

BİR ORYANTALİZM ELEŞTİRİSİ: GİZLİ MABET

Yrd. Doç. Dr. Hanife ÖZER*

ÖZ: Bu çalışmada oryantalist bakış açısının Müslüman Türk topluma olan ilgisi ve bu ilginin yirminci yüzyıl başlarında Ömer Seyfettin tarafından Gizli Mabet başlıklı öyküsünde nasıl karşılandığı irdelenmiştir. Üç figür etrafında kurgulanan öyküde Batı kaynaklı oryantalist düşünce eleştirilir. Bu eleştiriler temsilci işlevi yüklenmiş öykü kişileri ile birtakım nesne ve kavramlar aracılığıyla ortaya konmuştur. Çalışmanın giriş bölümünde oryantalist ideoloji hakkında genel hatlarıyla bilgiler verilmiş, inceleme bölümünde Gizli Mabet'teki oryantalist düşünceye yönelik unsurlar/eleştiriler “insan, mekân ve nesnelere/kavramlar” bağlamında ele alınmıştır. Sonuçta öyküdeki söz konusu veriler değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ömer Seyfettin, Gizli Mabet, öykü, oryantalizm, romantizm.

A Critique of Orientalism: Gizli Mabet

ABSTRACT: In this study, the relation between orientalist point of view and the Muslim Turkish community and how this issue was dealt with in the early 20th century by Ömer Seyfettin in his story titled “Gizli Mabet” (Hidden Sanctuary) has been analysed. There is criticism of Western-oriented orientalist thought in the story which is fictionalised around three figures. These criticisms has been put forward through the characters' function and a number of objects and concepts. After general information about the orientalist ideology has given in the introduction, the elements/criticism of the orientalist ideology in “Gizli Mabet” has been dealt with in the context of “human, place and concepts/objects” in part of analysis. In the conclusion, the data given in the story has been evaluated.

Keywords: Ömer Seyfettin, Gizli Mabet, story, orientalism, romanticism.

* Abant İzzet Baysal Üni., Fen-Edebiyat Fak. , TDE Böl. hanifeoz@gmail.com

Giriş

Oryantalizm, Doğu toplumlarının tarihlerini, dinlerini, dillerini, kültürlerini inceleyen Batı kökenli (İngiltere ve Fransa) ve Batı merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak terimdir. Asıl etkinliğini on dokuzuncu yüzyılda göstermesine rağmen geçmişi eski çağlara dek uzanan, günümüze gelene kadar da farklı işlevler, içerikler ve bakış açılarını yüklenir. Öncelikle Batı ile Doğu arasındaki tarihsel, sosyal ve kültürel ilişkilerin incelenmesini ifade eden oryantizm, on dokuzuncu yüzyılda Doğu ile ilgili konuların incelenmesinde uzmanlaşmayı karşılayan bilimsel disiplinin adı olarak kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde ise Doğu dünyası hakkındaki ideolojik varsayımların, imgelerin karşılığı haline gelmiştir. Oryantalizm, dönem dönem değişik bakış açılarını yansıtan bir terim olmakla beraber bundan daha çok Batı'nın bizzat yarattığı ve bazen kendisinden tamamen farklı, bazen kendisinde olandan yoksun, bazen de kendisini tamamlayan; ama daima “öteki” konumunda tutulan ve genellikle olumsuz olan bir Doğu'yu ifade etmiştir. Bununla birlikte günümüzde oryantizm, olumsuz çağrışımlar uyandıran bir terim haline gelmiştir. Bütün bunların yanında “Batı'nın öğrenme, tanıma, anlama isteği” (Schwab'dan aktaran Parla 1985: 10), Keyman'ın ifadesiyle Batı'da “ötekini bilme ihtiyacı her zaman vurgulanmış ve hâlâ vurgulanmaktadır” (Keyman 1999: 72).

Oryantalizm teriminin olumsuz bir anlam yüklenmesinde en önemli isim ise *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışı* adlı eseriyle Edward Said'dir. Edward Said'in, oryantist faaliyetlerin incelenmesinde Michel Foucault'un “söylem” kavramından uyarladığı “oryantist söylem,” bu anlayışın Doğu hayatına yönelik olarak ürettiği ve sömürge anlayışıyla doğrudan bağı bulunan kurguları ifade etmektedir.

Daha ilk çağlardan itibaren Batı'nın zihninde oluşmaya başlayan Şark imgesi, Haçlı Seferleriyle birlikte (Haçlı Seferlerinin gerisindeki geniş kamuoyunu tatmin etmek için) ama olumsuz bir nitelikte belirginleşmeye başlamıştır. Takip eden asırlarda siyasal ve ekonomik ilişkilerdeki artış, seyyahların Doğu coğrafyalarına yaptıkları seyahatler, misyonerlerin faaliyetleri vb. Doğu'ya yönelik merak ve ilginin artmasında, dolayısıyla Doğu'yla ilgili birtakım imgelerin oluşmasında önemli roller üstlenmiştir. On sekizinci yüzyıla gelindiğinde ise Napolyon'un Mısır seferinin (1770) ardından W. Jones ve Anquetil Duperron çevirileri ve bunları takiben yapılan faaliyetlerle Batılılar için Doğu hakkında daha sağlıklı, daha objektif bilgilere ulaşmanın yolu açılmıştır (Said 2014: 31). Böylece “on sekizinci yüzyılda Doğu despotizmi kavramı etrafında gerçekleştirilen tartışmalar, İslâm'a yönelik fanatizmi geride bırakmış, İslam, genel Doğu kavramının

ardında âdeta silikleşmiştir. Bu durum ise dinî hoşgörüsüzlükten siyasal eleştiriye geçiş anlamına gelmektedir.” (Bulut 2007: 430) Söz konusu siyasal eleştirinin kullandığı çeşitli metotlarla da on dokuzuncu yüzyıldan itibaren iyice netleşen bir Şark tablosu ortaya çıkmıştır. Bu tabloya göre “Doğu her zaman Batı’dan farklı bir şeyle, Batı’nın sahip olduğu varsayılan bilim, demokrasi, rasyonalite, ilerleme fikri, sivil toplum vb. olgular yoluyla kıyaslanıp tanımlanmıştır. Doğu’yu Batı’nın kültürel ve ideolojik kurumları, bu kurumların yarattığı sözcükler, imgeler ve doktrinlerle bezemiş bir söylem yoluyla algılayan Batılı oryantalistler, bu algı doğrultusunda birçok kavramlar dizisini –Doğu despotizmi, Doğu ihtişamı, Doğu zulmü, Doğu duygusallığı vb.- de söylemlerine dâhil etmişlerdir (Parla 1985: 11). Neticede oryantalistler Doğu’yu durağan, duygusal; kendisini ifade etmekten, kendisini temsil etmekten yoksun görmüş; bu bakımdan da kendisini en iyi biçimde temsil eden Batı’nın, Doğu’yu da temsil etmesi fikrini savunmuşlardır (Bulut 2014: 13).

Oryantalist bakış açısının şekillenmesinde öne sürülen siyasal, toplumsal ve kültürel tespitlerin, eleştirilerin yanında romantik akımın, daha doğrusu romantik akıma bağlı edebiyat metinlerinin etkisi de önemlidir. Batıda Fransız Devrimi sonrasında oluşan siyasal, sosyal, ekonomik vb. koşullar kitlelerin beklentilerini karşılayamamış, bu durum da sanatçıları derin bir hüzne itmiştir. Alfred de Musset’in “yüzyılın hastalığı” olarak ifade ettiği söz konusu ruh hâli, çağın sanatçıları bir başkaldırı veya yabancılığa (egzotizme) itmiş yahut da farklı olanı aramaya yöneltmiştir. Bu yabancılık ve arayış zamansal ve mekânsal olmak üzere iki boyutlu olarak gerçekleşmiş, özellikle mekânsal yabancılık sanatçılarda başka coğrafyalara, başka mekânlara doğru yola çıkma ihtiyacını doğurmuştur (Yücel 1981: 61). Nitekim bu dönemde Dante, Byron, Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Flaubert gibi birçok batılı şair ve yazar ya Doğu’ya seyahatlerde bulunmuş ya da Doğu ile ilgili eserler kaleme almıştır. Bu eserlerde genel hatlarıyla Doğu; geri kalmış, yoksul, bakımsız, düzensiz, akıl ve bilimden uzak, despot; ama bir o kadar da gizemli, egzotik, keşfe değer bir âlem olarak betimlenmiştir. Bu betimlemelerin ilk kısmının (olumsuz tarafının) Doğulu erkek ile ikinci kısmının (olumlu tarafının) ise Doğulu kadın ile koşturduğuna dikkat etmek gerekir.

Oryantalist anlayışta kadın olgusu da önemli bir yer işgal etmektedir. Bu düşüncede Doğu, dişil bir coğrafyadır ve E. Said’e göre bu coğrafyanın sembolü şehvet dolu kadınlar, harem ve despot (nedense de çekici) sultandır. Bu imajın oluşmasında Flaubert’in metinlerinin etkisine dikkat çeken Said, Flaubert’in romanlarında Batılı figürler, kasvetli ya da burjuva

yaşamlarında sahip olamadıklarının hasretini çekerler. İstediklerini fark ettikleri ve gündüz düşlerine doluveren şeyler ise, –haremler, prensesler, prensler, köleler, peçeler, dansözler, köçekler, şerbetler, mehlemler türünden Şark klişeleridir (Said 2014:202). Yine Meyda Yeğenoğlu da “Peçeli Fanteziler” başlıklı yazısında, oryantalist bakış açındaki Doğu’nun temsil biçiminin cinsel imajlar, bilinçdışı fanteziler, arzular, korkular ve rüyalarla örülü olduğunu vurgular ve Batılı söylemlerde peçe ve peçeli kadını açıklamaya ve göstermeye çalışan, hemen hepsi de Doğu’nun sırlarını açıklamaya çabasıyla yapılmış incelemelerin varlığına dikkat çeker. Yeğenoğlu peçenin, Batı’nın, Doğu’nun sırlarının içine sızması ve “öteki”nin iç dünyasına girebilmesini fantezi düzeyinde sağlayan bir figür olduğunu belirtir (Yeğenoğlu 1999: 115).

Oryantalizm teriminin olumsuz bir anlam yüklenmesinde, yukarıda da değinildiği gibi oryantalist bakış açısına getirdiği eleştirilerle Edward Said başta gelmektedir. Said, 1978 yılında kaleme aldığı *Şarkiyatçılık Batı’nın Şark Anlayışları* adlı eseriyle oryantalizme yeni bir boyut getirmiş, ardından da konuyla ilgili pek çok tartışmanın yolunu açmıştır. Foucault’un “bilgi-iktidar ilişkisi” formülü etrafında oryantalizmin söylemsel analizini yapan Said’e göre şarkiyatçılık, “şark ile garp arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimidir (Said 2014: 12).” Sanattan ekonomiye, günlük yaşamdan sosyal bilimlere, kısacası Doğu’nun hayatına yönelik olarak Batılılar tarafından yapılan her türlü çalışmanın çıkış noktasını bu “ayırım” oluşturmaktadır. Said, iktidar sahibi sömürgeci Batı ile oryantalist çalışmalardan elde edilen bilginin arasındaki bağa vurgu yaparak bu bilgilerin Batı adına emperyalist çıkarlar için kullanıldığını kaydeder. Doğu’yu coğrafi bir parçadan ziyade bizzat Batılılar tarafından üretilen kültürel bir mekân olarak gösteren yazar, bu mekânın aynı zamanda Batılıların kendilerini inşa etmede, tamamlamada yardımcı olan ve daima “öteki” konumunda yer alan imgeler toplamı olduğunu belirtir.

Edward Said, gerek coğrafi gerekse siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik bakımdan oryantalist bakış açısının somut bir öznesi olmasına rağmen kitabında Osmanlı İmparatorluğu’na hemen hiç değinmez. Hâlbuki oryantalizm Osmanlı Türk toplumuyla doğrudan ilgili bir meseledir. Zira bu anlayış etrafında oluşturulan ve hâlâ muhafaza edilen Doğu imajı içinde hemen hiçbir değişikliğe uğramadan yer alıyor olması, geçmişte fikrî alt yapısını oryantalizmin teşkil ettiği saldırılara maruz kalması Müslüman Türk toplumunun Said’in ortaya koyduğu çıkarımlarla doğrudan ilgili olduğunun göstergeleri sayılmalıdır. Bunun yanında oryantalist bakış açısının on dokuzuncu yüzyıldan sonra ve batılılaşma macerası içinde aydınlar/edebiyatçılar arasında karşılık bulduğu; özellikle imge noktasında kimi zaman

tenkit, kimi zaman ise farkında olarak ya da olmayarak kabul gördüğünü söylemek mümkündür. Nitekim söz konusu dönemde uzun yıllar mücadele edilen Batı medeniyetiyle bir barışma, hatta bu medeniyete bağlanma arzusunu yansıtan ve Tanzimat’la birlikte resmî bir hüviyete bürünen batılılaşma çabaları içinde bu çabaların bir gereği olarak tenkit fikri her zaman var olmuştur (Çoruk 2007: 83-84). Yine on dokuzuncu yüzyıl batılılaşma/modernleşme faaliyetleri sürecinde toplumsal yaşantıda baş gösteren alaturka-alafranga ikiliğini de karşılıklı tenkit durumu sebebiyle “ben ve öteki” anlayışına bağlamak mümkün görünmektedir. Zaman zaman birbirini reddeden bu ikili durum dışında asıl istenen/olması gereken ise toplumsal realiteye en uygun ve yaratıcı tenkit fikriyle hareket eden uzlaştırıcı ve terkipçi bakış açıdır (Çoruk 2007: 84). Ali Şükrü Çoruk’un vurguladığı söz konusu terkipçi bakış açısı, Ömer Seyfettin’in Gizli Mabet öyküsünde de yansımaları bulmaktadır

Yazara Dair

Türkçenin sadeleşmesi yolunda verdiği uğraşlarla kültürümüzde önemli bir yer tutan Ömer Seyfettin, Türk öyküsünün de kurucu isimlerinden biridir. Otuz altı yıl süren kısa ömründe sayısı yüz altmış altıyı bulan (Polat 2016: 63-109) öykü kaleme almıştır. Edebiyat faaliyetlerine şiirle başlayan, ancak Türk Edebiyatı tarihi içindeki asıl önemli faaliyeti öykü olan Ömer Seyfettin, şiirden öyküye geçmiş ve ilk öyküsünü 1902 yılında Sabah gazetesinde *İhtiyarın Tenezzühü* (Polat 2012: 270-277) başlığıyla yayımlamıştır. Yazı dili ile konuşma dilini birleştirmeyi hedefleyen yazar, özellikle *Yeni Lisan* makalesinden sonra yazdığı öykülerini hedeflediği doğrultuda, konuşulan sade Türkçe ile kaleme almıştır. Öykü tekniği açısından ise Maupassant tarzı¹ olarak bilinen (olay ağırlıklı; giriş, gelişme, sonuç tekniğiyle ve beklenmeyen bir son ile oluşturulan öykü tarzı) bir öykü yapısını tercih etmiştir.

Yaşadığı dönemin toplumsal ve ideolojik gelişmelerine ayna tutmuş bir yazar olarak Ömer Seyfettin’in öykülerinde konu bakımından çeşitlilik

¹ Maupassant, yazdığı öykülerde öykü düzenine, kompozisyona, dile son derece dikkat eden bir yazardır. Gerçekliği sağlamak için dile, anlatı tekniğine önem vermiştir. İnsanın iyi, olumlu yanlarından daha çok olumsuz yanlarını tepkiyle ortaya koymuştur. Öykülerinde toplumun hemen her kesiminden kişilere rastlamak mümkündür. Öykülerinin sonu açık bırakmamış, çoğu zaman beklenmedik, şaşırtıcı bir olayla kapatmış, sona erdirmiştir. Geniş bilgi için bkz. Hilmi Uçan, “Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılma Noktası,” *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yayınları, Ankara. S. 46-47, s.161- 171.

dikkat çekicidir. Bir kısım öykülerinde Osmanlılık, Türkçülük, Batıcılık gibi dönemin yaygın fikir akımlarını ele alan yazar; bir kısmında çocukluk, gençlik ve askerlik yaşantısında yaşayıp gördüklerini kurguya taşımış (mesela Balkan Savaşı'ndaki tecrübeleri); yine bazı öykülerinde tarihsel, kültürel değer ve olguları öyküleştirmiş, bir kısım öykülerinde de toplumsal aksaklıklar, inanışlar vb. konulara yer vermiştir. İnci Enginün,² Ömer Seyfettin'in öykülerinin özelliklerini 1.Yirminci yüzyılda yaşama şuuru ve gerçeklik; 2. Mazi ve kahramanlık hasreti; 3. Duru bir Türkçe; 4. Buruk bir mizah; olmak üzere dört maddede toplamakta ve onun bütün öykülerinin bu dört madde etrafında çeşitlendiğini kaydetmektedir (Enginün 1998: 160). Yazarın Gizli Mabet öyküsü de Enginün'ün tasnifindeki birinci maddede, yirminci yüzyılda yaşama şuuru ve gerçekliğe tekabül etmektedir.

Gizli Mabet'in Metin Halkaları

1919 yılında yayımlanan Gizli Mabet'te (Tural 1984: 26) aynı dönem İstanbul'unda ve üç kişi arasında geçen olaylar kurgulanmıştır. “Yazarın dünya görüşü açısından büyük önem taşıyan” (Enginün 1984: 59) öyküde Frenk, anlatıcı ve sütanne olmak üzere üç figür yer almakta ve olay örgüsü de söz konusu üç figür arasında gelişmektedir. Buna göre öyküdeki olay örgüsü; anlatıcı kişinin bir arkadaşı vasıtasıyla Frenk'le tanışması; bu tanışma sonrasında Frenk'in, Türkler'in öz yaşamlarından uzaklaşıp Batı taklidi bir yaşama heveslendikleri inancıyla eleştirilerde bulunması; bu eleştiriler üzerine anlatıcı kişinin, onu henüz Avrupalılaştırmamış, tamamen alaturka bir Türk evine davet etmesi; davet karşısında büyük bir memnuniyet duyan Frenk'in, gittikleri alaturka evde gördükleri ve yaşadıkları sonucunu kendisini -zaten zihninde hazır olan- mistik-romantik bir doğu masalının içinde bulması -bulduğunu sanması- ve anlatıcının açıklamalarıyla bu mistik-romantik doğu masalının sona ermesi şeklinde gelişmektedir.

Oryantalist düşüncenin Doğu'ya yönelik mistik/dinî algısı ağır basan öyküde gerek figürlere gerek mekânlara gerekse nesnelere yaklaşım bakımından bu düşüncenin ön yargılarına yöneltlen açık eleştiriler yer almaktadır.

Gizli Mabet başlıklı öykü Batıcılık, Osmanlılık, Türkçülük düşüncelerinin oryantalist ideoloji odağında kurgulandığı “didaktik” (Uçan 2000: 166) bir eser niteliğindedir. Öyküde oryantalist düşüncenin çeşitli

² İnci Enginün, Ömer Seyfettin'in ilk öyküsünün *At* başlığını taşıdığını ve 1908 yılında *Tenkid* mecmuasında yayımlandığını kaydeder. (Enginün, 1998:159)

boyutlarının vurgulanması ve ironik bir tutumla alaturka-alafranga kavramları etrafında “insan, mekân, kavram ve nesne” yoluyla eleştirilmesi söz konusudur. Bu çalışmada da adı geçen öykünün bu yönü irdelenecektir.

1. İnsan

Gizli Mabet, gerek ele aldığı konu gerekse öykü türünün bir gereği olarak sınırlı bir kişi kadrosuna sahiptir. Anlatıcı kişi, Frenk ve sütanne. Anlatıcı kişi, aynı zamanda öykünün başkişisidir. Öyküdeki olaylar ve kişiler onun bakış açısıyla okuyucuya aktarılmaktadır. Anlatıcı kişinin karşısında konumlanan kişi ise (öyküde adı verilmeyip Frenk olarak geçmektedir) Sorbon Üniversitesi’ni bitirmiş, üç yıldır İstanbul’da yaşayan ve anlatıcı tarafından alaycı bir tutumla betimlenen “şark meftunu” bir Fransız’dır. Öyküde üçüncü figür olarak gelenekçi Osmanlı kadını temsil eden anlatıcının sütanesi yer almaktadır.

a) Frenk:

Gizli Mabet’te bütünüyle Batılı oryantalist/romantik bir figürü canlandıran ve anlatıcı kahraman tarafından “azgın bir şark meftunu” olarak nitelendirilen Frenk, Sorbon Üniversitesi mezunu olup üç yıldır Türkiye’de yaşamaktadır. Ancak Türkiye’de bulunma sebebi öyküde verilmemektedir. Bu yüzden onu Batılı bir turist olarak kabul etmek mümkündür. Bununla birlikte ülkesinde İstanbul’a, Doğu’ya dair birtakım ön bilgilerin ve kanaatlerin sahibi olmuş, bu bilgiler ve kanaatler doğrultusunda da birtakım düşünce ve beklentiler edinmiştir. Nitekim öyküde Frenk’in ağzından on dokuzuncu yüzyıl romantik yazarlarından olan Pierre Loti’nin³ adı verilmekte ve onun eserlerindeki romantik, oryantalist İstanbul betimlemelerinden etkilendiği görülmektedir.

Ülkesinde okuduğu metinlerden İstanbul’a (Şark’a) dair edindiği mistik, pitoresk, gizemli vb. imgelerle gelen, bu imgeler doğrultusunda beklentileri olan Frenk, Türkiye’de bulunduğu süre içinde gördüklerini ve yaşadıklarını sahip olduğu kanaat ve beklentilere göre şekillendirmekte, anlamlandırmakta ve yorumlamaktadır. Üç senedir İstanbul’da yaşayan, zihniyetten davranışa, dekorasyondan giyinişe kadar hemen her şeyin alaf-ranga, her şeyin Batı özentisi olduğunu gözlemleyen Frenk, derin bir hayal kırıklığıyla Türklerin kendi güzelliklerinin farkında olmadıklarını, sahip

³ Gizli Mabet’te sadece Loti’nin adının geçmesini, söz konusu yazarın uzun süre İstanbul’da bulunması ve Türkler tarafından daha yakından tanınmasına bağlanabilir. Bu bakımdan da öyküde adı geçen Loti, aynı zamanda romantik, hatta aydınlanma sonrası diğer Batılı oryantalist şair ve yazarları temsil eden bir isim olarak kabul edilebilir.

oldukları “esrarları” yaşayamadıklarını iddia etmektedir. Beyoğlu’nu, Batılı tarzdaki mimarisi ve yaşantısı bakımından Batı taklidi; yangın yerlerinin, yıkıntıların, bakımsız mahallelerin bulunduğu semtleri ise doğal, gizemli, orijinal bulmaktadır (Ö. Seyfettin 2015: 1095).

Frenk’in İstanbul’da bulunduğu dönem öyküde verilmemektedir. Ancak metindeki düşünsel verilerden hareketle vaka zamanının yirminci yüzyılın başları olduğunu söylemek mümkündür.⁴ Bu dönemde İstanbul, ardı arkası kesilmeyen savaşlarla uğraşan ve siyasal, sosyal, ekonomik bakımdan büyük zorluklar yaşayan bir ülkenin baş şehridir. Dolayısıyla İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu’nun dönem itibarıyla gerek maddi gerekse manevi bütün sıkıntılarını taşımaktadır. O yıllarda daha çok gayrimüslimlerin yaşadığı Beyoğlu ve çevresinde Batılı bir yaşantı sürmekte, “Türk İstanbul” olarak anılan Fatih ve çevresinde ise geleneksel Müslüman yaşantısı devam etmektedir. Beyoğlu ekonomik bakımdan daha rahat olmasına rağmen geleneksel Müslüman mahalleleri âdeta harap halededir. İşte Frenk de İstanbul’a geldiğinden beri Beyoğlu ve çevresinde bulunmuş, Müslüman Türk mahallerini henüz görmemiştir. Bununla birlikte farklı olanı tecrübe etmek, egzotik olanı tatmak hevesiyle bilinçaltında kurguladığı sanal Doğu kültürünün arayışı içindedir. Başka bir deyişle Frenk’in zihninde daha İstanbul’a gelmeden kurguladığı bir “İstanbul” vardır. Fakat bu kurgu ile İstanbul’un somut gerçekliği birbiriyle örtüşmemekte, hatta çelişmektedir. Öykünün problemini teşkil eden bu çelişkinin, başka bir ifadeyle Frenk’in İstanbul’a dair kurgularının kaynağı ise Batılılar tarafından oryantizm adıyla bilimsel bir disiplin olarak ortaya konan, ancak daha çok metinlerden, özellikle de seyahatnameler, mektuplar (Kula 2011: 8) ve romantik akıma bağlı edebiyat metinlerinden hareketle oluşturulan Doğu bilgisi ve/veya imgesi, yani sanal bir Doğu gerçekliğidir. Nitekim oryantist bakış açısı ve bu doğrultuda kaleme alınan metinler on dokuzuncu yüzyılda hayli artmıştır. Bu bağlamda Goethe, Dante, Byron, Hugo, Chateaubriand, Lamartine, Nerval, Flaubert, Loti gibi batılı şair ve yazarlar tarafından birçok eser verilmiştir. (Said 2014: 109). Bu eserlerdeki doğu betimlemelerine bakıldığında ise hemen daima farklılıkların değil, tezatlıkların vurgulandığı söylenebilir. Söz konusu tezatlıklar da yine daima olumlu-olumsuz olmak üzere kadın-erkek, mazlum-zalim, akıl-duygu, güzel-çirkin, açık-kapalı (gizemli, sırlı) vs. gruplara ayrılabilir. Gizli Mabet’in Frenk’i de bir Doğu şehri olarak telakki ettiği İstanbul ve İstanbullular aracılığıyla Batı’nın akılcı, somut kültür ve yaşantısının tersine farklılığı, keşif duygusunu tatmak istemekte, “otantiği, gizemi, mistiği tecrübe etme” konusunda

⁴ Öykü yazarının eserlerini verdiği dönem, öyküdeki veriler vb. dolayısıyla.

büyük bir arzu duymaktadır. Ancak yukarıda da ifade edildiği gibi Frenk'in Doğu'ya, İstanbul'a yönelik beslendiği zihinsel kaynaklar ile İstanbul'un dönem içindeki siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik gerçekliği arasında birtakım çelişkiler vardır. Bu bakımdan da söz konusu çelişkiler, hayal ettiği İstanbul tablosuyla karşılaşamayan Frenk'e, "Ah, nerede Loti'nin Türkiye'si?"⁵ dedirtir.

Loti'nin betimlemelerinin heyecanıyla geldiği İstanbul'da aradığını bulamayan, bu yüzden hayal kırıklığı içinde olan Frenk'in arzusu, anlatıcı vasıtasıyla gerçekleşir. Öykünün anlatıcısıyla tanışan Frenk, onun davetiyle hiç bozulmamış bir Şark evini görme, hatta bu evde bir gece geçirme fırsatı yakalar. Anlatıcı tarafından gittikleri evin sahibesine, aynı zamanda anlatıcının sütanesi olan ihtiyar kadına, Müslüman bir Çerkez olarak tanıtilen, bu basit entrika dolayısıyla muhayyilesi âdeta alevlenen Frenk; şaşkın, hatta gülünç bir figür hâline gelir. Evin kafesleri zihnindeki Doğu imgelerini harekete geçirir (Frenk'in kafeslere olan bu ilgisini kafesin, romantik bir oryantalist için kapalılığı, gizemi, belirsizliği ifade etmesine bağlamak mümkündür); evdeki otantik eşyalar onu bir Doğulu gibi davranmaya sevk eder, mesela bağdaş kurup yemeği elleriyle yemeye kalkışır. Sütannenin ölmüş eşinden kalan kütüphanedeki yazma kitapların nakışlarına, ciltlerine, minyatürlere hayran kalır. Bununla birlikte kitapların içerikleriyle hiç ilgilenmez.

Aradığı "farklılığı" bu evde bulacağına/bulmaya âdeta şartlanan Frenk, aynı gecenin sabahında artık kontrol edemediği "garip bir tecesüsle" evin bir yerinde "Doğu'nun gizli mabedini" aramaya koyulur ve kapısı aralık duran bir odaya girer. Bundan sonrası ise trajikomik bir zihin yanılığıdır; bu yanılığı Frenk (yanılığı olduğunu asla kabul etmez), defterine şöyle kaydeder:

Karşıda bir oda vardı. Kapısı aralıktı. Yavaşça ittim. Bir de ne göreyim? Gizli bir aile mabedi... beyaz perdeler inik. Aralarından soluk bir aydınlık giriyor. Duvarlarda birçok levhalar asılı. Köşelerde ağır, ceviz ağacından yapılmış, demir çemberli mezarlar duruyor. Şüphesiz bu mezarlarda sevgili ölülerinin mumyaları var (...) Yerde irili ufaklı birçok kaplar duruyor (...) Mabedin içinde manasını anlayamadığım bir nispet dâhilindeipten birtakım dil'ularla zaviyeler gerilmiş (...) Kaplarda mukaddes sular duruyor (...) Kalbim çarpmaya başladı. Memnu bir mabede girmiş bir küfürbaz, bir hain,

⁵ Fransız romantik yazar Pierre Loti Türk dostu olarak bilinir. Ancak eserlerinde Türkleri ve İstanbul'u egzotik bir Şark şehri olarak betimlemiştir. Ömer Seyfettin de bu hususa işaret etmektedir.

bir kâfir heyecanıyla dışarı çıktım. Sanki bu mezarlar birdenbire açılacak, içlerinden yüzlerce sene evvel ihtiyar Türkler kavuklarıyla, yatağanlarıyla kalkıp üzerime yürüyeceklerdi⁶ (...) Esrarlı müphem bir rehavet, bir ateş damarlarıma yayılıyor. Beynimde karanlık meçhul bir kubbenin derin akislerini işitiyorum. Öyle anlatılmaz bir heyecan duyuyorum ki... (Ö. Seyfettin 2015: 1099–1100)

Mistik bir Doğu âleminde âdeta kaybolan Frenk, sütannenin sandık odasını “memnu mabet” olarak, kullanılmayan eşyaların bulunduğu sandıkları mezar olarak, çamaşır asmak için gerilmiş ipleri gizli anlamları olan geometrik şekiller, kullanılmayan kıyafetleri fosiller, tavandan akan yağmur sularını kutsal Müslüman diyarlarından getirilmiş mukaddes sular olarak algılar. Büyük bir heves ve heyecanla kurguladığı, arzuladığı mistik Doğu tecrübesini bu evde yaşadığını zanneden Frenk, anlatıcı tarafından kendisine açıklanan gerçekleri de kabul etmez.⁷ Frenk, belli bir Doğu imgesini zihnine öylesine sabitlemiş, bir Doğu masalını/mistisizmini öylesine arzulanmıştır ki alelâde bir sandık odasında dahi “esrarlı, anlaşılmasız, müphem, dinî” bir hava teneffüs etmektedir. Onun için görünenin, gerçek olanın hiç önemi yoktur. Esas olan, bir Batılı olarak onun tatmin edilecek/edilmesi gereken arzularını, beklentileridir.

b) Sütanne:

Yukarıda da kaydedildiği gibi oryantalizmin temel malzemelerinden biri Doğu üzerine yazılmış metinler ve resim vb. diğer sanat eserleridir. E. Said, Doğu üzerine yazılan edebiyat metinlerinde Doğu’nun, kadının cinsel kimliğine indirgenerek kurgulandığını ve bu metinlerde öne çıkarılan figürün daha çok ‘dişi’ olduğunu kaydeder. Said, oryantalist düşüncedeki Doğulu kadın imgesini birçok Batılı edebiyat eserinden örneklerle verirken en tipik örnekler olarak Flaubert’in kadın figürlerini gösterir (Said 2014: 199). Doğu konulu edebiyat metinlerinde kadın söz konusu edildiğinde çok defa erkek için zevk unsuru olan, çoğu zaman cinsel imgeler çağrıştıran bir varlık algılanmaktadır. Oryantalist bakış açısında Doğulu kadın, özgürlüğü

⁶ Bu cümle, oryantalist bakış açısıyla örtüşen bir zihniyeti vermektedir. Zira oryantalist bakış açısında Doğu ve Doğulunun belirgin bir özelliği, zulme ve zorbalığa yatkın oluşudur.

⁷ Yukarıda Frenk’in İstanbul’da Batılı bir turist olarak bulunduğunu kaydetmiştik. Nitekim Frenk’in İstanbul’daki konumu Deborrah Root’un P. Bowles’ten aktardığı turist tanımıyla da örtüşmektedir. Root’un aktardığına göre turist kendi uygarlığını sorgusuzca kabullenir; kültürünü diğerleriyle karşılaştırıp hoşuna gitmeyen unsurları reddeder. (Aktaran Root, 1999:168-169).

elinden alınmış, dış dünyaya kapalı, suskun bir varlıktır. Yaşamını, Batılı için büyük bir cazibenin ve merakın mekânı olan haremde/kafes arkalarında sürdürmektedir. Diğer bir deyişle Doğu, özellikle kadın konusunda bütünüyle “kapalı, örtülü, gizli olanı” ifade etmektedir.

Gizli Mabet’te de oryantalist düşüncenin Doğulu kadın konusundaki tek boyutlu tasavvuruna yönelik olarak temkinli bir yaklaşımla biri anlatıcının ihtiyar sütanesi, diğeri de sütannenin kendisinden büyük Arap halayığı olmak üzere iki kadınla karşılaşılır. Kadınların ikisi de ihtiyardır; anlatıcının tabiriyle “horozdan kaçan kadınlardan” değildir. Burada iki kadının da ihtiyar olmasına özellikle dikkat etmek gerekir. Zira kendi doğrularına göre sanal bir Doğu gerçekliği kurgulayan oryantalistler ve bakış açısını bu kurguya göre belirleyen Frenk’in götürüleceği evde Müslüman bir genç kadının yaşaması, söz konusu sanal gerçekliği somut gerçekliğe çevirecektir. Bunun farkında olan yazar, biri anlatıcının sütanesi, diğeri de onun “ahretliği” olan iki ihtiyar kadın betimlemiştir. En önemli özellikleri ise sofu olmalarıdır.

Tipik bir Osmanlı Türk kadını olan sütannenin nazarında insanlar kadın veya erkek yahut Türk veya ecnebi değil, Müslüman ve gayrimüslim olarak ayırım göstermektedir. Bu bakımdan da öykü anlatıcısı misafir getirdiği Frenk’i ona, hacca giderken İstanbul’a uğrayan Müslüman bir Çerkes olarak, konuştukları Fransız dilini de Çerkezce’nin yeni bir şekli olarak tanıtır. Anlatıcının bu tutumunu irdelemek gerekmektedir, zira anlatıcı, bir yandan Doğu ve elbette Müslüman olana karşı birtakım imge ve beklentilere sahip Batılı figürü, onun eksikliklerini ve yanlışlıklarını mizahî bir tutumla okuyucuya gösterirken bir yandan da kendi kültürünün eksikliklerini veya yanlışlıklarını yine aynı tutumla okuyucuya göstermek istemektedir. Sütannenin hayata bakışını, insanları sınıflandırışını din olgusu belirlemektedir. Bunun farkında olan anlatıcı, durumu idare eder bir tutumla sütannesine Frenk’i, dinsel çağrışımlı kelimelerle tanıtır. Gece boyunca Frenk ve sütannenin “hacdan, hocadan” konuşmaları, yine sütannenin din konusunda anlatıcıya Frenk’i örnek göstermesi; anlatıcının bütün bunları eğlence havasında idare etmesi, Frenk’in karikatürize edilmesi yanında sütanneye yönelik örtülü ve ölçülü bir eleştiridir. Ölçülü olmasını da anlatıcının sütannesini için kullandığı, “Vakıa o horozdan kaçan bir kadın değildi. Fakat belki bir Hıristiyanın yanına çıkmak istemezdi.” cümlesinden okumak mümkündür. Bu cümle; sütannenin, oryantalist düşüncedeki kafes arkalarında tutulan kadın imgesinin, dönemin Türk kadını için geçerli olmadığı, kadının iradesinin de tercihlerinde rol oynadığı anlamı çıkarılabilecek bir cümledir.

c) Anlatıcı yazar:

Kurgusal edebiyat metinlerinde kişi, olay, olgu vb. unsurlar tercih edilen anlatıcı ve onun bakış açısıyla sergilenir. Yazar, metnini inşa ederken ya da öncesinde “tanrısal, birinci tekil, ikinci şahıs, üçüncü şahıs” anlatıcı tipleri arasından tercih yapar; bu tercih aynı zamanda onun anlatıdan beklentilerini de belirler. Anlatı türlerinde en yaygın kullanılan anlatıcı tiplerinden biri de ‘ben’ anlatıcıdır. Öykü/roman birinci tekil kişinin bakış açısıyla, onun ufkuyla okuyucuya sunulur. Başka bir ifadeyle anlatıcı, “anlattığı öykünün içinde bir yerdedir (Tosun 2011: 170). Gizli Mabet’in başkişisi de aynı zamanda anlatıcı görevini üstlenmiştir. Öyküde olaylar ve kişiler onun bakış açısından takip edilmekte, onun diliyle anlatılmaktadır; fakat ona dair somut herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Bununla birlikte olaylar ve kişiler arasındaki konumu dolayısıyla hakkında birtakım tahminlerde bulunulabilmektedir. Anlatıcı figür, sosyal çevresi ve bu çevre içindeki konumu; bir Fransız’la rahat bir şekilde Fransızca konuşması, öz güveni vb. özellikleri dolayısıyla Batılı tarzda yetişmiş, iyi bir eğitim almış olduğu izlenimi vermektedir. Bunlardan daha önemli olan ise hem Doğu kültürünü hem Batı kültürünü tanımakta; her iki kültürün zayıf ve olumsuz taraflarını bilmektedir. Öykü içinde de söz konusu zayıflıkların ve olumsuzlukların taşıyıcısı diğer figürleri alaycı bir tutumla eleştirmektedir.

Öyküde anlatıcı; Bihruz, Felâtun, Meftun vb. Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatındaki bir kısım olumsuz alafranga figürler gibi “etkilenen, Batı’yı ve Batılıyı taklit etmek isteyen” bir portre çizmemektedir. Tam tersine onların Batılı örneği denebilecek Frenk karşısında kendinden ve bildiklerinden emin, ülkesinin ve toplumunun içinde bulunduğu koşulların farkında ve bilincinde olan bir kişinin duruşunu sergilemektedir. Batı insanının Doğu’ya ve Osmanlı’ya bakışını, hatta niyetini bilen; başka bir şekilde ifade etmek gerekirse romantik-oryantalist Batılı zihniyete karşı bütünüyle realist bir karakterle karşı karşıyadır Gizli Mabet okuyucusu. Daha öykünün başında Frenk’e yönelik; ama aslında zihinlerinde klişeleşmiş Doğu algısı taşıyan bütün Frenkleri kastederek, *Sabit fikirlerinin hududunu aşmayan Frenkler ne masumdurlar!* (Ö. Seyfettin 2015: 1094) ifadesiyle zamanın ruhuna hâkim birinin işaretini vermektedir.

Frenk’in Doğu’ya, Doğulu olana meyli karşısında onu –karşısındakinin ön yargısını, dolayısıyla zaafalarını fark etmesinden dolayı takındığı muzip tavırla- sütannesinin Karagümrük’teki evine davet eden anlatıcı, böylece hem Frenk’in arzusunu yerine getirmek hem de sıradan bir Türk evini ve yaşantısını göstermek ister. Nihayet zihnindeki Doğu tablolarına uygun bir atmosferle karşılaşacak olan Frenk ise büyük bir heyecanla âdeta coşar. Anlatıcı, “zavallı bir romantik” olarak gördüğü Frenk’e karşı öykü

boyunca alaycı tutumunu sürdürür. Yer yer de ona karşı küçültücü ifadeler kullanır:

Böyle ansızın gitmek, alaturka evde tekliflere, tekellüflere meydan bırakmayarak tabiatı, pitoreski bir şark meftunu Frenk'e olduğu gibi gösterecektim. Sermet, zavallının sevincine gülmekten katılıyordu... Bir arabaya atladık, Beyazıt'ta indik. Frenkçiğe bir dükkândan ciğer gibi kıpkırmızı bir fes aldık. Kalıplattık” (Ö. Seyfettin 2015: 1095).

Yukarıda anlatıcının hem Batı hem de Doğu kültürüne vakıf olduğunu kaydedilmişti. Batılı oryantalist düşüncenin Doğu hakkındaki sabit fikirlerini öykü türünün imkânları içinde eleştiren anlatıcı, Doğu kültürüne dâhil ettiği kendi ülkesine de gerek zihniyet gerekse fiziksel koşullar bakımından realist bir tutumla yaklaşmakta, aksayan yönlerini eleştirmekten kaçınmamaktadır. Mesela Doğu zihniyetini bir kadın aracılığıyla, ihtiyar sütanesi yoluyla gösterir ve onun dar dünyasını ve birtakım basmakalıp düşüncelerini yine muzip bir tavırla eleştirir. Öyküde anlatıcının, sütannesine Frenk'i Müslüman olarak tanıtmasını, Frenk'in konuştuğu Fransızcının, Çerkezcenin yeni bir çeşidi olduğunu söylemesini, sütannesinin ve Türk kadınının cehaletine yönelik birer eleştiri olarak okumak mümkün görünmektedir. Bununla birlikte anlatıcı, kendi kültürünün ürünleri olan sanat eserlerine gerçek değeri vermekte, Frenk'in bütün ön yargısına rağmen ona Türk toplumunun sahip olduğu gerçek güzellikleri tanıtmak istemektedir. Fakat bunu yaparken Frenk'e karşı yine muzip bir tavır sergiler. Anlatıcı, sütannesinin evinde geçirdikleri gecenin sabahında Frenk'i Fatih Camiine götürür. Niyeti onun romantizmiyle eğlenmek olduğu kadar gerçek bir Doğu şaheserini ona göstermektir:

Bu Frenk'i daha beter şark pitoreskinin içine batırmak için yayan olarak Fatih'e götürdüm. Camiin karşısındaki kahveye oturduk. Birer nargile ısmarladım. Dışarı üflemesin diye evvela ehemmiyetle nasıl içeceğini öğrettim. Keyiflerimiz gelmeye başlıyordu. Zavallıyı yine azıttırmak, çoşturmak için:

-Azizim, şu karşıdaki mabede bak, dedim.

-... (Ö. Seyfettin 2015: 1097).

Fakat Frenk, anlatıcının uyarısını hafif bir tebessümle karşılar. Bu duruma şaşırın anlatıcı, Frenk'in suskunluğunun sebebini öğrenmek için ısrar ettiğinde ise kafasındaki sabit Doğu imgeleriyle gerek atmosferi gerekse nesnelere, yani gerçeği dönüştüren bir zihniyetin zavallılığı ve gülünçlüğü ile karşılaşır ve elinde olmadan kahkahalarla güler.

2. Mekân:

Edebiyat metinlerinde mekân, eski anlatılarda bir fon işlevi görürken on dokuzuncu yüzyıldan itibaren özellikle realistler ve natüralistlerin katkılarıyla anlatının önemli bir boyutu haline gelir. Yazarlar, hem dış gerçeğin hem de iç gerçeğin yansıtılmasında, anlatı kişilerinin “sosyal ve psikolojik kimliklerini oluşturmada mekân unsurundan yararlanırlar” (Tekin 2001: 142). Mekân ögesi Gizli Mabet’te de hem sosyal hem de psikolojik boyutuyla öyküdeki üç figür, dolayısıyla üç farklı bakış açısının ve bunların gerisindeki zihniyetin yansıtılmasında önemli bir işlev yüklenmiştir. Öyküde açık mekân olarak İstanbul, kapalı mekân olarak Karagüm-rük’teki alaturka ev, söz konusu bakış açılarını vermesi bakımından dik-kate değerlidir. Yine sütanne dolayısıyla Kafkasya ve kutsal Müslüman bel-deleri öykünün mekân öğelerini oluşturur.

a) İstanbul

Eudora Welty “kahramanları ve olaylarıyla bir hikâyeyi bir yerden alıp başka bir yere götürün, elinizde apayrı bir öykünün olduğunu görürsünüz” der (aktaran Boyrukara 2000: 136). Gizli Mabet’te de öykünün gerisindeki düşünce ve verilmek istenen ileti bakımından mekân olarak yir-minci yüzyıl başlarının İstanbul’u seçilmiş, söz konusu dönemin yaşantı-sından bir kesit kurgulanmıştır. Öyküde Türk Edebiyatının on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl kurgusal metinlerinde önemli bir tema olarak okuduğumuz Doğu-Batı sorunsalına yine oryantalizm eleştirisi odağında olmak üzere mekân ögesi yoluyla temas edilmiştir. Söz konusu edilen ilk mekân Beyoğlu’dur. Anlatıcı tarafından aktarıldığına göre Avrupa tarzı binaları, muntazam caddeleri, tabiatı öldüren yapılaşmasıyla Beyoğlu, Frenk’in na-zarında “iğrenç bir Garp karikatüründen” başka bir şey değildir. Bu bakımdan da Beyoğlu’ndan âdeta tiksinen Frenk için asıl güzel ve anlamlı olan, gerek maddi gerekse manevi bakımdan Batılı herhangi bir unsurun karış-madığı, saf bir Doğu yaşantısı ve atmosferinin hüküm sürdüğü mekânlar-dır. Fakat İstanbul’da henüz böyle bir yer görmemiştir

Öyküdeki mekânların tasvirlerinde iki figürün bakış açıları âdeta iki ayrı kutbu işaret etmektedir. Sütannenin evine giderken anlatıcı kişi; yürüdükleri güzergâhı ve atmosferi; *yangın yerlerinden yürüdük, sisli bir hava, bulutlu, karanlık bir sema harap evlerin, تنها viranelerin sükûnuna sanki acı bir hüznü karıştırıyordu* (Ö. Seyfettin 2015: 1095) cümleleriyle tarif eder. Sürekli olarak Doğu-Batı mukayesesi yapan Frenk ise bu mukayeselerinde hemen bütünüyle Doğulu, yerel unsurları üstün tutmaktadır. Anlatıcı kahramanın ifadesiyle;

İddia ediyordu ki biz kendimizi tanımıyoruz; en güzel, en zengin, en bedî sokaklarımıza pis diyoruz (...) Bizim sefalet, vahşet, cehalet dediğimiz perişanlıklarımıza o harika diyor, bu nihayetsiz mezbeleler, baykuşlu viraneler karşısında nasıl olup da bedî bir heyecan duymadığımızı şaşırıp kalıyordu (Ö. Seyfettin 2015: 1095).

Ancak Frenk'in mekânlara yönelik bakışı ve onları algısı, tarifi okuyucuya gerçekçi ve inandırıcı gelmekten uzaktır. Nitekim öykü anlatıcısı da bu bakış açısını yansıtan Frenk ve Frenkleri dürüst bulmamakta, onları ön yargılı ve sabit fikirli olarak tanımlamaktadır (Ö. Seyfettin 2015: 1095). Zira Batı'daki insanların kafasında oryantalizmin tesiriyle bir Şark tipi vardır ve anlatıcı/yazar da bunu karşılamak istemektedir. Bu tipler, Doğu'da gördüklerini, Doğu'ya dair olanları anlamaya çalışmak, onlara yorum getirmek yerine zihinlerindeki gizemli dünyayı görmek istemektedirler. Yazar anlatıcı da öyküde bu anlayışı eğlenerek eleştirmektedir.

b) Alaturka ev

Gizli Mabet'te Frenk'in hayalettiği Doğulu atmosferi karşılayan esas öge ise anlatıcının sütannesine ait Karagümrük'teki küçük bir evdir. Sütannenin evi sıradan bir Türk evi olarak romantik bir oryantalistin ön yargılarını, muhayyilesini harekete geçirecek bir dekora sahiptir. Bu ev üç katlı, biraz yıpranmış, ahşap bir evdir. Bununla birlikte gerek maddi gerekse manevi bakımdan bütünüyle "alaturka" bir evdir. Oryantalistlerin muhayyilesinde ve Batılı metinlerde betimlenen tipik Şark eşyalarıyla döşenmiş, yine Şark'a ait sanat ürünleriyle süslenmiştir. Öyküde dikkat çeken husus ise yazarın, evin genel görünümünü, mesela evin oturma odası, sofası, mutfağı vb. bölümlerini detaya girmeden anlatırken Frenk'in eğilimleri dolayısıyla misafire ayrılan yatak odasını ayrıntılı bir şekilde betimlemeyi tercih etmesidir. Yerde Acem halısı, duvarlarda anlatıcının sütbabasından kalma hat levhaları, sedirler, sedirlerin üstündeki Şark motifleriyle bezenmiş kırmızı battaniyeler, sedirlerin üstüne düşen fes rengi perdeler, yastıklar, yine evin kafes bölmeleri vb. Frenk'e kendini "âdeta rüyada" hissettirir. Zira adı geçen bu eşya/dekor unsurlarının her biri oryantalistlerin Şark betimlemelerinde de ısrarla vurgulanmış, söz konusu betimlemelerle beslenen Frenk ve benzerleri de Doğu'ya yönelik beklentilerini bu doğrultuda tayin etmişlerdir.

Diğer yandan öyküdeki dekor unsurlarından biri olan Acem halısı veya Türk halısı Batı'da "Şark köşelerinin" önemli bir eşyasıdır. Hatta Batı tarzında eşyalarla döşenen "yerli" alafranga evlerde de söz konusu şark köşelerinin benzerlerine rastlanabilmektedir. Edebiyat eserlerine de yansı-

yan bu durumu, Ali Şükrü Çoruk'un kaydettiği gibi yerli zevkten çok, Batılıların bu tarza gösterdiği rağbetin göstergesi (Çoruk, 2007: 94–95) olarak değerlendirmek mümkündür (Sütannenin evinin görünümünde böyle bir durum söz konusu değildir). Sütannenin evinde akşam kurulan sofraya ise “oryantalist resmin zihnine nakşettiği çağrışımlar dolayısıyla” genç Frenk’i, “bedîî heyecanın içinde kendinden geçirir”:

Yalnız yabancı misafirlere çıkan gümüş sini, zavallıyı deli edecekti. Çatalı bırakıyor, sütannem gibi eliyle yemeye çalışıyordu. Ben vazgeçirdim. Eliyle yemek yalnız ihtiyar kadınlara mahsus olduğunu söyledim. Dünyanın en rahat vaziyeti bağdaş kurmak olduğunu iddiaya başlarken sofradan kalktık. (Ö. Seyfettin 2015: 1097).

Bu oryantalist dekor içinde, alaturka eşyaların arasında anlatıcının sütbabasından kalma kütüphane de genç Frenk’in Şark’a yönelik imgelerinin somutlaşmasına yardımcı olur. Bununla birlikte Doğulu, sıradan iki ihtiyar kadının yaşadığı alaturka bir evde yazma kitaplarla dolu bir kütüphanenin bulunması, kitapların el yazması olması Frenk’i pek etkilemez, kitapların muhtevalarıyla da hiç ilgilenmez. O, daha çok kitapların nakışlarıyla, ciltleriyle, minyatürlerle vb. Doğu’ya özgü süslemelerle meşgul olduğu gibi, bunlara da hayran kalır. Burada, kütüphanenin bahsi geçen “cahil” kadınlar tarafından özenle korunmasının onun dikkatini çekmesi beklenebilir; zira beslendiği kaynaklar ve bu kaynaklar yoluyla edindiği bakış açısında Doğulu kadın ile kütüphanenin –işlevsiz de olsa- bir arada bulunması yadırgatıcı bir görüntü teşkil etmektedir. Fakat Frenk canlı bir Doğu masalının içindedir; gördüklerinin tarihsel, sosyal veya kültürel arka plânı üzerinde düşünecek durumda değildir.

3. Kavramlar ve nesnelere

Gizli Mabet’te yazar, gerek anlatıcının gerek Frenk’in bakış açısıyla, gerekse öykü içinde konumlandırılan ve oryantalist anlayışta Doğu’yu çağrıştıran çeşitli nesne ve kavramlarla da bu düşünceye göndermeler yapmıştır. Öyküde oryantalist bakış açısında Doğu’yu çağrıştıran kelimeler ve kavramlar olarak “gizli, meçhul, müphem, esrar, sır; heyecan, haz, keyif, muhayyile, coşmak, gaşyolmak, alevlenmek, azmak, boğmak vb. duygu ifade eden kavramların hemen hepsi Frenk’e isnat edilmiştir. İçine girilmez alem, pitoresk, mabet, mahrem, mukaddes, ulviyet, dinsel vb. kelimeler ise Frenk tarafından kendi sanal tecrübesini ifade etmek için kullanılmıştır. Harap, viran, karanlık, mezbele, sefalet, cehalet, rehavet, hiddet, sükûn vb.” kelimeler ise anlatıcının bakış açısından çevre betimlemelerinde ve bunların uyandırdığı duyguları ifade etmek için kullanılmıştır. Bunlar, Ba-

tılı metinlerde Doğu'ya özgü, Doğu'yu ifade eden veya Doğu'nun bir özelliği, bir vasfı olan unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Yine sıralanan kelimelere ve bunları ifade eden anlamlara dikkat edildiğinde görülmektedir ki Frenk'e yönelik olanlar masalsi soyut bir âlemi, anlatıcıya yönelik olanlar ise görünen somut bir mekânı çağrışırlar

Öyküde oryantalist bakışın ilgi gösterdiği Doğu kültür ve sanatının ürünlerine de yer verilmiştir. Bunlar içinde Batı'da “Şark köşelerinin” önemli bir eşyası olan Acem halısı, yine alaturka Doğu'ya özgü gümüş sini,⁸ kırmızı perdeler ve örtüler, kafes; fes, nargile, Doğu sanatlarından hat levhaları, minyatürler, nakışlı kitaplar vb. öykünün kültür ve sanat boyutunu oryantalist bağlamda karşılayan unsurlarıdır.

Burada üzerinde durulması gereken husus ise bu kelime ve kavramların birçoğu Frenk tarafından kullanılırken bir kısmının da bizzat anlatıcı tarafından yapılan çeşitli betimlemeler içinde yer almasıdır. Mesela oryantalist düşüncenin Doğu'nun geri kalmışlığını, bakımsızlığını tanımlarken başvurduğu “virane, karanlık, düzensiz vb.” kelimeler Gizli Mabet'te anlatıcı figür tarafından İstanbul'un, geleneksel Türk İslam yaşantısının sürdüğü semtlerin betimlenmesinde kullanılmaktadır. Anlatıcının bu tutumunu, Frenk'in gerçeklikten uzak romantik bakışına karşı bir eleştiri olarak okumak mümkün iken, dış dünyaya ve çevresine karşı gerçekçi bir yaklaşım sergilediği, ülkesinin ve kültürünün eksik ve zayıf yanlarının farkında olduğu şeklinde okumak da mümkündür.

Sonuç

Ömer Seyfettin'in 1919 yılında yayımladığı Gizli Mabet'in düşünsel alt yapısında Doğu kültürü, Batı kültürü ve bu kültürlerin sentezine yönelik göndermeler sezilmektedir. Batıcılık, Türkçülük ve Osmanlılık gibi dönemin fikir akımlarına bağlanabilecek bu verilerle öykü, üç kişi üzerinde kurgulanmıştır. Buna göre öykü figürlerinden sütanne geleneği, dolayısıyla Osmanlılığı/Doğu kültürünü temsil eder görünürken Frenk'in tipik bir oryantalist/romantik Batılı, anlatıcı figürün ise Doğu-Batı kültürünü özümsemiş, bu kültürlerin olumlu taraflarını zihninde senteze ulaştırmış, bir anlamda Türkçü düşüncenin temsilini üstlenmiş realist bir kişilik olduğu söylenebilir. Bütün bunların ışığında öykü kişilerinin karşılıklı ilişkileri ve bu ilişkilerde aracı rolü yüklenen birtakım kavram ve nesnelere ise doğrudan Batılı oryantalist anlayışa -romantik edebiyata- ve kısmen de Doğu kültürü

⁸ Sini ve tepsi, zevk ve eğlence âlemlerinin betimlendiği oryantalist ressamların resimlerinde sık sık karşılaşılan bir eşyadır.

ve/veya geleneklerine yönelik olarak eleştirel bir tutumla kurgulandığı görülmektedir.

Mensubu olduğu kültürün toplumsal belleğindeki Doğu'ya yönelik birikimle, mitleştirilmiş bir Doğu tahayyülüyle İstanbul'a gelen Frenk, Batı'nın Doğu hakkında oluşturduğu imgelerin tipik bir taşıyıcısı konumundadır. İstanbul'da "kültürel farklılığı ve bu farklılığın sağladığı mistik, otantik olanı tecrübe etmek" istemektedir. Öyküde Frenk, koşulsuz inancı ve tavizsiz beklentileriyle olayları, durumları, eşyaları, kısacası somut gerçekleri olduğu gibi algılamaktan, gerçekçi bir bakışla görmek ve değerlendirmekten uzaktır. Onları zihninde hazır bulunan sabit Doğu imgelerine uyarlamaya, içinde bulunduğu atmosferi mistik bir âleme dönüştürmeye çalışmakta, hatta öyle algılamaktadır. Çevreden gelen uyarıcılara karşı da kapalıdır.

Öyküde Ömer Seyfettin, kadın konusunda bilinçli bir tercihte bulunarak Frenk'in (oryantalist bakış açısının) bu konudaki kurgu ve beklentilerini (gizli, kapalı, örtülü) karşılaşmasına izin vermemiştir. Frenk'in, yazar anlatıcı tarafından ihtiyar, sofu bir kadının evine götürülmesi öyküde olağan bir gelişme şeklinde verilmesine rağmen yazarın oryantalist düşüncedeki kadın imgesine yönelik bir tedbiri olarak da okunabilir; zira Frenk'in, genç bir Doğulu/Müslüman kadının yaşadığı eve götürülmesi onun hayallerindeki birtakım imgeleri harekete geçirmesine imkân verebilirdi. Öykünün düşünsel çizgisini kıracak bu duruma karşı anlatıcı (yazar) yerinde bir tercihte bulunmuştur.

Diğer yandan öyküde Doğu/Müslüman kültürüne de özellikle kadın noktasından birtakım eleştiriler getirilmiştir. Buna göre Doğulu kadının da bazı sabit fikirleri vardır. Sütanne yoluyla gösterilen bu fikirlerin başında insanın Müslüman, gayrimüslim şeklinde ikiye ayrılması söz konusudur. Anlatıcı, bir yandan Batılı Frenk'in ön yargılarıyla alay ederken bir yandan da sütanesi yoluyla işlevsiz ve yine ön yargılı geleneğe de karşı çıkmaktadır.

Gizli Mabet'in anlatıcı figürü, öykünün ayakları yere basan, hem Doğu hem Batı kültürünü tanıyıp bilen sentezci bir karakter olarak öyküde konumlanmıştır. Anlatıcı, romantik olana alayla bakmakta, olaylar ve durumlar karşısında olabildiğince akılcı davranmaktadır. Diğer iki figürün zaaflarına; Frenk'in romantik, oryantalist tutumuna ve sütannenin tutucu gelenekçiliğine karşı çıkmakta, bunu da onlarla ince ince alay ederek göstermektedir.

Bütün bunlar ışığında denilebilir ki Gizli Mabet, oryantalist düşüncenin özellikle dinî, mistik boyutunu yeren, bunu yaparken yine oryantalist

düşüncenin Doğu'ya yönelik tespit ve politikası olabilecek geri kalmışlık, tutuculuk vb. durumları öz eleştiri yoluyla bizzat anlatıcının dile getirdiği didaktik bir işleve sahiptir. Sanal imgelerle gelen, bu imgeleri tecrübe etmek isteyen Frenk'e (ve Batı'ya) itibar edilmemesini; hayata akılcı, gerçekçi bir gözle bakılmasını, maddi ve manevi Türk kültürünün değerli ve işlevsel olanları ile değersiz ve işlevsiz olanlarının birbirinden ayırt edilmesini telkin eder nitelikte bir eserdir.

KAYNAKÇA

- BOYNUKARA, Hasan (2000), "Hikâye ve Hikâye Kavramları," *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, S. 46–47, Ankara.
- BULUT, Yücel (2007), "Oryantalizm," *İslam Ansiklopedisi*, C. 33, s. 427–437, DİA.
- _____ (2014), *Oryantalizmin Kısa Tarihi*, Küre Yayınları, İstanbul.
- ÇORUK, Ali Şükrü (2007), "Oryantalizmin Sergüzeşt'i", *Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, XXXVI, 79–100.
- ENGİNÜN, İnci (1998), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yay., İstanbul.
- KEYMAN, E. Fuat (1999), "Farklılığa Direnmek: Uluslararası İlişkiler Kuramında Öteki Sorunu," *Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark* (Der. Keyman, Mutman, Yeğenoğlu), İletişim Yay., İstanbul.
- KULA, Onur Bilge (2011), *Batı Edebiyatında Oryantalizm I*, İş Bankası Yay., İstanbul.
- ROOT, Deborah (1999), "Çölde Talihsiz Serüvenler: Sömürgeci Kâbus Olarak Esirgeyen Gökyüzü," *Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark* (Der. Keyman, Mutman, Yeğenoğlu), İletişim Yay., İstanbul.
- PARLA, Jale (1985), *Efendilik Şarkiyatçılık Kölelik*, İletişim Yay., İstanbul.
- POLAT, Nâzım Hikmet (2012), *Yenileşme Devri Türk Edebiyatından Çizgiler*, Kurgan Yay., Ankara.
- _____ (2016), *Ömer Seyfettin Bütün Nesirleri*, TDK Yay., Ankara.
- SAİD, Edward W. (2014), *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, Metis Yay., İstanbul.
- Ömer Seyfettin (2015), "Gizli Mabet," *Bütün Hikâyeleri* (Hz. Nâzım H. Polat), YKY, İstanbul.
- TEKİN, Mehmet (2001), *Roman Sanatı*, Ötügen Yay., İstanbul.

- TOSUN, Necip (2011), *Modern Öykü Kuramı*, Hece Yay., Ankara.
- TURAL, Sadık K. (1984), “Ömer Seyfeddin’in Hayatı ve Eserleri,” *Doğumunun 100. Yılında Ömer Seyfeddin*, Marmara Üni. Yay., İstanbul.
- UÇAN, Hilmi (2000), “Modern Türk Öyküsünde Maupassant ve Çehov Uzantısı ya da Bir Genellemenin Kırılmalılığı,” *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, Hece Yay., Ankara. S. 46-47.
- YEĞENOĞLU, Meyda (1999), “Peçeli Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark,” *Oryantalizm Hegemonya ve Kültürel Fark* (Der. Keyman, Mutman, Yeğenoğlu), İletişim Yay., İstanbul.
- YÜCEL, Tahsin (1981), “Fransız Coşumculuğu,” *Türk Dili Dergisi Yazın Akımları Özel Sayısı*, TDK Yay., Ankara.