruh hâllerinin sürekli değişiminin önemli olduğunu vurgulamıştır (Kerman, 2009, s.224). Ruh tahlillerini mekânla ilişki kurarak yapan Mehmet Rauf'un bu romanında çizdiği şema Suat ve Süreyya'nın aile ortamı ve bu ortam sayesinde insanların birbirleriyle kurdukları bağlarla ilişkilidir. Akrabalık ilişkilerinin mekânı daraltması, kahramanların bu dar mekândan kendilerini kurtarması, bir aile temelinde yeniden kurmaya çalıştıkları pastoral dünyada romanın sonunu getirecek Suat ile Necip arasındaki yasak bir aşkın düğümünün atılması mekân ile insan arasında kurulan ilişkinin vaka gelişimindeki önemini gösteren detaylardır.

Romanın ikinci bölümünde mekândan kopuşun ilk işaretleri verilmiştir. Bir önceki bölümde “sobayı yakmak” eylemine gizlenen ipucu gibi ikinci bölümde sofra kronotopuna yine olay örgüsünün akıbetiyle ilgili önemli bir detay gizlenmiştir. İkinci bölümde mekân yine köşktür ve Necip akşam yemeğine kalmıştır. Hava, Süreyya'nın sevmediği kadar sıcak ve durgundur. Necip'i eğlendirebilmek için piyanosunun başına geçen Suat yemek haberi verilinceye kadar uzun zamandır çalmadığı parçaları çalmıştır. Bu durum Süreyya için “ıdam-ı bilmusiki” iken Necip hâinden son derece hoşnuttur. Suat ile Süreyya'nın arasındaki müzik zevki arasındaki farkı ortaya çıkartan bu kısa sahnede Necip piyanonun başına gelerek Suat'ı daha yakından dinlediği için ikisi arasındaki ortak zevk müzik ile kendini belli etmiştir. Yazar bu ayrı zevki daha iyi yansıtabilmek için Süreyya'nın ağzından şu sözlerin dökölmesini sağlamıştır:

“Evin içinde mütemadiyen piyanonun nağmeleri temevvüç etti; yemek haberi geldiği zaman Süreyya uzun bir oof ile kalkarak koştu, piyanonun kapağını kapadı; ‘ıdam-ı bilmusiki!’ diye eğlenerek: ‘Aman kurtulduk ya Rabbim... Sen de mi ezâ melaikesinden oldun, Suat?’ diyordu” (Mehmet Rauf, 1900, s.25).

Yemek öncesinde karı kocanın mizaç farkı açığa çıkarıldıktan sonra yemek yenirken ileride yaşanacak köşkten yalıya taşınma konusu da gündeme getirilmiştir. Hanımefendinin bu bahsi açmasıyla Süreyya’nın kız kardeşi Hacer önce maddi imkânsızlık nedeniyle bu taşınmanın gerçekleşeceğine ihtimal bile vermez, sonrasında ağızlarından laf alabilmek ve bu düşünceden onları uzaklaştırmak için abisinin heveslerinden biri olduğunu dile getirir. Ancak kısa bir süre sonra Suat’ın babasından para istemesiyle Boğaz’da bir yalı kiralanır. Romanın eylemsel düzlemini oluşturan yalı bir taraftan huzurlu ve güvenli bir sığınak görevi görürken diğer taraftan insan ilişkilerinde tesadüfleri yöneten psikolojik zamanın önemini gösteren önemli bir zamansal-uzamsal birim olarak yer almıştır.

Duygu ve değer yüklü zaman-uzamların kahramanların ruh hâllerini yansıtacak şekilde belirlendiği dikkat çekmektedir. Necip’e Boğaz’daki yalının haberini veren Süreyya’nın ona bir oda hazırladıklarını söyleyerek kendisini yalıya davet etmesiyle birlikte kahramanların biyografik zamanlarının olay örgüsüne dâhil edilerek geçmişte yaşanan her olayın kahramanların eylemlerine etkisi zamansal-uzamsal bağlantılarla vurgulanmıştır. Yalının tutulmasından sonra “Süreyya böyle gamsız kuşlar gibi gevezelenerek her şeyden hiffetle bahsederken Necip[in] bütün birer saadet olan bu şeylerden mahrum geçen kendi hayatını düşün[mesi]” (Mehmet Rauf, 1900, s.50) evlilik hakkındaki olumsuz düşüncelerini sorgulatacak, Suat ile Süreyya’nın mutluluk ve huzurla geçirecekleri anlarda kendi yalnızlığı açığa çıkacağı için bunun acısını daha derinden hissedecektir. Zamanla Suat ile Necip’in müzik aracılığıyla birbirlerini tanımaya başlamasıyla hayatlarında eksikliğini hissettiği şeyler notalar aracılığıyla onlara verilecektir. Aralarındaki ilişki mekânla birlikte açığa çıkınca Suat en başından beri yaptığı gibi Necip’i oyalayacaktır. Bu tespit Mehmet Kaplan’ın ifadesinde şöyle yer bulmuştur:

“Halid Ziya ve Servet-i Fünuncular bu teferruatlı tasvir ve tahlil metodunu Batılı romancılardan öğrenmişlerdir. Fakat kanaatime göre, onların bu metodu sevmelerinde ve benimsemelerinde devrin de rolü vardır. II. Abdülhamid devri hayatta hiçbir harekete müsaade etmeyen sıkı bir baskı devridir. Bu devirde aydınların aldığı tavır -dışarı kaçan ihtilâlciler müstesna- umumiyetle Ahmed Cemil’inden farksızdır. Onlar da seyrederek, müteessir olurlar ve hayal kurarlar. Devrin hâkim vasfı cansıkıntısıdır. Mehmed Rauf, Eylül romanında, bu cansıkıntısını kuvvetle tasvir etmiştir. Hareket etmeyen ve canı sıkılan insanlar, zamanı öldürmek için oyalanırlar (...) Zamanın âdeta durduğu böyle

bir durumda en küçük nüansa önem verilir. Büyük aksiyonlar ince duyguları yok eder.” (Kaplan, 2009, s.396-397).

Süreyya’nın denizle kendini oyalaması, Suat’ın piyanosuyla Necip’i oyalaması veya İstanbul’a indikçe ona güzel eserler alıp getiren Necip’in Suat’ı oyalaması kadar dikkat çekmemektedir. Bunun nedeni Mehmet Rauf’un kahramanlarını zaman-uzamın kesişim noktasında tasvir etmesidir. Bu kesişim noktalarını kronotopik açıdan dolduran temel nitelik romanın bütününe hâkim olan hareketten çok duygu değişiklikleridir. Romanın adı da bu anlamda kronotopiktir. Eylül ayı tabiatla değişimin gözle görülmeye başladığı mevsim geçişidir. Suat bu ayın kendisinde doğadakinine benzer bir etki yarattığını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Evet, hepsi çürüyor, her şey... İnsanlar da çürümeyecekler mi? Eylülde sanki bahara tahassür eden taravet-ı melûle, sanki üzerine çöken kışın, kendini mahvetmek isteyen hazanın yağmına paydar kalmak, tekrar bahar olmak mücadelesi vardır; fakat bunun için muhtaç olduğu şeylerden mahrum olduktan başka kendisinde de mukavemet kalmamış ve tabiat bunu anlamış gibi acı bir melal ve tefekkürle, üzerine çöken tenhâlığın, matem-in hatem-i merareti ile düşünüyor; sanki ne kadar uğraşırsa uğraşsın, ne kadar mukavemet ederse etsin, kışın galebe edeceğini, artık her şeyin, her ümidin bittiğini buna tahammül lazım geldiğini anlamaktan mütevellit bir fütur ile giryandır. Ne renk, ne rayiha... İşte yapraklar ölüyor... Rüzgâr insafsız, yağmur muannit, her şey çürüyor, oh, her şey çürüyor...

O zaman eylül kendine tabiatla ilk fütur ayı, faniliği ilk his ayı, ilk mücadele-i elime ve gayr-ı müsmir arzusu gibi, hayatın ne olduğunu anlayıp bihaber geçen güzel mazinin tahassürüyle ilk boyun bükülen ay gibi göründü; ayaklarının altında çamurlanmış çürük yapraklara bakarak, ‘Evet, her şey çürüyor, demek biz de çürüyeceğiz?’ diye düşündü” (Mehmet Rauf, 1900, s. 242-243).

Suat’ın ruh hâlindeki bu değişim kahramanın mekân içerisinde değişim gösteren psikolojik zamanıyla ilgili bir durumdur. Romanın ana kahramanlarının uzamsal hareketleri ile zamansal koordinatları zincirleme bir etki yaratarak romanın ana dokusunu açığa çıkarmıştır. Süreyya’nın can sıkıntısına son vermek isteyen Suat’ın ona uygun bir ortam sağlaması ve sonrasında Süreyya’nın kendi küçük dünyasında mutlu olması, Suat’ın Necip’le ortak bir müzik zevkinin varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu zincirleme sonucunda ortaya çıkan yasak aşk tıpkı Suat ile Necip’in piyanoda çaldıkları eserler gibi trajik bir sonla, bir alevle son bulmuştur.

Kaçış, çatışma, hastalık, intihar ve ölüm gibi matrislerin ortaya çıkardığı kontrast durumlar psikolojik açıdan bireyin eğilimlerini sergileyebilmek için merkezi bir yer kaplamaktadır. Yalı ve köşklerin iç uzamlarına sıkışmış olan insanların ruh hâlleri Halit Ziya Uşaklıgil’in *Ferdi ve Şürekâsı* (1895) romanında sosyal hayatla iç içe verilmiştir. Roman, Ferdi ve Ortakları Ticaretevi’nin muhasebe odasında on iki saatir hesaptaki bir açığı bulmak üzere dört kişinin bir arada oldukları sahneyle açılır. Hasan Tahsin Efendi, Osman Şevket, Mehmet Rıfkı ve

İsmail Tayfur'un hesap işlerini bitirmelerinden sonra Babıâli Caddesi'nden ayrılırlar ve bu noktadan sonra romanın ana kahramanı İsmail Tayfur'un bireysel yaşam dizisi sunulur. Babıâli Caddesi'ni izlediği anlar onun günlük, sıradan yaşamından izler taşımaktadır. Etrafındaki görüntüyü algılama biçimi bireysel yaşam dizisiyle kaynaşarak zamanı eşikteki bir insanın zamanına dönüştürür:

“İsmail Tayfur; bu manzaradan, başının içinde kaynayan beynine, cildinin altında yanan kanına temas-ı bâridiyle hazz-ı latif veren bu soğuktan; beyazlıklar altında kalan bu karanlıklardan, karanlıklara karışan bu beyazlıklardan; kulaklarına başka bir dünyanın nefha-ı garibesi isabet eden o rüzgârdan, kalbe kâinatı bütün vahşet-i şiiriyle gösteren bu kış gecesinden mest oldu; gayr-i ihtiyari bir hareketle döndü, aşağıya doğru ilerledi, gözünün önünde açılan beyaz yol bir noktada tevakkuf ediyordu. Burası başka bir manzaranın mukaddimesiydi. İsmail Tayfur deniz kenarındaydı; şimdi deniz; gözünün önünde mehîb, azim, dehşat bir uçurum gibi açılıyor; karlar; güya sema zevebân etmiş de parça parça bir kâz-ı ademe dökülüyormuş gibi bu uçuruma düşüyordu...” (Uşaklıgil, 1894, s.24-25).

Kahramanın dış dünyayı algılama biçimi Servetifünun romanlarında sıkça karşılaşılan sabit karşıtlıkların iç sıkıcı görüntüsünü sunmaktadır. İlerleyen bölümlerde babasını küçük yaşlarda kaybettiği için para kazanmak ve ev halkının geçimini sağlamak zorunda olması anlatılmıştır. Bu durumun ona yüklediği ağır sorumluluğun izleriyle dış dünyanın onda yarattığı etkinin kaynaştığı anlaşılmaktadır. Bu karşıtlıkların arasında hissedilen aile ilişkisi onu hayata bağlayan temel unsurdur. Babası hiçbir mal varlığı bırakmadan öldüğü için annesi ve babasının elinden tutarak eve getirdiği -şimdilerde genç kız olan- Saniha'ya bakma vazifesi İsmail Tayfur'a yüklenmiştir; o da halihazırda çalıştığı iş yerinde patronu Ferdi Efendi'den kendisine iş vermesini istemiştir. Dördüncü bölümden itibaren iç uzam krizin, değişimin ve beklenmedik kader dönüşümünün yeri olma özelliği kazanacaktır. Patronu Ferdi Efendi'nin önüne koyduğu aylık denge cetveline bakarken umursamaz tavrını görünce şunları içinden geçirmiştir:

“İsmail Tayfur; iki adım ötede, servetini şu nazar-ı lakaydâne ile seyreden nasb-ı nigah-ı dikkat etmiş duruyordu. Ah! Şu servetin bir parçası kendisinde olsa neler yapardı!... Yeşillikler arasına bir aşyan-ı saadet gibi sıkışmış bir köşk... Ağaçları ziya-ı şemse set çeken bir bahçe... Çimenlerin üstünde yuvarlanır altın başlı iki çocuk... Küçük pembe şemsiyesi altında elindeki kitabı unutmuş, çocuklarını âşıkâne seyre dalmış bir genç anne... Bütün bu şeyler gözlerinin önünden geçiyordu. Birdenbire Ferdi Efendi; sandalyesinde doğruldu, cetveli kapayıp kaldırdı, yazıhanenin bir köşesine attı, hafif bir meyille dönerek İsmail Tayfur'a dedi ki:
- Sizi görmek istediğimi dün söylemiştim: Hizmetinizden, gayretinizden beyan-ı memnuniyet etmek isterdim...” (Uşaklıgil, 1894, s.31-32).

Hayatın acı gerçeklerine karşın İsmail Tayfur'un hayalleri vardır. Halit Ziya Uşaklıgil'in diğer romanlarında da sıkça kullandığı bu kişiler gerçekçi romanlardaki kriz düşleri kurarak bir anlamda kendi yollarını farkında olmadan çizerler. İsmail Tayfur'un hayalini kurduğu servetin bir parçasına sahip olma düşü bir dönüm noktası olarak ele alınmalıdır. Romanın ilerleyen bölümlerinde onu Ferdi Efendi'nin tüccar evine -hiç istemediği hâlde- damat olarak girmesinin önünün nasıl açıldığı anlatılmıştır. Ferdi Efendi'nin kızı Hacer'in günlüğünü okuyarak haberdar olduğu duyguları neticesinde kızıyla İsmail Tayfur'u evlendirme kararı vermiştir. Bu karar kendisiyle paylaşıldığında kabul etmeyi düşünmese de hem Hasan Tahsin Efendi'nin paranın halledemeyeceği sorun olmadığı yönündeki telkinleriyle hem de Saniha'nın İsmail Tayfur'un annesi Besime Hanım'ın bu evliliğe sıcak baktığını gördükten sonra kendi kabuğuna çekilerek uzaklaşmasıyla Hacer'le evlenme kararı almıştır. Bu evliliğin gidişatı hakkında ilk ipucu insan-mekân ilişkisi üzerinden verilmiş gibidir; Besime Hanım ile Saniha'nın Ferdi Efendi'nin evini görünce konağa dair ilk izlenimleri korkutucu, küçümseyici ve heybetli bir yapı olduğudur:

“Ferdi Efendi'nin konağı önünde tevakkuf ettikleri vakit ikisinin de kalbinde bir korku vardı. Saniha, başını kaldırmış; bitişiğindeki, karşısındaki binaların fevkine çıkan bu üç katlı kârgir, cesim, ceviz kafesli, demir cumbalı binayı; azamet ve mehabetiyle etrafındaki mebânî-i sefileyi tahkir ediyormuş gibi onların fevk-i serinden bakan bu muazzam konağı bir nazarda ihata etmişti.

Oh! Şimdi nazarında biraz evvel terk ettikleri o meva-i fakir; ne kadar küçükleşmiş, ne kadar ezilmişti.

Bu azametın karşısında zavallı fakir kız titredi” (Uşaklıgil, 1894, s.156).

Çok uzun zaman geçmeden eve iç güveysi olarak giren İsmail Tayfur ile Hacer'in aralarında bir mutsuzluk olduğu ev halkının da dikkatini çekmiş, fakat aralarında hiçbir kavga olmadığı, anlaşmazlık yaşanmadığı için kimse sebebini anlamamıştır. Hacer sevilmediğini idrak etmiştir. Evin iç uzamının kopuş kronotopu olarak harekete geçtiği yirminci bölümde, kocasının yatakta olmadığını fark etmesiyle Hacer'in içinden gelen sese kulak verip evin karanlık odalarda kocasını araması anlatılmıştır. Sofaya doğru ilerlediği sırada Saniha ile İsmail Tayfur'un konuşmalarına şahit olan Hacer kocasının genç kıza “Gidelim, bu evden kaçalım... Uzak bir yere gidelim. O kadar uzak bir yere ki bu vakanın hatırası bile bizi takip etmesin” (Uşaklıgil, 1894, s. 250-251) dediğini duymuştur. İsmail Tayfur'un bu evliliği en başından beri istemediği, bir anlık hatayla kabul ettiği ve mutsuz olduğu itirafı Hacer'de intikam duygusunu ortaya çıkarmıştır. Elindeki şamdanı cibinliğe tutarak odayı ateşe veren Hacer, Saniha'yla birlikte kaçacağını söyleyen kocasından öcünü almıştır. İsmail Tayfur Hacer'in bir kısmı yanık bedenini sürükleyerek dışarı çıkarmayı başarmışsa da Hacer hayata tutunamamıştır. Yangın sahnesinin ortaya çıkardığı aydınlık ile gecenin karanlığı, Hacer'in hareketsiz yatan vücudu ile dudaklarında kalan çekilmenin ortaya çıkardığı gülümsemesi, mantık evliliği yapan İsmail

Tayfur'un aklını kaybetmesi gibi birbirine uç noktalarda kesişen görüntülerin tümü kronotopiktir. Kriz anına tekabül eden eşiklerde kahramanların konumlandırılması zamanın mekânlaştırıldığı büyük bir dönüşümün işaretçisi olarak romanda final görevi üstlenmiştir.



2.3.TARİHSEL ZAMANIN İZLERİ: MİLLÎ EDEBİYAT ROMANININ DİNAMİK EYLEMSEL DÜZLEMİ

Millî edebiyat kavramı özü itibarıyla ulusal bir anlam içermektedir. Bu anlamın edebiyatta yalnızca spesifik olarak bir dönemin sosyal ve siyasal özelliklerinin yansımaları mı yoksa bir milletin tarihsel koşullar içerisinde oluşturduğu edebî ürünlerin tamamının ifadesi mi olduğu edebiyat tarihçileri arasında tartışma konusu olmuştur. Aslında “[e]debiyatın içinde bir taraftan milletin tarih içerisinde oluşturduğu karakteristik özelliklerinin, estetik birikiminin, edebi tecrübelerinin diğer taraftan da sosyal ve siyasal hayatın bütün arayış ve oluşumlarının yansımaları vardır. Çünkü edebiyat, milletin tarihinin özü olduğu kadar bir sosyal sürecin de ifade biçimidir” (Argunşah, 2021, s. 185). Tanpınar, edebiyatımızın en büyük niteliklerinden biri olarak saydığı “hayat karşısında, daima memlekette” (Tanpınar, 2007, s. 90) oluşunu zaman ve mekân birlikteliğine bağlamıştır:

“Avrupa’da girdiğimiz çiraklık devresinde ilerledikçe orada bize örnek olan eserleri tek başına görmemeğe başladık. Bu eserlerin bütün bir medeniyet ve kültür an’anesine, bir hayata, bir maziye bağlı olduğunu, zevkin ve mükemmeliyetin mücerret tebessümleri hâlinde tattığımız bu güzelliklerin, tıpkı dalında sarkan veya ince sapında gülen bir meyve veya çiçek gibi bir ağaca, bir uzviyete ve onun da toprağın altında gözün görmediği hazinelerden beslenen bir köke bağlı olduğunu anladık. Ve ona bakarak, sadece güzelliğine imrenerek ve onu taklit ederek yaptığımız eserin bu derinleşmiş ve bir tarihin içine dal-budak salmış kökten mahrum olduğunu gördük. O zaman zevâhirin peşinde koştuğumuzu, doğru ve güzellik gibi ideallerin bir milletin ancak hayat ve mazisinde mevcut olabileceğini farkettilik” (Tanpınar, 2007, s. 93).

Türk edebiyatının millî bir edebiyata erişebilmesinin formülünü kendi özüne dönmek olarak belirten Tanpınar’ın da vurguladığı gibi milletin ortak kültürü olan edebiyat, içinde yetiştiği topraklardan izler taşımaktadır. Bu izler yitirilmediği takdirde millî edebiyatın kendiliğinden oluşacağını edebiyat tarihimizden örneklerle açıklamıştır. Batılılaşmanın bir zorunluluk olduğunu dile getiren Tanpınar, kuvvetli bir edebiyat geleneğinden mahrum başka milletler gibi hemen yeni bir edebiyat yapmanın mümkün olamayacağını; bu nedenle de kendi geleneği içinde yenileşebileceğini belirtmiştir.

René Wellek ve Austin Warren “Edebiyat Biliminin Temelleri” adlı eserde edebî incelemeleri sınıflandırırken millî edebiyat kavramına da yer vermişlerdir. Milletlerin edebiyat tarihlerine yaptıkları katkıları göz önüne sermek için sadece coğrafya ve dil özelliklerine göre kategorilere ayrılmış olmayan millî edebiyat tarihleri yazabilmek gerektiğini belirtmişlerdir (Wellek ve Warren, 1983, s. 64). Millî edebiyat kavramının bir politik bağımsızlık meselesine mi yoksa bir millete ait belli bir tarzın ortaya çıkmasına mı işaret ettiğini irdeleyen Wellek ve Warren’in bu

görüşleri bütüncül bir kavram olarak edebiyatta millîliği sorgularken sadece dünya edebiyatında değil Türk edebiyatında da ortaya çıkan millî unsurların süreci ve bu süreçte keşilen zamansal-uzamsal noktaların edebiyata ne kazandırdığı önemli bir dikkat olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk edebiyatında bu dönem, millî bir edebî hareket olmakla birlikte bildirge ile ortaya çıkmadığı için belli bir başlangıç ve bitişten oluşan bir zaman aralığında konumlandırabileceğimiz bir dönemin işaretçisi değildir. Ancak araştırmacılar tarafından, Genç Kalemler dergisinde “Yeni Lisan” makalesinin yayımlandığı 1911 yılında Millî Edebiyat Dönemi’nin başladığı bilgisi kabul görmektedir. Millî kimlik bilincinin bir arayışa dönüştüğü yıllar ile Balkanlar’ın elden çıkması koşut bir çizgide ilerlemektedir.

“Dünya tarihi için olduğu kadar Türkiye tarihi açısından da bir dönüm noktasıdır Balkan Harbi. Türkiye tarihinde Balkan Harbi bir dönüşümü simgeler. Osmanlı için Balkan Harbi sonun başlangıcıdır. Şunu hatırlamakta yarar var: En uzun Cihan Harbi, yani Birinci Dünya Savaşı Türklerin savaşıdır. Diğer savaşan ülkeler, beklentilerinden çok daha uzun süren Cihan Harbi’ni dört yılda sona erdirmiş ve Versailles, Trianon, Saint-Germain ve Neuilly ile barışa ulaşmışlardır. Oysa Türkiye bir anlamda Balkan Harbi’yle başladığı Cihan Harbi’ni Milli Mücadele ile sona erdirmiştir. Her ne kadar Sevr yukarıda imzalanan diğer barış antlaşmaları gibi Türkiye’ye diretilmişse de, Ankara’da filizlenen Millî Mücadele buna direnmiş ve Lozan’la Türkiye, bir anlamda Cihan Harbi’ni geride bırakmıştır. Kısacası Türkiye’nin Cihan Harbi on yıl sürmüştür. Farklı bir söylemle Milli Mücadele bizce 1919’da değil 1912’de başlamıştır. Tüm bu savaşları sürdürecektir ulusal kimlik Balkan Harbi ile birlikte gündeme gelmiştir. Balkanlar’ın yitirilişi Osmanlı kimliğinin bir yana bırakılmasına, yeni bir ulusal kimlik olarak Türk milliyetçiliğinin ön plana çıkarılmasına neden olmuştur. Osmanlı’nın 1912’ye kadar uzlaşan ‘unsur’ları, 1912 sonrası çatışan ‘ulusal kimlik’lere dönüşmüş, ortak coğrafyayı gerektiren imparatorluktan ulus devlete geçiş bir tür ‘ulusal türdeşliği’ gündeme getirmiştir” (Toprak, 2002, s. 45-46).

Tanzimat ve Servetifünun Dönemi romanlarında karakter ve tip yaratırken yazarların beslendikleri temel kaynağın yaşadıkları dönem olduğuna değinilmişti. Ortaya çıkan edebi ürünlerin üretildikleri yer ve zamanla olan ilişkisi yansıtma kuramcılarının ayna metaforuyla belirttikleri gibi bire bir yansıyanlar değil Harry Levin’in ifadesiyle söylersek üretildiği çağın aynasından kırılarak yansıyan görüntülerden ibaret olduğunu tekrarlayabiliriz. Bu kırılarak yansıyan görüntülerin “ortamın doğası tarafından belirlendiğini” (Levin, 1966, s. x) söylemek mümkündür. Bu “ortam” Türk romanının sonraki gelişimi için de oldukça önemli ipuçları sunmak için bir zemin işlevi görmektedir. Edebiyat ile toplum arasındaki ilişkinin tortuları olarak sayabileceğimiz kadının konumu Millî Edebiyat Dönemi’nde tarihsel sürecin derinliklerinden sızarak yer bulmaya başlamıştır. Bir araç olarak edebiyatı toplumsal ve siyasal değişiklikleri yansıtması açısından değerlendiren pek çok görüş arasında Şerif Mardin’in şu

ifadesi dikkat çekmektedir: “Osmanlı romanı, Türk modernleşmesini incelemek için az yararlanılmış bir kaynaktır, oysa birçok roman yazıldıkları zamana ait İstanbul seçkin çevrelerinin durumu hakkında bize önemli bilgiler verir” (Mardin, 1991, s.32). Yaşanılan mekân ister ülke ister hane olsun Osmanlı Devleti’nin yıkılmadan hemen önceki yüzyılda yaşadığı sosyal, kültürel değişimi hakkında önemli veriler sunmaktadır. Tarihsel süreçten yararlanılırken yaşanan değişimin izlerini tarih ve zaman tarafından dokunarak maddileşen yapılarda bulmak mümkün hâle gelmiştir.

“*Siyasi Çatışma Kronotopu: Tarihsel Gerçeklik*” başlığında Millî Mücadele’nin arka planında Anadolu’ya ve taşra insanına yer veren romanlar incelenecektir. Anadolu’yla karşılaşan aydınların yaşamının tarihsel bir noktada konumlandırılması ve bu romanların geleneği gözler önüne serme işlevini yüzyıllarca ihmal edilmiş köylünün karakterinde vücut bulmasının anlamı ortaya çıkarılacaktır. “*Bireysel Çatışma Kronotopu: Gerçek Yaşam*” başlığında kahramanların biyografik zamanlarında çözülen büyüme zamanları yeni bir dünya görüşünün ışığında ele alınacaktır. Bu dünya görüşü önceki dönemlerin kronotopları içerisinde yeni kadın tipinin yanı sıra tarihsel koşulların değişmesiyle kahramanların dünyalarındaki her şeyin büyüyerek değişmesinin sürecini de gözlemlemeye müsait parçalar sunmaktadır. “*Sosyal Çatışma Kronotopu: Gündelik Yaşam*” başlığında Tanzimat ve Servetifünun romanlarında züppenin dönüştüğü gündelik hayat ve tematik bir önem kazanan hayatın olayları incelenecektir. Savaş sonrası zenginleşenler, aile hayatı ve kamusal alanda yozlaşanların ortaya çıktığı olayların zamansal-uzamsal özellikleri tespit edilecektir.

2.3.1. Siyasi Çatışma Kronotopu: Tarihsel Gerçeklik

Romanın Namık Kemal'den bu yana tanımında yer alan gerçek ya da gerçeğe yakın olduğu iddiası kurgusal metne ait gerçekliği tartışmaya açmıştır. Tarihe mal olmuş bir olayın tarihçi tarafından ele alınmasından farklı olarak romanlardaki gerçeğin beslendiği tarihsel gerçeklik anlatıda edebî bir kurgusal bütünlük yaratmaktadır. Burada tarih ile roman arasındaki ilişkinin boyutlarının tartışılması yerine yazarın tarihsel gerçeklikte nasıl konumlandığı (tarihî olayı birinci kişi mi üçüncü kişi olarak mı tecrübe ettiği) ve kahramanların eylemlerinde tarihsel gerçeğin belirleyici bir etkiye sahip olup olmadığı konusuna dikkat edilerek kronotopların işlevleri tespit edilecektir. Bu nedenle burada incelenecek romanlar yazarlarının bizzat şahit olduğu tarihî olayları konu edinenler arasından seçilmiştir.

Halide Edip asker olarak katıldığı Millî Mücadele'de şahit olduğu tarihî olaylara *Ateşten Gömlek* (1922) adlı romanda yer vermiştir. Eylemsel düzlemi hem bireysel maceraların sınırları içinde hem de toplumsal direnişin meydanında şekillenmiştir. Savaşın ortaya çıkardığı kolektif emeğe dayalı ilişkilerde savaşın etkilerini görmek mümkündür. Romanın kronotopik dünyası geçmişin zaman birliğine atıf yaparcasına toplumun en derin izlerini yansıtmaktadır.

Romanın olay örgüsünü Peyami'nin yaşam öyküsünün geriye dönüşlerle tamamlanarak anlatılması oluşturmaktadır. Peyami'nin romanın başında yer aldığı hastane odasında o ana dek var olan her şey geçmişte var olmuş her olayın bir sonu olarak kurgulanmıştır. Bir yıldan fazla bir süreyi kapsayan bu biyografik zaman Peyami'nin hayatında iz bırakan bir arayış işaret etmektedir:

“Şimdi Ankarada Cebeci hastahanesinin küçük bir odasından dışarıya bakıyorum. Uzun, sarı toprak yığınları yükselerek, alçalarak nihayetsiz uzanıyor. Fakat arkasında öyle kızıl bir gök var ki... Her şey acayip bir surette kızıl, galiba onun kanı! A... bunu böyle düşünmemek lâzım. Doktor ne dedi? Başımdaki kurşun bende hayalât yapıyormuş. ‘Çıkarınız!’ diyorum. Beyaz gömleğinin kollarına ciddî ciddî bakıyor. Bacaklarımı keseli daha kaç ay oldu? Yatağımın alt tarafı gülünç bir surette boş. Kurşun çıkarsa kafam da boşalır diye mi çıkarmıyorlar; ne bileyim?” (Adıvar, 1937, s.7-8).

İnsanın bulunduğu mekân ile birlikte algıladığı dış dünyanın bireysel yaşamı önemli derecede etkilediğini gösteren yukarıdaki ifadeler göstermektedir ki bireyin kendi psikolojisini yansıtan doğayla bir bütün olarak algıladığı görüntünün kendisi kronotopiktir. Sakarya Meydan Savaşı'nda yaralanarak Cebeci Hastanesi'nde tedavi altına alınan Peyami'nin geçmişin derinliklerine sızan biyografik zamanı ile uzun ve sarı toprak yığınları arasından algılanan doğanın zamanı bölünemez bir şekilde konumlandırılmıştır. Peyami'nin yaşamı, doğanın

işleyişi ile aynı tonlarda aksettirilmiştir. Romanın ilk sayfalarında karşımıza çıkan “kızıl gök” ilerleyen sayfalarda okuyacağımız Peyami’nin geçmişiyle anlam kazanmaktadır. Başındaki kurşun kalıntısını kızıl göğün ortaya çıkardığı renkle algılayan Peyami, bilincinin geçmişte bir yerlerde konuşlandığı savaş alanını anımsamıştır.

Romanın vaka kurgusunun başladığı yer olan hastane odasından sonra hikâyenin şekillendiği ikinci mekân Peyami’nin annesinin evidir. Bu ev tarihsel ve gündelik zaman dizisinin kesiştiği macera zamanını başlatan yerdir. “Cemal’in geldiği gün, annemin ‘Bulgarlar mütareke yaptılar!’ dediği gün hikâyenin ilk satırı teressüm etti” (Adıvar, 1937, s. 8) diyen Peyami bu tarihsel süreci bir başlangıç noktası olarak anlatıya dâhil etmiştir. Biyografik zamanda tarihsel gerçekliği olan olaylar kahramanın ortaya çıkışı için işlevseldir. Başlı başına bir belirleyici etki göstermemekle birlikte kahramanın daha sonraki eylemlerine anlam kazandırmak için ipuçları sunmaktadır. Bakhtin’in tarihsel gerçeklik ile insan karakteri arasında kurduğu ilişki Peyami’nin hayatı için de geçerli argümanlar sunmaktadır:

“Karakterin ifşa edildiği tarihsel gerçekliğin kendisi, yalnızca ifşa için bir araç olarak hizmet eder, sözlerde ve eylemlerde karakterin bu tezahürleri için bir araç sağlar. Ancak tarihsel gerçeklik bu hâliyle karakter üzerinde herhangi bir belirleyici etkiden yoksundur; onu şekillendirmez veya yaratmaz, sadece tezahür eder. Tarihsel gerçeklik insan karakterlerinin açığa çıkması ve ortaya çıkması için bir arenadır- başka bir şey değil.

Biyografik zaman, tarihsel olaylardan ayrılamaz olan hayatın kendi olayları karşısında tersine çevrilemez. Ancak karakterle ilgili olarak, böyle bir zaman tersine çevrilebilir, kendi başına alınan karakterin şu veya bu özelliği daha erken veya daha sonra görünebilir. Karakterin özellikleri kronolojiden dışlanmıştır, örnekleri zaman içinde değiştirilebilir. Karakterin kendisi gelişmez, değişmez, sadece doldurulur. Başlangıçta o tamamlanmamıştır, eksik bir şekilde ifşa edilmiştir, parça parçadır; sadece sonunda dolu ve çok yönlü hâle gelir” (Bakhtin, 1981, s.141).

Peyami tarafından her şeyin başladığı gün olarak işaretlenen zaman-uzamda anne evinin küçük detayları romana yön vermektedir. Bu evin özel hayatında yer alan sayısız detay (alafranga salon, salon koltuğunda içilen sigara ve kahve, çingirakla çağırılan hizmetçi...) Peyami’nin kendini evinde hissettiğini göstermektedir. Cemal’in dışında Ayşe’yle ilgili geçmişe ait detaylar da yine bu güvenli dünyanın sınırları içerisinde romana dâhil edilmiştir. Peyami’nin annesi, Cemal’in kız kardeşi Ayşe’yi Peyami ile evlendirmek istemişse de bu iş nihayete erememiştir. Ayşe daha sonra Peyami’nin babasının akrabalarından Mukbil Bey’le evlenmiş ve bu evlilikten Hasan adında bir oğlu olmuştur. Bu kişilerin bağlantısı ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal olaylarla ortaya çıkacak; bu olaylar romanda, roman kahramanlarının özel hayatlarıyla olan bağları sayesinde anlam kazanacaktır.

Peyami'nin zamansal koordinatlarda gerçekleştirdiği uzamsal hareketler ile romanın diğer kahramanlarının eylemleri zincirleme bir şekilde karşılaşır. İstanbul'un savaş sahnesini andıran görüntüsünün arka planında Peyami ile Cemal, Üçüncü Ordu'dan gelen İhsan'la karşılaşır. Bu karşılaşma kronotopu romanın uzamlarını daha anlamlı hâle getirir. Çünkü buluşma, ayrılma, yer değiştirme gibi olaylar romanın olaylar dizisine belirgin bir kronotopik anlam kazandırmıştır. Peyami'nin İhsan ve Cemal'in düşüncelerinden etkilenmesiyle aynı düzlemde buluşacak olan kahramanların sosyal hayat ve aile hayatı, arkadaş ilişkileri ve savaştaki davranışları olmak üzere farklı zamanlarda meydana gelen olaylar dizisi bu karşılaşmaya göre düzenlenmiştir:

“Benim bu yeni hayata girişimde unutamıyacağım bir gün var. Cemal Erkânı harbiye mektebine devam ediyordu. Beni almağa geldiği bir gün:

- Seninle Beyazite kadar yürüyelim, hava açık...dedi.

O gün somurtkandı. Başımıza gelen felâketi yükletecek yer arıyordu. Nihayet kendi kendine: “Cümhuriyet olsak başımıza bir felâket gelemezdi!” diyordu. Onun cümhuriyetçiliği biraz damdan düşer gibi idi. Fakat o kadar hoş bir tarafı idi ki...” (Adıvar, 1937, s. 12-13).

Bu buluşma sırasında arka planda Harbiye Nezareti'nin tayyare toplarının İstanbul'u inlettği işitilmektedir. Savaş bir gerçeklik olarak romanın olaylar dizisinde yer alsa da Halide Edip'in bu gerçekliği kahramanların bireysel hayatlarıyla iç içe geçirmesi romanı salt bir tarih anlatısı olmaktan uzaklaştırır. “Karakteristik olarak, savaş gibi olayların bile yalnızca ve münhasıran kahramanların aşk faaliyetleri düzeyinde bir anlamı vardır” (Bakhtin, 1981, s.109). Bir süre sonra İzmir'in işgali sırasında eşi Mukbil Bey Yunanlılar tarafından şehit edilecek, oğlu Hasan'ı da isabet eden kurşunla kaybedecek olan Ayşe İstanbul'a gelecektir. İstanbul'a geldiğinin ertesi günü Ayşe'nin Peyami, İhsan ve Cemal'le birlikte İzmir'in işgali üzerine düzenlenen Sultanahmet Mitingi'ne gitmesi biyografik zaman ile romanın zamanını örtüştürmektedir. Halide Edip'in bizzat katıldığı bu tarihî olaya ilişkin “(...) müşterek bir sevgilinin cenaze merasimi mi? Yoksa muhallet ve kanlı bir düğünün ilânı mı idi?” (Adıvar, 1937, s. 31) şeklinde dile getirdiği gerçeklik romanın çok katmanlı hâle getirerek anlamlı kılmaktadır. Gerçek yaşam kronotopunun tarihî gerçek dünyayla ilişkisi sayesinde başta resmî ideoloji olmak üzere her kesimden insanın somut ve net bir şekilde görünür kılındığı dikkate değer bir kronotop ortaya çıkmıştır. Otobiyografik anlatının sınırlarında beliren bu zaman-uzam için Bakhtin şunları söylemiştir:

“Bu klasik tipten bahsederken her şeyden önce aşağıdakiler akılda tutulmalıdır. Otobiyografinin ve biyografinin bu klasik biçimleri, kendilerini gürültülü bir şekilde kamuya açmanın somut toplumsal ve politik eyleminden uzak tutulan, edebî ya da kitap niteliğindeki eserler değildi. Tam tersine, bu tür biçimler tamamen olaylar tarafından

belirlendi: Hem sivil ve politik eylemlerin sözlü övgüsü hem de özel kişilerin kendilerini kamuya hesap vermesi şeklinde. Bu nedenle, önemli olan yalnızca onların içsel kronotopu (yani, temsil edilen yaşamlarının zaman-uzamı) değil, daha çok ve her şeyden önce, kişinin kendisinin ya da bir başkasının yaşamı ya bir sivil-politik aktörün sözlü övgüsü olarak benliğin bir açıklaması olarak gerçekleştirdiği, içinde temsiline temsil edildiği dış gerçek yaşam kronotopudur. Bir insan imgesinin ve onun sürdürdüğü yaşamın sınırlarının tüm özgüllükleriyle aydınlatılması, tam da bu gerçek yaşam kronotopunun koşulları altında, kişinin kendisinin ya da bir başkasının yaşamının çırılçıplak serildiği (yani kamuya açıldığı) koşullar altındadır” (Bakhtin, 1981, s.131).

Halide Edip’in tarihsel bir figür olarak bu mitingde yer alması roman kahramanlarının da “ateşten gömleği” giyerek Anadolu’ya gitmelerinde önemli bir zamansal-uzamsal genişliktir. Kendi zaman-uzamında şahit olduğu olayların bir temsili olarak karşımıza çıkan bu miting gerçek yaşam kronotopudur. Bu kronotoptan sonra Anadolu’nun yolunu tutan Peyami, Ayşe, İhsan ve Cemal’in karşılaştıkları farklı toplumsal kesimden insanların, ülkesinin yaşam biçiminden farklı bir manzarayla onları karşılaması zamanın akışı içinde temsil edilen mekânın önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Karşılaşma ve yol kronotoplarının zamansallığın ağır basması nedeniyle romanın Anadolu’yu anlatan bölümlerini “bir yaşamın seyri” (Bakhtin, 1981, s.130) dışında bir tarihin seyri şeklinde de okumak mümkündür. İhsan’ın düşmana saldırırken şehit olması, Ayşe’nin yaralanma sonucunda hayatını kaybetmesi ve Peyami’nin iki bacağı kaybettiği savaşta kafasına da kurşunun isabet etmesi ile sonuçlanan savaş ortamında yaşamı değiştiren pek çok olayın yaşanması romanın adına karşılık gelen bir dizi oluşturmuştur. Kahramanlara ateşten gömlek giydirilerek onların dönüşümü ateşlenmiştir. Bu dönüşümün savaşla ilgili öğeleri matrisin günlük yaşam alanına girmesiyle tarihsel gerçekliği ve gündelik yaşamı iç içe sokmuştur. Zaten insan imgesinin ortak yer aldığı bu iki matriste en başından beri iç sınır vardır. Kronotoplar bu sınırlarda dolaşarak anlatıyı belirgin ve önemli bölümlere ayırmayı kolaylaştırmaktadır.

Romanın başında yer alan güvenilir bir mekân olarak yer alan ev kronotopunda (iç uzamında) patlak veren bir kriz zamanı (Bulgar Mütarekesi) romanın sonunda savaş ortamının güvensizliğini verecek şekilde yerini bir başka iç mekân olan çadıra bırakmıştır. İhsan ile Ayşe’nin ölüm haberlerinin geldiği çadır Peyami’nin de sonu olmuştur. Romanın hatime kısmında iki doktorun kendi aralarında konuşmalarından Peyami’nin anı defterine kaydettiği isimlerin gerçekte var olmadıklarını ve Peyami’nin kafasındaki kurşunun bir etkisi olduğunu anlıyoruz.

Biyografik zamanın iç uzama sıkı sıkıya bağlandığı hastane odası, evin salonu gibi dar mekânlardan Anadolu’nun çeşitli şehirlerine (Bolu, Eskişehir, Ankara...) kadar genişleyen

mekânlarda zaman-uzamların özelliği ağır, uzun süren bir dönüşümün işaretleriyle dolu olmasıdır. Romanın mekânları ne kadar geniş olursa olsun onu sınırlandıran zamansallık ögesi nedeniyle dış-açık mekânlar da dar-kapalı bir intiba uyandırmaktadır. Tarihsel zamanı deneyimlemek için zamansal-uzamsal genişliğin yarattığı kronotop sanatsal ve ideolojik işlevi göz önüne sermektedir. Halide Edip'in romanlarında zamansal ve uzamsal değerlerin insan eylemleriyle kesişen bir anlamı vardır:

“Geçtiğimiz köylerde hep daha evvel geçenlerin hikâyelerini dinledik, izlerine bastık. Bir alay isyanla, acılıkla dolu İstanbul mültecisi kadın, erkek buralardan gelip geçmişlerdi. Yollar çok garipti. Bazan bir palaskalı asker, fişek kemerli, başı lâz başlıklı insanlar birer ikişer sırtların üstünde görünüp kayboluyorlardı. Bazan bütün bir İstanbul kafilesi uzaktan gelip geçiyordu. İpten dizginli tahta semerler üzerinde nefer esvaplı zabitler, paltolu siviller görüyorduk. Biz kimse ile konuşmuyorduk. Köylerde mütereddit bir sükût vardı” (Adıvar, 1937, s. 64).

Halide Edip Adıvar tarihsel gerçeklik kronotopunu hem karakterlerin özelliklerini ortaya çıkarmak hem de karakterler üzerindeki belirleyici etkisini göstermek için şekillendirmiştir. Tarihsel gerçekliğin romansal kronotopa dönüştürüldükten sonra etkisinin farklı yönlere dağıldığı görülmektedir. Yazarın metnin içindeki konumu ve anlatıcının bakış açısında görülen bu dağılım okurun zaman-uzamlarını da harekete geçirmektedir. “Bize uzamda belirli bir yer işgal eden bir metin sunulur, yani (bir uzam ve zaman boyutuna) yerleştirilmiştir; onu yaratmamız, onunla tanışmamız zaman içinde gerçekleşir. Metin bu hâliyle asla ölü bir şey gibi görünmez; herhangi bir metinden başlayarak -ve bazen uzun bir dizi ara buluculuk bağlantısından geçerek- son tahlilde daima insan sesine ulaşırız, deyim yerindeyse, insan varlıkla karşılaşırız” (Bakhtin, 1981, s.252-253). Gerçek insanların da yer aldığı tarihsel gerçeklik kronotopunda yazar veya okurun bazen yüzyıllar bazen yıllar sonra aynı zaman-uzamda konumlanması uzamsal mesafelerle ayrılmış olan insanları tamamlanmamış bir tarihsel dünyada yaşatmaktadır. Bu nedenle tarihsel olarak tamamlanmış bir sürecin içinde tamamlanmamış insan figürlerinin yaşaması muhtemeldir.

Olaylar dizisine tarihsel gerçekliği koyan bir başka eser *Hüküm Gecesi*'nde 15-20 sene önceye tarihlenen dönemin siyasi ve sosyal olayları özel olan bir yaşamın içerisine yerleştirilmiştir. Aile ve toplum hayatını yaşamsal ve dinamik potansiyele sahip zaman-uzamsal düzleme yayarak incelenen *Kıralık Konak* ve *Nur Baba* adlı romanlarından sonra yazdığı *Hüküm Gecesi*'nde politik hayatı roman kahramanını ortaya çıkaran özel bir zaman olarak kurgulamıştır. “İttihat ve Terakki Devrinde Bir Muhalif Gazete Yazarının Günü” (Karaosmanoğlu, 1966, s. 5) başlığını taşıyan romanın ilk bölümünde dönem ve kimlik vurgusu yapılarak tanıtılan gazeteci Ahmet Kerim'in bireysel yaşamıyla döneminin tarihsel olayları

arasındaki ilişki anlatılmaktadır. II. Meşrutiyet Devri'nin sancılarını hem özel hayatında hem mesleki kariyerinde bedelini ödeyerek çeken Ahmet Kerim muhalif kimliği ve gittikçe içe kapanan mizacının etkisiyle siyasi gerilimi özel hayatının her alanında derinden hisseder.

Eve dönerken köşebaşındaki konaktan gelen piyano sesine Ahmet Kerim'in duyduğu ilgi ile ev sahibini dinlememek için düşündükleri fiziksel dünya ile ruhsal insan idealinin çelişkisini yansıtmaktadır. Halka kendini beğendirmek ve kendisine muhalif kişilerin fiziksel saldırısına uğramak konusunda günlük gazete yazarı ile kaldırım fahişesinin yaptığı işi bir tutması insan-mekân ilişkisi bağlamında kahramanın içsel ve manevi olan ruh hâli dışsal ve maddi hâle getirmektedir. Romanın ilk bölümünde dönemin koşullarına uygun ruh hâliyle tanıtılan Ahmet Kerim'in ikircikli olmasının sebebi de anlatılmıştır. Devrin siyasi havasına muhalif bir gazete yazarının tehdit mektupları alması ve kendi gibi muhalif olan meslektaşısı Zeki Bey'in öldürülmesi onun ruh hâlini derinleştiren tarihsel izlerdir. Bunların üzerine özel hayatında da güven sarsıcı olaylar yaşaması Ahmet Kerim'in kendisiyle baş başa kalabildiği evine sığınmasına neden olmuştur. Bu evin sınırında muhasebe yaparak geçirilen süre özel hayata dair kurulan romantik hayallerin değil politik hayatın bir parçası olarak sıkışık, ağır ve kasvetle yüklüdür. Dışarıda çok fazla eylem içeren ve gittikçe genişleyen politik olaylar Ahmet Kerim'in kendi içine çekilen iç dünyasıyla tezat oluşturmaktadır. Namık Kemal Şahbaz romanın zaman diliminde yaşanan olayların kronolojisini şu şekilde belirtmiştir:

“*Sada-ı Millet* gazetesi başyazarı Ahmet Samim'in öldürülmesi (9 Haziran 1910), Malisorlerin (Katolik Arnavutlar) ayaklanması , (ayaklanma Haziran 1911'e dek sürmüştür-Mart 1911), Gazeteci Zeki Bey'in öldürülmesi (11 Haziran 1911) , İtalya'nın Osmanlı Devletine savaş ilanı, Trablusgarp Savaşının başlaması (29 Eylül 1911), İbrahim Hakkı Paşa'nın istifası ve Said Paşa'nın 8. kez sadrazam olması (29 Eylül 1911), İtalya'nın Trablusgarp'ı topraklarına kattığını ilan etmesi (5 Kasım 1911), Hürriyet ve İtilaf Fırkasının kurulması (21 Kasım 1911), Said Paşa'nın istifası ve ertesi gün 9. kez sadrazam olması (30 Aralık 1911) . Meclis-i Mebusanın kapatılması (18 Ocak 1912), Türk Ocağının kurulması (25 Mart 1912) , II. dönem Meclis-i Mebusanın açılması (18 Nisan 1912), İtalya'nın on iki adayı ele geçirmeye başlaması (23 Nisan 1912), büyük Arnavut ayaklanmasının başlaması (6 Mayıs 1912) , Halaskar Zabitan Grubunun kurulması (Haziran 1912) , Said Paşa'nın istifası (16 Temmuz 1912), Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın sadrazam olması (22 Temmuz 1912) , Meclis-i Mebusanın feshi (5 Ağustos 1912), Osmanlı Devletinin Balkan devletleriyle ilişkilerini kesmesi (15 Ekim 1912), Uşi'de Osmanlı İtalyan barış antlaşması imzalanması, Trablusgarp Savaşı'nın sona ermesi (15 Ekim 1912), Bulgaristan ve Sırbistan'ın Osmanlı Devletine savaş ilan etmesi (17 Ekim 1912), Gazi Ahmet Muhtar Paşa'nın istifası ve Kamil Paşa'nın 4. kez sadrazam olması (29 Ekim 1912), Babıali baskını , İttihat ve Terakkinin zor kullanarak iktidara sahip olması (23 Ocak 1913), Kamil Paşa'nın zorla istifa ettirilmesi ve Mahmut Şevket Paşa'nın sadrazam olması (23 Ocak 1913), I. Balkan Savaşını sona erdiren Londra Antlaşmasının imzalanması (30 Mayıs 1913), Mahmut Şevket Paşa'nın

öldürülmesi ve Said Halim Paşa'nın sadrazam olması (11 Haziran 1913)" (Şahbaz, 2012, s.406).

Tarihsel gerçekliğin geleceği şekillendiren dinamik devinimle işleyen zamanı özel hayatın üzerine çökmüş gibidir. Ahmet Kerim'in buhranlı olarak işaretlenen hayatının bu devresinde (Karaosmanoğlu, 1966, s.283) can sıkıntısı ve yeis içerisinde verdiği ani bir kararla İttihat ve Terakki Partisi aleyhine yürütülen gizli örgütlere katılır, muhaliflerle sıkı bir temas kurar. En sonunda Mahmut Şevket Paşa'nın öldürülmesiyle suçlu bulunarak Bekirağa Bölüğü'nün hücresine hapsedilir. Bu hücre, romanın tarihsel gerçeklik kronotopunu kurgusal dünyanın sınırlarıyla gerçek dünyayı birbirine karıştırarak onları bu komplekste iç içe geçirmektedir. "Bekirağa Bölüğü'ndeki bu hücre kurmaca bir mekân değildir, Yakup Kadri'nin bizzat bildiği, gözlemlerine dayanarak tasvir ettiği gerçek bir mekândır" (Durmuş, 2018, s. 546). Hüküm gecesi olarak adlandırılan hücrede geçen gece hem özel hayatındaki pişmanlıkların kasvetli hem de ülkenin siyasi gerilimiyle dolu, baskıcı, yıkıcı politik havasını yansıtmaktadır:

"Kısacası Ahmet Kerim, eskiden pek iyi tanıdıklarını bile bu hayat ötesinde hiç tanımaz oluyordu. Onun içindir ki bazı anlarda, bir dertleşme veya bezginlik anında eski tanıdık ruhlar birbirini yeniden anlar gibi olup söyleşmeye başlayınca kendisini, geçmiş zamana kavuşmuş sanıyordu. Lâkin geçmiş zaman? Geçmiş zaman onun için neydi? Ne değeri vardı? Ahmet Kerim, hangi tatlı geçmişin özlemine duyuyordu? Bunu pek iyi anlayamamakla beraber, genç adam günden güne artan bir ateşle arkada bıraktığı bilinmez mutluluğun hasretini duyuyordu. Öyle ki, mutlak bir ölümden kurtulmuş olmanın sevinci bile onun kalbini kavuran bu acıyı dindiremiyordu.

Mutlak bir ölüm... Evet; Ahmet Kerim'in, bir gecede ağaran şakakları, bir gecede çizgilerle dolan alnı, bir gecede siyah parıltıları donuk bir gölge haline dönen gözleri, bu ölüme ne kadar yaklaşmış olduğuna yeter artar bir delildir" (Karaosmanoğlu, 1966, s.367-368).

Tarihsel gerçeklik kronotopunun dış dünyadan ayrılmayan insan yaşamını temsil etmek için bir zemin oluşturması toplumsal koşulları yaşamamış okurların o günkü şartlarda gezinmesini sağlamaktadır. Ahmet Kerim'in geçmiş zamanı düşünüp kendini yalnız hissetmesi toplumsal olayların bireysel yönünü vurgulamak için oluşturulmuş bir kırılmanın işaretidir. Ülkedeki siyasi sürecin bir parçası olan Ahmet Kerim içindeki umutların yok olduğu anlarda kendini alkole verir. Bu zaman diliminde geçmişin iyi taraflarının bugün yok olduğu, yaşamın kıymetinin ölüm gerçeğiyle yüzleştikten sonra anlaşıldığı gibi birbirine zıt duygu durumları barındıran konuların sadece "Eyvah, ben bitmişim!" (Karaosmanoğlu, 1966, s.376) diye söylenerek masanın üzerine kapanıp ağlayan Ahmet Kerim için değil baskının yerini özgürlüğün, bozuk düzenin yerini sağlam temellerin alacağı günlere hasret duyan insanlar için de geçerli olduğu ifade edilmiştir. Bu koşullar altında seyreden özel hayatın tarihsel sürecin bir parçası olması bireyi içten dışa algılamak için bakış açısı yakalamaya izin verir ve bu durum döneme özgü tarihsel gerçeklik kronotoplarının en tipik özelliğidir.

2.3.2. Bireysel Çatışma Kronotopu: Gerçek Yaşam Kronotopu

Gerçek yaşam kronotopu insanı ve onun sürdürdüğü yaşamı tarihî gerçek dünyayla ilişkilendirmeye imkân tanıyan bir imge deposudur. Yaşamın tüm özgüllüklerinin aydınlatılması için tarihsel koşulların deneyimindeki gerçekliğin ön planda olması ve anlatının kendisinin bu yaşamın acı gerçekleri sayesinde derin bir anlam kazanması gereklidir. Millî Edebiyat Dönemi'nde olaylar dizisinin anlam kazandığı bir başka kronotopik dünya gerçek yaşam düzeyidir. Önceki dönemlerden farklı bir şekilde sesini duyurmaya başlayan özgürleşme yoluna adım atan kadınlar ile geleneksel rolleri devam ettiren karakterler kendi özel dünyalarında kronotoplarını yaratmışlardır. Daha önce günlük macera kronotopunda dönemin toplumsal sorunlarına işaret etmek üzere kurgulanmış cariyeye, metres ya da bir yönüyle idealize edilmiş kadınlar Servetifünun romanına kadar yüzeysel bir şekilde yer almıştır. Bu dönemde toplumsal bir sorunu çözüme kavuşturmak ya da gün yüzüne çıkarmak için romanda can alıcı bir bağlantı taşıyan bu kadınlar çoğunlukla bir evin içinde varlıklarını sürdürdükleri için başka bir kahramanın -çoğunlukla erkeklerin- varoluşuna bağlı olarak hareket etmek durumundadırlar. Tabiri caizse toplumsal sorunların arasında maskelenmişlerdir. Bunun dışında, tarihsel zamanda meydana gelen olayların bireysel yaşam dizisiyle kaynaştığı kronotoplar da ideolojik- içsel yönü sunmak için son derece elverişli bakış açıları sunmaktadır. Siyasi sonuçlara kurban edilen kahramanların temsil edildiği gerçek yaşam kronotopu bireysel yaşam üzerindeki etkileri yansıtmaktadır:

“Burada, küçük ölçekte resmedilmiş muazzam bir olayın yansıdığını görüyoruz; anlatıya getirilen unsurlar sayesinde muazzam bir olay, içinde bulundukları o küçük gerçek hayatın sınırlarının çok ötesinde uzanan bir kökene bağlıdır. Gerçekçi imge burada, yalnızca folklorik bir temelde ortaya çıkabilecek özel bir tür olarak yapılandırılmıştır. Bunun için uygun bir terminoloji bulmak zordur. Gerçekçi bir sembolik gibi bir şeyden bahsetmek zorundayız. İmgenin kendisinin içinden çıktığı sosyo-tarihsel temelin bütünsel yapısı tamamen gerçekçi kalır, ancak hayatın o kadar çok temel ve ana yönü içinde yoğunlaşmış ve sıkıştırılmıştır ki, anlamı tüm uzamsal, zamansal ve sosyo-tarihsel sınırları çok aşar -yine de kendini onlardan ayırmadan onları aşar” (Bakhtin, 1981, s.223).

Reşat Nuri Güntekin *Çalıkuşu* adlı romanında “(...) günlük hayatımızın olağan akışında ortaya çıkan, kişisel mektup, mahrem günlük, itiraf gibi kendini ifşa etme biçimleriyle karşılaşırız” (Bakhtin, 1981, s. 123). Belirli yollardan geçerek buluşma, kaçma, ayrılma, kaybetme gibi eylemleri içeren zaman ve mekân birlikleri; kahramanın hayatı çerçevesinde kurgulanan olay örgüsünü belirli yerlerde kesintiye uğratmıştır. Bu kesinti noktaları romanın olay örgüsü açısından önemli kırılmalar olmakla birlikte macera zamanının uzamla birlikte ayırt edici özelliklerini gösteren özel bir öneme sahiptir.

Romanın başında macera zamanı Feride'nin kendi eylemleri dışında bir güçle -kaderiyle- şekillenmeye başlamıştır. Gerçek yaşam kronotopunu ifade eden macera zamanında inisiyatifi olmayan Feride, kendi macerasında hayatının ilk dönemlerinde sadece hareket eden, bir süre sonra romanda merkezi bir yer işgal edecek aşk motifiyle eylemde bulunan fiziksel bir kişi olacaktır. Romanın ilk baskısında diğer baskılardan farklı olarak merdiven başında konuşan Sör ve piyano muallimesinin Feride'nin okuldan mezun olduğu güne dair gözlemleri yer almaktadır. On iki yaşlarına dair bir hatırayı üçüncü kişinin anlattığı bu baskıdan sonra yapılan baskılarda Feride'nin kendi ağzından geçmişe dönerek hayat hikâyesini aktarırken aynı zamanda kendi kişiliğiyle ilgili önemli ipuçlarını da satır aralarına gizlemiştir:

“Aradan seneler geçti. Yabancı bir şehirde, yabancı bir otel odasında, sırf bitip tükenmeyecek gibi görünen bir gecenin yalnızlığına karşı koymak için hatıralarımı yazmaya başladığım bu saatte, bir elim yine aynı küçük çocuk tavrıyla saçlarımı çekiştiriyor, gözlerimin üstüne indirmeye uğraşıyor.

Bunun sebebine gelince, öyle sanıyorum ki ben etrafındaki hayata pek fazla kendini kapıp koyuveren, hafif ve dikkatsiz bir çocuktum. Besbelli sıkı zamanlarda kendi kendimle, kendi fikirlerimle yalnız kalmak için gözlerimle dünya arasında, bu saçlardan bir perde koymaya çalışıyordum.

Kalem sapını kebab şişi gibi dişlerimin arasında çevirmeye gelince, onun hikmetini doğrusu kendim de pek anlamadım. Bütün bildiğim, dudaklarımdan mor mürekkep lekelerinin eksik olmadığı ve bir genç kız hali alır gibi olduğum bir yaşta, beni bir gün mektepte ziyarete gelen birisinin karşısına âdeta bıyık çekmiş gibi çıkarak yerin dibine geçtiğimdir” (Güntekin, 2010, s.10).

Feride'nin ilerleyen biyolojik yaşına rağmen belirgin bir olgunlaşma süresinin olmayışı çocukluk hatıralarının arasında okuyucuya verilmiştir. Babası bir süvari binbaşısı olan Feride babasının görevi gereği altı yaşına kadar İstanbul dışında Musul, Bağdat, Kerbela gibi yerlerde yaşamış annesinin vefatı üzerine İstanbul'daki yalıya, büyükannesi ve teyzelerinin yanına gelmiştir. Yalının uzamsal olarak sınırlı dünyası, kuşakları bir araya getiren ve zamansal sınırların aşılmasına imkân tanıyan mekânsal birlik oluşturmuştur. Romanın birinci bölümünde Besime teyzenin oğlu Kâmuran ile Feride bu yalıda karşılaşmış, Sör mektebinde okurken birbirlerini daha sık görmeye başlamış, Tekirdağ'da yaşayan Ayşe teyzesinin yanına gittiğinde nişanlanmış ve Besime teyzesinin köşkünde evlenmeye karar vermişlerdir. Böylece romanın macera zamanı, ailevi ilişkilerin sürüp gittiği mekânın sınırlı dünyasını genişletmiştir.

Yaşamdaki her olayın zamansal-uzamsal değerlerle olan özel bağlantısı ve insanlarla eylemler arasındaki kurulan özel ilişki romanın kronotopik dünyasını oluşturmaktadır. Feride'nin Kâmuran'la kurduğu ilişki Feride'nin çocukluğundan başlayarak zamanda geriye dönüşlerle, atlamalarla ve her ikisinin değişen uzamsal mesafeleri aşmalarıyla kurulmuştur. Kâmuran'ın Feride'nin Tekirdağ'daki çiftlikte olduğunu bilerek oraya gelmesi ve ikisinin bu çiftlikte

buluşması, romanın ilerleyen maceraları için bir inşa vazifesi görmektedir. Kâmuran'ın geleceğinden habersiz, bir yol kenarında onu tesadüfen gören Feride olayların tesadüfe bağlı olduğu kendi bireysel zamanında değişimden tamamen uzakta ve pasiftir. Hayatının ilk on beş yılını kaderin belirlediği şekilde -değişim çizgisinden, inisiyatiften uzakta- geçiren Feride'nin tüm eylemleri uzamsal konumunda yaptığı değişiklikler neticesinde şekillenmektedir. “Bireyin uzamda hareketi, hicretleri, hem uzamsal (yakın/uzak) hem de zamansal (aynı zamanda/farklı zamanlarda) koordinatların yalnızca biçimli bir zincirleme olduğu” (Bakhtin, 1981, s. 120) *Çalılıkusu*'nun ilk bölümünde tesadüflerin belirlediği buluşmalar ve bunların neticesinde yapılan seçimlerle işaretlenen zaman ve mekân belirteçleri içinde yer almıştır. Tesadüflere dayanan zaman dizileri sonucunda birlikteliğe karar veren Kâmuran ve Feride'nin ilişkisi esrarengiz bir kişiyle Feride'nin karşılaşması sonrasında sekteye uğrayacaktır.

Romandaki olay örgüsünü şekillendiren tesadüfilik hep “yol”da ve “akşam”ın karanlığında meydana gelmektedir. Düğüne iki gün kala gelin elbisesini prova ettikten sonra Kâmuran'ın yanına gitmek isteyen Feride “kendini göstermemeğe çalışarak sokak kapısına giden yolu takip e[tmış ve karşısına] birdenbire siyah çarşafli, uzun boylu, yüzü sım sıkı kapalı bir hanımla karşılaş[mıştır]” (Güntekin, 1935, s.74). Bu kadının ona verdiği mektubu okumaya başlayan Feride'nin hayatının önemli dönüm noktaları günlük hayatın içinde yol kronotopunda kendini göstermektedir.

“(…) romanın en karakteristik özelliği, bir bireyin (ana dönüm noktalarında) yaşamının gidişatını, onun gerçek uzamsal rotası ya da yolu ile, yani onun gezintileriyle kaynaştırma biçimidir. Böylece ‘yaşam yolu’ metaforu gerçekleşir. Yolu kendisi, içinde egzotik, yabancı ya da tuhaf hiçbir şeyin olmadığı tanıdık, yerli topraklardan geçer. Böylece, türün tarihinde muazzam bir rol oynamış benzersiz bir roman kronotopu yaratılır” (Bakhtin, 1981, s. 120).

Kâmuran'ın gizli ilişkisinden haberdar olan Feride, bu ilişkinin doğruluğunu sorgulamadan köşkten ayrılmış, yeni bir yola girmiştir. Arama, bulma, kaçma, ayrılma gibi eylemler dizisi romanın diğer bölümlerini oluşturacak olan motiflerle doludur. İlk bölümdekine göre daha yoğun kronotoplara sahip olan bu motiflerin toplumsal-tarihsel heterojenliği ifade etmesi açısından Millî Mücadele Dönemi romanları arasında özel bir anlam taşıdığı görülmektedir. Feride ile Kâmuran'ın birlikteliğini geciktiren olaylar dizisi tarihsel olaylardan ve coğrafi gerçeklikten ayrılamaz. Feride'nin günlüğünde kendi hayatını kaydettiği sayfalarda, İstanbul'dan Anadolu'ya geçerek uzamda yaptığı değişikliklerin onun üzerinde gerçek bir değişim yaşattığı görülmektedir. Zamansal-uzamsal ve toplumsal mesafelerle ayrılan insanlar B., Zeyniler köyü, Ç., İzmir ve Kuşadası'nda Feride'nin yaşam yolunda bir araya getirilerek mesafeler ortadan kaldırılır ve iç içe geçirilerek ortak bir kronotopta birleştirilir.

Mektubu okuduktan sonra Kâmuran’la aynı mekânda olmamak için köşkten ayrılmasıyla başlayan süreç, uzamsal mesafeyi korumasını gerektirmektedir. Bu kaçış, uzamın ortaya çıkaracağı engellerin üstesinden gelmeyi de gerektirdiği için romanın sonuna kadar kahramanın devamlı olarak yer değiştirmesi, uzamsal hareketini devam ettirmesi söz konusudur. Feride’nin roman boyunca yaptığı uzamda yaptığı değişikliklerin zamansal boyutu göz ardı edilmemelidir. Köşkten ayrılıp sığındığı oteledeken bavulundan çıkan bir defterde muallimesi tarafından yazılan notta yazan “[b]unlar ne kadar havai, rabitasız sözler... İnsan diyecekki başınızın içinde bir kuş var” (Güntekin, 1935, s.91) insan mekân ilişkisine işaret etmektedir. Eserin diğer baskılarında yer alan Hacı Kalfa’nın onu “kafeste kuş gibi” (Güntekin, 2010, s.146) benzetmesi yine mekânın sembolik anlamını vermektedir. Kafes bir kuş için hem bir yuva hem de bir hapisanedir. Geldiğinden beri Feride’nin bir deftere ne yazdığına anlam veremeyen Hacı Kalfa için bu benzetme kendi yuvasından ayrı düşen Feride için yabancı bir dünyayı ifade etmektedir:

“Hacı Kalfa’nın bir sözü daha zihnime takılıyor: ‘Kafeste kuş gibi o kadar sıkılıyorsun bu yalnız odada ki...’

Kafeslerin hepsinden nihayet kurtulduğum bugün de birinin beni, kafeste bir kuş gibi, görmesi doğru değil. Sonra, kuş kelimesinin eski ‘Çalıkuşu’nu; kırık kanadı, kapanmış gagasıyla düştüğü yerden kaldırmak gayreti var. Hacı Kalfa, böyle konuşmakta devam ederse, aramızın bozulmasından korkuyorum” (Güntekin, 2010, s.148).

Romanın son kavuşma bölümünde eniştesi Aziz Bey yine bu sembolik kafes benzetmesine atıfta bulunacak ve Kâmuran’a kavuşan Feride’ye “Ha şöyle... nihayet kafese girdin mi Çalıkuşu?.. Haydi bakalım... çırpın bakalım... çırpın artık... bakalım para eder mi?” (Güntekin, 1935, s.379) diyecektir. Bu kafes metaforu Feride’nin hem lakabı olan çalıkuşunun yaşadığı yere uygun bir anlam taşımakta hem de romanın kurgusuna uygun bir şekilde Anadolu’ya kaçarak yuvasını terk etmesine gönderme yapmaktadır. Kafes imgesi romanın macera zamanının geliştiği ikinci bölümünün başında yuvasını terk eden çalıkuşunun romanın sonunda yuvasına döneceğine işaret etmektedir.

Feride ile Kâmuran’ın ilişkilerinin başlangıcı ile sonu döngüsel bir işarete sahip olmakla birlikte döngüyü yaratan her bir çizginin Feride’nin kişiliğinde derin bir iz bırakması söz konusudur. Uzamsal ve zamansal her işaretçinin bir anlamı vardır. Feride’nin “kader” çizgisinde ilerlediği; gittiği her mekânda, tayin edildiği her şehirde şansın ve kaderin belirlediği tesadüfi durumlarla karşılaştığı düşünülse de sadece fiziksel bir beden olarak yer almadığı ve psikolojik olarak etkiye açık bir kişilik olarak gittiği her yerin özelliğinden etkilendiği görülmektedir.

“Gerçek bir güzergâh seçimi, ‘yaşam yolu’ seçimine eşittir. Bir kavşak her zaman kişinin doğduğu yerden yola çıkışına, (...) karakterin [...] evine dönüşüne işaret eder. Kişinin doğduğu yerden yola çıkması, eve dönüşü genellikle bireyin hayatındaki ileri yaşlardır. Geri döndüğünde erişkin yaştadır. Yol işaretleri onun kaderinin

göstergeleridir ve böyle sürer gider. Böylece yolun bu (...) kronotopu spesifik, organik, folklorik motiflerle derinden donatılmıştır” (Bakhtin, 1981, s. 120).

Romanın karşılaşma kronotopuyla benzer işleve sahip olan eşik kronotopu kriz anlarının çözüme kavuştuğu merdivenlerde kendini göstermektedir. Maarif Nezareti’ne giderek öğretmenlik yapmak üzere başvuruda bulunmak isteyen Feride tecrübesiz bulunmuş; üstüne öğretmenlikten ziyade sanatla veya terzilikle meşgul olması öğütlenmiştir. Tam bu sırada merdivenlerden inerken daha önce karşılaştığı mavi gözlü bir kadıncağz Feride’yi tanıdık bir şube müdürüne götürerek B... vilayetinin merkez rüştiyesinde coğrafya ve resim muallimliğine tayin edilmesini sağlamıştır. Zeyniler köyüne tayin istediği gün, maarif müdürünün onu aradığı haberini yine merdivende almıştır (Güntekin, 2010, s.199). Romanın sonunda Kâmuran ile Feride’nin kavuştukları yer yine merdivenlerdir (Güntekin, 2010, s.535).

Kriz—►kaçış—►yeni bir yaşam tasarısı—►dönüş dizisiyle tamamlanan Feride’nin kendi yaşam yolunda yaşadıkları hem fiziksel hem düşünsel hem de duygusal anlamda olgunlaşmaya ait zaman dizilerini oluşturmaktadır. Bu yaşam dizisi içinde Feride’nin gelişim çizgisi eğitici süreci kapsamaktadır. Feride küçük yaşlarda ailesinin çizdiği mekânsal sınırların içerisinde kendini bedenlen ve zihnen geliştirerek Kâmuran’ın başka bir kadınla ilişkisi olduğunu öğrenmesiyle sınırların dışına çıkacak ve duygusal gelişimini de tamamlayacaktır. “Bu eğitici süreç, pastoral olanla önceki tüm bağların kesilmesiyle bağlantılıdır, yani insanın gurbetçiliği ile ilgilidir. Burada insanın yeniden eğitim süreci, toplumun çöküş ve yeniden inşa süreciyle, yani tarihsel süreçle iç içedir” (Bakhtin, 1981, s. 235). İstanbul’dan dışarı ilk kez çıkanların gözünden Anadolu’nun görüntüsünü sunan Reşat Nuri’nin *Çalılıkusu* adlı romanı savaş yıllarında çözülmekte olan sistemin insan emeğiyle düzeltilme mücadelesini gözler önüne getirmektedir. Romanın arka planında yer alan Anadolu, bir kadının tek başına yer aldığı bireysel mücadelenin zamansal-uzamsal düzenleme merkezidir. Romanın zamansal diziliminde Millî Mücadele Dönemi’nin tarihsel teması olan savaş ve savaşın ortaya çıktığı tarihsel süreç vardır. Kişisel konuların iç içe geçtiği *Çalılıkusu*’nda tarihsel koşulların izlerini taşıyan kahramanların karşılaştıkları engeller kronotopun gerçek yaşam dizisiyle ortaya çıkarılmıştır.

Feride’nin ağzından “Kâmrân, ben senden nefret ettiğim için, yabancı memleketlere kaçmışım. Şimdi, nefretim o dereceyi buldu ki, bu uzaklık kâfi gelmiyor, senin yaşadığın, nefes aldığın dünyadan uzaklara kaçmak istiyorum” (Güntekin, 2010, s.417) şeklinde özel bir meseleye bağlanarak verilen öğretmenlik yapmak için Anadolu’ya gitme kararı ve geçen süre zarfında bunları bir deftere kaydetme eylemi romanın zaman-uzamlarının romanın dışsal kompozisyonunda deneyim imkânı sunmasıyla ilişkilidir. Feride’nin günlüğü de tam bu

noktada kronotopik bir anlam taşımaktadır; çünkü bu günlük “(...) kendi yaşamında zamanın geçişini algılaması için sağlam bir destek sağlayan kendi çalışmalarının sırasıdır” (Bakhtin, 1981, s. 139). Feride’nin kuş misali ağaçlara tünemesi romanın başında Kâmuran’la yaptığı bir kavga üzerine (Güntekin, 2010, s.24) ortaya çıkarılmış, sonrasında bu motif romana adını verecek çalığışuna dönüştürülmüştür. Romanın sonunda bu motif mekân üzerinde kendini tekrar göstererek roman çözüme kavuşturulmuştur. Feride’nin günlüğünü bitirdiği zaman bulunduğu mekân kendi adına benzeyen Kuşadası’dır. “Kuşadası, benim adım, bu kadar zamandan beri aradığım saadeti, gönül rahatını mutlaka orada bulacağım!” (Güntekin, 2010, s.421) dediği bu mekân onu Kâmuran’a kavuşturacak kişi Hayrullah Bey ile evlendiği yerdir.

Roman, Feride’nin serüveninde onu iz gibi takip edecek olan kuş benzetmesiyle başlamış; önce dala konmasını öğrenen, kendini ağaçlarda keşfeden, olgunlaşma süreci sonrasında yuvasından uçan bir kuş misali kendini ait olduğu yere bırakmasıyla son bulmuştur. Eğitim romanı olarak da anılan bildungsroman örneği olarak *Çalığışu*’nda “(...) daha spesifik ve özel temamız-romanda olgunlaşma sürecinde insanın imajı” (Bakhtin, 1987, s.19) ön plana çıkmaktadır.

Reşat Nuri Güntekin tarafından 1924 yılında yazılmış *Damga*, İkinci Meşrutiyet yıllarının şartlarında yaşayan insanların toplumsal konumlarını yargılama boyutuyla ele alan bir romandır. Bakhtin’in makalesinde insan imajı konusunda değindiği gibi, kompozisyon araçlarından biri olarak kahramanları çeşitli açılardan test etmek insan kimliğinin belli motifler (buluşma/ayrılma, arama/bulma) etrafında şekillenmesini gerekli kılmaktadır:

“(...) Böyle bir dünyada, bir insan ancak izole ve özel bir birey olarak işlev görebilir. Ülkesiyle, kendi sosyal grubuyla, klanı, hatta kendi ailesiyle bile herhangi bir organik bağdan yoksundur. Kendini toplumsal bütünün bir parçası olarak hissetmez. Yabancı bir dünyada kaybolmuş yalnız bir adamdır. Ve bu dünyada bir görevi yoktur. Mahremiyet ve tecrit, (...) insan imgesinin gerçek temel özellikleridir ve kaçınılmaz olarak macera zamanı ve soyut uzamın özellikleriyle bağlantılıdır” (Bakhtin, 1981, s.108).

Romanın ana kahramanı İffet; paşa çocuğu olarak bir köşkte dünyaya gelmiş, gösterişli bir konakta çocukluğunu geçirmiş fakat yaşadığı konağın ayrıcalıkları nedeniyle sosyal çevreden hep uzak tutulmuştur. Kendine yabancı, soyutlanmış olduğu dünyada bulunduğu ortamın parçası olma konusunda ısrarcı olan İffet’in çocukluk hatıralarında yer alan sahneler romanın kronotopik dünyasında bağlayıcılık işlevi görmektedir. Mektepte atılan sıra dayacağından bile muaf tutulan İffet dayak yemek için ısrar edince değnek küçük ayaklarının üzerinde sadece yavaş yavaş gezdirilir. Okul çağında sosyal çevreden uzaklaştırılan İffet’in her yaz gittiği Hatice halasının Karamürsel’deki Damlacık çiftliğinde tarım işçilerinin çocuklarıyla birlikte

oynama isteği Muzaffer ağabeyi tarafından engellenir. “Böyle adi çocuklarla oynamak sana yakışır mı... Senden utanıyorum... Paşa babama mektup yazacağım!” (Güntekin, 1924, s. 17) diye Muzaffer ağabeyi tarafından tehdit edilen İffet’in çocukluk zamanlarına ait hatıraları sayesinde ilerleyen yaşlarında kurduğu hayallerin gerçekleşmemesinin gerekçeleri vurgulanmış olur.

Çiftlik hatıralarında yer alan bir diğer zaman-uzam, çiftliğe birkaç dakika uzaklıkta olan dere kenarındaki bir değirmen harabesidir. Romanın başlarında halasının anlattığı bu değirmene ait masalın merkezinde yatan matris sadakat ve aşktır. Bir halk anlatısı olan bu masalın kolektif bilinçte önemli bir rol oynadığı tartışmasızdır. Anlatıda birbirlerine sevdalanan Ayşe ve İsmail’in namuslarına leke sürdürmemek için verdikleri mücadelenin kodu, İffet’in fedakâr bir âşık olarak hırsız damgası yemesinin işaretçisi olacaktır. Böylece bir halk anlatısının onda bıraktığı etkide hem İffet’in sosyal ortamla koparılan bağı tekrar kurma gücünü hem de farkında olmadan bilinçaltına işlediği kodlarla şekillenen geleceğini görmüş oluruz.

Okulda “(...) gönülsüz kibirsiz, sade bir çocuk” (Güntekin, 1924, s. 21) olan İffet’in fedakârlık zevki hissedeceği ilk olayı Vecdi Bey isimli genç öğretmenin meşrutiyetten bahsetmesi, padişah aleyinde yazılan yazıları okuması gerekçesiyle ifadesi alınırken yaşanmıştır. Padişah yanlısı olan babası Halis Paşa’nın oğlu olması bile onu kurtaramaz. Kendini riske atmak pahasına hakkında hiçbir fikrinin olmadığını söylemesi değirmende başına geleceklerini bilen İsmail’in kendini değirmenden aşağı atmasından farksızdır:

“Müdür odasından çıktığım zaman talebe teneffüse iniyordu. İçimde korku ve heyecanla karışık bir sevinç vardı. İşin bu kadarla kalmayacağını, başıma bir şeyler geleceğini biliyordum. Fakat bu bana acı bir fedakârlık zevki veriyordu” (Güntekin, 1924, s. 27).

Okulu bırakmak zorunda kalan İffet’e aile arasında da ihtilalci gözüyle bakılması ülkede Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle boyut atlamıştır. Hürriyetin ilanının ülkede sevinçle karşılanması saray mensubu tanıdıklarını zor durumda bırakmış ve eniştesi Mısır’a kaçmış, babası Halis Paşa da tutuklanmıştır. Yaşanan bu gelişmeler üzerine konaktaki herkesin İffet’e dargın gözlerle bakması ve ablasının ona muradına erdiğini söyleyerek sitem etmesi tarihsel süreçle bireysel hayat dizini kaynaştıran gerçek yaşam kronotopunda ortaya çıkmıştır. Yargılama gücünün bireyi nasıl şekillendireceği tarihsel süreçle bireysel yaşam dizisinin iç içe geçtiği sürgün döneminde ortaya çıkmıştır. İki buçuk yıl Midilli’de kalan İffet’in bu yılları babasının yanında geçmişle bağlarını kesmesine neden olan olaylar dizisiyle şöyle aktarılmıştır:

“Üç odalı küçük bir evde adeta fakirane yaşıyorduk. İstanbul’daki konakla Büyükçekmece civarındaki çiftliğimize vaziyet etmişlerdi. Çok zengin zannedilen Paşa

babamın menfasında aldığı birkaç lira aylıktan başka geçineceği yoktu, vefatına üç ay kala el yazması birkaç kıymetli divân ile tesbihini satmaya mecbur olmuştuk... Babamı çok mahzun ettiği için bu vaka içime hicran olmuştur.

İstanbul’la hiç münasebetimiz kalmamış gibiydi. Zaten Meşrutiyet ailemizi darmadağın etmişti. Ablam kocasıyla beraber Mısır’daydı. Muzaffer ağabeyim bir göz açıklığı etmiş, Büyükada’da zengin bir aileye içgüveysi olmuştu. Ötekiler, bayramlarda, kandillerde babamın eteğini öpmeye gelen akrabalar, dostlar artık adımızı anmıyorlardı. Hepsi hürriyetperver adamlar olmuşlardı. Yalnız her hafta muntazaman Mahmut Efendi’den mektup alıyorduk.

İkbal düşkünlüğü babama tesir etmemiş gibiydi. Tıpkı eskisi gibi arkasında entarisi, başında takkesiyle pencerenin önünde oturuyor, divânlarını okuyordu.

Böyle hiç vakasız iki buçuk sene geçti. Paşa babam bir kış sonunda zatürreeden öldü” (Güntekin, 1924, s. 38).

Romanın, dönemin tarihsel sürecine atıf yapan bu bölümünde kamusalığın politik yanının ağır bastığı düzende insanların birbirlerinden koptuğu, ilişkilerin tamamen yok olduğu anda bir bireysel düzen kurmak için yeni bir kronotopa ihtiyaç vardır. İffet Midilli’den döndüğünde eski dostları Mahmut Efendi ile Celâl Mebus Cemil Kerim Bey’in çocuklarına İffet’in haftada iki gün ders vermesi için aracı olmuşlardır. Bebek taraflarında bir yalıda ders vermeye başlayan İffet’in bireysel yaşam dizisinde mekân artık romanın temel kurgusunu şekillendirecek somutluğa imkân sunar hale gelmiştir. İffet’in bilinçaltına işlenen değirmen macerasında olduğu gibi romanın bu yeni mekânında kahramanı teste tabi tutacak ve kaderiyle ilişki kuracak çeşitli motifler kronotopik anlam kazanacaktır. Yalıda gerçek yaşam dizisi içine yerleştirilen üvey annenin konumu romanda ortaya çıkan yeni mekâna duygusal anlam yüklemiştir. Üvey anne Vedia’dan ev halkının hoşlanmaması nedeniyle İffet, hayalinde onu olumsuz bir imajla çizmiştir. Bu olumsuz durumun yıkılması duygusal değerin yüksek olduğu karşılaşma kronotopu sayesinde gerçekleşir:

“Bir gün yine derse gelmiş, doğruca pavyona çıkmıştım. Çalışma odamızda talebelerimi üvey anneleriyle beraber buldum. Handan onu ‘annem’ diye takdim ettiği vakit acaba şaka mı ediyor diye dikkatle yüzüne baktım. Ben Vedia Hanım’ı iri yapılı, mütehakkim tavırlı, et ve renkten ibaret manasız güzelliğiyle mağrur bir kadın tahayyül ediyordum. Halbuki nahif, çelimsiz vücuduyla, sade siyah elbiselerinin üstünde büsbütün soluk görünen renksiz çehresiyle, şakaklarının cildini gererek sımsıkı bağlanmış saçlarıyla geçkince bir kıza benziyordu” (Güntekin, 1924, s. 43).

Romanın aksiyonunu başlatacak olan bu karşılaşma, romanın başında anlatılan değirmen masalının olay örgüsüne tekabül eden bir dizi buluşma macera zamanı yaratmıştır. Vedia Hanım ile İffet aşklarını gizlice buluşarak yaşamaya çalışacak, yalı sakinlerinden kaçarak onlara yakalanmadan bu aşkı sürdürmeye devam edeceklerdir. Bu macera zamanı dönemin siyasi şartlarından sıyrılmış, tarihsel sürecin dışına çıkan zaman diliminden ibarettir. Bakhtin’in

“aniden” ve “tam o anda” sözcükleriyle bu zaman diliminin kesişmesinin romanın olay örgüsüne nasıl bir katkı sağladığı şöyle ifade edilmiştir:

“‘Aniden’ ve ‘tam o anda’ bu tür zamanı en iyi karakterize eder, çünkü bu zaman genellikle bir kökene sahiptir ve tam da olayların normal, pragmatik ve önceden tasarlanmış akışının kesintiye uğradığı yerlerde kendine gelir ve kendi özel mantığı olan saf şans için bir açılış sağlar. Bu mantık *rastgele olumsallık [sovpadenie]* mantığından biridir, yani tesadüfi eşzamanlılık [toplantılar] ve *şans kırılması [toplantisızlıklar]*, yani rastgele *ayrılmalar* mantığıdır. Zaman içinde de bu rastgele olumsallıkta, ‘önceki’ ve ‘sonraki’ hayati derecede, hatta kesin olarak önemlidir. Bir dakika önce ya da bir dakika sonra bir şey olursa, yani zaman içinde tesadüfi eşzamanlılık veya tesadüfi ayrılıklar olmazsa, hiçbir olay örgüsü ve hakkında bir roman yazılacak hiçbir şey olmazdı” (Bakhtin, 1981, s.92).

Vedia ve İffet’in yalının deniz tarafına bakan küçük bir odasında baş başa geçirdikleri bir gece “kolları[n]ın içinde uyuşmuş gibi duran Vedia birdenbire silkin[ir]” (Güntekin, 1924, s. 57) ve âşıklar bahçedeki ayak seslerini duyarlar. “Odanın deniz tarafında oluşu da masaldaki âşıklar İsmail ve Ayşe’nin çay kenarında buluşmalarına benzer bir kurguyu içerir. Dolayısıyla mekânsal benzerlik de “Değirmen” anlatısı ile kendisi arasında özdeşlik kurmasına etki eder” (Kanter, 2021, s. 705). İçeri girerken onları gören biri polise ihbarda bulunmuştur ve bu olay sonucunda İffet’in kaçıp kurtulmasına artık imkân yoktur. “Değirmen masalı nihayet benim başıma da gelmişti. Oradaki gibi bir bataklık olsa, bütün ruhum, bütün heyecanlarımla yaşadığımı duyduğum bu gecede, mutlaka kendimi atardım” (Güntekin, 1924, s. 59) diye düşünen İffet “birdenbire” aklına gelen aydınlık bir fikirle çareyi hırsızlık için eve girdiğini söylemekte bulmuştur.

“Bugünküler nazarında aile[sin]in lekeli olduğunu” (Güntekin, 1924, s. 47) düşünmesi diğer taraftan “İnsanın ekmeğini yediği bir adamın karısını sevmesi beş on parasını çalmasından acaba daha az mı çirkindir?” (Güntekin, 1924, s. 60) diye sorması İffet’in hem kamusal hem de bireysel hayatta damgalanma sürecini özetleyen ifadelerdir. Romanın olay örgüsünde tarihsel-siyasal sürecin parçası olarak başlayan sürgün fedakâr âşık olarak kalkıştığı gönül macerasında yaşadığı bireysel suçlulukla tekrarlanan bir bağlantı görevi görmektedir. İffet’in geçmişiyle birlikte şimdisini birleştiren macera dizisi şans ve kadere tabi olarak suçluluk —► ceza —► kurtuluş —► suçluluk —► ceza —► kurtuluş dizisiyle hayatını kuşatmıştır. Tesadüflerin tam o anda, orada olmasının bir sonucu olarak hayatını etkilemesi romanın sonunda buluşma kronotopuyla kendini tekrar göstermiştir.

Her şeyi geride bırakan İffet bir arkadaşıyla buluşmak için dışarı çıktığı vakit kırılan gözlüğünü tamir ettirmek için Beyoğlu’na yolu düşmüştür. “[İ]nsanları bir gölge gibi görerek ilerl[eyen]”

(Güntekin, 1924, s. 170) İffet'in yolda Vedia ile karşılaşması romanın son olay örgüsüne zemin hazırlar. Vedia'nın kocasından ayrıldığını söylemesi üzerine hayaller kuran İffet aradan geçen zamana rağmen onu unutamadığını kendine itiraf etmiştir:

“-Vedia'yı unuttum sanıyordum. Hatta onun üstüne Rânâ'yı sever gibi olmuştum. Fakat anlıyorum ki benim için dünya yüzünde Vedia'dan başka kadın yok. O da mutlaka beni unutmamıştır. Unutmak değil belki ayrı bulunduğumuz zamanlarda daha fazla sevmiştir. Kendisi için çektiğimi biliyor. Herkes nazarında damgalı bir hırsız... Fakat onun için Damlacık Değirmeni'nin İsmailiyim. Vedia serbest kaldı. Evlenmemize hiçbir mâni tasavvur etmiyorum. Şimdi artık halim vaktimde sefalet korkusu yok. Birbirimizi ölünceye kadar seveceğiz. Başkaları benim için ne derlerse desinler... Dünyada en sevdiğim mahluk benim ne olduğumu bildikten sonra hiç ehemmiyeti yok. Belki ileride bir gün bu hırsızlık vakasının hakikati de meydana çıkacak. Bir değirmen masalının İsmail'i gibi bana da acıyanlar olacak” (Güntekin, 1924, s. 172).

Romanın başında anlatılan masalın İffet'in bilinçaltında yer işgal eden fedakârlığı açığa çıkarmak için romana yerleştirilmiş bir alt olay örgüsü oluşturduğu belirtilmişti. Romanın sonunda bu bağlantı bir gazino bahçesinde bira içerken tekrar açığa çıkmış, İffet'in damga yemesine neden olan kriz olayı çözüme kavuşmuştur. Aralarında hiçbir engelin kalmadığını düşünen İffet aldığı evlilik kararını Vedia'ya açıklayınca beklediği şey olmaz ve Vedia evlenmelerinin her ikisini de zor durumda bırakacağını söyleyerek İffet'le vedalaşır. İffet bu andan sonra “[h]ayatımı bir vehme kurban etmişim” (Güntekin, 1924, s. 175) itirafında bulunarak değişimin ilk işaretini vermiştir.

Damga romanının kronotopikliği bizi şu sonuçlara götürmektedir: Dönemin siyasi-toplumsal sürecinde bireyin dışında gelişen ve hiçbir müdahale imkânının olmadığı olaylar zincirinde Meşrutiyet ortamının yarattığı siyasi boşlukların kişilerin ideolojik geçmişleriyle doldurulması söz konusudur. Süreç bireyi pasif hâle getirmekle birlikte bu sürecin yarattığı tesadüfler bireylerin hayatında içten bir değişimi de yaratmaktadır. Sürgün, kaçış gibi bireyin eylemlerin uzamsal bir tecritten ibaret bırakan durumlar zinciri kahramanı uzamda zorunlu hareketlerde bulunmaya zorlamaktadır. Uzamsal değişiklikler geçmişin zamansal izlerini de beraberinde getirdiği için kahraman bir taraftan “yargılanan” diğer taraftan “damgalanan” olur. İdeolojik, psikolojik içeriklerle dolu olan suçluluk sürecinden kurtulan kahramanın yolu ustaca şekillendirilen bir dizi aşk macerasıyla bağlantılı hâle gelir. Karşılaşma, buluşma, eşik kronotopları yaşamın bir dönüm anını ya da bir kopuş noktasını belirlemektedir.

Millî Mücadele yıllarından itibaren kamusal hayata açılarak kimlik anlamında da dönüşüme uğrayan kadınlar önceki dönem romanlarından farklı olarak yaşamın tam içinde ve derinliğe sahip bir şekilde romana dahil olmuşlardır. Yine de yazarın sahip olduğu dünya görüşünün,

bakış açısının etkisinde bir anlamda, yazarın romanın içindeki konumunu temsil etmektedirler. Bu romanlardan biri Halide Edip Adıvar'ın 1910 yılında yayımlanan romanı *Seviye Talip*'tir. Romanın anlatıcısı Fahir'in karısı Macide nezdinde dönemin kadınlarıyla ilgili duygu ve düşüncelerine arka plandaki Halide Edip'in sesi karışmaktadır:

“Bu üç senelik gurbetten sonra Macide'ye karşı noktainazarım, hislerim değişiyor; onun ciddiyetine, vakarına, aynı zamanda güzelliğine merbutiyetim artıyor; yalnız ufak bir endişem var; zannediyorum ki onun epeyce anut bir muhafazakâr hilkati var; buna razı olacağım ama bu muhafazakârlık köklenmiş bir taassup eseri olmasın diye korkuyorum. Bu kadar tahavvül geçiren bir vatanda vatanımın benden beklediği hizmet Macide'nin Hikmet'in çehresiyle çıkıyor. Belki istikbal, nesl-i müstakbelin kadınlarına mektepler, geniş fikirler, salim düşünceler verecek, terbiyelerin vesaitini ihzar edecek fakat bizim gibi tahsil görmüş gençlerin en büyük vazifesi evinde nesl-i hazır kadınlarını uyandırmak ve onları hayata karşı hakiki, milletin tekâmülü için hayırlı efale sevk etmek...

Görüyorsunuz ya? Ben de istemeyerek kadınların tarafına geçiyorum. Bunda Macide'nin güzelliğinin çok dahil olduğunu itiraf etmeye mecburum” (Adıvar, 1909, s. 10-11).

İngiltere'den dönen Fahir'in İstanbul'a gelişiyle başlayan roman, okul arkadaşı Numan'ın evine gelerek evlilik haberini vermesi romanın olay örgüsünde kurucu bir öge olarak somut bir kronotop yaratmıştır. Düğüne Fahir'le birlikte Macide de de davet edilmiştir fakat bu davet Macide'nin kişiliğini ön plana çıkaracak şekilde tartışmaya bırakılmıştır. Fahir'in bu daveti Macide'ye söylemesi üzerine “Bak sana söyleyeyim limmi! Ben Türk kızyım. Senin gibi İngiltere'de bulunmadım; Frenk karıları gibi öyle açık saçık yabancı erkeklerin yanına çıkamam” (Adıvar, 1909, s. 14) diyen Macide'nin muhafazakârlığı vurgulanmıştır. Fahir bu düğüne Macide'yi ikna edemediği için tek başına katılmıştır. Romanda düğünün tek bağlamı bu değildir. Bakhtin'in belirttiği gibi “Bir toplantı, destanda (ve hatta romanda daha da fazlası) bir olay örgüsü yapılandırmak için en eski araçlardan biridir. Buluşma motifi ile ayrılık, kaçış, elde etme, kayıp, evlilik ve benzeri motifler arasındaki yakın ilişki, mekân ve zaman birliği içinde buluşma motifine benzeyen özel bir öneme sahiptir. Buluşma motifi ile yol kronotopunun (açık yol) ve yoldaki çeşitli buluşma türleri arasındaki yakın bağlantı özel bir öneme sahiptir” (Bakhtin, 1981, s. 98). Numan'ın düğününde Fahir'in kulağına çalınan bir isim dikkat çekmektedir. Numan'ın ağzından hızlıca çıkan “Seviye Talip hakkında bir şey söylemekten sizi menederim” (Adıvar, 1909, s. 20) ifadesi ve arkasından Seviye Talip'in namuslu, saygıdeğer bir insan olduğunu söyleyerek onu savunması buluşma motifinin tamamlanmasına ve yol kronotopunda derinleşmesine zemin hazırlamıştır. Düğünün sona ermesiyle eve gitmek üzere yola çıkan Fahir yol boyunca Seviye Talip'i düşünecektir. Zamanda on on beş yıl geriye giderek geçmişî hatırlayan Fahir çocukluk hatıraları arasında Seviye Talip'i

düşünür. Eve döndüğünde Macide’yi Hikmet’le uğraşmaktan yorgun bulmuştur. Karısıyla arasında “kesif, barit kırgınlıklar” (Adivar, 1909, s. 38) olduğunu düşünen Fahir, karısının ona bir eş, çocuğuna bir anne olmasının yanında arkadaşlık etmesini telkin etmeye başlamış; bir zaman sonra karısının kendisine arkadaşlık edebilmek için çocuğunu bile ihmal edebilecek bir kadına dönüştüğünü gözlemlemiştir. Macide’de okuma merakı uyandığı günlerden birinde Numan ile karısı Samime akşam yemeğine geldiklerinde roman için oldukça önemli bir detay kendini göstermiştir. Yemekten sonra dört genç uzun yola çıkmışlardır ve yolun ortasında işittiği bir sesi hatırlayan Fahir, Numan’a Seviye Talip’le ilgili soru sorarak kadının geçmişini tekrar romanın merkezine taşımış olur. Numan, Seviye’nin on altı yaşındayken Talip Bey ile evlendiğini ve on iki yıllık evliyken piyano hocası Cemal’i severek kocasına bunu itiraf ettiğini ve kocasından kaçarak bir süre sonra Cemal’le yaşamaya başladığını -vakar, iffet ve doğruluğuna zarar getirmediğine vurgu yaparak- hayat hikâyesini özetlemiştir. Numan’ın bu fikirlerini dile getiren dış ses Halide Edip’in ta kendisidir. Nüket Esen’in yerinde tespitiyle söylemek gerekirse:

“Görüldüğü gibi, toplumca suçlanan ve oldukça sıradışı bir şey yapan Seviye Talip bir erkek kahramanın ağzından son derece olumlu anlatılıyor. Burada da kadın yazarın sesini duymamak mümkün değil. Burada kadın yazar, Mary Ellmann’ın dediği gibi son derece kural bozucu bir ilişki anlatıyor. Üstelik, eskiden aşırı tutucu olup artık kendisini geliştirmeye başlamış olan Macide bile Seviye’yi onaylıyor. ‘Evet, dedi, (Macide) aşk en yüksek nikâhtır. İki kişiyi ondan başka bir şey bağlayamaz.’ (s.46)” (Esen, 1998, s.14-15).

Tam bu noktada Macide’nin “aşk en ulvi bir nikâhtır. İki kişiyi ondan başka bir şey bağlayamaz” (Adivar, 1909, s. 48) demesi Fahir’in yüreğine korku salarak bugüne kadar Macide’nin kadınlığıyla ilgili düşündüklerinin ne derece doğru olduğunu sorgulamaya başlamasına neden olmuştur. Macide’nin piyano dersi almak istemesi üzerine ailenin piyano hocası olarak adlandırılan Seviye’nin âşığı Cemal haftada iki defa Macide’ye piyano dersi vermektedir. Cemal ile Macide’nin piyano dersleri Fahir’in zihnini Seviye ile doldurmaya yetmiştir ve bir süre sonra Fahir, Seviye’ye âşık olmuş, Seviye’nin bakışları içinde derin bir arzu uyandırmıştır. İçinde uyanan bu arzuya karşılık Macide’nin onu bilmeden avutması Fahir’in ikiye bölünmüşlüğüne açık etmektedir:

“Zavallı Macide bu fena dakikalarımnda bir ana rikkat ve şefkatiyle bana sükûnet vermeye çalışıyor. Bereket versin ki bir şeyden şüphelenmiyor. Yoksa ruhumu dikenlerle delirken bir de kıskanç bir kadının suallerine maruz kalsam şüphesiz hayatıma hatime çekeceğim” (Adivar, 1909, s. 77).

Romanın başında aile toplantısı sayılabilecek bir düğün törenine katılmaktan imtina eden Macide, kocasının telkinleriyle okumaya, kendini geliştirmeye ve kendini dışarıya açmaya başlayarak büyük bir değişim göstermiştir. Fahir, Seviye'ye arzu duyduğu için derin bir psikolojik boşluğa düşüp rahatlamak maksadıyla seyahate çıkmıştır. Fakat bu seyahatte karısına Seviye'ye olan aşkını ilan etmişse de Macide'de herhangi bir duygusal değişim söz konusu değildir. Macide ahlaklı, vatansever, örnek bir kadın olmaya devam etmiştir. 31 Mart Vakası'nın etkisinin sürdüğü günlerde Fahir, Seviye'yle birlikte olmuş ve vicdan rahatsızlığı onu Macide'nin oğluna öğütlediği gibi cesaretle savaşmasına ve sonunda şehit düşmesine sebep olmuştur:

“Dün sabah içeriden Hikmet'in dersini dinledim. Anlıyordum ki onun insanlığın gayesi diye tasavvur ettiği bir hayali çocuğa telkine çalışıyor. Mert, dindar, doğru, âlicenap ve cesur olacak.

- Yalnız topla tüfenkle değil, fena şeyleri yapmamak için cesur, inandığını, doğru bildiği şeyi yapmak için öldürseler bile cesur olacaksın oğlum. Sonra daima doğru. Anlıyor musun Hikmet, doğruluğun başkalarını öldürse, yüreklerini doğrasa, ezse, en çok seni seven adama ahiret azabı etse bile yine doğru! Anlıyor musun Hikmet? [Sonra hıçkıran bir fısıltıyla] Tıpkı, tıpkı baban gibi!”

Ağlamamak için dağa fırladım” (Adıvar, 1909, s. 145).

Aşk ve ölüm matrislerinin arasında son bulan *Seviye Talip* romanında, erkek kahramanın olumsuz yöndeki değişimi dönemin koşullarında hissedilmeye başlanan keskin dönemecin işaretçisidir. Eril ideolojinin etkisiyle yön verilmeye çalışılan kadınların tarihsel süreçteki durumunun algıda yeni bir dönüşüm meydana getirmesi gerekliliğini ortaya çıkaran bu roman kadına biçilen tüm rollerin kaynağını kamusal alanın derinliklerinde aramaya itmiştir. İçsel bütünlükten yoksun olan her türlü değişimin çürümeye mahkûm olduğu Fahir'in kişiliğinde ortaya çıkarılmıştır. Yazarın kendi yaşam kronotopundan izler de taşıyan bu romanda, “(...) önemli olan yalnızca içsel kronotop (yani, temsil edilen yaşamların kronotopu) değil, daha çok ve her şeyden önce, kişinin kendisinin ya da bir başkasının yaşamı ya bir sivil-politik aktörün sözlü övgüsü olarak benliğin bir açıklaması olarak gerçekleştirdiği, içinde temsiline temsil edildiği dış gerçek yaşam kronotopudur” (Bakhtin, 1981, s. 131). Bu romanın yazıldığı sıralarda “(...) Halide Edib'in aile hayatında sıkıntılar baş gösterir. Salih Zeki yeni bir evlilik yapmak istemektedir. Babasının çok kadınla evliliklerin sıkıntılarını yakından görmüş olan Halide Edib, bu teklifi kabul etmez ve kocasından ayrılır” (Enginün, 1986, s.13). Romanda Macide, kocası yüzünden darmaduman olmuş hayatına rağmen kendini evladının ahlaklı, cesur bir vatansever olarak yetişmesine adanması bu açıdan anlamlıdır.

Bu dönem romanlarının zamana ve mekâna bağlı olarak gelişen olay örgüsü, yazarının içinde bulunduğu dönemin koşullarından izler taşıyabildiği gibi romanın yazıldığı zamandan önceki

dönemlerin toplumsal koşullarından da izler taşımaktadır. Halide Edip Adıvar'ın 1912'de yayımlanan *Handan* adlı romanında hem yazarın bireysel hayatına ait izler hem de toplumsal ve siyasal tarihimizin dönüm noktası olan olaylar yer almaktadır. Toplumun kadına bakışının altında yatan nedenleri kamusal alanın derinliklerindeki köke dayandıran romanın bu iddiası, romanın uzamsal ve zamansal bütünlüğünde yer alan bağlantılarla ortaya çıkmaktadır. *Handan*'da kadının konumu coğrafya, mekân tasvirleriyle yapılmıştır. Romanın mekânları İstanbul dışında Londra, Paris, Manş, Sicilya ve Marsilya gibi dünyanın değişik şehirlerinde yer alırken bu yerlerde kadına ait bütün geleneksel cinsiyetçi sınırlar mekân üzerine yapılan vurguyla dile getirilmiştir. Bu sınırların aşılması da mekân üzerinde anlam kazanan yalnızlık duygusuna dönüşüp bireysel yaşam sekanslarını kapsamasıyla mümkün olmaktadır. Bakhtin bunu şöyle ifade etmiştir:

“Bireyler toplumsal bütünün temsilcileridir, yaşamlarındaki olaylar toplumsal bütünün yaşamındaki olaylarla örtüşür ve bu tür olayların önemi (bireysel olduğu kadar toplumsal düzlemde de) aynıdır. İç biçim dış biçimle kaynaşır, insan tümüyle yüzeydedir. Küçük özel meseleler, sıradan günlük yaşam yoktur; yaşamın tüm ayrıntıları -yiyecek, içecek, günlük ev içi kullanım nesneleri- yaşamın ana olaylarıyla karşılaştırılabilir; hepsi eşit derecede önemli ve önemlidir. Manzara yok, hareketsiz ölü arka plan yok; her şey hareket eder, her şey bütünün birleşik yaşamında yer alır” (Bakhtin, 1981, s.218).

Toplumsal bütünün temsilcisi olarak Halide Edip ile *Handan* arasında kronotopik bağlantı kurmak da mümkündür. Roman yayımlanmadan önce Halide Edip, II. Meşrutiyet'in ilanından sonraki süreçte çeşitli gazetelerde yazdığı yazılarla dikkat çektiği ve bir süre sonra ölümle tehdit edildiği için önce Mısır'a, daha sonra İngiltere'ye gitmiştir (Baş, 2018). Romanın bir bölümünün İngiltere'de geçiyor oluşunun yanında dönemin siyasal ve toplumsal koşullarına bağlı olarak Refik Cemal Bey'in II. Abdülhamit karşıtı olduğu için benzer bir korkudan ötürü Avrupa'ya gitmesi kurulabilecek bağlantılardan biridir. Romanda dönemin koşullarına uygun bir özellik ve kendini açığa vurma biçimi olarak niteleyebileceğimiz mektup hayatın olağan akışını yansıtacak şekilde yer almıştır. Mektupta arka plan olarak yer alan eylem ortamı toplumsal ve bireysel hayatı yansıtmaya hizmet eden metaforları da içermektedir. *Handan*'dan Neriman'a yazılan miladi olarak 27 Ağustos 1897'ye tarihlenen mektupta Maltepe'ye gelişinin onda bıraktığı intibaların bir trenin kadınlar kompartımanında yazdığı bilgisi yer almaktadır. *Handan*'ın “[s]ağda altın tarlalarıyla aşağı doğru inen zengin arzın üzerine mor gölgeleriyle büyük dağlar eğiliyorlardı. Batan, solan güneşin altınlarıyla kaplanmış rakit deniz; ve sonra bütün dağların morluğu, tarlaların altını üzerinden uçan esmer ve pembe bir akşam havası yüzüyordu.” (Adıvar, 1912, s. 49) ifadesinde romanın macera zamanını ve doğanın tasvir

edildiği yerlerde manzara ile insan ruhu arasında kurulan ilişkiyi görmek mümkündür. Handan'ın tren kompartımanından gördüğü pitoreski ifade ediş biçimi, Handan'ın mekânla özgür ilişkisini anlatmaktadır.

Bireysel zaman dizisine paralel olarak karşımıza çıkan bir başka özellik, Halide Edip'in ikinci bir eş almak isteyen ilk eşi Salih Zeki'nin bu düşüncesine karşı çıkarak ondan ayrılması gibi Handan'ın da onu aldatan kocasından ayrılması gösterilebilir:

“Bu bireysel yaşam dizilerine paralel olarak -üstlerinde ama dışında- ulusun, devletin, insanlığın yaşamına kanal olarak hizmet eden tarihsel bir zaman dizisi vardır. Genel ideolojik ve edebî varsayımları, tarihsel zamanı ve onun içinde meydana gelen olayları algılamanın somut biçimleri ne olursa olsun, bu zaman dizisi bireysel yaşam dizileriyle kaynaşmaz. Tarihsel zaman-dizisi, farklı değer standartlarıyla ölçülür, içinde başka tür olaylar meydana gelir. Hiçbir içsel yönü, onu içten dışa algılamak için hiçbir bakış açısı yoktur. Bireysel yaşam üzerindeki etkisi nasıl düşünülür ve temsil edilirse edilsin, olayları her durumda bireysel yaşamın olaylarından farklıdır ve anlatıları da farklıdır. Roman öğrencisi için bu ilişki sorunu, tarihî roman açısından çok önemli hale gelir. Uzun bir süre boyunca, tamamen tarihsel anlatının merkezi ve neredeyse tek teması savaş temasıydı. Fetih, siyasi suçlar ve hak iddia edenlerin tahttan indirilmesi, hanedan devrimleri, krallıkların çöküşü, yeni krallıkların kurulması, mahkemeler, idamlar vb. gibi başka motiflere de bağlı olan bu temelde tarihsel tema, kişisel konularla -tarihi şahsiyetlerin hayat anlatıları (merkezi aşk motifiyle)- iç içedir; ancak, iki tema kaynaşmamaktadır. Modern tarihî romanın başlıca görevi bu ikiliğin üstesinden gelmek olmuştur. Özel hayatın tarihsel bir yönünü bulmaya ve aynı zamanda tarihi ‘yerli ışığında’ temsil etmeye çalışılmıştır” (Bakhtin, 1981, s.217).

Ayşe Durakbaşı *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm* adlı eserinde Halide Edip'in bastırılmış duygularının bu romanda ortaya çıktığını ifade etmiştir. “Romanın kahramanı, zina etmeyi kesinlikle yasak sayan ahlâk anlayışı ile yakın bir arkadaşının kocasına duyduğu arzu arasında psikolojik bir çatışmayla karşı karşıyadır, bu yüzden hastalanıp yataklara düşer” (Durakbaşı, 2009, s.233). İnci Enginün'ün Rıza Tevfik'ten alıntılarla belirttiği gibi, Handan'ın Nâzım ile tanıştığı sahnenin Rıza Tevfik'in Halide Edip ile tanışma hikâyesine benzer olması romanla özel hayat arasında kurulacak bağlantılardan biridir (Enginün, 2009, s.397).

2.3.3. Sosyal Çatışma Kronotopu: Gündelik Yaşam

Roman kahramanlarının toplumsal doğaları gereği günlük yaşamın bir parçası olarak konumlanmaları gerekir. Ancak gündelik yaşam her zaman romanın ayırt edici bir özelliği olarak yer almaz. Romanın gelişimi boyunca çeşitli türlerin içerisinde korunan gündelik yaşam kronotopu Millî Edebiyat romanlarında başka bir dünyadan gelmiş ya da başka bir yere aitmiş gibi hayat sergileyen kahramanın kritik anlarına sahne olmuştur. Bazı kahramanların yaşam seyri olağanın dışında bir konumda fakat gündelik hayatın merkezinde konuşlandırılarak imparatorluğun son tortularına sembolik değerler kazandırmıştır. Sefahat ve ahlaksızlıkların gündelik düzlemdeki yerleri gündelik hayatın her alanında hüküm sürmektedir. Geçmişin izleriyle doldurulan geleneksel kalıntılar macera zamanında çürüme sürecindeki değerleri âdeta parlatma işlevi görmektedir.

Refik Halit Karay 1918’de yazdığı ilk romanı *İstanbul’un İç Yüzü*’nde Osmanlı Devleti’nin siyasal hareketinde önemli bir yeri olan İttihat ve Terakki Partisi’nin devlet yönetimine belli aralıklarla egemen olma sürecinden I. Dünya Savaşı’na kadarki zamanı kapsayan dönemin izlerini İstanbul üzerinden anlatmaktadır. O dönemki İstanbul’un gündelik hayatını bireysel ve tarihsel zamanların karşılaşma noktalarına yer vererek göstermiştir.

“Karakteristik olarak toplumsal ve siyasal olayların ışığında yorumlanan ve tabi kılınan özel hayatın tam tersine, toplumsal ve siyasal olaylar romanda ancak özel hayatla olan bağları sayesinde anlam kazanır. Ve romanda siyasi olaylar ancak özel kaderlerle ilgili oldukları ölçüde aydınlatılır; özleri tamamen sosyal ve politik olaylar olarak romanın dışında kalırlar.

Böylece, insan imgesinin kamusal ve retorik birliği, onun tamamen özel içeriği arasında çelişir” (Bakhtin, 1981, s.109-110).

Gazete yazılarından İttihat ve Terakki’yi eleştirdiğini bildiğimiz Refik Halit Karay’ın romanında yer verdiği konulardan biri savaş zenginleridir. Bu dönemde “Milli iktisat politikaları uygulanırken İttihat ve Terakki’ye yakın kimselere imtiyazlı davranılması sonucu savaş ortamından doğmuş zengin bir kesim ortaya çıkmıştır. Bu kesim, harp zengini olarak isimlendirilir. Bu zenginler halktan ya da devletin gücünü kullanan devlet çalışanları içinden çıkmıştır” (Türkmenoğlu, 2021, s. 140). Refik Halit Karay yaşanan kimlik dönüşümü tarihsel ve siyasal koşulların ayırt edici özelliklerini yansıtacak şekilde Kâni aracılığıyla dile getirmiştir. Bu dönemin diğer romanlarında sıkça karşılaştığımız toplumsal ve siyasal hayatla kurulan sembolik bağlantılar *İstanbul’un İç Yüzü*’nde de yer almaktadır. Konağın yıkılışı ile bozulan değerlerin birbiriyle ilişkili diziler şeklinde ele alındığı görülmektedir. Zamanın koşullarını belirleyen durumlar gündelik hayatın içinde somutlaştırılarak yeni durumlar ortaya çıkarmakta; meydana gelen bu olaylar oluşan durumlara bağlı olarak yeni olaylar, görünüm

oluşturmaktadır. Böylece insan yaşamının uzam-zamanla olan bağları gözle görülür hâle geldiği görülmektedir.

Romanın macera zamanı karşılaşma mekânlarından biri olan iskelede başlar. Büyükada İskelesi’nde bir öğle vakti eski arkadaş İsmet ile Kâni’nin tesadüfen bir araya gelmeleri İsmet’in bakış açısıyla anlatılmıştır:

“Olur tesadüf değil, dün Büyükada iskelesinde karşı karşıya gelince şaşırakaldım. Cilasız gözler alan narin tekerlekli, tombul atlı, oyuncak gibi küçük ve süslü bir arabadan indi; uzaktan, ilk bakışta tanıyamadım; arkasında bal renginde, beli kemerli, dar, şık bir pardösü vardı; altın saplı bastonu elinde dimdik, selamlar dağıtarak, telaşsız ve yorgun bana doğru yürüyordu. Bu kim diyordum, gözüm ısıyor... Nihayet tanıdım; İdris Hoca’nın oğlu Kâni, bizim Kâni, benim Kâni... Ne kadar değişmiş yarabbi! Vakarlı, gösterişli bir adam, bir büyük ve mühim adam olmuş; o ürkek tavırlı kalem efendiliği üzerinden tamamen gitmiş... Evveli, yolda bir yere çarpmaktan, bir şey devirmekten, birinden azar işitmekten korkar gibi, sünepe sünepe yürürdü; için için kaynar, yüreği ateşli, gözü büyüklükte bir gençti ama zavallı sokakta bu halini hiç göstermez, emir, hüküm altında yetişmiş bir sığıntı olduğunu çekingen, ezgin tavrıyla daima belli ederdi. Fakat bu sinsiliği altında haşarı, çapkın, küstah bir tabiatı da vardı” (Karay, 1920, s. 5-6).

Romanın olay örgüsünde anlatının gelişmesi için ihtiyaç duyulan bağlantı bu rastlantı sonucu kurulmuştur. Bunun için uzamın genişlemesi ve zamanın işaretlerinin çoğalmasına ihtiyaç vardır. Karşılaşma kronotopu bu dizileri fazlasıyla karşılamaktadır. İsmet’in küçüklükten beri Kâni’yi tanıdığını söylemesiyle zaman geriye döndürülmüş ve her iki kişi açısından da ortaya çıkan uzamsal mesafeler birleştirilmiştir. Bakhtin’e göre “[y]olda, insanların kaderlerini ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal seriler, toplumsal mesafelerin çökmesiyle daha karmaşık ve daha somut hâle gelse bile, birbirleriyle farklı şekillerde birleşirler” (Bakhtin, 1981, s. 243). Kâni’nin geçmişine göre ne kadar değiştiğini gözlemleyen İsmet’in yolda onunla karşılaşması bir anlamda geçmişin hatırlatıcısı olmuştur.

Gündelik hayatın yansıtıldığı karşılaşma kronotopunun içinde değerlendirilebilecek buluşma motifi hem anlık hem de uzun süreli ilişkileri kaynaştırmaktadır. İsmet ile Kâni’nin hayatı çerçevesinde kurgulanan anlatının arka planında tarihsel süreç ve kamusal hâle gelen özel hayat vardır. Her iki kahramanı küçüken bir araya getiren Fikri Paşa Konağı, hem II. Meşrutiyet yıllarına hem de bireysel hayata tanıklık eden bir mekân konumundadır. Kâni’nin annesinin kibar dalkavuşu olması, babasının ve Kâni’nin Fikri Paşa dolayısıyla “konak tufeylileri” arasına sokulması ve nihayetinde İsmet’le “bir kapıda” buluşması kişisel unsurlarla kamusal unsurları ayrılmaz bir şekilde aynı mekânda birleştirir:

“Konakta yerleştiğimizden beri başımızdan ne maceralar geçti, neler gördük ve ne kadar şeyler öğrendik yarabbi!.. İkimiz de İstanbul’un göze sığmaz genişliği, ucu bucağı

bulunmaz derinliği içinde öyle karışık, çapraşık yollara düştük, öyle eziyetler çektik veya sefalar sürdük ki hatırladıklarımızı olduğu gibi, süssüz, ilavesiz yazıversek meydana payitahtın son zamana ait ne canlı ve ne doğru bir tarihi çıkar... İşte ben, elimden geldiği kadar, bu hatıraları sırasını düşürdükçe roman gibi değil, bir hatıra defteri gibi bazen kısa kısa, bazen uzun uzun, o günkü zevkime, iştahıma göre zapt edeceğim” (Karay, 1920, s.10-11).

Romanın II. bölümünde konağın detaylı tasviri yapılırken dikkat çeken özelliklerden biri Paşa'nın odasındaki saatlerdir. Çeşit çeşit saatlerin yer alması ve bu saatlerin her saat başı aynı anda çalarak ses oluşturmaları hiç konuşmayan, sessiz kalan, kızmayan Paşa'nın kişiliğinin pasifliğiyle tezat oluşturur. Devrin şartlarıyla birlikte insanların da değiştiğini en iyi ifade eden kronotopik dünya Fikri Paşa'nın kendisi ve kurduğu saatlerle dolu olan odadır. Fikri Paşa'nın “(...) renksiz, korkusuz, hassasız bir eski devir veziri” ve “(...) memlekete faydası hiç olmamış[...]; fakat muhakkak ki en ufak bir zararı bile dokunmamış[...].” (Karay, 1920, s. 57) olması eylemlerinin uzamsal türden olmasını gerekli kılmaktadır. Bu nedenle odasındaki saatlerle kurulan bağ önemlidir. İsmet'in bir hatırası üzerinden bu bağ şöyle ifade edilmiştir:

“ - Guguk! Guguk! Guguk!

Diye bir ses çıktı, sanki öbür saatler hep birden bu işareti bekliyorlardı; bu odada saat başına tahammül etmek için insan Paşa kadar donuk, uyuşuk, sinirsiz olmalıydı!..

Hepsi kendi usullerinde bir avaza ‘çın çın!’ ötüyorlar, şarkılar söylüyorlar, taklitler yapıyorlardı. Kimi vapur gibi öttü, kimi ‘Üsküdar’a giderken aldı da bir yağmur’ türküsünü çağırdı, kimi zeybek havası çaldı... Kimi kilise çanı gibi odayı matemli seslerle doldurdu, kimisi sucu çingırağı gibi etrafa neşeler serpti... Dişlerimi sıktım, dudağımı ısırđım; gülmek için aklımdan fena ihtimaller geçirerek yüreğim çarpa çarpa bu garip musikinin sonunu bekliyordum. Neden sonra hepsi sustu. Yürüdüm, tekrar Paşa'nın eteğine vardım. Tam bu sırada ayarı gecikmiş bir çalgılı saat: ‘Ey velinimet... İlah’ diye Hamidiye Marşı’na başlamasın mı? Artık kendi kendime hâkim olamadım; bir defa:

-Hay!..

Dedim; kanımın damarlarımda buz kestiğini duydum. Kendimi kaybetmişim; ‘İmtihanlara çok çalıştı da ondan düşüp düşüp bayılıyor!’u kondurdular; Paşa ertesi gün bana bir altın kalem gönderdi, lakırdı söylemektense hediye vermeyi tercih etmişti; fena da yapmamıştı.

Meşrutiyet'in ilanı üzerine Paşa yeni kabineye girdi. Ona kimse hakaret etmedi; hatta bir söz bile çıkmıştı: Onlardanmış... İşte buna inanmazdım. Fakat Ayan Azalığına tayin edilince benim de şüphem çoğaldı, iki kelimeyi bir araya getirip söylemek hassasından mahrum olan bu yetmişlik adam yeni idarede ne yapabilirdi?. Bermutat bir şey yapmadı, bir kelime söylemedi. Fakat taraftar ve muhalif bütün fırkaların, bütün milletin hürmet ve tebcili içinde bir gün, hayatında, ilk defa olarak hastalandı ve haftasında zatürreeden vefat etti.

Evliya gibi bir zattı” (Karay, 1920, s.58-59).

Buna ek olarak romanda konağın bitmek bilmeyen misafirleri, rutin işleri arasında zamanın geçişi hissedilmektedir. “Az sene içinde İstanbul ne kadar başkalaşmış, yaşayışımızda ne koca bir inkılap olmuştu...” (Karay, 1920, s. 48) şeklinde izah edilen devir Paşa'nın odasındaki

saatlerle metaforik bir anlama bürünür. Zamanı merkeze alan saat, geçmişin izini şimdinin sesiyle dolduran gündelik zamanın işaretçisi olmasının yanı sıra uzamsal bir değere de sahiptir. Yapıldığı zamanın izlerini barındıran fiziksel bir mekân; dakikaların, günlerin, ayların ve yılların toplandığı ruhsal bir yaşam belirtisidir. İnsanla anlam kazanan bu eşya, gündelik düzlemde yer alan her türlü eylemin sınırlarını zamansal olarak çizer. Eski devir insanların ölümünün yerini alacak diğer yaşam dizileri aslında bir kopuşu ifade etmektedir. “Konağı ve aileyi yok eden şeyin Meşrutiyet’in ilanı ve bunun politik tesiri olmadığı aşikârdır. Dağılmanın muhtemel sebepleri; Fikri Paşa ailesinin, Paşa’nın ölümünden sonra yeni devre uyum sağlayamaması, aile bireylerinin değişen sosyal hayat karşısında bocalaması, imparatorluğun temelini derinden sarsan hâdiselerin konağı da etkilemesi ve hepsinden önemlisi konağın malî durumunun bozulmasıdır” (Dere, 2015, s.297). Kâni’nin Şişli’deki apartmanda kendisi gibi yeni devrin adamları olan hatırlı dostlarına verdiği eğlence yazarın eleştirel tavrını açıkça ortaya koymaktadır:

“İşte Kâni’nin davetlileri bunlardı; içtiler, yediler, coştular, anlatmak istemediğim bin rezaletten sonra sabaha yakın her biri birer tarafa dağıldılar. Ah, eski zaman davetleri... O ne latif şeydi, bazılarını hatırlıyorum da bir daha aynı zevki duyamayacağım için adeta mahzun oluyor, hasretini çekiyorum!” (Karay, 1920, s.130).

Bütün herkesi bir arada tutan, samimi aile ilişkileriyle dolu eski matrislerin yerini sahte eğlencelerin düzenlendiği, ağır gösterişli eşyalarla süslü evler alacaktır. Sadece yalı ve apartmanlara değil eski devrin yaşadığı konağa da Meşrutiyet’ten sonra ortaya çıkan görgüsüz neslin izleri sirayet etmiştir. Fikri Paşa’nın konağına oğlu İhsan Bey, arkadaşlarını çağırarak onlara ziyafet verir. Bu ziyafetlerin Fikri Paşa zamanında da yapılıyor olmasına karşılık onun harcadığından çok daha fazlasının harcandığına dikkat çekilmesi dönemin gençlerinin durumuna açık bir eleştiridir. Yeni devir eskinin üzerini örtmüş, fakat zamanın izlerini silememiştir. “[B]u özel yaşam dünyasının toplumsal heterojenliğinde tarihsel zamanın izleri (ne kadar istikrarsız olursa olsun) ortaya çıkıyor” (Bakhtin, 1981, s. 129). Gerçek yaşam kronotopu, içinde toplumsal özellik barındıran özel hayatın anlarını açığa vuran detayları barındırmaktadır:

“İnsana para neler yaptırıyor... Ev altüst olmuştu; ciddi bir düğün varmış gibi yemekler hazırlanıyor, komşular çağırılıyor, saz getiriliyor, kıyamet kopuyordu. Şimdi giyim kuşam saatiydi. Şayan’ın kızı Halâvet, yanına akranlarını toplamış, şımarık şımarık söyleyip gülerken gelini hazırlıyor, süslüyordu. (...) İştin Kâni’nin henüz haberi yoktu; şimdi, evine dönünce bu hazırlığı, bu şaşaa ve şenliği görüp şaşırarak, bu ona bir ‘sürpriz’ olacaktı... Ama bu gece gelin güveye verilen hediye ve sairelerle beraber min-haysül-mecmu mesela yedi yüz, sekiz yüz lira masraf edilmiş; ne çıkar, dört beş saat eğlenilmek ihtimali var ya... Feda olsun! Bunu Şâyan söylüyordu; hani bizim Şayan:

- Sittî, sittî'

Diye mezar malı bir küpe için Taya Hanım'ın eteğine varan Şâyan!

Yine o Taya Hanım anlatırdı, eski büyük konaklarda bazen bu kabil sahte düğünler yapılmış, fakat haremden, yalnız hanımlar arasında..." (Karay, 1920, s. 178-179-180). İsmet'in geçmişe duyduğu özlemi İstanbul'daki yaşam üzerinden anlatan romanın altı bölümünde birbirini tamamlayan diziler yer almaktadır. Konak, yalı ve köşkler Meşrutiyet Dönemi'nin değerli sayıldığı yaşam alanlarıdır ve zengin yaşıntının göstergesi olarak ön plana çıkarılmıştır.

Altı bölümün hepsinde kronotopların -bölüm başlıklarında da anlaşılabileceği üzere- dönemle bağlantı kurması sayesinde her bölüm birbiriyle karşılıklı bir ilişki içerisinde. Dizideki ilk bağlantı İsmet'i geçmişe götürecektir ve aynı zamanda geçmişin kaybolan değerinin yerine yükselen bir dönemin işaretçisi özelliğiyle okur karşısına çıkacaktır. "Bir Harp Zengini" başlığını taşıyan bu bölüm bir bağlantı görevi görmektedir. Böylece, tesadüfen ortaya çıkan birinci bölümdeki diziyi kuşatacak diğer diziyeye geçiş yapılmıştır. Nesiller arasındaki geçişi ifade eden "Eski Devirdekiler" başlığını taşıyan ikinci bölüm, dönemdeki değişimin görünüşünü belirleyen İsmet'in uzam merkezli olarak geçmişten hatırladığı anları kapsamaktadır. "Yeni Devir Simaları" adını taşıyan üçüncü bölümde Meşrutiyet öncesine ait zamansal bakış yerini değişen İstanbul'un yüzlerine bırakmıştır. Eski ile yeninin karşılaştırılmasına imkân sunan dördüncü bölüm "Eski Devrin Simaları" başlığını taşımaktadır. İsmet'in hatıralarını oluşturduğu sırada hissedilmeye başlanan toplumsal değişimin koşulları "Harp Devrinin Hanımları" başlığıyla beşinci bölümde mukayese edilecek şekilde gözler önüne serilmiştir. İsmet'in hayatının farklı dönemlerine ait hatıralarının tarihsel gerçeklik payına sahip oluşu geçmişe duyulan özlemin hissedildiği romanın son bölümü olan "Eski ve Yeni İstanbul" başlığıyla verilerek romanın başında taslağı çizilen sekansın doldurulmasıyla sona erdirilir. Devlet düzeni, toplumsal meseleler, bireysel fikirler gündelik hayatla iç içe geçirilmiş halkalar hâlinde zaman-uzamsal bütünlükle anlatılmıştır.

Gündelik ve tarihî zamanın karşılaşma noktalarını içeren bir başka yazar Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur. *Kıralık Konak*, *Nur Baba*, *Hüküm Gecesi*, *Hep O Şarkı* adlı romanlarında bir yapının iç odaları zamansal ve uzamsal sahnelerin kesişim yeridir. Yakup Kadri'nin ev betimlemeleri romanlarının maddileşmiş tarihsel arka planını oluşturmaktadır. Bu bir anlamda mekânda zamanı göstermek demektir. Gelenekselliği vurgulayan konak hayatının yanı sıra yalı ve apartmanlar da önemli bir tarihsel ve kültürel dönüşümün işaretçileridir. Millî Mücadele Dönemi'nin diğer romanlarında olduğu gibi Yakup Kadri'nin romanlarında da İstanbul önemli bir mekândır. Ülkenin en çalkantılı yıllarında çeşitli yaşam koşullarının merkezi olarak verilen

İstanbul zamansal ve uzamsal sahnelerin kesişim yeridir. İstanbul'un genel bir mekân olarak Yakup Kadri'nin romanlarında eylem mahalli işlevi gördüğünü söylemek mümkündür. Hareketli yaşamıyla orta halli ve küçük burjuva insanların ele alındığı yirminci yüzyıl romanları için yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. İstanbul dışına açılan yazarlardan biri olan Yakup Kadri Anadolu'nun hâlini savaş gerçeğiyle tecrübe etmiş, İstanbul dışında kalan şehirlerdeki mürteci, köylü, muharip insanların hayatlarını gözler önüne sermiştir:

“Ama aynı zamanda, bu dikey dünyayı dolduran insanlar da tarihsel varlıklardır ve dönemlerinin mührünü üzerlerinde taşırlar. (...) Dolayısıyla bu dikey dünyayı dolduran imgeler ve fikirler bu dikey hiyerarşinin içine çekilir. Bu nedenle, bu dikey dünyayı dolduran imgeler ve fikirler, sırayla, bu dünyadan kaçmak, tarihsel olarak üretken yataylık boyunca ilerlemek, yukarıya değil ileriye doğru dağıtılmak için güçlü bir arzuyla doludur. Her imge tarihsel potansiyelle doludur ve bu nedenle tüm varlığıyla tarihsel olaylara katılmaya, zamansal-tarihsel bir kronotopa katılmaya doğru gerilir. Ancak sanatçının güçlü iradesi onu zaman dışı dikey ekseninde ebedi ve devinimsiz bir yere mahkûm eder” (Bakhtin, 1981, s.157).

Kiralık Konak'ın birinci bölümünde zaman, gündelik hayatın göbeğine yerleştirilerek mekânla bütünleşmiştir. Naim Efendilerin her zamankinden farklı olarak Kanlıca'ya taşınmadığını işaret eden “bu yaz” ifadesi aktüel zamanda boşluk yaratan bir kırılma noktasıdır. “Naim Efendiler bu yaz Kanlıca'ya taşınmadılar. Zamanlar artık eski zamanlar değil, iki sene içinde pek çok âdetler değişti, kışın konaklarda, yazın yalılarda oturan aileler gittikçe azalmaktadır” (Karaosmanoğlu, 1922a, s. 1). Romanın ilk cümlelerinde çizilen bu kronotopik dizi zamanla mekânı birleştirilerek ortaya çıkmıştır. Anlatıcı, Boğaziçi'nde yalı ya da köşk sahibi olup da kiraya vermeyenlere atfedilen sıfatları belirttikten sonra mekân üzerinden Naim Efendi'nin ne çok zengin ne de çok hesapsız olduğuna dair bir geçiş yapmıştır. “Husûsiyle Mısırlıların tehâcümünden sonra Boğaziçi'nde yalısı, köşkü olup da kiraya vermekten sakınanlara ya çok zengin, ya çok hesapsız nazarıyla bakılıyor. Naim Efendi ise ne çok zengin, ne de çok hesapsızdır” (Karaosmanoğlu, 1922a, s. 1). Roman zamanı, Naim Efendi'nin geçmişinin derinliklerinden gözle görülür toplumsal zamanın içine doğru evrilir. Zamanın bu akışı “dönemi” ve “insanı” birbirine bağlamıştır:

“İstanbul'da iki devir oldu, biri İstanbullu; diğeri redingot devri... Osmanlılar hiçbir zaman bu İstanbullu devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimat-ı Hayriye'nin en büyük eseri İstanbullu İstanbul efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkardı ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile, haşin Avrupa'nın arasında gayet hususi yeni bir millet gibi göründü. (...) Sonra redingot devri geldi ve redingot içinden yarı uşak, yarı memur, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı. Çoğu, İkinci Abdülhamit Han ricalinden olan bu adamların her biri bir hile ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. Bunların elinde, İstanbul'da

konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayışın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslubu kaldı; her şey ananenin haricine çıktı; her beyni tatsız ve esassız bir Arnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlâkımız, terbiyemiz de rokokolaştı. Abdülmecit devrinin o ağır, zarif ve için için ananevi Osmanlılığından eser kalmadı. Naim Efendi, aşağı yukarı bu redingotlu zürriyete mensup olmakla beraber vücudu henüz körpe iken İstanbulun içinde teşekkül ve tekâmül etmiş kimselerdendi” (Karaosmanoğlu, 1922a, s.3-4).

Romanın olay örgüsünü Naim Efendi’nin yirmi beş yaşından beri zamanın pek çok şeyi değiştirdiğine şahit olmasına rağmen ömrünün son kırk yılını zamanın bütünselliğinden bağımsız olarak konumlandırması oluşturmaktadır. Naim Efendi zamanla bağlantısı olmasına rağmen “zamansızlığı” ile romanda yer almaktadır. Ruhü “(...) bir merhalede durmuş gibi” (Karaosmanoğlu, 1922a, s. 4) olan Naim Efendi için önce ve sonra kavramlarının anlamı yok gibidir. Yaşadığı devrin koşullarına şaşırarak birlikte “(...) yarım asırlık bir letarjiden henüz gözlerini aç[an] ve şaşkın şaşkın etrafına bakın[an]” (Karaosmanoğlu, 1922a, s. 5) zamanın dışından bir kimse gibidir. Bu özelliği nedeniyle ne kendi döneminin ne de kendinden sonraki nesillerin koşullarına uyum sağlayabilmektedir. Torunları Cemil ve Seniha da kendi zamanlarını yaşayamamaktadır. On sekiz yaşında olan Seniha sekiz yaşındaki bir çocuk gibi davranmakta, yirmi yaşında bile olmayan Cemil ise otuz yaşında bir insan gibi hayatını sürdürmektedir. Biyografik zamanlarının dışında konumlandırılan roman kahramanlarını şimdiki zamanın dışında yaşamaya iten sebep, kültürel gelişmenin itici gücü olarak öne sürülen Tanzimat’la birlikte hız kazanan Batılılaşma sürecidir. Roman boyunca süreci işaret eden kültür aktarımının olamayışının arka planında aksamaya neden olan gündelik hayatın çok hızlı değişen koşullarına ve nesil farkına atıf vardır. “[Ö]yle bir zamanda yaşadı ki bunların hepsi memnu idi; olmasa bile eski devrin meclislerini, sohbetlerini, ziyafetlerini, misafirlerini bulmak ne mümkündü?” (Karaosmanoğlu, 1922a, s. 5).

Naim Efendi konakta yaşayanların aksine konağın dışına adımını pek atmayan biridir. Dışarı çıkmak zorunda kalması torunu Seniha ile Faik arasındaki ilişkiyi konuşmak içindir. Alafranga bir yaşam tarzını benimsemiş Faik’in babası, Seniha ile evlenmesine karşı olmadığı gibi destekçi de değildir. İsteddiği saatte Seniha’nın odasına girip çıkan Faik’i ev halkı benimsemiştir, ancak aralarındaki ilişkinin ciddi olmadığını öğrenen Faik’in eve girip çıkması Naim Efendi’nin hoşuna gitmemiştir. Naim Efendi’nin hayat tarzına hiç uymayan insanlar onun kabuğu gibi olan evinden dışarı çıkmasını sağlamıştır. Konağın dışındaki ele avuca sığmayan şehir yaşamından çekinen Naim Efendi kendini bir çocuk gibi sokağın ortasında ne yapacağını bilemez hâlde bulmuştur:

“Naim Efendi, akşama doğru, Kasım Paşa’nın evinden çıktığı zaman ne yapacağını tamamiyle şaşırmış bir adamdı. Artık hiçbir şey hakkında hiçbir fikri yoktu. Arabasının penceresinden geçtiği yerlere bakarken, kendini yabancı bir şehrin sokaklarında kaybolmuş, nereye gideceğini, kime başvuracağını bilmeyen bir garip sandı, gözleri bomboştı; bütün gördüğü şeyler, ev, araba, hayvan, insan, telgraf direkleri, kaldırım taşları, hepsi aynı şekilde, aynı cinsten, aynı mahiyette, aynı manada birtakım eşya gibi geliyordu ve etrafındaki gürültüden korkuyordu. İlk defa sokakta geç kalmış bir küçük çocuk gibiydi. Vakıa hayatta geç kalmış bir ihtiyarın, sokakta geç kalmış bir çocuktan farkı neydi? Her ikisi de gözle görülmez birtakım korkulu şeyler kovalar; her ikisi de kâfi derecede koşmaktan, kaçmaktan, en kısa ve en emin yolu bularak yerine varmaktan acizdir” (Karaosmanoğlu, 1922a, s.137-138).

Şehirden konağa, konaktan odasına “sürüklenen” Naim Efendi onun için bir sığınak olan mekânsal köşesinden ayrılmak istemez. Onunla konuşmak isteyen Seniha, dedesinin Faik Bey’in babasıyla görüşmeye gitmesini “çirkin” ve “acayip” bulduğunu söyler ve dedesinin bu düşüncelerini basit ruhlu bir kız olmadığını öne sürerek eleştirir. Bu eleştirisini doğup büyüdüğü konağın dışında akıp giden bir hayatın varlığını bildiğini söyleyerek yapar. Seniha’nın konağı “mahbes”e (Karaosmanoğlu, 1922a, s. 143) benzetmesiyle kopuş başlar ve bunun bir sonucu olarak, ilişkileri tamamen kesilmemekle birlikte zayıflar.

Konak, Naim Efendi’nin ailesi için yer birliğini sağladığından bir zorunluluktur. Ancak torunu Seniha ve damadı Servet Bey gündelik yaşam biçimlerine uygun olmayan konaktan ayrılmak istemektedirler. Seniha ve Servet Bey’in mekânsal bir kopuş yaşamalarına sebep olan konak gündelik hayatı sıradanlaştıranları tecrit etmektedir. Bu açıdan konak, eşik kronotopunun kritik anlarına sahne olan ana eylem mahalidir. Bir süre sonra sabah konaktan çıkan ve bir daha haber alınamayan Seniha bir ay içinde biri Viyana’dan, diğeri Paris’ten iki telgraf, Berlin’den ise mektupla kart yollamıştır. Seniha onu kısıtlayan mekândan uzamsal konumunda yaptığı bir değişikliklerle kurtulmuştur. Sırada babası Servet Bey vardır. Seniha’nın kaçışından Naim Efendi’yi sorumlu tutan Servet Bey de çok istediği apartmanlardan birine taşınarak romanın mekânlarına somut bir kronotopik anlam kazandırır:

“Nihayet, günün birinde, Servet Bey, kendi tabiri vechile ‘canına tak’ diyen iç güveyiliğinden kurtuldu ve gönlünün son emeli olan Şişli apartmanlarından birine taşındı. Bu, cadde üzerinde, bir sokak köşesinde gayet gayet muhteşem, yeni yapılmış bir apartmandı; içi henüz boya, alçı ve demir kokuyordu. Bu yeni bina kokusu içinde Servet Bey on sene daha gençleşti; sabahtan akşama kadar adeta sarhoş gibiydi. Döşemecilerle beraber eşyayı kendi yerleştirdi; perdeleri kendi eliyle taktı, halıları mihladi; karısı ikide bir ona:

- Bey, yorulacaksınız! Bu kadar adam var, bırak yapsınlar!’

Dedikçe:

- Canım bu benim zevkim, bu benim zevkim!’

Diye cevap veriyor ve ağzının içinde birçok alafranga havalar mırıldanarak, kolları sıvanmış, başı açık, elinde bir çekiç, kulağının arkasında bir kurşun kalem oradan buraya, buradan oraya koşup duruyordu. Yemek odasını Fransız tarzında döşedi; fümuarla kütüphaneye İngiliz usulünde kanepeler, masalar aldı; salon biraz melez oldu; zira, bütün, konaktan getirilmiş eşyadan teşekkül etti. Yalnız Cemil’le, Seniha için yeniden iki yatak odası ısmarlandı. Zira, Seniha bugüne yarına bekleniyordu. Konağı böyle birdenbire terk edişlerinin sebebi de biraz bu olmuştu” (Karaosmanoğlu, 1922a, s.190-191).

Alafranga mobilyalarla döşenen apartman dairesi Servet Bey’in kişiliğini yansıtmaktadır. Osmanlı Devleti’nde yaşamakla birlikte Türklükten ve Müslümanlıktan nefret eden Servet Bey’in köksüzlüğü kişiliğine de sirayet etmiştir. Bunca zaman kayıvalidesi ile kayınpederi ile aynı çatı altında yaşayan bu adam, otoriteyi kuran kişinin kayınpederinden çok kayıvalidesi olduğunu görünce kayıvalidesinin ölümünden sonra evin idaresinde son sözün karısına ait olmasını bekler. Bu romanla ilgili bugüne kadar yapılan pek çok çalışmada belirtildiği gibi konak, apartman metaforları Osmanlı Devleti’nin kaderinin göstergeleridir. Bu çalışmalardan birini yapan Selim İleri Kiralık Konak’la ilgili şu tespitte bulunmuştur: “Toplumsal sorunlar, tarihsel dönüm noktaları, değişim sürecindeki dönemler hep konağın dolaylarında izlenmiş saptamalardır” (İleri, 1975, s.111). Gündelik hayat bireysel ile resmî hayatın bütünselliği içinde yer alan olaylar dizisiyle verilmiş, zamansal sınırlar mekân birliğiyle bir araya getirilmiştir. Böylece gündelik hayatta etkisini sürdüren döngüsel zaman belirgin hâle getirilmiştir. Romanın kronotoplarından olan ziyafet, romanın başıyla sonunu birbirine bağlayan önemli bir döngüsellğin işaretçisidir.

Romanın ikinci bölümünde belirtildiği üzere Seniha her pazartesi yakın arkadaşlarına alafranga bir çay partisi düzenlemektedir. Romanın bu bölümünde anlatılanlar Seniha’nın verdiği partilerin ayaktakımını eğlendirmekten başka bir işe yaramadığının işaretçisidir. Konağın daimî misafiri olarak adlandırılan Faik Bey’in okura tanıtıldığı bu bölümde romanla ilgili önemli kronotopik işaretler mevcuttur. Dedesi Naim Efendi ile arasının açılmasına sebep olacak eylem Faik Bey’in karşıt uzamı -kadının özel odasını- işgal etmesidir. Gelenekselliğin hüküm sürdüğü konakta henüz uyanmamış olan genç kızın odasına girmesi geleneksel bağlantının örüntüsüne zarar veren bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanın sonunda Seniha ile Servet Bey’in bir apartman dairesinde ziyafette boy göstermelerine karşılık Sekine Hanım’ın ölümle pençeleşen hasta babası Naim Efendi’nin yanında kalması yaşamı değiştiren kararlarla bağlantılıdır. Gündelik zamanın yaşam alanlarında yer alan zaman-uzam göstergeleriyle toplumsal yozlaşmanın yönü tayin edilmiştir. Romanın başından beri mekânsal bağlantılarla kültürel değerler hiyerarşisine aykırı hareket ettiğini gördüğümüz Servet Bey ve Seniha

romanın sonundaki ziyafette insanlarla iletişime geçme biçimleriyle alçaltılmışlardır. Konağını sattırmamak için didinen ve bu yüzden hastalanan Naim Efendi ve hasta babasının yanında kalan Sekine Hanım ziyafette yer almadığı için yüceltilmişlerdir. Bir tür yıkma görevini üstlenen bu ziyafet kültüre veya topluma ait soyut değerler dünyasının uzamsal ve zamansal dizilerle maddileştirmesinden ibarettir. Ülkenin içinde bulunduğu kaosa benzer bir durum konakta da çok açık bir biçimde görülmektedir. Ülke ile konak arasında kurulan bağ yıkım-yapım tezaadı içinden yeni bir uzam kurmaktadır. “İnsan bedeni ölçeğindeki her şeyi, -dünyanın yıkılmış resminin olduğu o uzamda- yeni bir resim inşa etmek. En korkunç ve beklenmedik kelime matrisleri bile (...) bu ideolojik dürtülerinin birleştirici gücüyle doludur” (Bakhtin, 1981, s.177). Seniha sermayeci dünyada maddi gücün etkisi altında kalarak aile, aşk, arkadaşlık gibi kavramların maneviyatının deforme edilmesinin simgelerinden biridir. Paranın ezici gücünü kabul eden Seniha, parayı bir çıkış yolu olarak görmekle kalmaz uzamsal olarak sınırlı konaktan uzaklaşmak yerine konağın geleneksel düzenini de bozar. Seniha’nın nezdinde aynı hayat görüşüne sahip olanları aynı uzamsal ve zamansal düzleme taşıyarak acıması, gülünç görünen bu insanların bir arada bulunduğu mekânın şöyle bir fotoğrafı çekilmiştir:

“- Bu harp çok fena şey vesselam!’ dedi. ‘Böyle ne kadar gençler, gençliklerine doymadan gittiler. Sonra Hüsnü Bey’e dönüp: - Azizim,’ dedi; lütfen bana, sonra bu çocuğun medfun olduğu yeri gösteriniz; ona bir muhteşem mezar yaptıralım. Ve gözünün ucuyla Seniha’ya baktı; bu civanmerdane fikrinin genç kız üzerinde icra ettiği tesiri görmek istedi. Fakat, Seniha sadece güzel, koru ve süslüydü” (Karaosmanoğlu, 1922a, s. 297).

Yakup Kadri’nin alafranga özentileri, sahte din simsarları, monden bir kılıkla kültürümüzü işgal eden yabancılar için oluşturduğu özel, küçük bir dünyalarında bu kişilerin kendi kronotoplarını yarattığı görülmektedir. Bu tipleri toplumsal maskeleriyle kamusal alanda yaşamın seyrinde kurgulayan yazar; eylemleri, diyalogları ve görünüşleriyle çok katmanlı bir şekilde okura sunmaktadır:

“Kapitalist merkezden yayılan güçler altında taşralı idealizmin çöküşünün bir resmini elde ederiz. Kahramanların hiçbir şekilde idealize edilmeyen taşralı romantizminin çöküşünü görüyoruz; bununla birlikte burada kapitalist dünya da idealleştirilmemiştir, insanlık dışılığı açığa çıkar, içinde tüm etik sistemlerin (gelişimin daha önceki aşamalarında oluşturulmuş olan) yıkımı, önceki tüm insan ilişkilerinin (paranın etkisi altında) çözülmesi; aşk, aile, dostluk, bilim adamının ve sanatçının yaratıcı çalışmasının deforme edilmesi vb. bunların hepsi vurgulanır” (Bakhtin, 1981, s. 235).

Yakup Kadri ikinci romanı *Nur Baba*’da, Anadolu’nun Müslümanlaşma sürecine büyük bir katkı sunan tekkelerin duyguları sömüren, menfaat düşkünü insanların elinde birincil işlevini

kaybetmesini kurduğu çok katmanlı yapıyla anlatmıştır. Roller muazzam olan, geçmişe ait değerlerin uzantısı olarak işlev gören dini kurumların son iki yüzyılda değiştiğini göstermeye çalışan Yakup Kadri şimdiyi kapatan ve geçmiş çarpıtan yanlış bağlantıları gündelik hayat içerisinde birey ve ideoloji üzerinden sorgulamaya açmıştır. Gelenek tarafından güçlendirilen dinî ve resmî ideolojinin iz düşümü olan Nur Baba Dergâhı, sahte hiyerarşik ilişkiler için merkez konumdadır. Romanın birinci bölümü Bektaşî tekkesinde bir ayin esnasında kurulan diyalogla başlar. Dar perspektifle Cem ayininin gerçek doğasını çarpıtan kişilerin, geniş perspektifle toplumdaki yozlaşmaya sebep olan kişilerin aynı kimseler olduğu sonucu insan-mekân ilişkisinden çıkmaktadır. Romanın başında yer verilen içki meclisi diyalogu yozlaşmanın ilk kodudur:

- “– Dem bitti mi? Dem bitti mi?
 – Erenler başı için bize dem verin, dem verin!..
 – Kerbela’da susuz kalanlar aşkı için..
 – Soframız çöl gibi kuruyup kaldı, bir katresi cana can katacak..
 – Yanlış söyledin, cananı cana bağlayacak.
 – İkisi birden... Zaten can demek canan demektir..
 – Seni afacan seni!..
 – Hah, hah, hah..
 – Sâki, ocağına düştük, ne yaparsan yap, imdada gel..
 – Kendisi muhtacı himmet bir dede..
 – Peki... Öyle ise emrediyorum sana: Dem ol!
 – Oldum..
 – Şişeye gir..
 – Yok, bak onu yapamam, başka yere girmek dilerim.
 – Ağzıma gir..
 – İstemem, erenler..
 – Kalbime gir..
 – Ne mazhariyet, Allah verince böyle verir” (Karaosmanoğlu, 1922b, s.10-11).

İnsan-ı kâmil adı verilen dünya görüşüne aykırı olan bu diyalog sahteciliğin bu dergâhta var olduğunu göstermektedir. Yakup Kadri *Kıralık Konak*’ta yozlaşmayı bireysel açıdan göstermişti, *Nur Baba*’da ise bu yozlaşmayı kurumsal perspektiften sunmuştur. Dinî ideolojinin işlevini yitirdiği, bunun yerine bireysel zevklerin ön plana çıktığı günlük tekke yaşamında baş gösteren sarhoşluk, cinsellik, haram ve zina gibi eylemleri zamanla kesişen uzamsal sahnelerle ifade etmiştir. Dergâhın geçmişten bu yana süregelen değerleri yozlaşmaya uğramış, birliktelik açısından önem taşıyan yeme-içme ile ilgili bütüne hizmet eden toplumsal birliklerle dergâh bağını koparmıştır. Bireysel çıkarların, zevklerin özel meselesi hâline gelen bu eylemler dergâhın asıl amacını yok etmiştir. Geleneksel değerlerden kopuşun bir sonucu olarak Nur Baba Dergâhı yalnızca tüketen ve çarpık ilişkiler oluşturan dönemin ve bireyin matrislerini oluşturan bir uzam-zamandır. Bu matrislerin geçmişle bağlantısının kurulmasını ve bu bağlantıdaki

geleneksel anlamının ortaya çıkarılmasını sağlayan, geçmişin izini bugüne taşıyan Celile Hanım'dır. Uzun süren sofra sohbetlerinin iyi sonuçlar doğurmadığını tecrübe etmiş olan mürşidin zevcesi Bacı Celile Hanım, dergâhın unutulmaya yüz tutmuş kimliğini hatırlatırcasına şu anki durumunun izahını yapmıştır:

“- Allah'ı severseniz, siz bari böyle demeyin beyefendi... Siz ki dergâh nedir bilirsiniz, tarikatın erkânına benden ziyade vâkıfsınız. Bana söyleyin; böyle meydan, böyle muhabbet nerede gördünüz? Baba kendinden geçmiş, evlâtlar her istediğini yapar? Rapt yok, zapt yok, lokma zamanı ise hiç belli değil. Bunun sonu neye varır böyle?” (Karaosmanoğlu, 1922b s. 13).

Romanın “Bir Bektaşî Şeyhi Nasıl Yetişir?” başlıklı ikinci bölümünde tekkenin yozlaşma tarihi bireysel düzlemde açığa çıkarılmıştır. Gerçek adının Nuri olduğu ifade edilen Nur Baba'nın sekiz dokuz yaşlarındayken dergâhın babası Afif Baba tarafından Anadolu'dan getirildiği belirtilmiştir (Karaosmanoğlu, 1922b, s. 23). Afif Baba öldükten sonra ona annelik yapman Bacı Celile Hanım ile evlenmiştir. İnsan ilişkilerinin ikiyüzlü hâle gelmesini tabiri caizse cinsel ahlaksızlıklarla ilişki kurulmasını kolay kolay kabul etmeyecek olan toplum, dinî ideoloji altında derebeyliğini ilan eden Nur Baba'yı kabullenmiştir. Hayatı istila edercesine çepeçevre saran merak etme ve merakını gidermeye çalışma insan ilişkilerine yanlış ve ikiyüzlülüğü sokmuştur:

“Fakat çok geçmedi, ya bir ya iki sene zarfında cesur ve anut çocuk yine talihine galebe etmenin yolunu buldu ve bu yol onun için, Afif Baba ölüm döşegine düştüğü günden beri odanın ayrı bir köşesinde serili duran Bacı'nın yatağı oldu. Vakıa; ateşin ve körpe Nuri, ancak birçok zahmet ve birçok tehlike mukabilinde girebildiği bu hazanperver yataktan kendi ihtirasatıyla mütenasip bir kâm alabilmekten uzak kaldı; fakat, bu onun için, ikbalin yüzünü hiç olmazsa dolayısıyla kendine doğru çeviren bir hâdisse oldu; çünkü, Afif Baba son nefesini verdikten üç ay sonra resmî ve alenî bir mahiyet alan bu münasebet herkesin o kadar merak ve tecessüsünü celbetti ki tekke yeniden dolmaya başladı; birkaç sene evvel yavaş yavaş tek tük çekilen mihmanlar bu sefer heyecanlı bir temaya koşar gibi akın akın avdet eylediler ve tekkeye pek az zaman zarfında nâmesbûk bir feyiz ve bereket getirdiler” (Karaosmanoğlu, 1922b, s.24-25).

Celile Hanım'ın analık ettiği Nur Baba ile tekke şartlarında evlenmesi Nur Baba'nın ilerleyen sayfalarda yapacağı ahlaksızlıkları gösteren önemli bir işarettir. Ziba Hanımefendi, Nigâr Hanım, Nakip Paşa hareminden yaşlı kadın ve Süheylâ isimli genç kadınla ilişki yaşayan Nur Baba İslamiyet'te ve Bektaşî geleneğinde yeri olmayan zinanın başrolündedir. İstanbul'un köklü ailelerinden birine mensup bir hanımefendi olan Ziba'nın Nur Baba'yı kıskanması ve tekkede yer bulabilmek için Nur Baba'nın kucağına külçe altın bırakması kişisel yozlaşmayı, Nur Baba'nın bu parayı “[d]ergâhın selâmet ve... refahı için!” (Karaosmanoğlu, 1922b, s. 32) kabul etmesi dinî istismarcılığı ortaya koymaktadır. Tüm bu detaylar yazar anlatıcının gündelik

hayatı bir gözlemci olarak işgal ettiği özel hayatındaki konumundan okura sunulduğunu göstermektedir. Yakup Kadri'nin “(...) çalışmalarının sürekliliği, biyografik zaman, onun nesneleştirilmesi için kritik bir ardışık işaret sağla[mıştır]. Ve ayrıca, bu bağlamda benlik bilinci, genel bir ‘birisine’ değil, daha ziyade belirli bir okuyucu çevresine, kişinin eserlerinin okuyucularına ifşa edil[mıştır]” (Bakhtin, 1981, s. 139). Toplumsal anlar ve alanlar bireysel hayatın olaylarını deneyimleme imkânı sunmakta, kamusal bütünlük içinde anlatı belirli noktalarda (hem tarihsel olayın kendisi hem de tarihsel sürecin bir parçası olarak) birey ile kesişmektedir. Yakup Kadri hem *Nur Baba* romanının girişinde yaptığı izahlarda hem de *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*'nda bu süreci otobiyografik gözlemle dile getirmiştir (Karaosmanoğlu, 1969, s. 167-174). Otobiyografik bilincin seçtiği kişisel olay örgüsünü, toplumsal-tarihsel bütünün gündelik yaşamına aktarmıştır. Romanın başında verilen cem ayinine ait diyalogların kodu bu sayfalarda çözülmektedir. Yakup Kadri roman kahramanlarına da kendi gözlemlerini söyletmektedir:

“- Şimdiki hanımlar dergâhları sadece birer muaşaka mahali telakki ediyorlar; muaşaka... Bari bunun ne demek olduğunu bilseler. Yalnız Rauf Bey'le Nasib Hanım'ı sevişirken görmek insana muhabbetten, aşktan istikrah veriyor; Allah vermesin, tıpkı hayvanlar gibi... Gücenme ama, bu nesil, sizin nesliniz doğrusu her şey gibi muhabbetten de bihaber... Onu da beceremiyor, ağzına yüzüne bulaştırıyor” (Karaosmanoğlu, 1922b, s. 37).

İnsanların bir sığınma, kurtuluş yeri olarak gördüğü Nur Baba Dergâhı yazarın kendi gözlemlerinin bir sonucu olarak toplumsal yozlaşmanın bireysel boyutunu dinî açıdan sorgulayan bir zamansal ve uzamsal bir değerdir. Bunun dışında Ziba Hanımefendi'nin babası Safa Efendi'ye ait yalı, Nigar Hanım'ın eşi Eşref Paşa'ya ait konak ve Macit'in yaşadığı Çubukçuyan Apartmanı'nda bulunan daire romandaki olayları kahramanlar aracılığıyla cisimleştiren zaman-uzam temsilleridir. Yalı, Ziba Hanımefendi'nin küçük yaşlarına denk gelen zamanlarda Boğaziçi'nin cazibe merkezlerinden biridir. Saz seslerinin eksik olmadığı yalıda biten bir fasılın ardından koydaki sandallar eğlenceyi devam ettirmektedir (Karaosmanoğlu, 1922b, s. 27). Ziba Hanımefendi'nin genç kızlığına denk gelen zamanda Abdülaziz devri bitmiş, İstanbul'da başka bir devir başlamıştır. Bu sessiz dönemde ela gözlü Ziba, gözleri kadar güzel olan sesi ve hünerli parmaklarıyla erkekleri yalının önüne toplamaktadır. Bu tanınırlığı karşısında itibar ettiği tek kişi Nur Baba'dır.

Ziba Hanımefendi'nin bu malını, mülkünü, gençliğini, her şeyini feda ettiği yıllarda kardeşi Sacit Bey, kızı Nigar Hanım'ın tahsil ve terbiyesiyle meşguldür (Karaosmanoğlu, 1922b, s. 30-

31). Sakin bir hayat süren Nigar Hanım'ın tekkeye katılmasındaki en büyük etken küçükken içinde yetiştiği sakinliktir. Macit'e, Nur Baba Dergâhı'nı şöyle anlatmaktadır:

“- Evet Macid, pek canlı ve pek hususî bir âlem. Vakıa bu herkesin bildiği bir sürü hayat unsurlarından mürekkep... Muhabbet gibi, kin ve haset gibi, musiki, mey, mehtapta terennüm gibi şeyler bu âlemin esaslarını teşkil ediyor. Fakat o ne hudutsuz muhabbet! O ne derin kin ve haset! O ne çok musiki, ne çok mey, ne çok terennüm, Macid! Bu âlemde her şeyin sonuna kadar gidiliyor. Musiki sabaha kadar devam ediyor, mey son cür'aya kadar içiliyor, muhabbet ekseriya yıllarca sürüyor. Hülâsa bu öyle bir sofraya ki insan onun başından lebalep dolu ve taşkın kalkıyor; en tatlısından, en acısına kadar manevî gıdaların envainı tadıyor” (Karaosmanoğlu, 1922b, s. 59).

Mekânların kahramanların geçmişlerinden izlerle dolu bir şekilde sunulması “[o]layların ortaya çıkması, temsil edilebilir olması için gerekli zemini hazırlayan (...) zaman-uzamdır” (Bakhtin, 1981, s.250). Ziba Hanımefendi'nin çocukluk döneminden alışkın olduğu hareketin, görünürlüğün işaretleri Nur Baba Dergâhı'nda vardır. Halası Ziba Hanım'ın hareketli hayatına karşılık sakin hayat süren Nigar Hanım kabuğunu kırmak istercesine “Ah ne kadar isterdim, sizinle beraber olmak, sizin içinizde bulunmak... Bütün bu âlemleri yakından görmek, anlamak...” (Karaosmanoğlu, 1922b, s. 35-36) diye bu hayatı arzulamıştır.

Romandaki kahramanlarla ilgili bilgi aldığımız yerler olay örgüsüne dâhil olan kronotoplardır. Nigar Hanım'ın Ziba Hanımefendi'den daha çok, etkisi daha uzun süren bir ilişki içinde kalması insan-mekân ilişkisiyle kendini göstermektedir. Eşref Paşa'nın karısı olarak yaşadığı konak da yine bir kafesi hatırlatmaktadır. Nur Baba Dergâhı'na giderken yol kronotopunda düşündükleri benzer bir işaretçidir:

“(...) Fakat, Üsküdar iskelesine geldiği zaman ufak bir sebep genç kadının silsile-i mülâhazatını vehleten tersine çeviriyordu. Anadolu sahilini takip eden vapur henüz kalkmış, diğer vapura ise bir buçuk saatten fazla bir intizar lazımdı. Nigâr Hanım, beklemeye karar vermekle beraber bu bir buçuk saati cidden tahammülfersa buldu ve bu bir buçuk saat ona, hayatının her dakikası birer asır kadar uzun diğer bir sürü boş ve ağır saatlerini hatırlattı; kendisini doğduğu, büyüdüğü, evlendiği büyük ve eski yalının içinde, elleri boş, gözleri boş, dimağı boş, kâh bu odadan o odaya dolaşırken, kâh yüzükoyun şezlongunun üstünde yatarken, kâh kıştan kalmış sobasının tehi ve samit ağzını fasılasız, isteksiz ve yarım içilmiş sigaralarla doldururken gördü; böyle zamanlarda o, âdeta, saatin içindeki zincirin anut, sessiz ve kemirici bir devirle kendi kalbi etrafında döndüğünü hisseder. Eşref Paşa'nın haremi intizar salonunun kafesi arkasından Üsküdar sahilinin solgun sularına baktı ve göğsü birkaç kereler ağır, zahmetli bir teneffüsle inip kalktı” (Karaosmanoğlu, 1922b, s. 101-102).

Dönemin duygu değerlerinden izler taşıyan bu roman, yazarın tarihsel-toplumsal-bireysel olmak üzere üç ayrı kategoride ayrı ayrı sunduğu zaman ve uzamı gündelik hayatı görünür kılan tek bir uzamsal ve zamansal noktada (tekkede) kesiştirmektedir. Romanın sonunda ise

Nişantaşı'ndaki apartman dairesinde Macid'in Nigâr Hanım'la çocuklarıyla ilgili yaptığı konuşmada tekkeden kopamayacağını anlarız. Macid'in en başından beri Nigâr Hanım için güvenli bir liman olmasına rağmen onun bu limanda kalmak istememesi yine Nigâr Hanım'ın içinde yetiştiği uzam-zamanla ilgilidir. Onu cezbeden güvenilir olmayan liman Nur Baba Dergâhı'dır. Apartman dairesinde biten roman bu açıdan anlamlıdır.

Sodom ve Gomore (1928)'de zamansal-uzamsal dünyanın sınırları insan bedenselliği ile sembolik bir maddî değer ölçüsü hâline gelir. Tarihsel-sosyal sürecin derinliğini göstermek için bir alan yaratan insan bedeni, kronotopik dünyada sonsuz bir genişlik ortaya çıkarmaktadır. Devletin çöküşünün toplumsal, ahlaki çürümeyle ele alındığı *Kıralık Konak*'ta yansıtıldığı gibi *Sodom ve Gomore*'de de Millî Mücadele yıllarına ait çözülme işaretleri gündelik yaşama ait yeme, içme, eğlenme ve cinsellik gibi dizilerle verilmiştir. Bu yaşam dizileri ile ahlaki çözülmenin ilişkilendirilmesi dönemin perspektiflerini ortaya çıkarmaktadır. Gündelik yaşam içinde gelişen olaylar zinciri, bozulan devlet düzeninin ve çöküşe geçen ahlakın yanlış matrislerini yıkarak bunun tarihsel, sosyo-kültürel kaynaklarını somutlaştıran matrisler yaratmıştır.

Bu kaynaklardan biri, romanın birinci bölümünün başında belirtilen Eski Ahit'e ait bir epigraftır. Ayşe Nur Özdemir, Yakup Kadri'nin İstanbul ile Sodom ve Gomore kentleri arasında kurduğu metinlerarası koşutluğu şöyle ifade etmiştir:

“Sodom ve Gomore’de, Tevrat, Zebur ve İncil’de yer alan bazı anlatılardan ve onlara ait kesitlerden yola çıkılarak ve sıklıkla ‘alıntı’ ve ‘gönderge’ tekniği kullanılarak yeni bir metin oluşturulur. Yakup Kadri, romanında kutsal kitapların lanete uğramış iki şehrinin simgeselliğinden yararlandığı gibi, bu şehirlerle ilgili ayetlerin çağrışım alanını kullanarak ‘ahlaksızlığın dizginsizce yaşandığı bir işgal şehri portresi’ çizmiştir. Bu metnin hem kurgusal yapısını hem de içeriksel motiflerini belirleyen ana eksen, Tevrat’ın Tekvin 18. ve 19. bölümünde bahsi geçen Sodom ve Gomore isimli şehirlerin yıkılışıdır.

Sodom ve Gomore’nin yıkılışıyla ilgili epigrafların etrafında örülen ahlaksızlık, çürüme, cezalandırma, sevgi ve çileyle ilgili diğer epigraflar; romanın kurgusuna ve bölümlerin çarpıcı kısımlarına işaret eder. Bu epigraflar, romanın kurgusunu dokuyan kısa mesajlar olarak değerlendirilebilir. Bütün hepsini inceleyemeyeceğimiz bu epigrafların ilkinde, yani romanın birinci bölümünde Yakup Kadri, Eski Ahit’in Yeşaya 1/7, 8, 9 kısmında Rab’bin Yeşaya’yı uyarırken kullandığı Sodom ve Gomore yıkımına dair atfı alıntılar. Eğer ki hak yolundan sapılırsa Siyon halkının akıbeti de Lût kavminin akıbetine benzeyecektir. Kitapta bu epigrafın altında yer alan İstanbul görüntüsü de yıkımın eşliğinde ve kendi kaderine terk edilmiş bir hâldedir. Yabancılar, İstanbul’u kuşatmış ve işgal etmiştir. Yazar bu bölümde işgal görüntüsünü ve o şartlara teslim olarak değerlerinden uzaklaşmış insanların portresini çizer” (Özdemir, 2018, s.614).

İşgal altındaki İstanbul'da hüküm süren ahlaksızlığı çarpık insan ilişkileri altında göstermeye çalışan yazar anlatıcı, romana da adını veren Sodom ve Gomore şehirlerinin geçmişine atıf yaparak iki farklı çağa ait iki farklı anlatıyı aralarında zaman dışı bir aralık bırakmış ve bu şehirlerden İstanbul'u ortak bir yazgı etrafında kurgulamıştır.

Sodom ve Gomore anlatısının merkezinde yer alan “ateş” ve “ölüm” matrislerinin eş zamanlı bir şekilde yıkmak, bozmak ve yenilenmek, güçlenip canlanmak anlamlarını içinde muhafaza eden bir gücü vardır. Tüm bu matrislere sebep olan sapkın, yozlaşmış, çürümüş her türlü eylemi ve ilişkiyi teşhir edecek diziler romanın derinliklerine sızan kronotoplardır. Romanın başında Captain Gerald Jackson Read'in iki davet arasında boş bulduğu bir vakitte kendini yatağa attığı, kahramanın bu üç saatlik ara zamanda tüm konumlardan, sorumluluklardan uzaklaştığı anlatılmıştır. Saatin beklediğinden geç bir zamanı göstermesi ile romanın kronotopik dünyası kendini belli etmiştir. Bir Türk evinde verilecek olan çay partisine davetli olan Captain Read'in bu davete icabet edip etmemesi yozlaşmanın ilk işaretçisidir:

“(…) Bu akşam bir Türk evine çaya davetli olduğunu unutmamıştı. Gerçi gitmese de olabilirdi. Fakat, davet sahibinin kızıyla aralarında henüz başlayan ‘flört’ün herhangi bir sebeple aksamasına Captain Gerald Jackson Read'in gönlü razı değildi. İstanbul'a geldiği günden beri vakıa bir an flörtsüz kaldığı, bir an kadınlardan baş aldığı yoktu. Captain G. J. Read aşk ve sevdâ oyunlarından artık işbâ hâline gelmişti. Bunlar yüzünden hükümetinin kendisine tevdi ettiği mühim işleri bile görmeye vakit kalmıyordu” (Karaosmanoğlu, 1928, s.4).

Buluşma kronotopunun ortaya çıktığı “Nişantaşı'nda yeni bir apartmanın ikinci katı” (Karaosmanoğlu, 1928, s. 9) tıpkı *Kıralık Konak* romanında olduğu gibi alafranga yaşamın göstergesidir. Yozlaşmanın izlerini taşıyan uzam kahramanların dünya görüşlerini, ilişkilerini, zaaflarını, fikirlerini açığa çıkartan sahneler ev sahipliği yapmaktadır. Bir apartman dairesinin iç mekânları romanın olay örgüsünün şekillendiği koordinat noktalarından biri olmakla birlikte burada kurulan diyaloglar dolayısıyla zamansallığı ön plana çıkaran sahnelerin de kesişim yeri olduğu anlaşılmaktadır. Tesadüfî bir araya gelişlere ortam hazırlayan buluşma kronotopu romanın derinliklerine sızan sembolik ifadeyi de açığa çıkartmaktadır.

İnsan ilişkilerinin sayısız detayının verildiği salon uzamının dikkat çeken bir özelliği ev ortamının korunaklı, samimi ilişkilerin olduğu özel alandan çok entrika ağlarıyla birbirlerine bağlanmış hayatları bir araya getiren ev sahipleri de dahil olmak üzere herkes için yabancı bir dünya gibi sunulmasıdır. Türk ev sahipleri tarafından bu eve davet edilen kişiler ülkeyi işgal etmek için gelmişlerdir. Ev sahipleri kendi köklerinden, bütünleyici değerlerden o kadar uzaklaşmışlardır ki düşmanları kendi evinde beslemekten çekinmezler. Misafirler cinsel

arzularını gerçekleştirmek için bir ortam bulabilmek ümidiyle gelmiş, birbirlerinin alanına kamusal görevlerine uygun bir kimlikle “işgalci” olarak dahil olmuşlardır:

“Sahanın burada da, İngilizler tarafından işgal edildiğini hisseden birkaç Fransız zabiti, beyhude bir mağlubiyet manzarası göstermemek için ortadan sıvıştı. Bunun üzerine meydanda müsahipsiz kalan bazı hanımlar salonun öbür köşesinde mütemadiyen viski içip kimsenin bir şey anlamadığı tuhafliklarına germi veren ‘Major Will’in yanına sokuldular” (Karaosmanoğlu, 1928, s. 12).

Major Will, kimliği bilinmemekle birlikte hayvanî ve adi zevklerin peşinde koşan, kaba saba görünen, ahlaksızlığı temsil eden bir kahraman olarak romana burada dâhil olmaktadır. Bu tanımlamalar kahramanın olay örgüsünde üstleneceği işleve uygun olarak yapılmıştır ve dikkat edilirse durağanlık ifade etmeyip -ahlaki boyutu bir kenara bırakılırsa- dinamik bir eylemsel düzlemde hareket eden beden şeklinde algılanmaktadır. İstanbul’da hangi işle meşgul olduğu, kimliği hakkında hiç kimse bir fikre sahip değilken eğlence âleminin gediklilerinden olduğu için “haylaz bir milyoner” (Karaosmanoğlu, 1928, s.12) olduğu iddia edilmektedir. Romana anlamı veren ahlak sorunu insan imajıyla anlam kazanmıştır ki zaten “[i]nsan imajı her zaman özünde kronotopiktir” (Bakhtin, 1981, s. 85).

Romanda yer alan ecnebi kahramanlar akla gelebilecek sapkınlıkları, ait oldukları kültürün yozlaşmış değerlerini Mütareke Dönemi İstanbul’una taşıyan kahramanlar olarak dikkat çekmektedirler. Major Will’in yalısı “(...) eski Osmanlı ihtişamı devirlerinin bir güzârı bir kocaman ve mutantan binanın selâmlık dairesi[dir]” (Karaosmanoğlu, 1928, s. 108). Türk bir ailenin yaşadığı bu yalıyı Major Will zevkine göre döşemiştir. Misafirler tarafından da merak edilen fakat yalnızca “erkeklerle mahsus bir mabet” (Karaosmanoğlu, 1928, s. 113) olarak tanıtılan yer, yalının ilk sahipleri tarafından aile mescidi olarak yaptırılmış ve birkaç sene öncesine kadar da kullanımına devam edilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında servetlerini tüketen bu ailenin bireyleri yokluk içinde kalınca yalıyı bedelinin çok altında kiraya vermişlerdir. Ev sahibi aile bu yalının harap durumda olan selâmlık kısmında oturmaktadırlar. Major Will’in tuttuğu yalı, zamansal süreden ve mekânsal noktalardan ayrılmayacak bir sembolik anlam barındırmaktadır. Yuvarlak yüzlü, şişman vücutlu Majör Will’in bedenini sokabileceğinden çok daha geniş bir alanı kaplaması İtilaf Devletleri’nin işgalci yönünü vurgulamaktadır. Romanın vurguladığı ahlaksızlığı destekleyen cinsel eylemler dizisi, önceden mescit olarak kullanılan bu mekânda somutlaştırılmıştır. Ahlaki sapkınlık içinde yaşayan Sodom ve Gomore halkına gönderilen peygamber Lût’un rehberliğine aldırış etmeyerek Allah’ın lanetiyle karşılaşan Sodom ve Gomore halkının şehvet kölesi oluşuna romanın kutsal

mekânı üzerinden bir gönderme yapılmıştır. Mescidi erkek mabedi hâline getiren Major Will'in bu odasında yer alan detaylar romanın çeşitli yerlerinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır:

“Major Will burasını şehvet-amiz tasvirler ve heykellerle dolu bir nevi yatak odası hâline ifrağ etmişti. Mesela mihrabın içine on yaşlarında birer çocuk cesametinde yekdiğerine sarılmış, dudak dudağa öpüşen çıplak bir çiftin heykeli konulmuştu. Uzaktan; insana bir eser-i sanat zehabını veren bu alçıdan bebeklerin, yakınlarına varıldığı vakit, nasıl behimî bir maksatla imal edilmiş oldukları derhal anlaşılıyordu. Nitekim bunun iki tarafına vaz’ olunmuş iki, ‘Amour’ da klasik zevk, klasik anane namına hiçbir mana ifade etmiyordu. Bunlar da bedenlerinin süflî kısmını hayasızca teşhir eden behîmiyyet timsaliydi. Biraz ötede tahtadan oyulmuş, boyalı bir ‘Satire’in omuzlarında bir ‘Nefne’nin pembe vücudu görünüyordu. Başka bir köşede yalnız bir bakire statüsü, koluyla yüzünü kapamış vâsıl kapanmış lazım gelen yerini açık bırakmış beceriksiz, perişan bir hicap vaziyetinde duruyordu. Bunlardan sonra, sıra küçücük biblolara, oyuncaklara geliyordu. Bunların ekserisi kurşundan dökülmüş boyalı bebekler, bazısı da son derece mûşikâfâne bir cinsiyet anatomisine göre imal edilmiş müstehcen kabartmalardı. Duvarlardaki pornografik resimlerin ise haddi ve hesabı yoktu. Bunlar adeta kâğıt ve seccade yerine bütün duvarları baştan başa kaplıyordu” (Karaosmanoğlu, 1928, s. 115).

Yakup Kadri, romanın zamansal-uzamsal dünyasını sembolik olarak yorumlamaya açık hâle getirmiştir. Müstehcenliğe yapılan vurgu sonrasında odayla ilgili cinsel detaylara yer veren yazarın misafirlerden birine söylediği benzetme sapkınlığın ne derece farkında olduğunu göstermektedir. Adının verilmediği bir fon kahraman Sodom ve Gomore şehirlerini yok eden lanet gibi Pompei halkını da yok eden laneti bu mescitten bozma odada görmüştür. Major Will, bu benzetmeye bayağı bir gülüşle yanıt vermiştir. Cinsel ahlaksızlıklar dizisi cinsellik, müstehcenlik ve eşcinsellik roman kahramanlarının sahip olduğu insan imgesinin sembolik doğası gereği Tanzimat’ta başlayan alafrangalığın metamorfoza uğrayarak Millî Mücadele yıllarında sahip oldukları formun eylemsel dizileridir. Artık basit bir şekilde bir önceki dönem romanlarında olduğu gibi Batı’ya özenme, Batılı değerleri taklit etme ve bundan ötürü gülünç duruma düşme gibi bir yönüyle masum kalan insan yaşamının ifşası beden matrisinin hem bireysel hem toplumsal hem de tarihsel bütünlüğünü ifade etmesi nedeniyle önemlidir. Çökmekte olan bir ülkenin, işgal altındaki bir başkent insan yaşamı nedeniyle kaderinde kritik bir dönüm noktasına gelmesi insan imajının kronotopikliği sayesinde tasvir edilmiştir.

Romanda Millî Mütareke yıllarına ait çizilen resimde bu ahlaksızlığın karşısında İngilizlere düşmanlık besleyerek tepki koyan Necdet’in nefreti, sevdiği kadın Leylâ dolayısıyladır. Leylâ’nın ecnebilerle birlikte vakit geçirmesi, Necdet’te İngiliz düşmanlığı olarak ifade edilebilecek ideolojik fikrin oluşmasına zemin hazırlarken diğer yandan Necdet toplumsal duyarlılığı nedeniyle diğer kahramanlardan farklı bir dönüşüm yaşamaktadır. Romanın

başlarında Leylâ'ya karşı hissettiği duygular onu başkalaşım yaşamaya itmiştir. Romanda Leylâ'yı vahşi bir şekilde tutup "(...) uzun, merhametsiz, kindar ve yırtıcı bir buseyle" (Karaosmanoğlu, 1928, s. 74) öpen Necdet'in dönüşümü belirgin bir şekilde ilk kez şu sözlerle anlatılmaktadır:

"Ve bu buse ve onu takip eden saat, Necdet için, yeni bir hayatın başlangıcı oldu. O gece, Leylâ'yı evine götürüp bıraktıktan sonra, biraz evvel çıktığı yatak odasına büsbütün başka bir adam olarak döndü. Vücudunda namütenahi bir hafiflik ve ruhunda adeta sermedî bir ferahlık hissediyordu. Bütün uzviyeti yenileşmiş, cilalanmış gibiydi. Dudaklarında devamlı bir tebessüm vardı. Nara atmak, oynamak, şarkı söylemek istiyordu. Fakat o anda duyduğu saadet o kadar rakid, sakın ve rahat bir şeydi ki, herhangi bir meserret tezahürü bunu ancak bulandırabilir, bunu ancak bozabilirdi" (Karaosmanoğlu, 1928, s.75).

Necdet'in hayatı, Leylâ ile kurduğu ilişkinin seyrine, zamanın onda bıraktığı etkiye göre şekil almaktadır. Leylâ'nın yabancılarla görüşmesi Necdet'in milliyetçi duygularının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir İngiliz'in elini sıkmak, İngiliz'le dostluk kurmak, Leylâ'yı onlardan biriyle konuşurken görmek gibi eylemler Necdet'in hayatını işaretlenmiş dönemlere ayırmayı mümkün kılmaktadır. Bakhtin bu işaretlenmelere düğüm adını vermektedir. Bu düğümler zamansal bir dizinin takipçileridir:

"Metamorfoz ya da dönüşüm, gelişme fikri için mitolojik bir kılıftır -ama düz bir çizgiden çok geliş güzel olarak açılan, içinde 'düğümler' olan bir çizgide ortaya çıkan, bu nedenle ayırt edici bir zamansal sekans tipi oluşturan bir kılıftır. Bu fikrin yapısı olağanüstü derecede karmaşıktır, bu nedenle ondan gelişen *zamansal dizilerin* türleri son derece çeşitlidir" (Bakhtin, 1981, s. 113).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Necdet'in Leyla'dan uzaklaşarak değişen düşünceleri, Leylâ'nın hastalanması ile başka bir boyut kazansa da asıl kırılma anı tramvayda gerçekleşir:

"İki bacağı kesilmiş bir Türk askeri kendisine sığınacak تنها bir köşe bulmak için kalabalığın içinde bin zahmetle sürünerek tramvayın ön sahanlığına geçmeye çalışıyor. Tam bu sırada, bir durakta, o taraftan içeriye doğru şuh, fıkırdak bir Türk kızı girdi; yanında bir İngiliz zabiti vardı. Oturmak için yer aradılar. İngiliz zabiti kırbacının ucuyla önden üçüncü sırada oturan iki kişiye kalkmalarını işaret etti. Kız, gülererek açılan yere doğru yürürken kısık bir feryat koptu. Bu, yerde sürünen zavallı kötürüm askerin sesiydi. Kız iskarpinlerinin sivri topuklarıyla bunun yegâne müttekası olan ellerinden birine basmıştı" (Karaosmanoğlu, 1928, s.300-301).

Tramvaydan kendini atan Necdet yolda Cemil'e rastlamıştır. Yol kronotopu tüm toplumsal sınıftan insanın bir araya gelebildiği uzamsal-zamansal noktaları kesiştirmekle kalmaz aynı zamanda olaylara yeni bir hareket noktası da kazandırır. Uzamda zamanın akışta olduğu, zamanın uzamla kaynaştığı yol, Necdet'i ahlaksızlık nedeniyle yanan ateşten kurtarıp mücadele

ateşine atmıştır. Buraya kadar incelenen romanlar açıkça göstermektedir ki gündelik hayatın ortaya çıkardığı katı gerçekler aile ve toplum temelinde sarsılan değerleri temsil etmektedir.

Gündelik yaşam içerisinde sunulan bir başka zaman-uzam ailenin sınırlarını aşan mahalle kültürüdür. Millî Edebiyat Dönemi'nin ara nesil sanatçılarından biri olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında köşk ve yalılardaki hizmetçiler ile mahallelinin konumlandırılması gündelik hayat kronotopunun düzenleyici önemini devam ettirmektedir. Varlıklı kimselerden yoksullara, okumuşlardan cahillere kadar tüm sosyal sınıf temsilcilerini bir araya getirdiği romanlarında her bir karaktere sembolik bir rol vererek dönemin eleştirilecek yanlarını yansıtmıştır. Bir zamanlar Batı taklitçiliğine ev sahipliği yapan İstanbul'un çeşitli semtleri *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*, *Gulyabani* ve *Cadı* adlı romanlarda cehalete, geri kalmaya sebep olan insanlarla doldurulmuştur. Mahalle ve evlerde sadece geleneksel hayatı devam ettirenlerin değil okumuş kimselerin de batıl inançlara karşı tutumları toplumun mevcut durumunu eleştirmek için ideal bir işlev taşımaktadır. *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* (1912) adlı romanda iyi okullarda tahsil görmüş, bilimsel çalışmaları takip eden yeni nesil bir genç olan İrfan Bey'in memleketteki cahillikten şikayetçi olup çevresindekileri kendi bilgi birikimiyle aydınlatma sevdasına düşmüştür. Tekâmül kanununa dair görüşlerini "Philosophie contemporaine" kitaplığından aldığı birkaç kitap üzerine yoğunlaşarak bir makale kaleme almıştır. Bu makale beklediği ilgiyi görmeyince şöhret hırsıyla yanarak "Acaba bu memleket, İrfan'daki cevher-i zekâyı takdir edebilecek bir seviye-yi idrake kadar hiçbir zaman yükselmeyecek miydi?" (Gürpınar, 1912, s.57) diye düşünmektedir. Romanın zamansal dizisini oluşturacak dış dünyanın İrfan Bey'de yarattığı his tiksindir. "Böyle nevmidane düşünüyor, sonra muhite karşı derin bir nefrete düşerek her şeyi, birahimane tenkide giriyor, ahvâl ve âdât-ı milliyemizden hiçbirini beğenmiyor, cümlesini değiştirmek lüzumuna kanaat getiriyordu" (Gürpınar, 1912, s.57). Kahramanın yaşamın gidişatında çizdiği uzamsal rota gündelik yaşam yolundan geçmektedir. İrfan'ın romanın eylemsel düzlemini oluşturacak kararları bu düşmanca tavrının arkasından kendini göstermektedir. Bu kararlar, toplumsal tenkitler kronotoplar aracılığıyla canlanarak temsil etme potansiyeline sahip zaman uzamların aniden gelişen durumları açığa çıkarmasına izin vermektedir:

"İrfan bu samet hakaret karşısında öldü, bitti. Eridi. O günden sonra kadınlara hasım oldu. Ricale nispeten nisvanın noksan-ı izanı, zayıfı, birçok ahvâl-i tabiiyedeki adem-i tekemmülü hakkında bentler neşretti. Bu neşriyattan münfail olan birkaç hanım yine sada-yı matbuatla mugabberane cevaplar verdiler... Bahis kıızıştı. Âlem-i matbuatta İrfan, kadın husumetkârlığıyla biraz tanındı. Fakat ne yapsa, ne etse kadınlardan tamamıyla hincını alamıyordu.

1326 senesi mayıs evailinde arzımızın Halley Yıldızı'nın kuyruğu içinden mürur edeceği haber-i müheyyici çıktı. Canlarına hayat-ı umumiyyeden ziyade ehemmiyet veren kimseler telâşa düştü" (Gürpınar, 1912, s.54).

Böylelikle bireyden topluma yayılan bir genişleme alanı bulan kronotopların işleyişi tarihsel zaman içinde yerleşen gündelik gerçekliğin tam içerisinde olur. İrfan Bey, babası defterdar Galip Efendi'den kalan Aksaray'daki aile evlerinde dünyanın karşı karşıya olduğu büyük tehlikeyle ilgili bir konferans düzenlemiştir. Dünya'ya bir kuyruklu yıldızın çarpacağı haberi sonrasında bu konferansa ilgi büyüktür. Yedi mahallenin her kesiminden insanını bir araya getiren toplantı, İrfan Bey'in eleştirdiği düzenin argümanlarını kullanarak toplumsal eleştirisine devam etmesini sağlamıştır:

"İrfan Bey'in kadınların ahvâl-i ruhiyelerine dair epeyce tetkikatı vardı. Daha yedi sekiz yaşında bir çocukken validesiyle birlikte mahalle camiine vaaz dinlemeye gittikleri vakit Vaiz Efendi meselâ kıssa-i Yusuf A.S.'yi anlatır. Fakat menkıbeyi itmam etmez. Hazret-i Yusuf'u kuyuda bırakır. Bi'lfarz vaaz Aksaray'da Kara Mehmet Paşa Cami-i Şerifi'nde kuşluk zamanı veriliyorsa mabad-ı kıssayı öğleden sonra İyciler Camii'nde söyleyeceğini bi'l-beyan kürsüden iner. Bahis pek meraklı bir noktada bırakıldığı için bütün o kadın cemaati Şeyh Efendi'nin arkasından ayrılmaz diğer camiye kadar giderlerdi" (Gürpınar, 1912, s.124).

Birey ve toplum, gündelik yaşamının dönüm noktalarında bireyin kendi gerçek rotası ile toplumun çizdiği yollar kaynaştırılarak aynı düzleme yerleştirilmiştir. Mahalle kadınları ile fikir çatışmasına girmesi romanın kronotoplarını yeni bir zemin üretmeye aktif hâle getirmiştir. Bu çatışma akabinde uzlaşmayı sağlayacak olan Feriha Davut Hanım'ın romanda ortaya çıkışına ortam hazırlamıştır. Gündelik yaşam kronotopu bir yandan Halley Kuyruklu Yıldızı'nın Dünya'ya yaklaşması bilimsel bir çizgide tartışmaya açılmakta diğer yandan mahallelinin cahilliği, taassup derecesinde inançlara bağlılığını mevcut gerçekliğin karşısında konumlandırarak birbirine zıt durumları göz önüne sermektedir. Benzer bir durum *Gulyabani* (1915) ve *Cadı* (1915) adlı romanlarda batıl inançlara körü körüne inan insanlar arasında yaşanmıştır. Bu romanlarda cinli perili sanılan Yedi Çobanlar Çiftliği içindeki bir köşkte yaşayanlar ile Naşit Nefi Efendi'nin ölmüş karısının cadı olarak insanlara musallat olduğu yalanına inanlar gündelik geleneksel hayatın aynı düzlemine yerleştirilmişlerdir. Bireyin kaderi ile dünyası arasındaki bağı gündelik zamanla kuran yazar, yarattığı kronotopları kahramanlarının dönüşümünü başlatacak bir kayıpla, ardından karşılaşmayla ortaya çıkarır. Hüseyin Rahmi Gürpınar romanların zaman-uzamlarına âdeta soyut bir kimlik kazandırarak (cin, peri, hayalet, cadı...) geçmişin izlerini dokunur ve görünür hâle getirmiştir. Toplumun ilerlemesinin önünde bir engel olarak duran batıl inançlar ve bunlara körü körüne bağlanmış zihniyetlere karşı bir savaş başlatılır. *Gulyabani*'de köşkün uşağı, kâhyası, aşçısı ve kalfası; *Cadı*'da yalının sahibi ve mahalleli kadınların hurafelere olan yaklaşımları ile bunları gündelik

hayatın sınırlarında görünür kılan yazarın iletmek istediği mesaj arasında karşılıklı etkileşim söz konusudur. “Gerçek ve temsil edilen dünya kaynaşmaya ne kadar güçlü bir biçimde direnirse dirensin, aralarındaki kategorik sınır çizgisinin varlığı ne kadar değişmez olursa olsun, yine de bu iki dünya kopmaz bir şekilde birbirine bağlıdır” (Bakhtin, 1981, s.254). Gündelik yaşam kronotopu toplumun mevcut durumunu eleştirirken hiyerarşik düzene, gelenekselliğe, eşitsizliğe, bencilliğe ve bağnazlığa karşı tutum geliştirmektedir; bu tutum olayların temsil edilmesi için gerekli olan kronotopların insan yaşamında taşıdığı önemi göstermektedir.



3. TÜRK ROMANININ ZAMANSAL VE UZAMSAL BOYUTLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

19. yüzyılın son çeyreğinde Türk edebiyatında ortaya çıkan türle ilgili olarak sorulabilecek sorular bizi roman türünün geliştiği ve kesiştiği siyasi, sosyal, ekonomik şartları genel bir bakış açısıyla düşünmeye sevk etmektedir. Bir anlatı geleneği olmasına rağmen Türk edebiyatında romanın ortaya çıkışı için 19. yüzyılın son çeyreğini beklememizin nedenlerini Ahmet Hamdi Tanpınar *Edebiyat Üzerine Makaleler* ve *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserlerinde açıklamıştır. Roman açısından Tanzimat aydınlarının başarısını, bakışını değiştiren insanın toplumsal kurumları da değiştirmesine ve tahlil sisteminin Türkçeye döndürülmesine bağlayan Tanpınar’a göre romanı geciktiren şartlardan biri de “(...) başka dillerde plastik sanatlardan ve resimden gelen terbiyeden, onların insana açtığı sarıh görüş imkânından mahrum oluşudur. (...) Çizginin, resmin, heykeltraşının yani rengin ve hacmin tecrübesinden geçmemiş, reel müşahadesinin nizamını ve nisbet fikrini bunlarda denememiş ve bunların tecrit terbiyesini almamış bir edebiyatta, ve bilhassa nesirde, elbetteki eşya ve dış dünya ile temas çok sathi kalacaktır” (Tanpınar, 2003, s.33). Tanpınar’ın dikkat çektiği gibi görsellik ile zihinde biriken imajları birleştirme kabiliyetinden mahrum olan insanın mekâna bakış açısı sınırlıdır. Çünkü eş zamanlı olarak hareket ve hız mekânsal bir düzlemde algılandıktan sonra konuma bağlı olarak bakış açısını da şekillendirmektedir. Bir bakıma dışarıdan gözlemleyen kişinin eş zamanlı olarak hareketi ve hızını mekânsal bir düzlemde algılama biçimi ile belli bir yere ait nesnelerin mekânla kurduğu ilişki biçimleri birbiriyle örtüşmektedir. Mekânda yer alan nesneler ile bu nesnelerin durumlar, olaylar, insanlar ile ilişkisi her edebî metinde farklı, özgün bir mekânsal düzen sunmaktadır. 1870-1928 yılları arasında yayımlanan romanlar dönemsel işaretleriyle incelendiğinde edebî dönemlerin çağın koşullarıyla çeşitlilik gösteren bir düzen içerisinde gelişim gösterdiği görülmüştür. Bakhtin, roman türlerinin kökeniyle ilgili soruları çalışmanın dışında tuttuğu için bu tezde de aynı yol izlenmiş ve aşağıda yer alan sonuçlara ulaşılmıştır.

Türk romanının kronotoplarının incelendiği ikinci bölümün birinci alt başlığı olan “*Tesadüfün Hâkimiyetinde Bir Dönemin Bütünsel İşaretleri: Tanzimat Romanının Kronotopik Dünyası*” adlı bölümde, Türk romanında zamansal-uzamsal perspektifin çağın koşullarına bağlı olarak olay örgüsünde yer alan eylemlerle ilişkisini açığa çıkarmada nasıl bir işleve sahip olduğu romanlardan örneklerle gösterilmiştir. Burada Bakhtin’in belirttiği gibi “[t]eorik formülasyonlarımızda ve tanımlarımızda tamlik veya kesinlik iddiasında değiliz. Burada ve yurt dışında, sanat ve edebiyatta uzam ve zaman araştırmaları üzerine ciddi çalışmalar daha yeni başladı. Bu tür çalışmalar, daha sonraki gelişimleri içinde, burada bizim tarafımızdan

sunulan romana dair kronotopların özelliklerini önünde sonunda tamamlayacak ve belki de büyük ölçüde düzelterek” (Bakhtin, 1981, s.85). Tanzimat Dönemi’nde macera, tarihsel, biyografik, pastoral, psikolojik ve sosyal roman türlerinde yer alan kronotoplar romanın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Tanzimat yazarlarının zamansal-uzamsal dünyası Batı’nın yeni açılan kültürel dünyasından, yeni bir yaşamdan filizlenmiştir. Yabancı bir dünyadan değil tanıdık bir dünyanın içinden geçerek yeşillenen bu dallarla yeni bir ilişki ortaya çıkmıştır. Romanlara sahne olan Çamlıca, Boğaziçi, Adalar, Yeniköy gibi gezinti mekânlarının yanı sıra Beyoğlu, Galata, Beykoz, Aksaray, Üsküdar gibi semtlerin bu ilişkiden etkilendiği görülmektedir. “Kahve ve bakkalları ile Rum, modası ile Fransız, paltosu ile İngiliz, birahaneleri ile Alman, musikisi ile İtalyan ve İspanyol bekçisi ve hamal ile Türk bir İstanbul doğ[muştur]” (Fındıkoğlu, 1940, 25). Tanzimat’la birlikte romanlara da yansıyan şehirdeki kültürel değişimin belli başlı düzenleyici merkezleri vardır. Bu düzenleyiciler bazen bir yol ağzı, bazen bir yol ayrımı, bazen bir yol haritası, bazen de bir kötü yolun işaretçisi olarak romanın zaman akışına uygun bir zemin oluşturur.

Bakhtin’in kronotop tipolojisini ortaya çıkarırken sunduğu belli başlı kronotopların Türk edebiyatı için de geçerli olduğu görülmüştür. Örneğin Orta Çağ anlatılarında karşılaşma kronotopu ya yol, cadde gibi dış uzamda kendini gösterir ya da farklı mekânlarda insanlar tesadüf eseri kader yolunda kesişir. Türk edebiyatında da benzer bir işleve sahip olarak yol kronotopu ve bu kronotopla bağlantılı olan karşılaşma motifinin macera zamanında önemli anları tesadüf, şans, kader gibi motiflerle belirginleştirdiği görülmektedir. Avrupa romanında yeni bir tür olarak ortaya çıkan gotik romanla birlikte karanlık uzamın karşılığı olarak romanda şato, kale gibi uzamlar kendini göstermiştir. Tarihsellikleriyle ön plana çıkan figürlerin mekânı olan bu yerler daha sonra tarihî romanlar için bir imge kaynağı olmuşlardır. Geçmişin izleriyle dolu olan ve gerçeklik vurgusu yapan bu uzamlar realist romanlarda “romansı olayların ortaya çıkabileceği yeni bir uzam” (Bakhtin, 1981, s.246) olarak toplantı odaları ve salonlar özellikle Stendhal ve Balzac gibi yazarların romanlarında insan ilişkilerini yansıtan, gizlenen sırların ortaya çıktığı çeşitli diyaloglara sahne olan, özel ve resmî hayatın açığa çıkmasını sağlayan temel uzamlardır. Türk edebiyatında şato uzamı fantastik romanın gelişimine koşut olarak romanda yer bulurken Tanzimat Dönemi roman örneklerinde daha çok kalelere yer verilmiştir. Kale kronotopu tarihsel koşulları hem geçmiş zamanın izlerini sürmemizi hem de mimari özelliklerinin işaret ettiği gerçekliği görmemizi sağlarken insan ilişkilerini de gözle görülür bir şekilde somutlaştırmaktadır.

Eşiğin duygu değeri yüklü bir kronotop olarak olay örgüsünün kriz anlarına işaret ettiğini belirten Bakhtin tüm kronotopların kendi içinde sayısız kronotoplar barındırabileceğini de görüşlerine eklemiştir. Türk edebiyatında eşik kronotopu yaşamın önemli bir anına tekabül eden durumları ortaya çıkartan ve olay örgüsünde dönüm noktalarını işaretleyen kronotoptur. Genellikle ülke sınırları içerisinde geçen romanların mekânları İstanbul olurken macera romanları ile tarihî romanlarda çok geniş coğrafyaya yayılan mekânlarda zamanın kullanımı çeşitlidir. İstanbul’da gündelik zamanın ayrıntıları mahalle, sokak, sayfiye yerleri gibi dış veya konak, yalı, otel, salon, kamara gibi iç uzamla kaynaşmıştır.

Tanzimat Dönemi romanları incelendiğinde karşılaşma mekânı olarak yolun anlatıya ne gibi işlevler kazandırdığı açığa çıkarılmıştır. Her şeyden önce Tanzimat Dönemi romanlarında karşılaşmalara sahne olan yol, her kesimden insanın boy gösterdiği ve tesadüflerle şekillenen bir başlangıç noktasıdır. Dönemin sosyal hayatında kadının ve erkeğin toplumsal mesafelerle birbirinden ayrılma sorununa Tanzimat yazarları zamanı uzamla kaynaştırarak çözüm bulmuşlardır. Tanzimat yıllarının en önemli mesire yerlerinde karşılaşan insanların kaderleri bu zamansal-uzamsal dizilerde şekillenmektedir. *İntibah*’ta Ali Bey Çamlıca’ya giderek yeni bir hayatı orada idrak etmiş, *Araba Sevdası*’nda Bihruz Bey’in hayatıyla ilgili olayları yöneten tesadüflerin temel düzenlenme merkezi Çamlıca olmuştur. Bu durum yazarın içinde yetiştiği muhitin eserlerine olan etkisini yansıtmaktadır. Muhitin yazarın mekân seçimine ve bakış açısına nasıl yansıdığını açıklayan Yahya Kemal konuyla ilgili şu tespitlerde bulunmuştur:

“Çamlıca, Namık Kemal ve genç arkadaşları **Hamid, Ekrem, Sezâi** ve ötekilerinin elli sene evvel âleme baktıkları tepedir. **Namık Kemal**, yeni edebiyâtın ilk çocuklarına, orada, eski vezir konaklarında tesâdüf etti. Bu çocuklar, İstanbul kibar efendilerinin çerkes câriyelerinden doğmuş, dadılar ve lâlalar elinde büyümüş, devlet rû’yasını daha beşikte iken görmüş, biraz şehzâde ruhluydular. **Kemâl**, bu hânedan çocuklarını bir nefesiyle nasıl ayaklandırmış: Bu çocukların doğuşlarıyla eserleri arasında ne kadar fark var! Milletin önüne o zaman yeni fikirlerle bu hânedân çocukları düştüler. Eserlerinde Çamlıca havası eser, Çamlıca bahçelerinde bülbül yavrusu dinledikleri sezilir, şiveleri o semtin vezir konakları gibi ağır, harâb ve şâirânedir. Yeni nesil, alafranga edebiyâtın kırık dökük manzumelerinden, sarışın mensûrelerinden, tek gözlüklü tenkidlerinden beri artık onları okumadıysa zevk, lisan ve hayâl sâhasında bir düziye tecellî eden inkılâptandır, yoksa bugünlere kadar vekaayi’i onlar sevkettiler.

Uslûpları eski konaklar, yalılar ve köşkler gibi yıkılmış; eski esvaplar gibi gülünç olmuş; eski edeb, eski erkân, eski terbiye gibi itibardan düşmüş bu adamların fikirleri o zamandan bugüne kadar bütün siyâsî hâdiselere hâkim olmadılar mı?” (Beyatlı, 1970, s. 317-318).

Çamlıca değişen yaşam biçimini yansıtan bir uzam olmanın dışında romanda kritik anları saklayan eşik kronotopunu da içinde barındırmaktadır. *İntibah*’ta Ali Bey, sevdiği kadınlarla ilgili söylentileri hep Çamlıca’da duymuştur. Mahpeyker’in muhitte tanınan bir aşüfte olduğunu

öğrendiği bu uzam Ali Bey'in bu kadına karşı duygularında herhangi bir değişiklik meydana getirmezken Dilaşup'un öyle bir kadın olmadığı hâlde onunla ilgili söylentilere inanarak onu cezalandırması uzamda zamanı kritik öge yapmaktadır. Çünkü Ali Bey aynı uzamda farklı zamanlarda söylentiler karşısında dengesiz bir şekilde tavır takınmıştır. Bu noktada uzamın hayatı etkileyecek sağlıklı kararlar almada etkili olacak şekilde kurgulandığı da ortaya çıkarılmıştır.

Çamlıca gibi dönemin diğer önemli yol güzergâhlarından biri de Beyoğlu'dur. Alafranga hayatın gözlemcisi olarak bu uzamı paylaşan insanlar buraya geliş amaçları ne olursa olsun Avrupai yaşamın izlerini somutlaştıracak şekilde kaynaşırlar. "Normalde toplumsal ve uzamsal mesafeyle ayrı tutulan insanlar tesadüfen bir araya gelebilir; herhangi bir karşıtlık ortaya çıkabilir, en farklı kaderler birbiriyle çarpışabilir ve birbiriyle etkileşime girebilir. Yolda, insan kaderlerini ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, toplumsal mesafelerin çökmesiyle daha karmaşık ve daha somut hâle gelse bile, birbirleriyle farklı şekillerde birleşirler" (Bakhtin, 1981, s.243). Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında buluşma, karar verme, tanıma/tanınmama gibi motifleri büyük ölçüde geliştiren kronotop yoldur. *Yeryüzünde Bir Melek*'te İsmail ve Şefik Taksim'de gezer, *Karnaval*'da Mariyanko Taksim'de bir kilisede sevgilisi Nikolaki ile buluşur, *Müşahedat*'ta da yine buluşma mekânı olarak Agavni ile Siranuş Taksim Belediye Bahçesi'ne gider. Recâizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı romanında Bihruz Bey de yine aynı yerde gezer. *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de Felâton Bey'in baba konağı Tophane'nin Beyoğlu'na yakın bir mahallesindedir. Alafranga yaşamın yanı sıra Râkım Efendi ile temsil edilen alaturka dünya görüşü de yol kronotopunda ortaya çıkar. Râkım Efendi, İngiliz kızlara ders verme amacıyla yolu Beyoğlu'na düştüğü zaman Felâton Bey'le karşılaşır. Bu karşılaşma dönemin güncel meselelerinden biri olan Doğu-Batı ikiliğini görünür kılan gerçek bir düzlemde gerçekleşir. Kadınların Felâton Bey'e ilgi göstermemelerine karşılık Râkım Efendi'den çok hoşlanmaları basit bir karşılaştırma ölçeği sunar. Bunu açıkça dile getiren Felâton Bey sebebini Râkım Efendi'ye karşılaştıklarında sorar. Alafranga özentiliğinin doğasında olan sahteliğin bir sonucu olarak Batı kültürüne (Felâton Bey'e) Doğu kültürü (Râkım Efendi) akıl verir: "Ben kadınlara asla yaranmak hevesinde bulunmadığım için beni seviyorlar. Eğer siz de bu hâlde olsanız dahi ziyade muvaffakiyete mazhar olmanız lâzım gelecek" (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.37-38). Sıradan karşılaşmalar bile Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında romanın iletmek istediği mesaja uygun olarak kurgulanmıştır.

Kapalı mekânları tercih eden yazarlar, karşılaşmaları evin önünde beklenmedik anlara denk getirerek kader, talih, şans gibi kişinin kendi iradesi dışında gelişen birtakım etkenlerle ilişkili

yaşam yolu dizisini karşılaşmalarla iç içe geçirirler. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta Hacı Baba'nın tütün dükkânı hem Talat'ın yolunun düşmesini hem de Hacı Baba'nın dükkânın üst katında yaşayan üvey kızı Fitnat'ı tesadüfen fark etmesini sağlayan uzamdır. Bu karşılaşmada zaman, dışarıdan organize edilen; tam o anda, doğru yerde olmayı gerektiren düzenleyicilere sahiptir. "Hacı Baba nargileden daha bir iki nefes çekince kalkıp tütünü tartınca Talat Bey aşağı yukarı bakarken gözü dükkânın üstündeki cumbaya ilişir. Kafesin içinde bir güzel çehre görür. Kafes de seyrekçe. İçindeki pekâlâ fark olunur" (Şemsettin Sami, 1872, s.70). İlk görüşte aşk motifini kullanan Şemsettin Sami'nin kullandığı kronotopun özelliği (olay örgüsünün ana kutbundaki aşkı romanın sonuna kadar diri tutmakla birlikte) olayları yönlendiren zamanın kahramanların hayatında bir etki yaratmaktan uzak olmasıdır. Engellerin ortaya çıktığı olaylar dizisinde zaman, kahramanların hayatında kalıcı bir hasar yaratacak güce sahip olmasına rağmen anlatıda herhangi bir gerilime sebep olmadan sonuca odaklanarak sonlanır.

Tanzimat yazarlarının tesadüf eseri karşımıza çıkardığı detayların zamansal etki düzeyi düşüktür ve buna rağmen olaylar dizisinde kritik bir rol oynamaktadır. Kahramanların maceralarının seyrini belirleyen karşılaşmalar sayesinde zamanda ve uzamda genişlemeler olur. Özellikle karşılaşmanın olduğu yol üzerinde takip etme kahramanların gündelik yaşam biçimlerini gösteren detaylarla doludur. Ahmet Mithat Efendi'nin *Vah* romanında, vapurda karşılaştığı Ferdane Hanım'ı takip eden Behçet Bey, mesafenin yanı sıra uzamsal pek çok engeli aşarak Fındıklı'ya kadar gelir. Burada yaşayan Ferdane Hanım'ın muhiti geleneksel yaşam biçiminin hâkim olduğu mahalle kültürünü yansıtır. Kahramanın takibi neticesinde kimliğin ifşası kolaylaşır. Bazı yol kesişimleri romanın kritik anlarını doğuran eşik kronotopunu yaratır. *Zehra*'da Suphi, Beyoğlu Caddesi'nde Tünel'e doğru yürürken tesadüfen yanından geçen faytonda sakallı bir adamla birlikte gördüğü Ürani'yi öldürme planı yapar. Karşılaşma ve yol kronotopları, kıskançlığın kuşatıcı etkisinin hissedildiği intikam kararını eşik kronotopunda ortaya çıkarmıştır.

Tanzimat Dönemi romanlarında tesadüfün egemenliğinde gelişen olaylar için en uygun kronotop yol ve karşılaşmadır. Bu kronotoplar yola çıkış amacının kendiliğinden gerçekleşmediği, plan doğrultusunda ortaya çıktığı seyahat romanları için de uygun bir ortam sunar. Ahmet Mithat Efendi'nin dünyanın pek çok yerine yolculuğa çıkardığı roman kahramanlarının yolu pek çok açıdan işlevseldir. Her şeyden önce seyahat romanlarının merkezinde Ahmet Mithat Efendi'nin dünya görüşünü yansıtan değerlendirmeler yer alır. Bu değerlendirmeler bazen yazarın yaşadığı ülke ile yabancı ülkelerin karşılaştırma ölçeklerini bazen de yabancı kültürle tanışma fırsatı sunan bakış açılarını içerir. Her koşulda bize mutlaka

bir arka plan sağlayan bu romanların yolu haritadan belirlenen herhangi bir ülkenin içinden geçtiği gibi yazarın bizzat gezip gördüğü yerlerden de geçebilir. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* Marsilya'dan Mısır'a, *Ahmet Metin ve Şirzat İzmit*'ten Sicilya'ya, *Acâyib-i Âlem* Rus topraklarından Kuzey ülkelerine, *Süleyman Muslî* Filistin, Suriye, Irak'tan Anadolu ve Bizans topraklarına, *Paris'te Bir Türk* İstanbul'dan Paris'i de içerecek şekilde Marsilya'ya, *Hayret* İstanbul'dan Napoli, Singapur, Avrupa ve Amerika'ya kadar çok geniş bir coğrafyayı kaplar. *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* ve *Rikalda yahut Amerika'da Vahşet Âlemi* Amerika adlı romanlarda, çeşitli özelliklerin anlatıldığı seyahatten ziyade kültürle ilgili bilgi verme amacı ön plana çıkmaktadır. Amerika'da geçen bu romanlarda yazarın kendi ülkesinden belli bir uzaklıkla ayrılan yabancı bir coğrafya, yol kronotopunun romandaki işlevine oldukça benzemektedir.

Yol kronotopunun üretkenliği çerçevesinde uzamsal genişliğin bir etkisini de belirtmek gerekir. Ülke topraklarının sınırını aşan geniş coğrafya ya da ülke içinde bir taşra kasabası alışlagelmiş anlatı mekânlarından değildir. Tanzimat Dönemi'nde ortaya çıkan türsel bir özellik olarak gerçek uzamlarda yaşanan gerçek ya da gerçeğe yakın hayatlar yazarlar sayesinde romanlarda yer bulmuştur. Bakhtin'in idilin modern zaman romanının gelişimi üzerindeki etkilerinden biri olarak ele aldığı taşra romanında (Bakhtin, 1981, s.228-229) pastoral kronotoplar görünür kılınmıştır. Geleneksel yapı içerisinde tasvir edilen ilişkiler zamanla uzamı kaynaştıran pek çok roman örneği sunmaktadır. *İntibah*, *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, *Müşahedat*, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, *Paris'te Bir Türk*, *Sergüzeşt*, *Araba Sevdası*, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*, *Karabibik*, *Zehra*, *Refet* gibi Tanzimat Dönemi romanlarında bu kronotop yer almaktadır. Seyahat romanlarında planlanan yolculuk romanın asıl konusudur. Macera zamanını etkileyen tesadüf, şans, kader seyahati şekillendiren belirgin bir öneme sahiptir. “Şans, kahramanlarımızın yolunu yalnızca tehlikelerle değil, aynı zamanda olası her türden ayartmalarla da donatır; en sinir uçlarıyla oynanan durumlara yerleştirilirler ama her zaman onurlarına zarar gelmeden olaydan kurtulurlar” (Bakhtin, 1981, s.106). Kılık değiştirmeler, batıl inançlar, kurtarıcı/yol gösterici yardımcı kahramanlar, engellenmek istenen birliktelikler, kazalar geleneksel anlatıda olan motiflerdir. Müslüman olmayan sevgilinin evlendikten sonra Müslüman olması ya da ismini değiştirmesi de (*Demir Bey yâhud İnkişâf-ı Esrâr*'da Polini, *Paris'te Bir Türk*'te Virginie, *Hayret*'te Mihriban) yeni bir motif değildir. Kahramanların zamanı algılayış biçimleri de (bazen aylar, yıllar çok çabuk geçer; bazen de saatler bir ömür kadar uzun gelir) geleneksel zaman algısını yansıtır. Tüm bu özellikler geçmişle şimdi arasında köprü kurmaya yardımcı olur. Olaylar dizisinde yer alan temel dinamiklerin yeni olan tarafı, zaman örgüsüyle birleştiği ve ayrıldığı noktalarla bu noktaların ortaya çıkma biçimleridir.

Sadece zaman değil mekânın da işlevsel kullanımı nedeniyle bu romanlar geleneksel anlatılardan farklılık göstermektedir.

Tarihsel dönemin seyri izlenerek katedilen bir başka yol kronotopu bizi romanın farklı bir türüne götürür. Çağın damgalarını taşıyan zamansal-uzamsal göstergeleriyle tarihî romanlar, savaşların kamusal yönlerini değil bireysel hayatla kurduğu bağlantı düzeyinde kronotopik okumaya imkân tanımaktadır. Örneğin *Yeniçeriler*'de Osman Çorbacı'nın yer aldığı Osmanlı-Rus Savaşı, karısı Ayşe'nin çocuk sahibi olduklarını bildirdiği mektubu okumak için uygun bir ortam yaratır. Mesafenin ortaya çıkardığı uzamsal engel, savaş gibi tarihsel bir mücadele ortamında tecridi neredeyse imkânsız hâle getirir. Bu nedenle kahraman kaçmak zorundadır. Kaçıp geldiği yerde ise, bireysel yaşam dizisinin normal akışı içinde koptuğunu düşündüğü yerleri birleştirmeye çalışacaktır. Böylece tarihsel zamanı geri planda vermeye çalışan anlatıcı, bireysel yaşam dizisinde kahramanın zamanı kendi inisiyatifine geçirecek planlar yapmasının önünü açar. Bunun boş bir çaba olduğunu hayatın olağan akışında yer alan olağanüstü durumları ön plana çıkartarak gösterir.

Geleneksel anlatılarda sevilen kişinin kaçırılmasının ardından peşine düşme, suçluları yakalama, onlara gerekli cezai yaptırımlarda bulunma motifleri macera zamanında tesadüfler zincirinin halkalarını oluşturmaktaydı. Tanzimat Dönemi'nde hayata giren gazete, geleneksel anlatılarda olaylar dizisinin olağan akışını değiştiren tılsımlı nesneleri dönüştürerek romanlarda metinsel sonuçları izleyebileceğimiz bir alan yaratmıştır. İçine gizlenen mesajların olduğu süs eşyaları ya da tılsımlı nesneler yerine Tanzimat romanlarında olaylar dizisini ilerletecek önemli bilgileri bulacağımız mektuplar, gazeteler vardır. Geleneksel anlatılardan farklı olarak özel alana giren mektubun gazeteler aracılığıyla kamusal alana hitap edecek şekilde düzenlenmesi söz konusudur. Bir cinayetin aydınlatılması, karşı tarafın kendini savunması ya da açıklaması için suçlu tarafından gazeteye gönderilen mektup Tanzimat Dönemi'nde ortaya çıkan bir anlatım tekniğidir. Suçla ilgili olan bu tür romanların özel biçimler üreterek kamusal hayat ile özel hayat arasında bağ kurması konusunda Bakhtin şunları belirtmiştir:

“Romanın sonraki tarihinde doğrudan ve dolaylı biçimleriyle ceza davası, genel olarak hukuki-suç içeren kategorilerin muazzam bir örgütsel öneme sahiptir. Suçlar, bu tür romanların gerçek içeriğinde buna uygun olarak büyük ve önemli bir rol oynar. Romanın çeşitli biçimleri ve çeşitleri, bu çok çeşitli hukuki ve cezai kategorileri farklı şekillerde kullanır. Öte bir yandan macera-dedektif romanından (araştırma, ipuçları, bu ipuçları yardımıyla olayların bir araya getirilmesi) diğer yandan Dostoyevski'nin romanlarından (*Suç ve Ceza* ve *Karamazov Kardeşler*) söz etmek yeterlidir. Hukuki-suçla ilgili kategorilerin romandaki önemi ve özel hayatı ortaya çıkarmak ve kamuya açmak için özel biçimler olarak kullanıldıkları çeşitli yollar, roman tarihinde ilginç ve önemli bir sorundur” (Bakhtin, 1981, s.124).

Tanzimat Dönemi'nin roman kurgusunda (özellikle polisiye romanlarda) özel hayata ait bilgiler, gazetenin kamuya hitap etmesiyle mahrem alandan kamusal alana yayılmıştır. Böylece suç/suçlu ile her kesimden insan arasında bir ilişkinin doğması sağlanmıştır. Tanzimat romanlarında bu ilişki her zaman kamuya hitap edecek şekilde düzenlenmemiştir. Yıllar önce yazılan ve muhatabına verilmek üzere yıllarca saklanan bir mektup, eline geçmemesi gereken kişiler tarafından okunabildiği gibi mektubun içeriğinin tek bir kişiye hitap etmediği durumlarda (evlilik gibi bir karar sonrasında, özel bir durum için yazıldığında) mektup diğer kişilere de mal edilir. İlk roman örneğimiz *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta olaylar dizisine dahil edilen bir kolyenin içinden çıkan mektup, Fitnat'ın özel hayatına ait bilgileri ifşa eden ve roman zamanını trajikleştirmeye yarayan özel bir anlama sahiptir. *Çengi*'de Sünbül'ün Melek'e yazdığı mektup, doğru olmayan bir bilgiyi içinde saklamakla olay örgüsünde bir boşluk açar. Bu boşluk sayesinde romanın zamansal-uzamsal göstergeleri çeşitli yollara ayrılır. *Yeniçeriler*'de Ayşe, savaşa giden kocası Osman'a çocuk sahibi olduklarını mektup aracılığıyla haber verir. Bu mektup Osman'ın Ayşe'yi öldürme planı yapmasına sebep olur ve olaylar dizisinde beklenmedik bir şekilde yer değişmesini sağlayan sapaklar yaratır. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da Jülyetta'nın babasına yazdığı mektup, kendisini alıkoyan kişinin kimliğini ifşa etmeye hizmet eder. *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'in alafranga özentiliği hoşlandığı kadına yazdığı mektupla pekiştirilir. Kütüphanesinden seçtiği kitaplardakine benzetmeye çalıştığı mektubun Bihruz Bey'in kimliğiyle ilgili detayları gözler önüne seren ve aslında kendi hayatını yazma girişimi olarak okunabilecek bir işlevi vardır. Geleneksel anlatılardan da bilinen sevgililerin birbirlerine kavuşmalarını engelleme motifi *Acâyib-i Âlem*'de Miss Haft'ın halasının yazdığı mektupta ortaya çıkarılır. Tüm bu örnekler mektubun romanın açılışı, doruk noktası ya da olay örgüsünü sonuca götürecek final görevi üstlendiğini göstermektedir. Bunların dışında dedektif hikâyelerini kurgulayan Ahmet Mithat Efendi'nin polisiye romanlarında mektuba yer veren gazeteler aynı zamanda haber niteliği taşıması yönüyle de metnin maddi varlığını vurgulama işlevini yerine getirmektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrâr-ı Cinâyât*, *Haydut Montari* ve *Mesâil-i Muğlâka* adlı romanlarında kavga, cinayet gibi suçlar ve bu suçların nedenleri mektup ve gazete kronotoplarıyla açığa vurulur. Romanda gazete okuyarak cinayet haberleriyle ilgili bilgi sahibi olan halk, bu yıllarda çeşitlenen gazeteleri takip eden toplumun kurgusal dünyadaki iz düşümüdür.

Gazete kronotopunun işlevlerinden biri, suçla ilgili detayları ortaya çıkarma konusunda taraflara söz hakkı tanınması ve aslında olaylar dizisine meşruiyet kazandırmış olmasıdır. Bir diğer işlevi ise, metinlerarası (metatextual) söylem geliştirmesidir. Olayın ortaya çıktığı anı bir

başlangıç noktası olarak kabul eden anlatıda başlangıç anının öncesi ve sonrasında, olayların geliştiği kırılma noktalarında, aniden ortaya çıkan bir gelişmenin açtığı boşluklarda gazete sayfalarında itiraf niteliğinde mektuplara yer verilir. Romanın çeşitli yerlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan ve olayla ilgili itirafların yer aldığı metinlerin anlatıya kazandırılmasını sağlayan bu kronotop romanı metinlerarası hâle getirir.

Gazete ve mektup kronotoplarını polisiye romanlarla sınırlı tutmayı gerektiren temel nokta, Tanzimat Dönemi'nde örnekleri verilen bu tür romanlarda dedektiflik kurgusunu geliştirmek için önemli bir üretkenlik sunmasıdır. Gazetenin bu dönemde toplumda yaygınlaşmaya başlamasına koşut olarak Ahmet Mithat Efendi'nin gazete okurunun zevklerini takip ederek bir roman okuru yaratması *Esrâr-ı Cinâyât*, *Haydut Montari* ve *Mesâil-i Muğlâka* adlı romanlarda gözlemlenmektedir. Bu nedenle bu roman türünün gelişiminde çok büyük bir rolü olan Ahmet Mithat Efendi'nin polisiye romanlarında gazeteleri neden ön plana çıkardığını ve temsil edilen sürecin dinamikleri bulunan gazete ve mektubu bir kronotop olarak nasıl işlevsel hâle getirdiğini anlamak açısından faydalı olacaktır.

Yazarın romanı yazma amacını içeren mesaj kaygısı geçmişin izlerini okura hissettirme söz konusu olduğunda zaman zaman arka planla oynayıp zamanı dönemin işaretçileriyle dolu hâle getirdiği gözlemlenmiştir. Çağın işaretçileriyle dolu bir mekân olarak kale *Arnavutlar Solyotlar*, *Cezmi* romanlarında belgesel kronotopla birleşerek yeni bir kronotop alanı doğurmuştur. “Tarihî Romanların Kronotopu: Kale, Manastır ve Mahzen” adlı üçüncü başlıkta bu uzamların kronotopik göstergeleriyle merkezi bir işleve sahip olduğu macera dizisini tarihsel perspektifle sunan Namık Kemal'in *Cezmi* (1880); Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeniçeriler* (1871), *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* (1874), *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* (1874), *Hüseyin Fellâh* (1875), *Süleyman Muslî* (1877), *Cellat* (1884), *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr* (1888), *Gönüllü* (1896) adlı romanlar incelenerek gösterilmiştir. Geçmişin izleriyle zamanın doluluğunu somutlaştıran bu uzamlar kendi içinde çeşitlilik göstermektedir. Bazı romanlarda kale yerine saraylar, kilise yerine manastırlar ile mahzen işlevi gören mağaralar olayların bazen hareket noktası bazen de krizin başladığı ya da çözüldüğü uzamlar olarak yer almıştır.

Geçmişin temsil edildiği zamansal-uzamsal değerler *Cezmi* romanında bireysel yaşam dizisine ait unsurlar ile kamusal unsurların ayrılmaz bir şekilde kaynaştırılmasıyla oluşmuştur. Romanın en temel özelliği Namık Kemal'in alp ve gazi tipinin ortaya çıkardığı kahramanlık dizisine benzer bir yerel tip inşa etme çabasıdır. Bunun bir çaba olarak adlandırılma sebeplerinden biri, kitabın sonunda yer alan “birinci cildin nihayeti” ibaresinin ortaya çıkardığı kitabın devam

edeceği düşüncesi ve Namık Kemal'in bu düşüncüyü doğrulayan ifadeleridir.²⁴ Bir diğer sebep ise romana ismini veren Cezmi'nin içinde yetiştigi koşulların arka planda bırakılıp Adil Giray'ın maceralarının ön plana çıkarılmasıdır. Tüm özellikleriyle Cezmi'nin tarihsel zaman içinde tesadüfi eşzamanlılıklarla ortaya çıkması kahramanlık romantizmini ortaya çıkarmaktadır:

“Yunan romantizminin kahramanlarının aksine, şövalye romantizminin kahramanları bireyselleşir, ancak aynı zamanda semboliktir. Farklı Yunan romanslarının kahramanları farklı isimler taşıyalar da birbirlerine benzerler; bu kahramanların her biri hakkında sadece bir roman yazılabilir; bu tür kahramanlar etrafında farklı yazarların döngüleri, varyantları, roman dizileri oluşturulamaz. Böyle bir romanın kahramanı, yazarının özel mülkiyetidir ve bir eşya gibi ona aittir. Gördüğümüz gibi, bu tür kahramanların tümü kendilerinden öte hiçbir şeyi ve hiç kimseyi temsil etmezler ve böylece var olurlar. Bunun aksine, şövalye romanslarının farklı kahramanları ne fiziksel görünüşleri ne de kaderleri bakımından birbirlerine benzerler. Lancelot hiçbir şekilde Parzival'e benzemez, Parzival Tristan'a benzemez. Ancak bu figürlerin her biri etrafında birkaç roman yaratıldı. Kesin konuşmak gerekirse, bunlar bireysel romanların kahramanları değildir (genelde bireysel, müstakil şövalye romansları yoktur) -onlar devridaim eden öykülerin kahramanlarıdır. Bu nedenle, özel mülk olarak bireysel romancılara ait olamazlar (tabii ki burada yazarın telif hakkı ve benzeri kavramlardan söz etmiyoruz) -epik kahramanlar gibi ortak bir imge deposuna aittirler, ancak epiktekinin aksine bu ulusal değil uluslararası bir depodur” (Bakhtin, 1981, s. 153).

Adil Giray'ın Sarayı ve Kahkaha Kalesi kahramanlık eyleminin ortaya çıktığı uzamlardır. Bu uzamlar bir yandan epik maceralara zemin oluştururken diğer yandan da olaylar dizisinde yer alan aşk motifinde şövalye romantizmini ön plana çıkarmıştır. Aşk motifinin romanın tarihsel boşluklarına sızması şans, tesadüf, kader gibi gizemli olan özelliklerle bezenen zamansal-uzamsal birliklerin gerçeklikle uyuşmasına imkân sunmuştur. Bu sayede roman kahramanlarının tarihsel olduğu için bilinen ama romanın sınırlarında beklenmedik duraklarında okuru şaşırtan macera zamanı biyografik zamanla kesişmektedir.

Bireysel hayatın entrikaları sarayların iç uzamlarında, tarihsel gerçekliği olan olaylar kalelerde ikili olay örgüsü şeklinde yer alarak romanın türsel özelliği vurgulanmıştır. *Hüseyin Fellâh* adlı romanda Galata Kalesi'nin tarihî görünümünü içeren uzun bir girişten sonra anlatı zamanını başlatan yazar anlatıcı, kalenin kalıntılarıyla çevrelenen yaşama odaklanır. Geçmişin kasvetli havasını üzerinde taşıyan kale kronotopunun altında zamanı deneyimleyebilmek için zamansal-uzamsal bir ilişki yaratılmıştır. *Süleyman Muslî* romanında Alamut Kalesi bu ilişkinin daha belirgin olduğu bir uzam olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel bir potansiyelle doldurulan kalenin görüntüsü herhangi bir saldırı, savaş anımsatıcısı olarak kurgulanmamıştır; burada Hasan Sabbah döneminin tarihsel yüküyle dolu olan kronotop sığınağı dönüşerek zaman dışı

²⁴ Bu konuda daha geniş bir bilgi için Bkz: Tansel, 1973.

bir ekseninde inzivaya çekilen insanın mahkûmiyetini işaret etmektedir. *Haydut Montari*'de kale kronotopuyla aynı özelliğe sahip şatoya, üç yüz yıllık geçmişe sahip bir hanedanlığın mirası olarak yer verilmiştir. “Bu bireysel yaşam dizilerine paralel olarak -onların üstünde ama dışında- ulusun, devletin, insanlığın yaşamına kanal olarak hizmet eden tarihsel bir zaman dizisi vardır” (Bakhtin, 1981, s.217). Romanların kronotopları tarihsel zamanın belirtileri, devletlerin kurduğu ilişkilerin izleriyle doludur.

Ahmet Mithat Efendi'nin Yeniçeri isyanlarından Girit isyanlarına, Hasan Sabbah'tan Napolyon dönemine kadar çok geniş bir uzamsal ve zamansal perspektife sahip romanları bu başlık altında değerlendirildiğinde kronotopları karakterize eden tarihsel dünyaya ait bütünlükten söz edilebileceği görülmüştür. *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* adlı romanda da *Cezmi* romanında olduğu gibi tarihsel sürecin boşlukları dönemin izlerini taşıyan Mesut Ağa sayesinde doldurulmuştur. Romanın kurgusal kahramanı aracılığıyla boşluklarda bir sapak yaratılarak tarihsel zaman dizisine bağlanabilen bir düzlem oluşturulmuş ve bozulan Yeniçeri Ocağı ile Veysel Efendi konağı arasında gitmeli gelmeli bir seri yaratılmıştır. Tarihsellik bir arka plan olarak kullanılmış ve 1800'lerin başına tarihlenen olay örgüsünde düzenleyici unsur olarak işlevselleştirilmiştir. Tarihî olaylar arka planda akmakla birlikte yine de bunların gündelik hayatın olaylarından ayrılmayacak şekilde birbirine bağlandığı görülmüştür. Bu romanda dikkat çeken unsur yazarın geleneksel anlatı motiflerinden mağarayı olaylar dizisine bağlama tarzıdır ki bu durum kronotop sayesinde yazarın kurgusunda şekillenen tarihsel üretici gücü açığa çıkarmaktadır. Hayırsız Ada'daki bir mağaraya önce Mesut Ağa'nın kimlik değiştirdiğine şahit olan evin cariyesi Nergis, ardından Nergis'i seven evin delikanlısı Osman kapatılır. Böylece epik motif romanın tarihsel anımsatıcısı olarak kurgulanmakla kalmamış aynı zamanda kapalı ve özel bir sınır getirilen uzama özgürlüğün bitip yeniden başladığı duygusal bir anlam da yüklenmiştir.

Arnavutlar ve Solyotlar'da da tarihsel boşlukları dolduracak kurgusal kahramanlar ile tarihsel gerçekliği olan kahramanlara aynı düzlemde yer verildiği görülmektedir. Arnavutlar ile Solyotlar arasındaki anlaşmazlıklar Tepedelenli Ali Paşa'nın tarihsel düzlemdeki hareketleriyle çelişmeyecek şekilde yer bulmuştur. Papaz Samuel Manastırı romanın başında tarihsel yoğunluğuyla insan ilişkilerini somutlaştıran bir uzamken olayların şekillenmesiyle eylem uzamı hâline gelmiştir. Yanya Kalesi tarihî dokusunun yanında roman kahramanlarının mücadelelerinde tehlikeleri ortaya çıkaran bir uzam olarak yer almıştır.

Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr'da Saint Magdalin Manastırı Napolyon döneminde orduda görev alan Demir Bey'in kimliğini ifşa eden ve karısı, çocukları için hayati önem taşıyan geçmişin önemli anlarını ortaya çıkaran detayları barındıran bir uzamdır. Karısı ve oğlunun

geçmişi hakkında hiçbir şey bilmedikleri Demir Bey'in hayatındaki esrar, odasından başlayarak manastıra kadar uzanan geniş bir iç uzamda çözüme kavuşur. *Gönüllü* romanında yaşanmışlığın izleri mimari plandan ev eşyalarına, saklanan silahlardan aile arşivlerine kadar Rumeli'de bir köyün tüm geçmişini gözle görülür biçimde düzenleyerek verilmiştir. Dikkat çeken nokta köyün genel görünümü, evlerin iç bölümleri Türk-Yunan ilişkisini detaylandıracak şekilde anlatılmışken Kalabaka ve Aghia Triadha Manastırı'na herhangi bir savaş geçmişiyle bağlantısından çok yazarın dünya görüşünün romana sızması için yer verilmiş olmasıdır. Yazarın metin içindeki sesi olan anlatıcı Yunan manastırlarıyla ilgili uydurulan asılsız bilgileri metinsel konumuyla yalanlamak için uzunca bir ansiklopedik bilgi verdikten sonra olay örgüsüne denk düşen bilgilerle örneklendirmiştir. Böylece yazar, manastır kronotopuna hangi amaçla neyi teşhir edebileceğini tespit etmeye yarayan bir işlev kazandırmıştır.

Kale, manastır, mahzen gibi zamansal-uzamsal boyutlarla bireysel dizilerin birbirine geçirilerek bağlanması ve küçükten büyüğe, yakından uzağa, bireyden çevreye doğru genişleyen olaylar dizisinin ortak yaşamın bir parçası olarak romanlarda yer bulması tarihî romanların kronotopik özellikleridir. Bunun dışında tek bir biyografik zamanın tarihsel olaylardan ayrılmazlığını ele alan *Voltaire Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası* adlı roman da bu bölümde değerlendirilmiştir. Gerçek bir kimliğe sahip roman kahramanının tarihsel yankı uyandıran hayatının anlatıldığı romandaki temsil biçimi Voltaire'in aşkı Noyer'e yazdığı özel mektuplardır. Voltaire'in yaşamının kriz anlarını oluşturan bu bölümlerden sonra otobiyografik formun mührünü taşıyan mektuplar biyografik zaman dizisinde yer bulmuştur. Yazarın ön sözde belirttiği bir aşk hikâyesinden tarihî bir hikâye yazdığı iddiası romanda nesnel malzemeleri yorumlama biçimiyle değerlendirilmelidir:

“(...) ayırt edici özelliği, kişinin kendi kişisel ve mahrem yaşamıyla ilgili olayların ağırlığında keskin bir artış olmasıdır; belirli bir bireyin özel hayatında son derece önemli olan olayların başkaları için hiçbir önemi yoktur ve daha büyük bir sosyal veya politik düzlemde böyle şeyler, örneğin (Cicero'nun *Consolatio*'sunda olduğu gibi) bir evlâdın kaybı, neredeyse hiç hükmündedir. Bu yüzden bu tür olaylarda kişi kendini oldukça yalnız hisseder. Kamusal öneme sahip olaylarda ise bu olayların kişisel yönü artık vurgulanmaya başlamaktadır. Bu sürecin bir parçası olarak iyi olan her şeyin geçiciliği, insanın ölümlülüğü gibi konular çok belirgin hâle gelir; genel olarak, bireyin ölümü ve bu temanın çeşitli varyantları otobiyografik bilinçte çok önemli bir rol oynamaya başlar” (Bakhtin, 1981, s.145).

Romanda tarihsel zaman ile özel hayatın zamansal ve uzamsal sahnelerinin kesiştiği otel odaları, resmî binaların odaları hayal ile hakikatin iç içe geçtiği uzamlardır. Bu uzamlar romanın ilk üç bölümünde aşkın hangi koşullar altında geliştiğini göz önüne sermek için insan yaşamının belirli yönlerini göstermektedir.

“*Sosyal Romanların Kronotopu: Züppe, Köle ve Cariye*” alt başlığını taşıyan bölümde ise *Dünyaya İkinci Geliş* yahut *İstanbul’da Neler Olmuş, Hüseyin Fellâh, Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Muhadârât, Sergüzeşt, Zehra, İntibah, Şık, Karnaval, Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı romanlarının kronotopik dünyaları tiplerin işlevleri merkeze alınarak ortaya çıkarılmıştır. Bu tiplerin ele alınış yönlerine değinilmeden önce Bakhtin’in ufuk açıcı makalesinde bu tiplerin hangi özelliklerine yer verdiğinin belirtilmesi uygun olacaktır. “*Apuleius ve Petronius*” başlığını taşıyan ikinci bölümde Bakhtin Latin edebiyatının eksik olan halk hayatını teşhir etme sorununun daha sonraki dönemlerde romanlara eklenen “üçüncü kişi”lerle çözüldüğünü belirtmiştir. Bazen yaşamı gözlemleyebilecek bazen de olaylara kulak misafiri olabilecek bu üçüncü kişilerin suç anlatılarını oluşturmaları dışında özel hayatın sırlarını da açığa çıkardıklarını görüşlerine eklemiştir. Konumları, sırları ve mahremiyetleriyle özel hayatı gözetlemek ve dinlemek için son derece elverişli bulduğu fahişe ve metreslerin Avrupa romanında işlevleri bakımından hizmetçininkine benzer bir yer işgal ettiğini ifade etmiştir. Benzer şekilde “parvenu” yani sonradan görmenin hayatta kesin veya sabit bir yer bulamamış, ancak kişisel başarıyı arayan -bir kariyer inşa eden, servet biriktiren, (her zaman kişisel çıkarlarından, ‘kendisi için’) zafer kazanan birinin rolü olduğunu ve bu rolün onu kişisel hayatı incelemeye, gizli işleyişini ortaya çıkarmaya, casusluk yapmaya ve en mahrem sırlarını dinlemeye zorladığını ifade etmiştir (Bakhtin, 1981, s.125-126).

Modern anlamda ilk roman örneklerinin verildiği Tanzimat Dönemi’nde -farkları olmakla birlikte- Avrupa anlatılarındakine benzer işlevlere sahip tiplerin özel dünyalarında yarattıkları kronotoplarda toplumsal hayatla birlikte değişen kabuğu görmek mümkündür. Kadınların sosyal hayatı kölelik temasının sağlayıcıları cariyeye, metres ve fahişelerin roman içindeki rollerine uygun olarak yansıtılırken erkeklerin geleneksel değerlere yabancılaşmaları züppelerin yüzeysel Batılılaşması çerçevesinde ele alınmıştır. Tanzimat’la birlikte Batılılaşma çabalarına eş zamanlı olarak ortaya çıkan yeni yaşam biçimi yazarların geleneksel rollerin insan yaşamı üzerindeki etkilerini fark etmelerini sağlamıştır. Toplumun her kesimini etkileyen değişimin belgeleri romanlarda işlevsel bir rol üstlenmiştir.

Günlük yaşam dizisinin içinde aşk ve evlilik gibi özel yaşamın detaylarında kendini gösteren yeni yaşamın izleri romanının gelişiminde belirleyici iki sorun etrafında şekillenmiştir: “Türk kültürünü konu alan tarihçilerin belirttiği gibi, bu yazarlar en çok iki sorunun üzerinde durdular; kadının toplumdaki yeri ve üst sınıf erkeklerin Batılılaşması” (Mardin, 1991, s.33). Bu nedenle Tanzimat Dönemi romanlarında cariyeye ve züppe tipinin toplum içinde çevresel olan konumları romanlarda merkezi bir konuma kaydırılarak yer bulmuştur. Bu merkezi konum sosyal

çelişkileri açığa çıkarırken zaman da tarihsellikte dolmuştur. Tarihsellik boyutu kronotopların çok katmanlı yapısının içinde derinliklere gömüldüğü için açıklanmaya ihtiyaç duymaktadır. Öncelikli olarak sorulması gereken soru sosyal çelişkileri oluşturan yanlış Batılılaşma yergisinin ne zaman ve nerede kök salmaya başladığıdır. Bu sorunun yanıtı verildikten sonra romanın tipler aracılığıyla sunduğu diğer özellikleri belirtilebilir. Şerif Mardin 19. yüzyıl Türk edebiyatında yaygın olarak görülen bu tiplerin sosyal denetim araçları olduğunu belirtmiştir. Söz gelimi Ahmet Mithat Efendi'nin müsrifliğe karşı tavrını *Felâhun Bey ile Râkım Efendi* adlı romanındaki züppe tipinin ailesi ve yaşam alanıyla ortaya koyması bu araçlardan biridir. Mekânı zamanın dördüncü boyutu olarak gördüğümüz Mustafa Merakî Efendi'nin konağı zamansal ve uzamsal göstergelerle doludur. Yazar anlatıcı romanın başında Mustafa Merakî Efendi'nin alafrangalığını tasvir etmek için Üsküdar'dan Beyoğlu'na neden taşındığını “mücerret alafranga yani rahat yaşamak için” (Ahmet Mithat Efendi, 1875b, s.3) ifadesiyle özetlemiştir. Bu ifade alafrangalığın rahat yaşam demek olduğunu açıklarken okuru Beyoğlu'nun böyle bir yaşam biçimine neden uygun düştüğünü düşünmeye sevk eder. Cevdet Paşa, Kırım Savaşı'ndan sonra Batı yanlısı Sadrazam Reşit Paşa ve yakın çevresinin vergilerden sonra zenginleşerek lüks hayatı benimsedikleri yetmezmiş gibi bir de para harcayabilmek için tüketimi canlandıracak politika izlediklerini şu ifadelerle aktarmıştır:

“Reşid Paşa takımının iddiâları men'-i irtikâb ile maârif ve medeniyetin terakkisine hizmet etmekten ibaret iken öyle çirkin tem ettüâta girişmeleri efkâr-ı âmmenin tağyirine bâdi oldu. Bundan dolayı beyn'en-nâs itirazlar çoğaldı. Abdülmecid Han hazretleri dahi bu iltizam usûlüne sirkat-i mü'evvele deyu tâbir etmiş idi. Binâen'alâ-zalık hediye nâmiyle kıymetli eşya ahzi men' olunduğu gibi bu iltizam usûlü dahi men' ile müzayedesiz âşar ve rûsumat satılmaması emr olundu. Erbab-ı iffet zaten bu makule tayyarattan hissedar olmadıkları cihetle bu emr-ü nehyden zarar görmediler. Ehl-i irtikâb ise hediye yerine gizlice irtişaya koyuldular ve müzayedede iltizamâtı kapatmak gibi yollara döküldüler. Böyle müftden bol bol paralar kazanan kesân bu mebalîği muhafaza edemeyib türlü sefâhat yolunda sarf ile istihlâk etti. Haydan gelen huya gitti. Fakat İstanbul içinde ahz-ü itâ çoğaldı. Esnaf güruhu zengin oldu. Bir aralık Mehmed Ali Paşa hânedanından pek çok paşalar ve beyler ve hanımlar Mısır'dan savuşup İstanbul'a döküldüler ve külliyyetli akçeler getirip bol-bol hare ederek İstanbul süfehasma, sû'-i emsâl gösterdiler. Sefâhat vadisinde yeni çığırlar açıldılar. Hele Mısırlı hanımlar alafranga melbusat ve şâir tecemmülâta râğbet edip İstanbul hanımları ve al'el-husus saraylılar dahi anlara taklid eder oldular ve Mısırlıların ekseri gaali bahalar ile hane ve sahil-hane ve akarat-ı sâire aldılar. Bu cihetle Dersââdet'te emlâkin kıymeti fevkalâde terakki buldu ve İstanbul'da bir servet-i kâzibe peyda oldu” (Cevdet Paşa, 1953, s.20).

Toplumda sadece belli bir kesimin refah içinde yaşaması bu kesime dâhil olmayanları kızdırması kaçınılmazdır. Halk isyanlarının önüne geçmek isteyen padişahların devlet dairelerindeki müsrifliği önlemek, saray çalışanlarının gösterişi özendirecek yaşam biçimlerini

denetim altında tutmak gibi birtakım çarelere başvurmaları Tanzimat romanlarına sızan zamansal-uzamsal göstergelerle örtüşmektedir. Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı romanında devlet tarafından Avrupa'ya tahsile gönderilen gençlerin Frenk özentiliğiyle ülkelerine döndüklerini söyleyen Emin Paşa'nın düşünceleriyle buna yanıt veren Mansur Bey'in düşünceleri aynı zeminde yakınlaştırılarak aralarındaki keskin zıtlıkları açığa çıkarır:

“Mansur -Kendimin nasıl olduğumu kulunuz bilemem, efendimiz. Lakin Paris'te ikmal-i tahsil eden Osmanlılardan birkaç zabıt ile kendi paralarıyla geçinen birkaç Ermeni delikanlısından başka bir kimseyi görmedim. Vakia ‘tahsil için giderek’ diyen birçok sefaret kâtipleri ile ateşelerini gördüm ise de hemen cümlesi tahsil etmekten ziyade ‘bir kere Paris’i görmek üzere gidip bir sene, nihayet üç sene sonra avdet eden birçok mahdum beylerden ibarettir. Efendimiz daha âlâ bilirsiniz a. Böyleleri bir şey tahsil etmekten başka hatta fezâil-i esasiye-i milliyelerini gaib ederek gerçekten tahsil-i ulûm-ı fûnûn eylemiş bulunan gençlerin hiçbir veçhile cesaret edemeyecekleri harekâtı meslek ittihaz edip giderler” (Mehmet Murat, 1892, s.297).

Mansur Bey'in Hariciye Kalemi'nde hizmet aşkıyla çalışma isteğine karşın devlet dairelerindeki memurların keyfi tutumlarını görünce istifa etmesi gibi *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* adlı romanda Felâtun Bey'in çalıştığı kaleme haftada üç saat gitmesi devlet dairelerinin yozlaştığının en açık göstergesidir. *Araba Sevdası*'nda Bihruz Bey'in kaleme gitmediği günlerde yaptığı işler kalemde çalışırken ne kadar verimli olunabileceğini sorgulatmaktadır:

“Kaleme gitmediği günlerse saçlarını kestirmek... Terziye esvap ısmarlamak... Kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu'nda... Ötede beride vakit geçirir... Cumaları pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders müzakeresinden sonra hanesinden çıkar akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşırdı. Vilayetlerde bulunduğu zaman en büyük zevki -sırmalı esvap içinde... Midilli veya at üzerinde... Arkasında çifte çifte uşaklarla sokak sokak gezip dolaşmaktan ibaret olan bu beyin İstanbul'a geldikten sonra merakı üç şeye masruf oldu ki birincisi araba kullanmak... İkincisi alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek... Üçüncüsü de berberler... Kunduracılar... Terziler ve gazinolardaki ‘garson’larla Fransızca konuşmaktı” (Recaizade Mahmut Ekrem, 1896, s. 8-9).

Tanzimat yazarlarının züppeyi alaya alarak verdikleri özellikler kamu insanının halkın kaynaklarını israf etmesinin tezahürüdür. Yazarların üzerine düşündükleri zamansal ve uzamsal göstergeleri romanın olay örgüsünde somut bir bütün olarak kaynaştırmaları ve tarihsel zamanın tanıkları olarak kurgulamaları kronotopun romandaki işlevini göstermektedir:

“Osmanlı İmparatorluğunun ilk zamanlarında merkezî kuvvetlere karşı baş gösteren ayaklanmalar bir bakıma bu ‘halk’ değerlerinin seçkinler tabakasına karşı savunulmasıdır. Fakat bu değerlerin seçkinlere karşı çıkarılmasında bir süreklilik vardır ki, bu da onların modern devirlere kadar ulaşmasını sağladı. Batılılaşmaya karşı olarak nitelendirilen bütün ayaklanmalar bu halkçı yanı taşır. Bu özellikleri, Patrona İsyânında

(1730) ve III. Selim'in reformlarına karşı başlayan Kabakçı isyanında (1807) görürüz. Patrona isyanının bir yanı şüphesiz ki Osmanlı İmparatorluğu'ndaki iktisadî bozukluktu, fakat bu *objektif* unsur toplum katlarının dibinde yatan bazı *değerler* sayesinde bir yön alıyordu. Bunun göstergesi Patrona isyanında ilk defa olarak, Batılılaşma taraftarı olan Damat İbrahim Paşa'ya yöneltilen Bihruz aleyhtarı tutuma rastlamamızdır. Bu tavır, beraberinde, kadınların özgürleşmesinin Tanrı'yı kızdırdığı fikrini de getirir. Bu, daha sonraları Batılılaşmaya karşı halk ayaklanmalarında rastlanan bir tutumdur" (Mardin, 1991, s.56-57).

Yanlış Batılılaşmanın yergisinin kök salmaya başladığı yer isyanlardır. Felâtun, Bihruz, Şöhret ve Zekâyî gibi çalışma ahlakından yoksun, tüketim kültürüne ayak uydurmuş kimseler halkın tepki gösterdiği şekilde alaya alınarak konumlandırılmıştır. Davranışlarındaki kibir onların gelenekle kopan bağımlı ortaya koyarken -bütün romanlarda züppe tipinin karşısında ideal tip bulunmamakla birlikte- alafranga kültür alaturkanın tepkisiyle hedef alınır ve bu tepki züppe tipinin halk bilincinin bir uzamına dönüştürülerek ele alınmasına imkân sunar.

Varlıklı bir ailenin oğlunun Batılılaşma isteğinin yanı sıra birlikte olmak istediği kadınlar dolayısıyla da romanlarda ayrı bir perspektifle sunulmuştur. Bazı romanlarda ana kahraman olan bir kadının toplumdaki yerine dikkat çekilirken bazı romanlarda da kadınların konumları romanın arka planında hareket etmektedir. "İlkinde Bihruz Bey'in yüzeysellikleri, İkincisinde ise kadınların eğitimden yoksun oluşları yüzünden 'ilericilik' engelleniyordu. Fakat kadınlara karşı tutumda hareketlendiricilerin görüşü halkın değerlerine ters düşüyordu. Bihruz-vâri davranışlara karşı halk kitleleri ile kurulan birlik, konu kadınların bağımsızlığı olunca bozuluyordu" (Mardin, 1991, s.66). Kölelik sisteminin kadınların özgürleşmesini ve toplumun kalkınmasını engelleyen temel bir mesele olduğunu kavrayan yazarlar hem köleliği alafranga yaşam dizisiyle doğrudan bağlantılı hâle getirerek hem de bireysel yaşamı engelleyen karşıt bir faktör olarak kölelik sistemine yer vermişlerdir. Bu nedenle Tanzimat Dönemi romanlarında cariyeye ve metreslerin bireysel yaşam dizileri toplumsal yaşamla iç içe geçirilmiş şekilde kurgulanmıştır. Sonradan görmenin karşıtı olan ideal tipler gibi birbirine zıt dünya görüşünü temsil eden kadın kahramanlar da iyi ve kötüyü temsil eden iki karşıt tip olarak yer almıştır. *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* (Fitnat), *İntibah* (Dilaşup), *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (Canan), *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* (Nergis), *Sergüzeşt* (Dilber), *Zehra* (Sırrıcemal) ve *Muhadârât* (Fazıla) romanlarında kadın kahramanların gelenekselliği ortaya çıkarmaları ve yanlış bir düzen içerisine kalıplaşan tüm değer yargılarına karşı sadakatleriyle sınanmak, ölümü göze almak gibi eylemler dizisine maruz kalmaları romanın iletmek istediği ana düşüncüyü düşündüğümüzde özel bir önem kazanmaktadır. *Yeryüzünde Bir Melek* (Arife), *İntibah* (Mahpeyker), *Cezmi* (Şehriyar), *Esrâr-ı Cinâyât* (Hediye), *Ahmet Metin ve Şirzat*

(Neofari) romanlarında yer alan kötü kadınlar da yine yanlış olan tüm kalıplaşmış yargıların teşhiridir.

Batılılaşma çabası içinde ortaya çıkan züppelere ve gündelik yaşamda yaygın olarak kullanılan cariyeye, metreslere Tanzimat romanlarında işlevsel bir rol verilmesi dönemin belirgin özelliklerine tanıklık edilmesini sağlamıştır. Diğer dönemlerin değişen siyasi ve ekonomik koşullarıyla birlikte yarattığı tipler de roman tarihindeki yerlerini almışlardır. Tüketim alışkanlıkları, savaş zenginlerinin ortaya çıkması, kadın hak ve özgürlüklerinin tanımlanması gibi toplumsal zamanın aktığı dünyada romanın kronotopları kendi eşsiz dünyalarını yaratmaya devam etmişlerdir.

Tanzimat Dönemi romanlarında bazen ana kahraman bazen de fon kahraman olarak karşılaşılan başka tipler de vardır. Haydut ve cellatların kabalığının toplumsal yapının içerisinde teşhir edilmesi onları züppe ve cariyenin romandaki konumundan farklı kılar. Halk bilincinde kötü kahramanların masallarda büyü yaparak karşısındaki kişilere zarar verme istekleri; halk hikâyelerinde kıskançlık ve fesatlık nedeniyle âşıkların kavuşmalarını engellemeleri, acımasız davranan zalim beylerin düzen bozmaları önemli bir rol oynamaktadır. Haydut ve cellatların bu dönem -özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin- romanlarında halkın yerel hafızasındaki motifleri kullanarak ve bazı özelliklerini romana uygun hâle getirerek insan yaşamının geri planda kalan ilkel yönlerini yansıttıkları görülmektedir.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Cellât* adlı romanında dikkat çeken ilk özellik romana adını veren celladın toplumdaki konumudur. Avrupa'da olduğu gibi Osmanlı'da da zalimlik, gaddarlıkla eş değer anlamı olan cellatların yaptıkları iş toplumda kabul görmemiş, cellatlar öldüklerinde ayrı mezarlıklara defnedilmişlerdir. (İpşirli, 1993, s.271). Vazife itibarıyla suçluları öldürdüğü için gündelik hayatta yeri yoktur. "Cezaların çoğunda mahkûm cellatla karşılaşıyordu; erken modern dönemde Avrupalıların gözünde cellatlık çok onursuz bir meslekti ve cellatla temas etmesi bu onursuzluğu mahkûma da bulaştırıyordu" (Ruff, 2011, s.124-125). *Cellât* adlı romanda Simon Garas'ın bu mesleğin mazlumların intikamını almak ve Allah'ın kanunlarının adaletini yerine getirmek için kendisine nasip olduğunu "İnsanlar üzerinden hükm-i kazâ ve kaderi kaldırmağa kimsenin kudreti yoktur. Cenabıhak beni adâlet-i kanûniyyesinin icracısı yaratmış. Mazlumların intikamına beni vekil nasbeylemiş" (Ahmet Mithat Efendi, 1884b, s.65) sözleriyle ifade etmesi aslında cellat olmaktan duyduğu rahatsızlığın bir ifadesidir.

Romanın anlatı zamanı 1814-1815 yıllarını işaret etmekle birlikte kaynaklar bu yıllarda idamların halka açık olmadığını yazmaktadır.²⁵ Tarihsel zamanın temsil edildiği -yazıldığı yıl da dâhil olmak üzere- romanın tüm zamansal-uzamsal genişliği içerisinde dünyanın maddi bütünlüğünü daha karmaşık hâle getiren özellikleri bu tiplerin evrileceği eşkıyalar, hırsızlar, serseriler, kanun kaçakçılarıyla bağlantılarını ortaya çıkarmaktadır:

“Kahramanın doğası gereği günlük yaşamın bir parçası olamayacağı her zaman böyledir. Başka bir dünyadan gelen bir adamın yaşayacağı türden bir yaşamdan geçer. Çoğu zaman bu kahraman, günlük kişiliğini istediği gibi değiştiren ve günlük yaşamda sabit bir yeri olmayan, hayatla oynayan ve onu ciddiye almayan bir hayduttur. Kahraman aynı zamanda bir aristokrat kılığına girmiş gezgin bir aktör ya da soyundan habersiz ‘terkedilmiş bir’ soylu bir beyefendi de olabilir. Gündelik yaşam, kahramanın kendisini kurtarmaya çalıştığı ve asla içsel olarak kaynaşmayacağı en düşük varoluş alanıdır. Hayatının seyri olağan dışıdır, günlük hayatın dışında, aşamalarından biri sadece gündelik alanda bir ilerlemektir” (Bakhtin, 1981, s.121-122).

Suç, polisiye romanlarında toplumun kodlarıyla kültürel melezleşmeye giren kronotoplar karakterlerin özelliklerini güncelleyerek gerçek dünyayla yeni ilişkilere girerler. *Haydut Montari*, *Cinli Han*, *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanlarında haydutlar romanın olaylar dizisinde idealize edilen katmanların içerisinde ya da karşısında boy göstermektedirler. Böylece züppe, carıye, metres, cellat ve haydutların konumları çağın ayırt edici özelliklerini yansıttıkları bakış açılarını görebilmek için son derece önemlidir.

“*Aile Romanlarının Kronotopu: Köşk ve Konak*” başlığını taşıyan beşinci bölümde Türk edebiyatında şehir ağırlıklı olmak üzere taşranın da yer aldığı geniş bir alana yayılan ev hayatının Tanzimat Dönemi romanlarında aile etrafında hayatın önemli göstergelerini yansıtarak yaşamın dönüşümündeki dinamik kronotopları yakalamamıza imkân sunduğu görülmüştür. İlk roman örneği olarak kabul edilen *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*’ta Talat’ın annesi ve dadısıyla birlikte yaşadığı tantanasız, temiz döşenmiş evi roman kahramanlarının kişiliklerini yansıtmakta ve yaşlı annesinin hatıralarıyla dolu bu evin her anı bugünle etkileşime girmektedir. Geçmişin edilgenliği bu evin sınırlarını aşmış ve Hacı Baba’nın evine de sirayet etmiştir. Hacı Baba, dükkânının üstündeki evde üvey kızı Fitnat’la birlikte yaşamaktadır ve bu dışarıya kapalı olan ev kronotopu Fitnat’ın hem bireysel hem de toplumsal anlamda sıkışma alanı olarak işaretlenmiştir. Talat’ın onu algıladığı yer evin cumbasıdır, kafesin içinde belli belirsiz fark edilen Fitnat varlığını belli ettirmeden orada olduğunu hissettirmek ister. Ataerkilliğin gölgesinde yaşayan kadınlardan biri olan Fitnat’ı çevresindekiler şu şekilde

²⁵Julius R. Ruff, 19. yüzyılda pek çok mahkemenin halka açık idam cezası vermeyi tamamen bıraktığını belirtmektedir (Ruff, 2011, s. 136).

anlatır: “Kızı hiç evinin kapısından çıkarmaz. Taassubundan mı? Kiskancından mı? Korkusundan mı? Ne bileyim. Tuhafı neresi ki görücü kadın da sokmaz evine. Evlendirecek kızım yoktur diyor. Ne ümidi var? Anlayamam. Malı elinden gitmesin diye biçare kızı evlendirmeyecek mi? Ne yapacak?..” (Şemsettin Sami, 1872, s.74-75). Bir tarafta yaşlı bir annenin sade ve temiz evinin güvenilirliği diğer tarafta üvey babanın sınırlarını belirlediği evde söz hakkı ve davranış özgürlüğü tanımamazlığı iki zıt yaşam biçimi olarak gündelik hayatın akışında birleştirilmiştir. Romanda çok detaylandırılmayan ev kronotopu yaşam alanlarının kadın ve erkekler için tezat olan yönünü açığa çıkarmış, orta sınıf ailelerin mekânsal mahallerinde gündelik zamanı görünür kılmıştır.

Tanzimat romanlarında konak; odak noktası olarak alındığında millet, cinsiyet ve hatta sınıfsal ayrımların bağlantılarıyla birlikte ideolojik olarak kendini gösteren toplumsal eğilimlerin de zaman-uzamı olduğu görülmektedir. Batılılaşma düşüncesini aşırıya kaçırarak roman kahramanlarının konakları baskın unsuru ortaya çıkaran gerilimin merkezidir. Tahta evlerde oturmak yerine taş yapılarda oturan varlıklı ailelerin mobilyasından kütüphanesine, evin bahçesine park edilmiş arabalarından sofra düzenine kadar iç uzamda yaptıkları modern dokunuşlar 19. yüzyıl insanının dünya görüşünü temsil etmektedir. Konak sahipleri her ne kadar Avrupai yaşam biçimini benimsemiş olsalar da geleneksel aile yapısının genetik kodlarını üzerlerinden atamamışlardır. Bu nedenle babadan kalma konaklarının dış cephesi gelenekselliğini korumaya, ataerkil zihniyeti devam ettirmeye devam etmektedir.

Taaffüf, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi*, *Jön Türk* ve *Karnaval* romanlarında paşa ve bey konakları geleneksel ile modernlik çerçevesinde yüzyılın göstergeleriyle etkileşime giren bir zaman makinesi gibidir. Bazı romanlarda olaylar dizisinde etkin rolü olmamakla birlikte roman kahramanlarının hayatlarının ilerleyen dönemlerinde yetiştikleri konakların izlerini taşıdıkları görülmektedir. *Dürdane Hanım* romanında Sohbet Bey’in çocukluğunu geçirdiği konak onun iyi bir terbiye almasını sağlamıştır. “Hey beyim hey! Şimdiki hâlde bir Sandalcı Sohbet isem de ben de bir vakit bir Sohbet Bey’dim. Dünya gördüm beyim, çekmediğim belâ kalmadıysa da gözlerim evvelden görmüş oldukları şeyleri bir türlü unutamazlar. Ben öyle beş on kuruş için koynuma girecek olan karı dünya güzeli olsa yine kabul etmem” (Ahmet Mithat Efendi, 1881b, s.20) ifadesi insanın içinde yetiştiği koşulların ürünü olduğunu vurgulamaktadır. *Acâyib-i Âlem*’de Suphi Bey’in evi zarf mazruf meselesine uygun olarak sunulmuş ve anlatıcı tarafından “Bu haneyi görmek Suphi Bey’i tamamıyla tanımak demektir” (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.5) diyerek açıkça insan-mekân ilişkisi tanımlanmıştır.

Ahmet Mithat Efendi'nin kahramanların aşk hayatları ve maceralarının özel detayları için gizli tutulan odalar *Hayret* romanında olduğu gibi bazen uzun uzun, bazen olaylar dizisindeki işlevine uygun olarak kısaca tasvir edilir. Konak odalarının otel olarak kullanıldığı uzamlarda iç mekânlar maceraları şekillendirecek olaylara sahne olurken burada sırlar açığa çıkmış, özel hayatın entrikaları için detaylar buraya gizlenmiştir. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'da tarihsel zamana değen gündelik ve biyografik zaman arka planda akan dönemin işaretleri olmuştur. "Osmanlı coğrafyasında, tüccar kılığına girip ajanlık yapan Domingo Badia Y Lieblieh'in" (Korkmaz, 2012, s.519) Cuzella'yla evlenme isteği reddedilince Cuzella'yı kaçırmaması romanın başında gizli bir merdivenle çıkılan kızın odasını anlamlı kılmaktadır. Çok küçük gibi görülen bu detay Ahmet Mithat Efendi'nin gazetecilik yaparken takip ettiği Avrupa'daki olaylara romanlarında yer verdiğinde akıbetini bildiği tarihsel nitelikli olaylara uygun kronotop kullandığını göstermektedir. Yatak odası tasviri macera romanlarında bazen de insan-mekân ilişkisini göstermek için uygundur. Bu ilişkinin zıtlık teşkil ettiği *Hayret* adlı roman Safa Kok Sanc'ın kaldığı bir otelin yatak odasının detaylı tasviriyle başlamış ve "Şimdi şu mükellef yatak odası içinde kimin yattığını tahayyül edersiniz?" (Ahmet Mithat Efendi, 1885a, s.3) sorusuyla okurun dikkati çekilmiştir. Mekânın tasviri bireyi tasvir etmenin bir yoludur; fakat burada tamamen zıt özellikler gösteren bireysel bir hayat tek bir uzam aracılığıyla her şeyi kapsayan zamansal dizide tasvir edilmiştir. Bu durum Tanzimat yazarlarının tarihsel, kamusal olayları hayatın mahrem alanıyla ilişkilendirerek entrikaları kuvvetlendirme gücünü keşfettikleri göstermektedir.

Ahmet Mithat Efendi toplumda baş gösteren keskin toplumsal değişimi romanlarında gelenek kültür ilişkisi içerisinde ele alırken güzel döşenmiş, refah içinde yaşanan evleri ev sahiplerinin biyografik zamanlarından izlerle donatmıştır. Bu izlerin başında kütüphaneler gelmektedir. *Paris'te Bir Türk*'te Paris Ulusal Kütüphanesi'ni, *Acâib-i Âlem*'de Petersburg Kütüphanesi'ni anlatması Tanzimat'la başlayan tüketimi doğru yönlendirmek adına yapılmış bir hamle gibidir. *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*'de her iki kahramanın kütüphane sahibi olmalarına rağmen kütüphanelerinden aynı ölçüde yararlanamadıkları görülmüştür. Bunun en temel sebebi sahip oldukları kültürel farklılıklardır. Felâtn Bey'in varlıklı ailesinin gösteriş yuvası olan konağı sağlam temele oturtulmadığı için romanın sonunda kabuk gibi dökülecektir. Konakların içinde yer alan kütüphane de konağın kendisi gibi amacına hizmet edemediği için geçicidir. Çünkü Felâtn Bey'in matbuât-ı cedîdeye merakı yeni basılan kitapları temin edip kütüphanesine koymaktan ibarettir. Râkım Efendi ise babasından kalan Salıpazarı'ndaki ufak evini tadilat ettirerek güzelce dayayıp döşedikten sonra bu eve özenle seçtiği Türkçe ve Fransızca eserlerden

oluşan bir kütüphane yaptırmıştır. Râkım Efendi'nin evi, temeli bozulup üzerine uygun olmayan bir şeyin inşa edilmesi yerine geleneksel yapının korunarak üzerinde ufak tefek tadilatlarla yenilenmesini uygun bulan yazarın dünya görüşünün vücut bulmuş hâlidir. *Hasan Mellâh* yahut *Sır İçinde Esrar*'da Cuzella'nın kütüphanesinde “en büyük feylesofların asarından al da eğlenceli kitaplara kadar her nevi kütüp ve resailden bin beş yüz parça kadar şey mevcut olup, bunlardan başka numunehanesindeki tuhaf ve garaip dahi pek çok numunehanelerde bulunur şeylerden değildi[r]” (Ahmet Mithat Efendi, 1874b, s.10). *Acâyib-i Âlem*'de Suphi Bey'in kütüphanesi anlatıda önemli bir yer teşkil edeceği için “hikâyemizde Suphi Bey'in işbu kitaplar ve nümuneler ve aletler içinde ne suretle ömür geçirmiş olduğuna dair birçok bahislere girişilecektir” (Ahmet Mithat Efendi, 1882, s.7) bilgisi verilmiştir. *Paris'te Bir Türk*'te Nasuh Bey'in, *Hayal ve Hakikat*'te Vedat'ın sahip oldukları kütüphaneler onların kültür göstergeleridir. Tüm bu örnekler kütüphanenin ev kronotopunda kültür(süzlük) göstergesi olarak yer aldığını göstermektedir. Bu özellik *Jön Türk* romanında Gazanfer Bey'in konağında geleneksel yaşamın devam ettiği Ahdiye'nin kütüphanesinde yer alan eserlerle de teyit edilmiştir. “Ahdiye'nin kütüphanesini hemen tamamıyla Muhammediyeler, Ahmediyeler, Battal Gaziler filanlar teşkil ediyor. Yeni romanlar oraya girmek şöyle dursun Aşık Garipler, Şah İsmail, Keremler bile girmiyor” (Ahmet Mithat Efendi, 1910, s.7). Buna karşılık Ceylan kendi kültüründen koparak Avrupa'da kadın meseleleri üzerine yazılan kitapları okuduğu için “(...) kendi mini mini felsefesinin esasını Avrupa'dan almış, ama bazı cihazlarını eksik almış. Hele bazı cihazlarını lüzumundan pek çok fazla almış” (Ahmet Mithat Efendi, 1910, s.30) biri olarak yozlaşmış biri olarak sunulmuştur.

Kütüphane dışında daha önceki anlatı geleneğimizde de yeri olan ancak Tanzimat'la birlikte farklı bir derinlikle eserlerde yer bulan sofralar, konaklarda önemli bir zamansal-uzamsal göstergedir. Türk insanının doğal ve toplumsal çevresi içerisinde önemli bir yere sahip sofralar ve yemek kültürü *Orhun Abideleri*'nden *Kutadgu Bilig*'e, *Dede Korkut Hikâyeleri*'nden divan edebiyatına kadar geniş bir dönemde verilen eserlerde yer bulmuştur. Ancak İslamiyet öncesine ait eserlerde yemek av, şölen gibi toplumsal etkinliklerin tasvirinde yer almış; İslamiyet etkisinde gelişen dönemde özellikle de divan edebiyatında mersiyelerde (şehrengiz ve surnamelerde) detay olarak verilmiştir. Batı edebiyatında roman kahramanlarının tasvirinde önemli bir detay olarak sunulan sofralar kültürü, Tanzimat Dönemi romanlarında yer bulmaya başlamıştır. Geleneksel anlatılardan farklı olarak Tanzimat Dönemi'nde sofralar kronotopu değişimin bir temsilini sunarken romanın psikolojik detaylarını da göstermektedir. Aile üyelerinin Batılı görünümle oturduğu sofralar Avrupalı yaşamın nesneleriyle çeşitlendirilmiş,

alaturka sofraların yerini yavaş yavaş yeni düzenin olduğu sofralar almıştır. Bu değişimi yazarlar eserlerine aksettirmişlerdir. Yaşanan değişimin nasıl gerçekleştiğini, kahramanların bu değişimden nasıl etkilendiklerini evlerinde kurdukları sofralardan anlamak mümkündür:

“Örneğin çatal, Batı kültüründe belli bir anlam kazanır ve temel işlevinin yanı sıra bir iletişim simgesi olarak da anlam taşır. Osmanlı evinde ise çatal, ithal edilmiş olan bu anlamı taşımakla birlikte, Osmanlı toplumunun genelde ona atfetmiş olduğu bir anlamı ve ayrıca belli bir zamanda belli bir evde ona verilen anlamları da taşır. Sonuç olarak, Osmanlı evine giren her yeni nesne ve adet çeşitli anlam katmanlarından oluşan karmaşık bir simgesel eylemler bütünü olarak görülmelidir” (Duben ve Behar, 2014, s. 217-218).

Orhan Okay “*Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*” adlı kitabında yazarın Batılılaşma ekseninde sofa âdâbının üzerinde önemle durduğunu belirtmiştir. *Yeryüzünde Bir Melek* adlı romanında alaturka hazırlanan düğün sofrası dışında bütün romanlarında alafranga sofralara yer yeren Ahmet Mithat Efendi, sofa düzenindeki değişikliklere dikkat çekmiştir. Bu dikkat Osmanlı Devleti’nin tarihsel sürecinde yer alan Batılılaşma gerçekliğini romanın uzamında yansıtan ve bu uzamla dönemin zamansal sancılarını görünür kılan sofa ve konak kronotopları sayesinde. *Jön Türk, Felâatun Bey ile Râkım Efendi, Araba Sevdası* ve *İntibah* romanlarında zamanın sofa içinde mekânsal düzleme yayılıp yaşamın olaylarıyla kurduğu ilişki irdelenmeye müsait kronotoplar içermektedir.

Konağın zamansal-uzamsal sahnelerini daha geniş bir zaman-uzamda kesiştiren taşra romanı örnekleri Tanzimat yıllarında karşımıza çıkmaktadır. *Karabibik*’te şehirden uzak bir kırsal konumda ilerleyen gündelik zaman kronotopik bir dünya olarak sunulmuştur. Taşra kronotopu kızı Huri’yi uygun gördüğü biriyle evlendirip tarlasını bedava sürecektir öküzlere sahip olmak isteyen Karabibik’in hayatını odağa almıştır. Bu romanda zamanın uzamla olan pastoral ilişkisi babadan çocuğa devreden geleneksellik vurgusuyla sokak ve meydanlarda ortaya çıkmıştır. Gelenekselliğin kaba yönlerini göstermek için Karabibik’in köyünde bir yerden bir yere hareket etmesi zamanın çağlar öncesinden bugüne akmasını sağlar. Kasabanın çağlar öncesine ait görüntüsü çağdaşları tarafından unutulsa da yüzyılların izleri kültürel hafızada yer etmiştir. Zamansal sınırlar bulanık olduğu için köylü her gün geçip gittiği yerlerin bu özelliğini keşfedecek bilinçte değildir; önemli olan, döngüsel ritme sahip olayların tematik önem kazanmasıdır. Karabibik’in bir şeye sahip olma arzusu (önce bir öküze, sonra köy hekiminin karısı Eftalya’ya) kaba ve hayvani yönleriyle bütünleştirilmiştir. Yanlış Batılılaşmanın ideolojik tarafından habersiz taşra kabalığı insan ilişkilerinde yer alan sahteliğe karşı bir duruş göstergesidir. Kendini bu yüzyılda hissettiren kapitalizmin seslerini taşranın kalbine

yerleştirilmiştir. Taşra kasabası ev kronotoplarının yorumuna bir yenisini ekleyerek Türk romanının gelişiminde gecekondulaşmaya kadar gidecek olan kırsal yoldaki boşluğu doldurmuştur.

Servetifünün Dönemi'ne ait romanların -bir önceki döneme ait eserler için de geçerli olduğu gibi- ortaya çıktığı dönemden, toplumdan izler taşıdığını söylemek mümkündür. II. Abdülhamit döneminde devlet maddi ve manevi yönden çökme aşamasına gelmiş, padişahın baskıcı tutumunun bir sonucu olarak ortaya çıkan hafiye teşkilatı insanlara büyük bir usanç vermiştir. Özellikle de bu karamsar siyasi ortamın etkisinde ortaya çıkan Servetüfünûn edebiyatında melankoli duygusu ve bu duyguya eşlik eden kaçma, yalnız kalma ve hayale sığınma gibi eylemler önemli bir yer tutmaktadır. Bu gelişmelerin sonucunda zaman işaretlerinin yoğun olduğu mekânlar gündelik yaşamın içine sindirilmiştir. Yalı, köşk gibi evlerin iç uzamlarının detaylandırıldığı ve hatta bir şahıs kimliği verildiği; bir aileyi konu alan bir romanlarda ise yemek odası, eşik, merdiven gibi bir evin ortak kullanım alanlarında dönüm noktası işaretçileri olarak yer bulduğu saptanmıştır. Özel hayatın ele alındığı romanlarda kahramanın daha çok meslekî zorunluluk nedeniyle bir araya gelmek zorunda olduğu iş ortamı romanda beklenmedik bir krize sebep olacak olayın patlak vermesiyle kendini göstermektedir. Gündelik hayatı göze görünür hâle getiren işaretlerin aynı zamanda romanın kriz anlarını ve dönüm noktalarını içeren kronotoplar oldukları ortaya çıkarılmıştır. “Mekân daha sağlam bir ezgiyle daha somut ve doygun hale gelir: Uzam gerçek, yaşayan anlamla doldurulur ve kahraman ve onun kaderiyle çok önemli bir ilişki kurar. Bu tür bir mekân bu yeni kronotopu o kadar doyurur ki, buluşma, ayrılma, çarpışma, kaçış ve benzeri olaylar yeni ve belirgin şekilde daha somut bir kronotopik anlam kazanır” (Bakhtin, 1981, s.120). Dönemin karamsar havası nedeniyle kahramanın bir anı aylar, yıllar geçmiş kadar uzun bir zamana denk tutularak verilmiştir. Bu döneme ait romansal kronotopların taşıdığı anlamları incelemek romanın anlatısal olaylarını örgütleyen merkezleri görmemizi sağlamıştır. Servetifünün Dönemi romanları ile ilgili yapılan zamansal-uzamsal perspektifin odağı daraltıldığında şu özellikler dikkat çekmektedir:

Bu dönemin Türk edebiyatı açısından taşıdığı önem edebî türlerde teknik anlamda sağlam eserlerin ortaya çıkmasıyla sınırlı değildir. Tanzimat Dönemi'nde -özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında- faydacı edebiyat anlayışı nedeniyle özel hayatın derinleşememe meselesi, Servetifünün'da yazarların zaman-uzamları olaylar dizisini somutlayacak; kahramanların ruh hâlleri, aile geçmişleri, hayal kırıklıkları gibi kişisel bilgilerine dair kesin bilgiler içeren önemli yerleri vurgulayacak şekilde organize etmeleriyle gelişme göstermiştir. Tanzimat Dönemi'nde tesadüfler zincirini içeren yol kronotopunun bu dönemde ayakları yere

sağlam basan, inandırıcılığı yüksek şekilde kurgulanması söz konusudur. Yol kronotopunun ortaya çıkardığı somutluk, gündelik hayatta yer alan olayların özel yaşamla bağlantı kurmasına olanak sağlamıştır. *Nesl-i Ahîr*'de yol ve karşılaşma kronotoplarının ayrılık, kaçış ve buluşma ile ilişkili zaman ve mekân birliğini sunan önemli bir işlevi vardır. Romandaki macera kronotopu roman kahramanlarının özel hayatları ile kamusal ve bürokratik ortam arasında kurulan organik bağla kendini göstermektedir. Kişisel ve kamusal unsurları ayrılmaz bir şekilde kaynaştıran bu kronotoplar romandaki yapı unsurlarının ayırt edici özelliklerini gözler önüne sermektedir. Özellikle *Nesl-i Ahîr* ve *Mai ve Siyah* romanlarında kullanılan kronotoplar, kahramanların eylemlerinde zaman ve mekân faktörünün önemli bir rol oynadığını gösteren önemli detaylardır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanı dönemin edebiyat hayatına ilişkin gözlemlerini içermesi bakımından ayrı, Türk romanının Batılı anlamda ilk eseri olması bakımından ayrı öneme sahiptir. Bu özellikleriyle daha önceki eserlerden ayrılan bu romanın zamansal-uzamsal belirteçleri dolayısıyla teknik olarak da son derece kuvvetli olduğu tespit edilmiştir. İnci Enginün'ün ifadesiyle “(...) gerçek Türk romanını başlatan” (Enginün, 2009, s.328) *Mai ve Siyah* adlı romanının girişinde yol kronotopunun ortaya çıkardığı buluşma motifi olay örgüsünde kurucu bir öge olarak yer almıştır. Romanın somut birliğini kuran buluşmanın (ziyafet) kronotopik ifadesi olan sofrâ kronotopu hem dönemi hem de kahramanı anlama açısından önemlidir. Bu sofrada bir araya gelen insanların konuşmaları başkahramanın geçmişini ve şimdisini gözler önüne sererken romanın ilerleyen yerlerinde kahramanın aile hayatı ile yaşanan mekânın zamanın etkisine göre şekillendirildiği görülmüştür. Romanın başında Ahmet Cemil ile ailesinin yaşadığı hayatı yansıtan hem sofrâ hem de ev, olay örgüsünde final işlevini gösteren önemli bir kronotoptur. Ev sahibi olmanın aile bireylerine yaşattığı mutluluk önce babanın vefatıyla, ardından kız kardeşi İkbâl için alınan yanlış evlilik kararı nedeniyle dağılmıştır. Ziyafetin sonunda sofrada “yemek sonuna mahsus bir dağınıklık hüküm sür[erken]” (Uşaklıgil, 2008, s. 14) romanın sonunda da benzer bir durum söz konusudur.

Servetifünun Dönemi romanlarında karşımıza çıkan bir başka özellik dönemin siyasi, sosyal ve ekonomik nedenlerden ötürü hayallerin önüne geçen engeller sonucunda yaşadıkları hayal kırıklıklarıdır. Bu hayal kırıklıkları romanlarda ağırlıklı olarak karamsarlık, ümitsizlik ve çaresizlik gibi olumsuz durumların ortaya çıkmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayâl İçinde* adlı romanında yer alan kronotoplarla hem yazarın bireysel hayatı hem de dönemin siyasal şartlarının etkisiyle hayal-hakikat çatışması karakterize edilmiştir.

Burada söz konusu olan yazar ile kahramanın eylemleri arasındaki özel bağlantıdır. Zamansal-uzamsal ilişkiler ile gündelik yaşam iç içe geçerek kahramanın bu yaşamın düzeni içinde kendini anlamlandırması mümkün hâle gelmiştir. Başkahraman Nezih, insan eylemleri ile yaşamın düzeni arasında şans ve tesadüften öte bir bağ olduğunu düşünmeye başlamış ve bu etkenlerin zaman ve mekâna bağlı olamayacağını fark ederek bunların kendi yaşamındaki mutlak gücünü sınırlamıştır. Böylece, romanın zamanını oluşturan bir yıl gibi bir sürede kahramanın olgunlaştığı görülmektedir. Bu olgunlaşmaya ait kronotopik diziler Nezih'in macerasının zaman ve mekâna bağlı olarak değişimini göstermektedir.

İlk başarılı roman örneklerin verildiği Servetifünun Dönemi'nin aynı zamanda siyasi baskının da kendini gösterdiği yıllara tekabül etmesi nedeniyle yazarlar sosyal meselelerle ilgilenememiş ve içe kapanık bir ruh hâliyle yazdıkları romanlarda evi bir sığınak olarak görmüşlerdir. Aynı zamanda evin içinden bir adım ötesini ifade eden kişisel alan bu dönemde hatıra defteri, günlük gibi formlar aracılığıyla bireyin iç dünyalarını yansıtan gerçek yaşam kronotopları olarak kurgunun ana unsuru olmuştur. *Bir Ölümlerin Defteri*, *Genç Kız Kalbi*, *Salon Köşelerinde* kahramanların defterlerinin bizzat anlatının kendisinin olduğu örneklerdir. Bunun dışında özel hayatın dönüm noktalarını açığa çıkaran duygu ve değer yüklü kronotoplardan günlük ve mektuplar *Menekşe*, *Ferdi ve Şürekası*, *Sefile* gibi romanlarda haberleşmenin dışında olaylara yön veren kriz anlarını ortaya çıkaran zaman-uzamlardır.

Şipsevdî romanında yalı ve köşkler geleneksel ile alafranga yaşam biçimlerini sergileyen uzamlar olarak yer almıştır. Tanzimat Dönemi'nden farklı olan tarafı bir değer olarak benimsediği değer neyse onun zıddı olarak gördüğü diğer yöne geçmemek için direnç gösteren kahramanların düştüğü durumlardır. Kasım Efendi'nin ailesinde geleneksel aile yaşantısı içinde sıkışan Edibe ile dadısı Azize alafranga yaşamı hiçbir şekilde kabul etmeyerek cehalet göstergesi olarak sunulmuştur. Benzer şekilde alafranga yaşama kendini kaptırarak medeniyeti süs püs, serbest yaşama, Fransızcadan bir iki sözcük öğrenme gibi meziyetlerde bulan Lebibe ve Rabia da eleştirilmiştir. Berna Moran yazarlarımızın çoğunun "(...) burjuva toplumunun kendine özgü sorunlarını ve bireyinin dramını değil, Türkiye'nin toplumsal gerçekliğini oluşturan Batılılaşmanın sancılarında kaynaklanan konuları işle[diklerini] (...) ve başarısızlıklarının nedenini Batı toplumundaki bireyin dramını kopya etme çabasında arama[nın bizi] yanlış sonuçlara sürükleye[ceğini]" (Moran, 2001, s.178) belirtmiştir. Tanzimat romanlarında yanlış Batılılaşma çerçevesinde yer bulan züppelerin bu dönem romanlarında bazı özellikleri değişmekle birlikte yazar tarafından bizzat şarlatan olarak kurgulandığı görülmüştür. *Şipsevdî* romanını bir geçiş kabul ederek züppeliğin artık saf değil; çıkarıcı, sahtekâr ve kurnaz

özellikleriyle gündelik hayata karıştıkları saptanmıştır. *Salon Köşelerinde* romanında yer alan züppenin ne iş yaptığı bilinmeyen, salon insanı olarak balolarda boy gösteren ve milliyetçi bir damarla vatan derdine düşen bir tipe evrildiği görülmüştür. Birbiriyle çelişkili gibi görünen bu özellikler, yazarların sansür nedeniyle romanlarında iletmek istedikleri mesajları belli bir mesafeden fısıldamak ya da hiç söylemeyerek kurguda çelişki gibi duran özelliklere yer vermek zorunda kaldıkları da bir gerçektir. Bunların dışında Melih Bey takımı gibi para avcısı tipler, yuva yıkan Behlül, Necip, İhsan gibi ilişkilerin üçüncü kişileri, Bekir Servet gibi arkadaşlarını yoldan çıkaranlar da bu dönem romanlarda boy gösteren yozlaşmış kişilerdir. Tanzimat romanlarında zayıflıkları ve çaresizlikleriyle önemli bir yer tutan cariyeler bu dönemde nadiren karşımıza çıkmaktadır. Bu örneklerden biri *Sefile*'dir. Cami avlusunda dilenen genç kızın ev işlerinde yardımcı olma bahanesiyle fuhuş yuvası olan bir eve getiren Mihriban Hanım Mazlume'nin kötü yola düşmesine sebep olmuştur. *Ferdi ve Şürekâsı*'nda ise eve alınan genç kızın âdeta evin kızı olma süreci Tanzimat Dönemi'nin örnek kahramanlarının cariyelerine karşı tutumuna benzemekte; fakat söze karışması, olaylar karşısında duygu ve düşüncelerini paylaşabilmesi gibi aksiyon potansiyeli dolayısıyla önceki dönemden ayrılmaktadır. Bu romanda babasının eve getirdiği Saniha ile kardeş gibi büyüyen İsmail Tayfur'un birbirlerine olan hisleri Servetifünun'un romansal kronotoplarıyla şekillenmiştir.

Padişahla aynı şehirde yaşayan yazarlar baskının yarattığı karamsarlık havasını romanlarına aksettirmiş ve İstanbul'un çeşitli semtlerine yer verdikleri romanlarda mekânla insan arasında ilişki kurarak bu duyguyu hissettirmişlerdir. Bu dönemde ortaya çıkan romanlar Tanzimat Dönemi'ne göre daha somut ve yoğun kronotoplar içermektedir. *Kırık Hayatlar* zamanın bütünsel işaretlerini üzerinde toplayan, sahip olunarak hayatın ızdıraplarından kaçıp sığınılacak yer anlamını kuvvetle hissettiren ev kronotopunun en somut gösterildiği romandır. Dış dünyanın mutsuzluğunu ailesiyle kurduğu mutlu yuvada dindirme hayaline kavuşan kahramanın başka hayallerin peşine düşmesiyle dağılan yuvası realist bir şekilde gösterilmiştir. *Aşk-ı Memnu*'da da kronotopik ifadeler kendine özgü bir birliğe sahiptir. Zamansal ve uzamsal değerler roman kahramanlarının hem fiziksel hem de ruhsal büyümelerine paralel olarak değişen ruh hâlleriyle mekân arasında ilişki kurulmasını sağlamaktadır. Romanda somut bir bütünlük içerisinde ete kemiğe bürünen yalı, olay örgüsünde hem sığınılan bir yuva hem de kriz ve dönüşümlerin merkezi konumundadır.

Dönemin bir başka yazarı olan Mehmet Rauf kronotopik bir ad verdiği *Eylül* romanında "(...) kronotoptaki birincil kategori" (Bakhtin, 1981, s. 85) olan zamanı uzamsal işaretin bir parçası olarak kullanmıştır. Romanda doğa unsurlarının romanın olay örgüsüyle bütünleşmesi dikkat

çekicidir. Bu bütünlüğü sağlayan kronotopik dünyanın anlatıya ne kazandırdığı ve bunların ortaya nasıl çıkarılacağı konusunda ortaya çıkartılan veriler *Eylül* romanına ilişkin çözümlemeler için kilit noktalar. Doğa ile roman kahramanlarının hayatları ortak bir ulam içerisinde, mevsimsel geçişler ile hayatın gidişatı arasında kronotopik bir görüntü çizilerek verilmiştir. Suat, Süreyya ve Necip arasındaki ilişki üçgeninde aşk, doğa ve ölümle ilişkili olarak tabiatın gözle görülür bir değişim yaşadığı eylül ayında son bulmuştur. Eylül ölümcül bir güç olarak sadece doğayı değiştirmez aynı zamanda insanlar üzerinde de duygu değişimi yaratır. Romanın uzamsal işaretlerine olay örgüsünün gelişiminden çok kahramanların ruh hâllerini yansıtmak için yer veren Mehmet Rauf romana hâkim olan duyguyu, zamanın sonuna geldiğini hatırlatmak istercesine romanın içerisine yerleştirmiştir.

Türk edebiyatının yetkin örneklerinin verildiği Servetifünun Dönemi romanlarında kronotoplara Tanzimat Dönemi'ne göre daha somut özellikler kazandırıldığı görülmüştür. Roman kahramanlarının kapalı bir aile hayatı içinde zaman geçirmesi bir zorunluluk olmanın yanı sıra döneme damgasını vuran baskıcı zihniyetin iz düşümü olarak yazıldığı zamana ait de pek çok işaretleyiciyi içermektedir. Yazarların kullandığı kronotoplar sayesinde aile hayatları sadece odalara sığdırılmış şekilde verilmemiş, bazen kahramanların geçmişlerinde yaşadıkları yabancı ülkeler de kahramanların eylemlerine dâhil edilerek zamansal-uzamsal dünya yaşamın tamamıyla bütünleştirilmiştir.

Bir sonraki edebî dönem olan Millî Edebiyat Dönemi (1911-1923) romanlarında dönemin tarihsel gerçekliğine paralel olarak kronotopların temsili de değişmiş, kronotoplar sayesinde kahramanların karakterleri belirgin hâle gelmiştir. Savaş dönemine ait “(...) tarihsel zamanın izleri, özel hayat dünyasının toplumsal heterojenliğinde ortaya çık[mıştır]” (Bakhtin, 1981, s. 129). Millî Edebiyat diğer dönemlerden farklı olarak kronotoplar arasında karmaşık etkileşimlerin olduğu bir dönemi kapsamaktadır. Örneklendirmek gerekirse Tanzimat Dönemi romanlarında roman türlerini ayırt etmek için doğru sonuçlar veren belli başlı kronotoplar söz konusudur. Benzer şekilde Servetifünun Dönemi romanlarında yazarların yer verdikleri edebî imgelerin merkezinde yatan kronotoplar bir önceki döneme göre gelişme göstermekle birlikte düzenleyici unsur olarak önemli dayanaklardır. Millî Edebiyat Dönemi'nde tek bir yazarın birkaç romanında birden yer verdiği bir kronotopa temsil edilebilirlik açısından farklı zeminlerde işlevsellik kazandırdığı ortaya çıkarılmıştır. Bakhtin tarafından belirlenen kronotopların en temel özelliklerinden biri olan bir kronotopun diğerini kuşatması özellikle yol kronotopunda karşılaşma ve buluşma zaman-uzamları için geçerliliğini sürdürdüğü ortaya çıkmıştır.

Millî Edebiyat, Türk tarihinde bir dönüm noktasıyla sonuçlanacak siyasi sürecin pek çok kritik noktasını içinde barındıran bir dönemdir. Balkanların kaybı, Birinci Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı; pek çok fikir hareketi, iç karışıklık gibi çalkantılı gelişmeler insanları ortak duygulara yönlendirmiş; II. Abdülhamit yönetiminin 1909'da son bulmasıyla bir önceki dönemde kaçış, yalnızlık, melankolik duyguların yerini savaş gerçekleri almıştır. Anadolu'ya giden yazarların bizzat tecrübe ettikleri savaş ortamı romanların arka planında yer almış ve zaman görünür hâle gelmiştir. Bu sayede kronotoplar metin ile okur arasındaki mesafeyi azaltan somutlama işlevini yerine getirmiştir. Tarihsel zamanın içinde yer alan insan yaşamı zamanın yoğunluğunun işaretlediği uzamlarda yer almıştır. Olayların temsil edildiği kronotoplar -Tanzimat Dönemi'nden farklı olarak- sadece bilgi veren, araya sıkıştırılarak konumlandırılmış birlikler olmanın ötesine geçerek dönemi gözler önüne getirmeye, “romanın ‘bilgilendirici’ parçalarının bile daha somut görünmesine yol açan bir ışık saç[masına]” (Bakhtin, 1981, s.250) imkân sunan temel noktalar. “Böylece, uzamdaki zamanı maddileştirmek için birincil araç işlevini gören zaman-uzam, temsili somutlaştırma merkezi olarak, tüm romana vücut veren bir güç olarak ortaya çıkar” (Bakhtin, 1981, s.250). *Ateşten Gömlek* romanının kronotoplarının uzamdaki zamanı somutlaştırma işlevine sahip, olaylar dizisini harekete geçiren merkezler olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Çalıkuşu, *Damga*, *Handan* ve *Seviye Talip* adlı romanlarda kurgusallığın yazarların gerçek yaşam kronotoplarından yansıttıkları gerçekliğin bir parçası hâline getirilerek tamamlanmamış ve sürekli olarak yenilenen bir özellikle zenginleştiği görülmüştür. Reşat Nuri Güntekin *Çalıkuşu* adlı romanında yalı, köşk, çiftlik gibi sınırlı yaşam alanlarından Bursa, Çanakkale, İzmir, Tekirdağ gibi şehirlerin ücra köşelerine kadar genişleyen uzamda krizlerin yeniden hayat kazandığı yaşama dair izleri, yani biyografik zamanı göstermiştir. Feride'nin bir krizle başlayan büyüme süreci bulunduğu yerlerde karşılaştığı insanlar, yol ayrımı yaşamaya dair aldığı kararlar; kaçma, kabullenme gibi büyümeye yol açacak eylemlerin neticesinde bir yaşamın seyrine yayılmıştır. Burada zamanın geçişini uzamda gösteren yol kronotopu toplumun çeşitli kesimlerini karşılaştıran mekânları da açığa çıkarmaktadır. Toplumsal ve tarihsel zaman bireysel zamanla birleşerek uzam içinde bir temsil görevi görmüştür. *Damga* romanında ise gerçek yaşam kronotopu bireyin kaderini toplumsal konumunda tayin eden -romanın adına uygun olarak- tarihsel dönemin mührünü taşımaktadır. Bireyin tüm potansiyeli varlıklı ailesinin toplumsal konumunda belirlenmiş kader yoluna gizlenmiştir. Konağın dışına çıkmasına müsaade edilmeyen paşa çocuğu bu konumu reddetse bile önceden belirlenmiş konumu tüm bireysel çabanın önüne geçerek toplumsal koşulların altında ezilir. Yalıtılmış bir çevre *Damga*

romanının gerçek yaşam kronotopunda dönemin koşullarında uygun olmayan ilişkileri anlamlandırmak için hem bir başlangıç hem de bitiş noktasıdır. Bu noktalar İffet'i kriz, dönüm ve damgalanma noktalarında işaretleyen gerçek yaşam kronotoplarıdır.

Reşat Nuri Güntekin'den farklı olarak Halide Edip Adıvar gerçek yaşam kronotopunda biyografik zamana ağırlık vermiştir. Karakterlerin yaşamları, düşünceleri ve hatta sözleri yazarla aynı düzlemde kesişmektedir. Bireysel yaşamla örtüşen çok katmanlı romanların "(...) hepsi de gerçek, bütünlüklü ama henüz tamamlanmamış tarihsel bir dünyada, metinde temsil edilen dünyadan keskin ve kategorik bir sınırla ayrılmış bir tarihsel dünyada yer al[dıkları]" (Bakhtin, 1981, s.253) ortaya çıkmıştır. Ayrıca gerçek yaşamla tarihsel ve biyografik zamanların kesiştiği olaylar dizisinin diyalojik ilişkiler sunduğu görülmüştür. *Handan* romanında Halide Edip, yazar olarak kronotopların dışına konumlanmış olmakla birlikte yine de onlara teğet geçen konumu dolayısıyla gerçek yaşamın metnin içinde hareket etmesi sağlanmıştır. *Seviye Talip* romanında ise romanın birinci kişi anlatıcısı Fahir'in ağzından çift sesli olarak yazarın sesi duyulmaktadır. Nüket Esen, bu çift sesli söylemin romanın başında toplumun genel değerlerini kabul edip savunan hatta üzerine kadınlar konusunda yenilikler öneren (Esen, 1998, s.14) Fahir'in sesinde ortaya çıktığını tespit etmiştir. Seviye ve Macide'yi yücelterek ataerki sisteme karşı çıkan yazarın eleştirel sesi gerçek yaşamı temsil eden kronotoplara yansımıştır.

Gündelik yaşam kronotopları kahramanların günlük yaşamlarındaki konumları, duruşları dolayısıyla bu dönemin ayırt edici özelliklerini sunmaktadır. Dönemin gündelik yaşamına ait görüntüler çürümeye yüz tutmuş devlet idaresinin birey üzerindeki etkilerini yansıtırken Tanzimat'tan beri yazarların merceğinde yer alan züppeliği somut sahneler üzerinden eleştirmektedir. Savaş zenginleri, alafranga özentileri, yozlaşmış kurumlar, cinsel ahlaksızlara gündelik düzlemde yer verilmiştir. *İstanbul'un İç Yüzü*'nde gündelik hayatın ön planda olduğu bölümlerde konak hayatı, sosyal meseleler, insan ilişkileri zamansal ve uzamsal işaretler yaratarak değerlerin izlerini yansıtmaktadır. Paşa konağının zaman içerisinde yok olmasında Meşrutiyet'in ilanı tek neden olmamakla birlikte bu sürecin neden ve sonuçlarının konağı temelinden sarması önemli bir etkidir. Bu hâliyle konak, ülkenin minyatürüdür. Gündelik hayat kronotopu savaş sonrası zenginleşerek toplumsal konumunu değiştiren insanların parayla olan ilişkisinin sonuçlarını veren iç içe geçirilmiş diziler sunmaktadır. "(...) yeni toplumsal hiyerarşinin tüm kademeleri burada tam takım (yani, tek bir zamanda tek bir yerde bir araya getirilmiş bir şekilde) bulunmaktadır; bir de son olarak, somut ve görünür olan biçimler, hayatın yeni hükümdarı olan -paranın- yüce gücü burada sergilenir" (Bakhtin, 1981, s.247). Devlet

bireylerinin sürece ayak uyduramamaları gibi konakta yaşayanlar da Meşrutiyet’le birlikte değişen toplumsal koşulları içselleştirememişlerdir. *Kıralık Konak*’ta bir ailenin farklı görüşlere sahip bireyleri tarafından çözülmesinde imparatorluğun parçalanışına benzer bir imgeleştirme söz konusudur. Geçmişin izlerini taşıyan “konak”, “büyükbaba”, “gelenek” gibi unsurların gündelik hayat kronotopunda birleştikleri görülmüştür. *Sodom ve Gomora*’de ise daha geniş perspektiften ülkeyi işgal etmeye gelenlerle bu duruma aldırış etmeyenler sefahat ve ahlaki sapkınlık dizilerinde birleştirilmiştir. *Nur Baba*’da çözülmenin kodu dinî kurumlar üzerinden verilmiştir. Gündelik yaşam kronotopları yozlaşmayı kutsal değerlerin alaşağı edildiği bir tekke çevresinden sunmuş, burada gerçekleşen ritüeller çürüme sürecinin kronotopik görüntülerine sahiptir.



SONUÇ

Türk romanını kronotop kavramı odağında ele alan bu çalışmada 1870-1928 yılları arasında yazılan belli başlı romanları kronotopun temel ilkelerine uygun olarak incelenmiştir. Bakhtin'in Avrupa romanının kronotopik analizini yaptığı "*Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri*" başlıklı makalesinde izlenen yol gibi anlatıların belirli bir çizgiye sahip olay örgüsü ve bu çerçevede sıralanan kahramanlardan daha öncelikli olarak zaman-uzamlardan oluştuğuna dikkat çekilmiştir. Romanın vazgeçilmez yapı unsuru olduğu ve her anlatıda yer aldığı için 1870-1928 yıllarında yazılan bütün romanlar incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun sebebi hem her romanda edebî hayal gücüne sahip zaman ve uzamın yer almaması hem de incelenen romanlardan daha sonra yazılan roman örneklerinin kronotoplarının genellemeye müsait olmasıdır. İncelenen romanlar, zaman ve uzamı kullanma yönünden olay örgüsünde tekrara düşmeyen, anlamsal ve temsili olarak önem arz eden ve anlatı dünyasını inşa etme gücüne sahip olmalarına dikkat edilerek seçilmiştir.

Bakhtin'in belirttiği gibi edebî kronotopların dinamikleri olan zaman ve mekân algısı tarih, felsefe, matematik ve fizik gibi bilim alanlarının odağında irdelenmiş ve çığır açıcı bakış açılarıyla gelişme göstermiştir. Kavram epistemolojik olarak Emmanuel Kant'ın felsefeye, Lobachevsky'nin geliştirdiği çok boyutlu geometrisi ile Albert Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin matematik ve fizik alanlarına yaptığı katkının sonuçlarıyla aynı görüşü paylaşmaktadır. Sabit bir uzay anlayışını reddeden, zamanın sürekli olarak mekânsal bütünlüğü etkilediği görüşünü paylaşan filozof ve bilim insanlarıyla Bakhtin'in bilhassa Rabelais'nin kronotoplarını incelerken öne sürdüğü detaylar örtüşmektedir. Bilimsel dünyanın ispat ettiği zaman ve uzam arasındaki ayrılmaz bağlantı kurgusal dünya için de geçerlidir. Çünkü olayların zaman bakımından sırası her iki dünya için de söz konusudur. Edebî açıdan okurun bir metnin kronotopunu farklı zaman ve uzamlarda farklı şekillerde algılama şekli Bakhtin'in bir yöntem çerçevesinde somut veriler elde etmesini sağlamıştır. Bu yöntemin çıktısı olan kronotop kavramı insan imajına zamansal ve uzamsal göstergelerin kattığı anlamı içermektedir. Bakhtin bunu belirli kronotopların belirli görüşleri temsil eden edebî türlerin karşılığı olarak ifade etmiştir. Tüm bu değerlendirmeler ışığında kronotopik işaretlerin yazar, okur ve eser ana noktalarını birleştiren önemli göstergeler olduğunu ortaya koymaktadır.

Türk romanında kronotop kavramına bir temel oluşturma gayesi taşıyan tezin girişi ile birinci bölümünü amaç, kapsam, sınırlılıklar ile kronotop kavramının temeli, kavramla ilgili bakış açıları, Bakhtin'in edebiyat kronotopuna dair görüşleri oluşturmuştur. Bu bölümler daha önce

yapılan akademik çalışmalarda yer almayan konu, düşünce ve bazı tartışmaları da içermesi bakımından bundan sonra yapılacak çalışmalara fayda sağlama amacı taşımaktadır.

Bir kronotopun kendi içinde barındırabileceği sınırsız genişlik kronotopik okumalara bir sınır getirmeyi zorunlu kılmıştır. Bu sınırlılığı makalesinin son bölümünde “kronotopik analizin sınırları” (Bakhtin, 1981, s. 257) şeklinde dile getiren Bakhtin herhangi bir kavrama anlam kazandırma eyleminin güzergâhının kronotoptan geçtiğini belirtmiştir. Okurun bu kadar geniş bir kapsamı olan anlamlandırma sürecinde kronotopun sınırlarını her yönüyle anlamaya çalışması tezat oluşturacağı için kronotopik okumaların belli bir sınır dâhilinde incelenmesi elzemdir. Bu sınırın konuyla ilgili çalışmak isteyenleri yazar odaklı okumalara yönlendirmesi son derece anlaşılabilir bir durumdur. Fakat bütüncül bir bakış açısıyla yapılacak kronotopik okumaların tek bir eser ya da yazar odaklı yapılan çalışmalarda gözden kaçan noktaları tespit etmeye imkân sunduğu da bir gerçektir. Dönemsel işaretlerin birbiriyle bağlantısını kurmadan önce tezin ikinci bölümünün ana başlığında vurgulandığı gibi 1870-1928 yılları arasında yayımlanan roman örnekleri Bakhtinyen analizle incelenmiştir. Bu yıllar arasında yayımlanan altmış iki roman kronotopik olarak üç alt başlıkta değerlendirilmiştir. Tanzimat, Servetifünun ve Millî Edebiyat dönemleri şeklinde edebî geleneğe uygun olarak başlıklandırılan bu bölümlerin her biri kendi içinde alt başlıklara ayrılarak her dönemin genelleyici kronotopları ele alınmıştır. Bu genelleme, dönemler arasında ortak olarak paylaşılan dünya görüşlerini ortaya çıkardığı gibi siyasal, toplumsal, dinsel pek çok faktörün devreye girdiği ayırt edici noktalara bütünleştirici bir çerçeveden bakmayı mümkün kılmıştır.

Anlatı boyunca denge ve çatışma alanlarında ortaya çıkan kırılmalar, birleşmeler ve çözümler sistematik çerçevenin işaretçileridir. Tanzimat romanlarında yol kronotopu ve onunla ilgili karşılaşma, buluşma motiflerinin Ahmet Mithat Efendi’nin *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*, *Ahmet Metin ve Şirzad*, *Acâyib-i Âlem*, *Süleyman Muslî*, *Paris’te Bir Türk*, *Hayret*, *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları* ve *Rikalda yahut Amerika’da Vahşet Âlemi* gibi seyahatle şekillenen romanlarında kaçma, kaçırılma, yakalama, tanınmama gibi birtakım görevler etrafında şekillendiği görülmüştür. Yolun etrafında gelişen olaylar dizisinde çatışma, görev kronotopunun dengelediği birtakım karşılaşma ve buluşmalarla sonlanır. Aynı döneme ait *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, *Zehra*, *Araba Sevdası*, *Yeniçeriler* ve *Çengi* gibi romanlarda yol kronotopu romantik karşılaşmalar için uygun bir zemindir. Servetifünun Dönemi’nde *Mai ve Siyah*, *Hayâl İçinde*, *Nesl-i Ahîr* gibi romanlarında aynı kronotop kahramanların vehimleriyle realist bir anlam kazanarak dönemin iç karartıcı ruh hâline uygun bir işlevi yerine getirmektedir. Millî Edebiyat Dönemi’nde yol kronotopu bireysel ve toplumsal hayatın kesişim noktası olarak

yer almıştır. Yolun şekillendirmediği roman olmadığı için oldukça yoğun olarak kullanılan yol ve onunla ilgili diğer kronotoplar tarihsel sürecin içine gömülerek dönemin dünya görüşünü yansıttığı tespit edilmiştir.

Tanzimat Dönemi'nin kronotoplarının bir diğer önemli özelliği, tarihî roman ve macera romanlarında yer alan zamanın yoğun bir tarihsellik içerisinde anlatılmasıdır. Olaylar dizisi tarihsel zamana bağlı olarak geliştirilmiştir. Tarihsel bağlam olay örgüsü ve karakterler açısından gereksiz bir ayrıntı değil; aksine etki gücü yüksek bir potansiyel olarak kurgulanmıştır. Kale, manastır ve mahzen gibi tarihsel yoğunluğa sahip mekânlar tarihsel bağlamı bilinen dengeleyici unsurlar tarafından kuşatılmıştır. Bir yandan tarihin izlerini üzerinde taşıyan uzam diğer yandan tarihsel yüklerle dolu zaman, kurguya dahil edilen gerçek veya kurgusal kişilerle belgesel kronotopa dönüşerek olaylar dizisinin çatışma-denge şeklinde ilerlemesini sağlar. Osmanlı'nın hem iç politikasını meşgul eden isyanları hem de çeşitli devletlerle mücadeleleri, Hasan Sabbah ve Napolyon gibi bir döneme damga vuran tarihî kişilerin olduğu devrin özellikleri gibi çok geniş perspektifle tarihsel süreç arka plan görevi görmektedir. Tanzimat Dönemi'nde tarihî romanlarda yer alan görev kronotopunun içerisinde üstesinden gelmeyi mümkün kılan bir dizi çatışmanın yok edildiği sayısız kronotop tespit edilmiştir. Servetifünun'da tarihsel bağlam sadece kahramanların kaçış olarak gördüğü savaşın maddi gerçeklik yönüyle yer bulmuştur. Tanzimat Dönemi'nden farklı olarak aşk acısı, kaçış ve içine düşülen manevi boşluğun temsili olan kronotoplar kopuşla ilişkilidir. Sakatlık, yaralanma gibi fiziksel bir darbenin işaretçisi olan insan bedeni Millî Edebiyat Dönemi'nin tarihsel gerçeklik kronotopunun uzamıdır. Tanzimat Dönemi ile Servetifünun ve Millî Edebiyat dönemlerinin tarihsel gerçekliği algılama ve yansıtma biçimi dönemin koşullarıyla ilgilidir. Bu koşullar içerisine gömülmüş olan kronotoplar bu süreçte yaşananları da anlamlandırmaktadır. Tanzimat yazarlarından Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal tarihî romanlarında yaşadıkları çağın romantik duygularıyla geçmişin olaylarına yer verirken Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin, Refik Halit Karay gibi yazarlar bizzat şahit oldukları siyasal ve toplumsal olayları bireysel hayat ekseninde kurgulamışlardır. Yazarların konumlandığı, olaylara hangi perspektiften baktığı gibi durumlar ile kahraman arasındaki ilişkiyi gözler önüne seren kronotoplardan birtakım sonuçlar ortaya çıkarmak mümkündür. Bu sonuçlardan biri, Tanzimat Dönemi romanlarında tarihsel koşullar eylemler dizisini dışarıdan derleyip toparlamasına karşın Millî Edebiyat Dönemi'nde yazarların bireysel hayatlarıyla anlatının yapı unsurları bütüncül bir konuma sahip olduğudur. Bir diğer sonuç, tarihsel ile kurgusal dünya arasına dağınık olarak yerleştirilen kahramanları Tanzimat yazarlarının tarihsel

bağlam içerisine konumlandırarak, Millî Edebiyat yazarlarının ise yaşanan gerçekliğe uygun olarak kurgulamalarıdır. Son olarak Tanzimat Dönemi yazarlarının dünya görüşlerine uygun olarak olaylar dizisini takip eden ve idealine kavuşan kahramanların Millî Edebiyat Dönemi'nde ideallerine ulaşip ulaşamaması yazarların kendi hayatının anlamıyla tamamlanmaktadır.

Yazarın romanda yer verdiği olaylara hangi kronotopik açıdan baktığı meselesinin bir diğer ayağı biyografik anlatılardır. Biyografik değerler hem bireysel hayatın hem de kamusal çevrenin kolektif değerleridir. Tanzimat Dönemi'nde biyografik roman örneği olan *Voltaire Yirmi Yaşında yahut İlk Muaşakası*'nda edebî-tarihsel çizgiyi takip eden Ahmet Mithat Efendi, kahramanın biyografisinden belirli bir döneminden seçilen anları kurgulaştırmıştır. Burada zaman, Voltaire'i tamamlanmaz bir bütünlükle ortaya çıkarmıştır. Servetifünun ve Millî Edebiyat Dönemi'nde otobiyografik anlatı olan günlük, hatıra defteri, mektuplar kahramanın kendi hayatını yazması dolayısıyla itiraf içeren yaşam öyküleridir. Kurgusal dünyanın sınırlarında kalan bu tür anlatılar yaşam öyküsel değerleriyle yazarları yalnızca ana kahramanın hayatının düzenleyicisi olarak işaret etmez; onların kendi hayatından izlere yer vererek hayat öyküsünün düzenleyicisi olduğuna da dikkat çekilmesini sağlar. Her dönemin kendine özgü değerleri biyografik değerleri anlamlı kılmaktadır. Tanzimat Dönemi romanlarında gazete ve mektup; cinayet başta olmak üzere kaçma/kaçırılma, kavga gibi suç teşkil eden eylemleri kamusal alana taşıma görevi görürken Servetifünun romanlarında mektubun dışında yer bulan hatıra defteri ve günlükte birlikte olaylar dizisi bireysellik çerçevesinde sınırlandırılıp roman formuyla birlikte kamuya mal edilir. Tanzimat ile Servetifünun Dönemi'nde gazete ve biyografik anlatının ortak kronotopu anlatının merkezinde yer alan çatışmanın (bazen kamuya mal olan bir olay, bazen de iç çatışma şeklinde) kahraman bir şekilde üstesinden gelir. Kronotopların bu iki dönemde ayrıldığı nokta ise, Tanzimat Dönemi'nde cinayet, şiddet, suç gibi eylemler gazete ve mektuplarla çözümlenirken Servetifünun Dönemi'nin içe kapanık formları olan günlük ve mektuplarında duygusal çatışmalar ifşa edilerek ya kahramanın ölümüyle ya da iç dünyasında baş edemediği sorunu kabullenmesiyle son bulur. Millî Edebiyat Dönemi'nde diğer dönemlerden farklı olarak bireysel ve toplumsal dönüm noktalarını içeren gerçek yaşam kronotoplarına yer verilmiştir. Bu açıdan her üç dönemde de yenilenme kronotopunun kullanıldığını söylemek mümkündür.

Kronotoplar yazarların ve dönemlerin dünya görüşlerini yansıtmaları dolayısıyla roman kahramanlarının dünyalarıyla sürekli bir temas hâlinindedir. Kahramanları karakter ya da tip özelliği göstermesi durumuna göre sahip olduğu dünya görüşü, sınırlandığı çevre ve değerlerle incelemek yerinde tespitler yapabilmek için önemli bir çıkış noktasıdır. Türk romanında tip

özelliği gösteren alafranga züppe ve cariyeye belli bir dönemin anlayışını, yazar ve toplumun dünya görüşünü yansıtmaktadır. Tanzimat Dönemi'nde toplumsal aksaklığın temsilleri olan züppe ve cariyeler ilerleyen dönemlerde temsil gücünü farklı yaşam tarzlarından çeşitli bireylere bırakacaklardır. Tanzimat romanlarında bozulma kronotopunu oluşturan bu tiplerin karşısına çıkartılan örnekler sayesinde çatışmanın üstesinden gelinir; fakat daha sonraki yıllarda özellikle Millî Edebiyat Dönemi romanlarında karakter özelliği verilen züppelerin bir kısmı ülke düşmanı olan ecnebler arasından, bir kısmı yozlaşarak ulusal kimlikten uzaklaşan kimselerden seçilmiştir. Her dönemin bozulma kronotopunun devrin siyasal, toplumsal şartlarına bağlı olarak şekillendiğini vurgulamak gerekir. Felatun Bey ya da Bihruz Bey'in avanak züppeliği ile Behlül ya da Necip'in düşkün aylaklığı arasındaki uçurum İngiliz subayı Major Will ile Avrupai Faik Bey'de de vardır. Bu durum üretken kronotopların tarihsel koşulların etkisiyle ortaya çıkan özelliklerini devrederek varlığını sürdürdüğünün göstergesidir. 19. yüzyılın son çeyreğine kadar nüfus sayımlarında bile yer almayan kadını güçsüz, aciz bir varlık olarak gören ataerkil bakış açısının ortaya çıkardığı cariyeliğin Tanzimat Dönemi'nden itibaren dönüşmeye başladığını görmek mümkündür. Bu dönemde cariyenin "insan" olduğu vurgusuyla duygusal yönüne dikkat çekerek topluma aşılama çabası yapan yazarlar dönemin kadın hareketinin kazanımlarına uygun şekilde Servetifünun Dönemi'nde ağırlıklı olarak hür kadınlara yer vermeye başlanmıştır. Millî Edebiyat Dönemi'nde ise kimsenin gitmeye cesaret edemediği yerlere tek başına gitme cesareti gösteren, geleneksel değer yargılarını devam ettirmekle birlikte hürriyetin önemini kavramış kadın kahramanlar örnek olacaktır. Atatürk devrimleriyle taçlanan kadınların bireysel ve toplumsal hayattaki konumu tarihsel duruma uygun olarak değişmiş ve cariyelik anlamını yitirmiştir. Köşk ve yalılarda hizmetçilik yapan kadın ve erkeklerin konumlarının bir önceki dönemle aynı olmadığı gibi değişen toplumsal yapıyla birlikte dönüştüğü de ortadadır. Farklı zaman dilimlerinden verilen örnekler kronotopların üretken yapısını açıklamaktadır.

Romanın kronotopik dünyasına ait bir başka unsur nesnelerdir. Tanzimat'tan başlayarak her edebî dönemin kendine has tarza sahip uzamında zamanın geçişini okuyabilmek kronotopları üretildiği dünyayla içsel bağın kurulmasını sağlamaktadır. Kahramanın çevresini ifade eden yaşam alanları başta olmak üzere o çevreye ait ayrıntılar kişilerin olaylar dizisiyle olan düzen (uzamsal) ve yaşam (zamansal) ilişkisini açığa çıkarmaktadır. Tanzimat'ın zengin konaklarında sürdürülen hayatla ev sahiplerinin dünya görüşleri arasında bütünlük vardır. Alafranga yaşama özenen kahramanların evleri de mukallit bir yaşam biçimine uygun olarak sunulur. Servetifünun romanlarında köşk ve yalı sahiplerinin aile geçmişleri üzerinden sınıfsal farka dikkat çekilir. *Aşk-ı Memnu*'da Adnan Bey'in yalısının asıl kibar hayatını yansıtan gösterişine

karşın Firdevs Hanım'ın gelin geldiği Rumeli sahilindeki yalı sağlam bir asalet geçmişini olmayan bir aileye aittir. Çatışmayı ortaya çıkaran gizil güç Firdevs Hanım'ın da Bihter'in de arzuladığı Boğaziçi'nin en büyük yalılarında biri olan Adnan Bey'in yalısının tek hâkimesi olma fikri yine sınıfsal farkın varlığıdır. *Eylül* romanında otoriteli bir duruşu olan kayınpederinin bağ evinde kalabalık içinde can sıkıntısı yaşayan Süreyya'nın uzama dair yorumları romanın merkezini oluşturan yapının iskeletidir. Millî Edebiyat Dönemi'nde konağa, sadece dış dünyanın parçası olarak değil bir devrin gündelik hayatının eleştirisi ve siyasi sürecinin yansıması için -bozulma kronotopunun temsili olarak- yer verilmiştir. Tanzimat Dönemi'nde insanla dış dünyayı uyumsuz bir bütünlükle kurgulayan yazarlar Servetifünun Dönemi'nde kahramanları çevresiyle derinleştirerek birleştirmişlerdir. İçinde yaşanan uzamın imkân(sızlık)ları kahramanların ufkunu belirlemiş ve insanın içinde yer alan bu ufuk onu çevrenin dışında konumlandırmıştır. Millî Edebiyat Dönemi'nde hem bireysel (aile) hem kamusal (devlet) hayatın çöküşünü temsil eden zamansal-uzamsal değerlerle yüklüdür. *Kiralık Konak* adlı romanda Naim Efendi Konağı, *Nur Baba*'da Nur Baba Dergâhı, *Sodom ve Gomore*'de ise İstanbul bu çöküşün sembol değerlerinden birkaçıdır.

1870-1928 yılları arasında yayımlanan romanları ele alarak kronotop kavramını irdeleyen bu çalışmada Bakhtin'in makalesinden referansla edebî eserlerin zamansal-uzamsal işaretlerinin tarihsel süreç boyunca yaşanan değişimlere kayıtsız kalmadığı; siyasal, toplumsal, kültürel, bilimsel boyutta yaşanan tutum ve deneyimlerdeki dönüşümün edebiyata yansımasını nasıl incelememiz gerektiği kronotop kavramıyla gösterilmiştir. Gerek dünyada gerekse Türkiye'de uzay ve zaman araştırmaları üzerine yapılan çalışmaların yetersizliği her geçen gün keşfedilen farklı canlı türleri, gezegen ve adını şimdilik bilmediğimiz pek çok cisimle ispatlanmaktadır. 1930'larda yazılan bir makalenin farklı disiplinlerden pek çok araştırmacıya hâlâ ilham kaynağı olması konunun ele alınması gereken pek çok yönünün olduğuna işaretler. Bu çalışmanın zaman-uzam üzerine yapılacak yeni çalışmalara ufuk açmasını diliyorum.

KAYNAKÇA

[Adıvar], H. S. (1909). Seviyye Talib. İstanbul: Hüdavendigâr Vilayeti Matbaası.

[Adıvar], H. E. (1912). *Handan*. İstanbul: Tanin Matbaası.

[Adıvar], H. E. (1937). *Ateşten Gömlek*. İstanbul: Tan Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1871). *Yeniçeriler*. İstanbul: Muharririn Zatına Mahsus Matbaa.

Ahmet Mithat Efendi. (1874a). *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*. İstanbul: Şark Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1874b). *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*. İstanbul: Şark Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1875a). *Hüseyin Fellâh*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1875b). *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1875c). *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1876). *Paris'te Bir Türk*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1877a). *Süleyman Muslî*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1877b). *Çengi*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1881a). *Karnaval*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1881b). *Dürdane Hanım*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1881c). *Henüz 17 Yaşında*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1882). *Acâib-i Alem*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1884a). *Esrâr-ı Cinâyât*. İstanbul: Tercümân-ı Hakikat Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1884b). *Cellât*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1885a). *Hayret*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

Ahmet Mithat Efendi. (1885b). *Cinli Han*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.

- Ahmet Mithat Efendi. (1888a). *Arnavutlar Solyotlar*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1888b). *Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1888c). *Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları*. İstanbul: Tercümân-ı Hakikat Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1888d). *Haydut Montari*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1890a). *Avrupa'da Bir Cevelân -Efendi-i Müşârünileyh Hazretlerinin Istokholm Şehrindeki Müsteşrikin Kongresine Vuku '-ı M e'mûriyetleri Hasebiyle Avrupa'da İcrâ Eylemiş Olduklan Seyâhat Üzerine Kaleme Aldıkları Seyâhatnâmedir*. İstanbul: Tercümân-ı Hakikat Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1890b). *Rikalda yâhut Amerika'da Vahşet Âlemi*. İstanbul: Tercümân-ı Hakikat Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1890c). *Ahbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar*. Dersaadet: Tercümân-ı Hakikat Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1891). *Müşahadat*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1896a). *Gönüllü*. İstanbul: Kırkambar Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1896b). *Taaffüf*. İstanbul: İkdâm Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (1898). *Mesâil-i Muğlâka*. İstanbul: Tarik Gazetesi Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi. (22 Mart 1899). "Victor Hugo ve Matmazel Klarin". Tarik.
- Ahmet Mithat Efendi. (1910). *Jön Türk*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.
- Ahmet Mithat Efendi&Muallim Naci. (2011). *Muhaberat ve Muhaverat, Ahmet Mithat-Muallim Naci -İnceleme-* (Nazım Elmas, Haz.). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Ahmet Mithat Efendi. (2013a). *Ahmet Metin ve Şirzat, Hakayık-ı Tarihiye Üzerine Müesses Roman* (Fazıl Gökçek, Özlem Nemutlu, Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmed Midhat. (2013b). *Voltaire* (Erdoğan Erbay ve Ali Utku, Haz.). Konya: Çizgi Yayınları.
- Aksan, D. (2007). *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.

Akün, Ö. F. (2006). Nâmık Kemal Maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C: 32. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s.361-378.

Akyıldız, O. (2012). “Muhayyemat-ı Ahmet Mithat: Söylemsel Bir Strateji Olarak ‘Seyahat-ı Zihniye’”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. Cilt/Sayı: XLVII. s. 9-34.

Akyüz, K. (1990). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Akyüz, B. (2020). Mihail Bahtin’in Romana Dair Görüşleri Düzleminde Bir Okuma: Sessiz Ev, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi.

Altuğ, F. (2014). “19. Yüzyıl Osmanlı Edebiyatında İmparatorluk, medeniyet, Yerlilik, Yaban(cı)lık ve Din”. *Tanzimat ve Edebiyat Osmanlı İstanbulu’nda Modern Edebi Kültür İçinde*. (Mehmet Fatih Uslu-Fatih Altuğ, Yay. Haz.). İstanbul: İş Bankası Yayınları. 65-114.

Alver, K. (2002). “Züppeliğin Sosyolojisi: Türk Romanında Züppe Tipler Örneği”. *Hece, Türk Romanı Özel Sayısı*. S:65/66/67. s.252–266.

Apaydın, M. (2006). “Adalet Ağaoğlu’nun Dar Zamanlar Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerinde Bazı Değerlendirmeler”. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. S. 15 (2). s. 17-38 (Erişim tarihi: 06.12.2021).

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4374/59888>

Argunşah, H. (Mayıs 1997). “Cezmi Üzerine Bazı Düşünceler”. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. 1997/1. S. 545. s.510-518.

Argunşah, H. (2006). “Ahmet Mithat Efendi’nin Tarihî Romancılığı”, *Merhaba Ey Maharrir! Ahmet Mithat Efendi Üzerine Eleştirel Yazılar*. (N. Esen ve E. Köroğlu, Haz.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Argunşah, H. (2021). Milli Edebiyat. (Ed. Ramazan Korkmaz). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Aristoteles. (1987). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi. s.11.

Aristoteles. (2019). *Fizik* (S. Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.185.

Arslan, N. G. (2000). *Türk Edebiyatında Amerika ve Amerikalılar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Augustinus. (2010). *İtirafılar* (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. s. 374.

Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: YKY.

Bachelard, G. (2008). *Uzamanın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. (Birinci Baskı).

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogical Imagination Four Essays* (C. Emerson ve M. Holquist, Çev.). Austin: University of Texas Press.

Bahtin, M. (1990). *Sanat ve Sorumluluk İlk Felsefi Denemeler* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakhtin, M. M. (1987). *Speech Genres and Other Late Essays*. (Vern W. McGee, Çev.). Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1999). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. (C. Emerson, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bahtin, M. (2017). *Karnaval'dan Romana- Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar* (S. Irzık, Haz.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bang, W. Ve Gabain, A. V. (1930). *Türkische Turfan-Texte*. C. XXIV. Berlin: Verlag Der Akademie Der Wissenschaften in Kommission Bei Walter De Gruyter.

Bardakçı, M. (2005). "Fransa'nın yeni başbakanının asalet unvanı meğirse satın alınmamış". *Öteki Dünya*. Hürriyet. (5 Haziran 2005 Pazar). s. 20.

Bardon, A. (2018). *Zaman Felsefesinin Kısa Tarihi* (Ö. Yalçın, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Barthes, R. (2005). "Anlatıların Yapısal İncelemesine Giriş". *Gösterge Bilimsel Serüven*. (M. Rifat- S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baş, M. K. (2018). "Halide Edip Adıvar", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. (Erişim tarihi: 28.11.2021).

<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/adivar-halide-edip>.

Beasley-Murray, T. (2007). *Mikhail Bakhtin and Walter Benjamin. Experience and Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Bemong, N. (2006). "Chronotopes in the Nineteenth-Century Belgian Historical Novel: The Case of Joseph Ronsse's Arnold van Schoorisse". *Dutch Crossing- Journal of Low Countries Studies*. S.30(2). s. 276-294.

Bemong, N., Borghart, P., De Dobbeleer, M., Demoen, K., De Temmerman, K., & Keunen, B. (Ed.). (2010). "Preface". *Bakhtin's Theory of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Ginkgo. Ghent, Belgium: Academia Press.

Benjamin, W. (1995). *Pasajlar*. (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: YKY.

Benjamin, W. (2000). "The Storyteller". (M. McKeon, Ed.). *Theory of the Novel: A Historical Approach*. London: The Johns Hopkins University Press.

Bergson, H. (2001). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. (F. L. Pogson, Çev.). New York: Dover Publications.

[Beyatlı], Y. K. (1970). *Eğil Dağlar, İstiklâl Harbi Yazıları*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

[Beyatlı], Y. K. (1971). "Roman Tezli mi Olmalı?". *Edebiyâta Dâir İçinde*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.

Bezci, E. (2021). "Kayıp Romanın İzinde... Ahmet Mithat Efendi'nin Voltaire Yirmi Yaşında Romanı Üzerine Bir İnceleme". *Frankofoni*. 38(38). s.145-160.

Bilgi, L. (2021). "Ahmet Mithat Efendi'den Bir Balkan Dramı: Gönüllü Romanı". *Uluslararası Filoloji Bengü*. 1(1). s.165-173.

Borges, J. L. (1964). *Labyrinths. Selected Stories & Other Writings* (D. A. Yates ve J. E. Irby, Ed.). New York: A New Directions Book.

Brandist, C. (2011). *Bahtin ve Çevresi Felsefe, Kültür ve Politika* (C. Soydemir, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Carter, D. (1987). *Interpreting Anaphors in Natural Language Texts*. Chisester: Ellis Horwood Ltd.

Cassirer, E. (2008). *Rölativite Teorisi Üzerine Felsefî İnceleme* (M. Köktürk, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.

- Cevdet Kudret. (1984). “Alafranga Dedikleri”. *Tarih ve Toplum*. S.4. Nisan 1984. s.27-31.
- Cevdet Paşa. (1953). *Tezâkir 1-12*. (Cavid Baysun, Yay.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Collington, T. (2010). “The Chronotope and The Study of Literary Adaptaion: The Case of Robinson Crusoe”. *Bakhtin’s Theory of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Ghent, Belgium: Academia Press.
- Cuşa, H. (2014). Yusuf Atılgan’ın Aylak Adam Romanına Bahtin’in Diyaloji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşım, Yüksek Lisans Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Çağrı, M. (2013). “Yer”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: C. 43.
- Çelik, Z. (1998). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. (Selim Deringil, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çelik, C. (2012). *Bilinmeyen Yönleriyle Osmanlı Devleti'nde Kölelik (18. ve 19. Yüzyıl)*. Samsun: Yolcu Dergisi Yayınları.
- Çetindağ, G. (2007). “Türk Kültüründe Mağara Motifi”, 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. C: I. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları. s.443-455.
- Çıraklı, M.Z. (2015). *Anlatıbilim-Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Dere, M. (2015). *İhtişamdan Sefalete Yeni Türk Edebiyatı'nda Konak ve Yalı*. Konya: Palet Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. (Aydın Sami Güneyçal, Haz.). Ankara: Aydın Kitabevi.
- Donald, M. (1991). *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Duben, A. ve Behar. C. (2014). *İstanbul Haneleri. Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940*. (N. Mert, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Birinci Basım).
- Durakbaşı, A. (2009). *Halide Edib. Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları. (Dördüncü Baskı).
- Durgun, H.H. (2015). *Ahmet Mithat Efendi ve Edebiyat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Durmuş, S. (2018). Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hüküm Gecesi Romanında İnsan-Mekân İlişkisi. *The Journal of Academic Social Sciences, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S: 69. Nisan 2018. s. 542-552

Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Sema Rifat, Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.

Engin, N. (1998). Osmanlı Devletinde Kölelik. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.

Enginün, İ. (1986). *Halide Edib Adivar. Türk Büyükleri Dizisi: 16*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. (Birinci Baskı).

Enginün, İ. (2000). *Araştırmalar ve Belgeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Enginün, İ. (2009). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ercilasun, A. B. (2004). *Başlangıcından Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ercilasun, B. (1997). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler*. C.1-2, Ankara: Akçağ Yayınları.

Erdem, Y. H. (2013). *Osmanlı'da Köleliğin Sonu 1800-1909*. (Bahar Tırnakçı, Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Ergeç, Z. (2018). Bahtin'in Diyaloji Kuramı Çerçevesinde Modern Türk Romanına Bir Yaklaşım. Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.

Ergin, M. (1969). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Ergin, M. (2009). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Esen, N. (Mart 1998). "Seviye Talip'te Kadın Yazarın Sesi". *Varlık-Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi*, S. 1086. s. 13-15.

Esen, N. (Temmuz-Ağustos 2002). "Ahmet Mithat'ta Kronotop Kavramı". *Kitap-lık*, S. 54. s. 137-139.

Esen, N. (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Esenyel, A. (2011). “İdealizm ve Kant’ın Uzam Görüşü”. *Kaygı: Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*. S. 17. (Erişim tarihi: 11.07.2021)

<https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423907312.pdf>

Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Falconer, R. (2010). “Heterochronic Representations of the Fall: Bakhtin, Milton, DeLillo”. *Bakhtin’s Theory of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives* İçinde. Ginkgo Ghent, Belgium: Academia Press. s.111-129.

Fatma Aliye Hanım. (1892). *Muhadarat*. Konstantiniyye: Matbaa-i Ebuzziya.

Ferguson, W. K. (1948). *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*. Cambridge, Mass.: Riverside Press.

Fındıkoğlu, Z. F. (1940). *Tanzimatta İctimaî Hayat*. İstanbul: Maarif Matbaası.

Findley, C. V. (1999). *Ahmed Midhat Efendi Avrupa’da*. (Ayşen Anadol, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Finn, R. P. (2013). *Türk Romanı (İlk Dönem: 1872-1900)*. (T. Uyar, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (Mehmet Ali Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.

Frisch, M. (1950). *Tagebuch 1946-49*. (Yıldız Ecevit, Akt.). Frankfurt: Suhrkamp Verlag. s.450.

Frolov, I. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. Atomculuk maddesi. (A. Çalışlar, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Ganser, A., Puhlinger, J. ve Rheindorf, M. (2006). “Bakhtin’s Chronotope on the Road: Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970s”. *Facta Universitatis Series: Linguistics and Literature*. 48(1). s.1-17.

Garan Gökşen, B. (2022). “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Süreli Yayınlarıdaki Yazıları Çerçevesinde Edebiyata Dair Görüşleri”. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. S. 7 (1). s.93-120. (Erişim Tarihi: 31.08.2022) <https://doi.org/10.32321/cutad.1081283>

Gökalp, Z. (1976). *Türk Töresi*. (H. Dizdaroğlu, Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Devlet Kitaplığı Yayınları. (1. Basım)

Gökçek, Fazıl (2007). “Monte Cristo Kontu Romanının Ahmet Mithat Efendi’ye Etkisi”. *Tunca Kortantamer İçin*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları. s. 481-490.

Gökşen, E. (2019). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Eğlence Hayatına İktidar Odaklı Bir Bakış. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Güngör, B. & Güneş M. (2020). “Kolonyalizmin ‘Gülyüzü’ne Bakış: Ahmet Midhat Efendi ve Estetik Kolonyalizm Söylem”. *Kültür Araştırmaları Dergisi*. S.4. s.96-121.

[Güntekin], R. N. (1924). *Damga*. İstanbul: İktbal Kütüphanesi.

[Güntekin], R. N. (1935). *Çalı kuşu*. İstanbul: Türkiye Matbaası.

Güntekin, R. N. (2010). *Çalıkuşu*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark- Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbüz, A. (2018). “Tanzimat Romanı Züppe Tipinin ‘Aylak’ Tipine Evrilmesi Üzerine Bir İnceleme”. *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 2(3). s. 11-22.

Gürpınar, H. R. (1920), *Şık*. (İbrahim Hilmi, Naşir). İstanbul: Kütübhane-i İslâm ve Askerî, Dersaadet.

Gürpınar, H. R. (1911). *Şipsevdî*. İstanbul: Mihran Matbaası.

Gürpınar, H. R. (1912). *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*. İstanbul: Kitabhane-i Askeri Matbaası.

Güven, G. (2009). *Sami Paşazade Sezayi ve Eserleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (Birinci baskı).

Güven, G. (2020). *Tanpınar’dan Ders Notları*. (Yay. Haz. Hayri Ataş). İstanbul: Dergâh Yayınları. (İkinci baskı).

Hawking, S. (2016). *Zamanın Kısa Tarihi* (B. Gönülşen, Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (Aziz Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayıncılık.

Hill, J. S. (1997). *Infinity, Faith and Time: Christian Humanism and Renaissance Literature*. Montreal: McGill-Queen’s UP.

Hilton, C. (2016). "Newspapers as Bakhtinian Chronotope in The Mysteries of London and Sherlock Holmes". Provo: Brigham Young University. (Erişim tarihi: 12.08.2022).

https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1061&context=english_symposium

Hisar, A. Ş. (1954). *Boğaziçi Yalıları*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Holquist, M. (1990). "Introduction: The Architectonics of Answerability". *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin* İçinde. (Michael Holquist and Vadim Liapunov., Ed.), Austin: University of Texas Press.

Holquist, M. (2010). "The Fugue of Chronotope". *Bakhtin's Theory of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Ginkgo Ghent, Belgium: Academia Press.

Holquist, M. (2002). *Dialogism: Bakhtin and His World*. London; New York: Routledge.

Huyugüzel, Ö. F. (1984). *Hüseyin Cahit Yalçın'ın Hayatı ve Edebî Eserleri Üzerinde Bir Araştırma*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Huyugüzel, Ö.F. (2010.) *Halit Ziya Uşaklıgil*. Akçağ Yayınları: Ankara.

İleri, S. (1975). "Yakup Kadri'de Konak". *Türk Dili*. S. 281. s. 111-118.

İlim, F. (2015). *Mikhail Bakhtin'de Diyaloji Kuramı ve Karşı-Kültür Olarak Karnaval*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

İlim, F. (2016). "1930 Öncesi Bakhtin Çevresi Estetiğinde Form ve İçerik". *Kaygı*. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, S. 26.

İlim, F. (2017). *Bakhtin Diyaloji, Karnaval ve Politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnci-Elçi, H. (2003). *Roman ve Mekân-Türk Romanında Ev*. İstanbul: Arma Yayınları. (Birinci baskı).

İnci, H. (2007). "Türk Romanında İlk Polisiye: 'Esrâr-ı Cinâyât'". *Ahmet Midhat Efendi Kitabı*. (Mustafa Armağan, Yay. Haz.). İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları. s.129-138.

İpşirli, M. (1993). "Cellat". *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C:7. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 270-271.

Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim- Anlatı Teorisi El Kitabı* (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2005).

Kafadar, C. (2009). *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken, Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş ve Hatun*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kant, I. (1993). *Arı Usun Eleştirisi* (A.Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınları.

Kanter, B. (Temmuz-Aralık 2009). “Aşk ve İntihar Bağlamında Ferdâ-yı Garâm Romanı”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 2. s.101-109. (Erişim tarihi: 29.01.2022)

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ytea/issue/28957/327760>

Kanter, B. (Haziran 2021). “Vehim, Kurban, Gerçeklik: Reşat Nuri Güntekin’in Damga Romanında Birey ve Toplumsal Algı”. *Turkish Studies*. S. 16(2). s. 701–711. (Erişim tarihi: 25.01.2022)

<https://turkishstudies.net/language?mod=tammetin&makaleadi=&key=50032>

Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*. (Yayımlanmış doktora tezi). İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.

Kaplan, M. (2009). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, M. (2010). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar II*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karaca, A. (1991). “Ahmet Mithat Efendi’nin Jön Türk Adlı Romanı”. *DTCF Türkoloji Dergisi*. C. IX, S. 1, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi. s. 121-141.

[Karaosmanoğlu], Y. K. (1922a). *Kıralık Konak*. İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası.

[Karaosmanoğlu], Y. K. (1922b). *Nur Baba*. İstanbul: Akşam Matbaası.

[Karaosmanoğlu], Y. K. (1928). *Sodom ve Gomore*. İstanbul: Hamid Matbaası.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1966). *Hüküm Gecesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Karaosmanoğlu, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatırları*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

[Karay], R. H. (1920). *İstanbul’un İç Yüzü*. İstanbul: Kitabhane-i Hilmi.

Kaşgarlı Mahmut (1985). *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi I*. (Besim Atalay, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kaya-Uslu, B. (2017). *Türk Romanında Safderun Alafranga, Ahlaksız Züppe, Kötücül Entelektüel*. Basılmamış Doktora Tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi.

Kebeli-İnan, S. (2016). “Salon Köşelerinde Şarkiyatçılık, Taklit ve Modernleşme”. Ayşegül Keskin Çolak’a Armağan Tarih ve Edebiyat Yazıları. (Hasan Çolak, Zeynep Kocabıykoğlu Çeçen ve N. Işık Demirakın, Ed.). Ankara: Kebikeç Yayınları.

Kefeli, E. (2007). “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası: Acâib-i Âlem”. *Ahmet Midhat Efendi Kitabı*. (Mustafa Armağan, Yay. Haz.). İstanbul: Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları. s.71-80.

Kerman, Z. (2009). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kern, S. (2013). *Zaman ve Uzun Kültürü (1880-1918)* (A. Selman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Harvard University Press/1983,2003 basımından çevrilmiştir.)

Keunen, B. (2005). “The Plurality of Chronotopes in the Modernist City Novel: The Case of Manhattan Transfer”. *English Studies*. V: 82. Issue: 5. 420-36.) (İngilizceden Türkçeye kendi çevirim).

Keunen, B. (2010). “*The Chronotopic Imagination in Literature and Film- Bakhtin, Bergson and Deleuze on Forms of Time*”. Bakhtin’s Theory of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives. Ginkgo. Ghent, Belgium: Academia Press.

Koçu, R.E. (1959). *İstanbul Ansiklopedisi*. İstanbul: Reşad Ekrem Koçu ve Mehmed Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Kollektif Şirketi. 2. Cilt.

Korkmaz, F. (2012). “*İlk Dönem Romancılığımızda Dikkat Çeken Bir Cemiyet*”. Batman: Batman Üniversitesi Bilim ve Kültür Sempozyumu, 18-20 Nisan 2012. <http://earsiv.batman.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12402/3371/%c4%b0lk%20d%c3%b6nem%20romanc%c4%b1lc4%b1%c4%9f%c4%b1m%c4%b1zda%20dikkat%20%c3%a7eken%20bir%20cemiyet.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim tarihi: 29.10.2022).

Köktürk, M. (2017). *Zaman Üzerine Felsefi Soruşturma*. İstanbul: Ötüken.

Küçükboyacı, M. R. (1982). İngiliz Edebiyatında Dedektif Hikâyeleri, Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Ladin, J. (2010). “‘It was not Death’: The Poetic Career of the Chronotope”. *Bakhtin’s Theory of The Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Ginkgo. Ghent, Belgium: Academia Press.

- Levin, H. (1966). *Refractions: Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford University Press.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi Makaleler IV*. İstanbul: İletişim Yayınları. (Birinci Baskı).
- Mehmet Murat. (1892). *Turfanda mı Yoksa Turfa mı*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası.
- Mehmet Rauf. (1900). *Eylül*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- Mehmet Rauf. (1914). *Genç Kız Kalbi*. İstanbul: Muhtar Hâlid Kütüphanesi.
- Mehmet Rauf. (1915). *Menekşe*. İstanbul: Kanaat Matbaası.
- Moran, B. (Mayıs 1977). “Alafranga Züppeden Alafranga Haine”. *Birikim Dergisi*. S. 27. s. 6-17.
- Moran, B. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Moran, B. (1998). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1- Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a*. İstanbul: İletişim Yayınları. (Yedinci baskı)
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2- Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morson, G. S. (2010). “The Chronotope of Humanness: Bakhtin and Dostoevsky”. *Bakhtin’s Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. (Bemong, N., Borghart, P., De Dobbeleer, M., Demoen, K., De Temmerman, K., & Keunen, B., Ed.). Ginkgo Ghent, Belgium: Academia Press. (İngilizceden Türkçeye kendi çevirim).
- Mühürçüoğlu, K. (2018). *The Alla Franca Dandies: Modern Individuality in The Late 19th Century Ottoman Novels*. Basılmamış Doktora Tezi. Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi.
- Nâbizâde Nâzım. (1890). *Karabibik*. İstanbul: Asır Kütüphanesi.
- Nâbizâde Nâzım. (1896). *Zehra*. İstanbul: Alem Matbaası- Ahmet İhsan ve Şürekası.
- Namık Kemal. (1889). *Mukaddime-i Celâl*. Konstantiniyye/İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.
- Namık Kemal. (1874). *İntibah: Sergüzeşt-i Ali Bey*. İstanbul: Vakit Matbaası.
- Namık Kemal. (1880). *Cezmi*. İstanbul: Mihran Matbaası.

- Nalçacı, N. N. (2015). “Osmanlı İstanbul’unda Köleler”. *Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*. (Coşkun Yılmaz, Ed.). C: 4. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Kültür AŞ ve Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi (İSAM). s.86-89.
- Neumann, B. ve Nünning A. (2008). “The Story-telling Animal” Narrative as a Way of Worldmaking. *An Introduction to the Study of Narrative Fiction* İçinde. Stuttgart: Klett Lerntraining GmbH.
- Nişanyan, S. (2002). *Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Adam Yayınları. (Birinci Basım).
- Okay, M. O. (2017). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*. İstanbul. Dergâh Yayınları.
- Orkun, H. N. (1994). *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ortaylı, İ. (1986). “İstanbul’da Yerleşme Düzeninin Evrimi Üzerine”. *İstanbul’dan Sayfalar*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özdemir, A. N. (Yaz 2018) “Sodom ve Gomore’de Bir Gönderge Olarak Kutsal Metinler”. *Turkish Studies Language/Literature*. S: 13/20. s. 607-618.
- Özel, İ. (Ekim 1984). “Züppelik ve Kültür”. *Yazko Edebiyat*. S.12. s.95-98.
- Özgül, M. K. (1998). “İlk Köy Romanımız Türkmen Kızı (Mı?)”. *Dursun Yıldırım Armağanı*. Ankara: Feryal Matbaacılık. s.280-291.
- Özgül, M. K. (2021). *Bindik Bir Alâmete... Edebiyatımızda Otomobil Figürünün Belirşi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özön, M. N. (2009). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2003). “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”. *The South Atlantic Quarterly*. S. 102, s.535-550.
- Parla, J. (2010). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2011). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parlatır, İ. (1989). “Ahmet Midhat Efendi”. *Başlangıcından Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri*. C: 9. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Parlatır, İ. (1992). *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Partridge, E. (1966). *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*. New York: Macmillan.
- Peçevi İbrahim Efendi (1992). *Peçevi Tarihi II*. (Prof. Dr. Bekir Sıtkı Baykal, Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Platon. (2015). *Timaios*. (Furkan Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Propp, V. (2017). *Masalın Biçimbilimi*. (Mehmet Rifat- Sema Rifat, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Radloff, W. Proben. (1954). “Türk Destanlarına Genel Bakış”. (A. İnan, Akt.) *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*. s.189-206.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (1896). *Araba Sevdası*. İstanbul: Âlem Matbaası-Ahmed İhsan ve Şürekası.
- Rudova, L. (1996). “Bergsonism in Russia: The Case of Bakhtin”. *Neophilologus*. S. 80., s. 175-188.
- Ruff, J. R. (2011). *Erken Modern Avrupa’da Şiddet (1500-1800)*. (Didem Türkoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Safveti Ziya. (1912). *Salon Köşelerinde*. İstanbul: Muhtar Halid Kitaphanesi.
- Sağlam, H. S. (2020). “Galata Kulesi’nin Ceneviz Dönemine Yönelik Bir Yeniden Değerlendirme”. *YILLIK: Annual of Istanbul Studies* S. 2., s. 53-80.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek*. (Sevim Aktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saydam, M. Bilgin. (1997). *Deli Dumrul’un Bilinci “Türk-İslam Ruhu” Üzerine Bir Kültür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları. (1. Baskı)
- Schopenhauer, A. (2010). “Appendix: Critique of the Kantian Philosophy”. *The World as Will and Representation* İçinde. (J. Norman, A. Welchman, C. Janaway, Çev.). C. 1. New York: Cambridge University Press. (İngilizceden Türkçeye kendi çevirim).

Sevgi, G. ve Yalçın Çelik, S. D. (2022). Fatih-Harbiye Romanının Kronotopik Dünyası. *Turkish Studies-Language and Literature*. S.17(3). s.1029-1048.

<https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.62016>

Samipaşazâde Sezai (1924). *Sergüzeşt*. İstanbul: Kitabhane-i Sûdî.

Somay, B. (2001). “Bir Garp Mukallidi Züppenin İtirafı”. *Defter*. S.43. 2001 Bahar. s.39-54.

Şahbaz, N. K. (2012). “Yakup Kadri’nin Bir Sürgün ve Hüküm Gecesi Romanlarında Gizli Tarih”. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri İçinde*. Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi. s. 399-411.

Şemsettin Sami. (1872). *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*. İstanbul: Elcevaib Matbaası.

Uşaklıgil, H. Z. (1894). *Ferdi ve Şürekası*. İstanbul: Nişan Berberyan Matbaası.

Uşaklıgil, H. Z. (1899). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Âlem Matbaası.

Uşaklıgil, H. Z. (1900). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Âlem Matbaası Ahmed İhsan ve Şürekası.

Uşaklıgil, H. Z. (1936). *Kırk Yıl*. Cild:2. İstanbul: Matbaacılık ve Neşriyat T.A.Ş.

Uşaklıgil, H. Z. (1944a). *Bir Ölümlük Defteri*. (İbrahim Hilmi, Naşir). İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Uşaklıgil, H. Z. (1944b). *Kırk Hayatlar*. (İbrahim Hilmi, Naşir). İstanbul: Hilmi Kitabevi.

Uşaklıgil, H. Z. (1990). *Nesl-i Ahîr*. (Yay. Haz. Şemsettin Kutlu). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Uşaklıgil, H. Z. (2016). *Sefile*. (Ö. Faruk Huyugüzel, Yay. Haz.). İstanbul: Özgür Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2003). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tanpınar, A. H. (2007). “Namık Kemal’in Doğuşunun Yüzüncü Yılı Münasebetiyle Cezmi’ye Dair”. *Edebiyat Üzerine Makaleler İçinde*. (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 220-222. 8. Baskı.

Tanpınar, A. H. (2007). “Milli Bir Edebiyata Doğru”. *Edebiyat Üzerine Makaleler İçinde*. (Haz. Zeynep Kerman). İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 89-96.

Tansel, F. A. (1973). *Namık Kemal’in Husûsî Mektupları III*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tarım, R. (1998). *Mehmet Rauf Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. (Birinci Baskı).

- Taylor, A. (2012). “The Dark Universe”. *On Space and Time*. (Shahn Majid, Ed.). Cambridge: Cambridge University Press. s.1-55.
- Todorov, T. (2017). *Eleştirinin Eleştirisi*. (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Toledano, E. R. (1994). *Osmanlı Köle Ticareti 1840-1890*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Toprak, Z. (Ağustos 2002). “Cihan Harbi’nin Provası Balkan Harbi”. *Toplumsal Tarih*, S.104. s. 44-51.
- Trusted, J. (2018). *Fizik ve Metafizik -Uzay ve Zaman Teorileri*. (Seval Yılmaz, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları. (3. Baskı).
- Tuğcu, E. (2018). “Bir Osmanlı ve Bir Çerkes: Sergüzeşt Romanında Özgürlüğün Bedeli”. *bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 86. s.45-64.
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tunalı, İ. (2011). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkeş, Ö. (2002), “Tarih ve Roman İlişkisi”. *Toplum ve Bilim*. S. 91. s.166-212.
- Türkmenoğlu, M., Türkmenoğlu, S. (2021). “İttihat ve Terakki’nin Milli İktisat Politikalarının Neticesi Oluşan Bir Zümre: Harp Zenginleri ve Bu Zümrenin Türk Romanına Yansıması”. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 70, s. 140-151. (Erişim tarihi: 9.01.2021).
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe/issue/65453/983602>
- Ülken, H. Z. (1966). *Türkiyede Çağdaş Düşünce Tarihi*. C:1. Konya: Selçuk Yayınları.
- Veblen, T. (1995). *Aylak Sınıf*. (İnci User, Çev.). İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Matbaası.
- Volkelt, J. (1918). *Gewissheit und Wahrheit*. Münih: Oscar Beck. s.165. (Erişim tarihi: 11.07.2021)
<https://archive.org/details/gewissheitundwah00volkuoft/page/n5/mode/2up>
- Vulcan, D. E. (2008). “The I That Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity”. *Narrative*. S. 16, No. 1. s.3. (Erişim tarihi: 11.07.2021)

https://www.jstor.org/stable/pdf/30219268.pdf?casa_token=jwyvwc5ITEoAAAAA:TgUrfxoDDS6QJcrrp4ulaiFRIWawTYj0UbxeKV4ZTtz8F2bl8QmWC6SUQ4-jCFvuf213oOgPF3PM9WheBygnCKC44TaOfOvQ9lAinFeuEEvbKs5TZw

Watson, P. (2017). *Fikirler Tarihi Ateşten Freud'a*. (Bahar Tırnakcı, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2005).

Watt, I ve Barthes, R. (2002). *Roman ve Gerçek Etkisi*. (Mehmet Sert, Çev.). İstanbul: Donkişot Yayınları.

Wellek, R ve Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. (Ahmet Edip Uysal, Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

[Yalçın], H. C. (1901). *Hayâl İçinde*. İstanbul: Âlem Matbaası.

Yalçın, H. C. (1975). “Edebiyat-ı Cedide” Kitaplığı. *Edebiyat Anıları İçinde*. (Basıma Hazırlayan: Rauf Mutluay). İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Yavuz, H. (2009). *Alafrangalığın Tarihi-Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Yeşilyurt, Ş. (2011). Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yapı ve Tema. Basılmamış Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.

Yeşilyurt, Ş. (2015). “Ahmet Mithat Efendi'nin Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar ve Zeyl-i Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar Romanlarında Yolculuk Arketipi”. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. S: 10/16 Güz 2015, s. 1185-1204.

Yılmaz, D. (1997). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yoca, B. (2019). Edebiyatta ve Sinematografik Uyarlamalarda Orhan Kemal Karakterlerinin Kronotopik Yapısı. Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.

Yusuf Has Hacip. (2008). *Kutadgu Bilig* (R. R. Arat, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Zilfi, M. C. (2018). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Kölelik ve Kadınlar (1700-1840)*. (Ebru Kılıç, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

EKLER

EK 1: ORJİNALLİK RAPORU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 17/01/2023
Tez Başlığı : TÜRK ROMANINDA KRONOTOP KAVRAMI Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 372 sayfalık kısmına ilişkin, 17/01/2023 tarihinde tez danışmanım tarafından Tumitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı %18'dir. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☒ Kaynakça hariç 3- ☐ Alıntılar hariç 4- ☒ Alıntılar dâhil 5- ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. 17/01/2023 Adı Soyadı: GÜLBEN SEVGİ Öğrenci No: N15245078 Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI Statüsü: ☒ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR. Prof. Dr. S. DİLEK YALÇIN ÇELİK

ADDITIONAL 1: ORIGINALITY REPORT

	HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES Ph.D. DISSERTATION ORIGINALITY REPORT										
HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT											
Date: 17/01/2023											
Thesis Title : THE CHRONOTOPE IN TURKISH NOVEL											
According to the originality report obtained by my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 17/01/2023 for the total of 374 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 18%.											
Filtering options applied: 1. ☒ Approval and Declaration sections excluded 2. ☒ Bibliography/Works Cited excluded 3. ☐ Quotes excluded 4. ☒ Quotes included 5. ☐ Match size up to 5 words excluded											
I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.											
I respectfully submit this for approval.											
17/01/2023											
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 15%;">Name Surname:</td> <td>GÜLBEN SEVGİ</td> </tr> <tr> <td>Student No:</td> <td>N15245078</td> </tr> <tr> <td>Department:</td> <td>TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE</td> </tr> <tr> <td>Program:</td> <td>MODERN TURKISH LITERATURE</td> </tr> <tr> <td>Status:</td> <td> ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D. </td> </tr> </table>		Name Surname:	GÜLBEN SEVGİ	Student No:	N15245078	Department:	TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE	Program:	MODERN TURKISH LITERATURE	Status:	☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.
Name Surname:	GÜLBEN SEVGİ										
Student No:	N15245078										
Department:	TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE										
Program:	MODERN TURKISH LITERATURE										
Status:	☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.										
<u>ADVISOR APPROVAL</u>											
APPROVED.											
Prof. Dr. S. DİLEK YALÇIN ÇELİK											

EK 2: ETİK KOMİSYON MUAFİYET RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 15/01/2023

Tez Başlığı: TÜRK ROMANINDA KRONOTOP KAVRAMI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır;
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

15/01/2023

Adı Soyadı: GÜLBEN SEVGİ

Öğrenci No: N15245078

Anabilim Dalı: TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

Programı: YENİ TÜRK EDEBİYATI

Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

PROF. DR. S. DİLEK YALÇIN ÇELİK

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr

ADDITIONAL 2: ETHICS COMMISSION EXEMPTION REPORT

	HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS										
HACETTEPE UNIVERSITY GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE DEPARTMENT											
Date: 15/01/2023											
Thesis Title: THE CHRONOTOPE IN TURKISH NOVEL											
My thesis work related to the title above:											
1. Does not perform experimentation on animals or people. 2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.). 3. Does not involve any interference of the body's integrity. 4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).											
I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.											
I respectfully submit this for approval.											
15/01/2023											
<table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 15%;">Name Surname:</td> <td>GÜLBEN SEVGİ</td> </tr> <tr> <td>Student No:</td> <td>N15245078</td> </tr> <tr> <td>Department:</td> <td>TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE</td> </tr> <tr> <td>Program:</td> <td>MODERN TURKISH LANGUAGE</td> </tr> <tr> <td>Status:</td> <td> ☐ MA ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D. </td> </tr> </table>		Name Surname:	GÜLBEN SEVGİ	Student No:	N15245078	Department:	TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE	Program:	MODERN TURKISH LANGUAGE	Status:	☐ MA ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.
Name Surname:	GÜLBEN SEVGİ										
Student No:	N15245078										
Department:	TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE										
Program:	MODERN TURKISH LANGUAGE										
Status:	☐ MA ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.										
<u>ADVISER COMMENTS AND APPROVAL</u>											
PROF. DR. S. DİLEK YALÇIN ÇELİK											

