

# Logosantrik Bir Dil Projesi Olarak *Servet-i Fünun'un Mai ve Siyah'taki Tezahürleri:* *Mai ve Siyah'ta Dil Arayışı ve Modernitenin Cinsiyeti*

ARŞ. GÖR. BİLGE ULUSMAN\*

## Öz

Tanzimat sonrası modernleşme sürecini, yalnızca Doğu-Batı çatışması varsayımına odaklanarak okuyan ve son dönem Osmanlı entelektüelinin ontolojik krizini bir ödipal kompleks olarak yorumlayan edebiyat tarihleri, *Servet-i Fünun* edebiyatının dilsel arayışlarını ıskalar. Oysa konvansiyonları ihlal etmenin yıkıcı ve yapıcı gücünü moderniteden alan yazarların dilde dönüşüm talebi, moderniteyi deneyimleyen bireyin dönüşüm sürecinden bağımsız düşünülemez. *Servet-i Fünun'un* "Musahabe-i Edebiye" sütunlarındaki dilsel arayış, Arap belagatinin yok saydığı, dilin canlı bir varlık olduğu gerçeğinin ilanı olarak okunabilir. Modernite deneyimiyle birlikte gelişen faillik algısı, bir birey olarak yazarı da kendi deneyimleri, kendi terkipleri, kendi dili ile konuşmaya itecektir. *Servet-i Fünun'da* modern imge kullanımı, yani dilin mevcut konvansiyonlarını ihlal ederek, yaşanan hissin ve fikrin dildeki kadesiz karşılığını yaratmak önem kazanır. Ne var ki moderniteyle deneyim edilen bu dönüşüm ve dilsel arayış, yalnızca modernleşen erkek yazar/özneler odağında anlatılagelmiştir. Bu çalışma, mevcut edebiyat tarihlerine bir alternatif okuma sunmak amacıyla, *Servet-i Fünun* dergisinin "Musahabe-i Edebiye" köşesinde yayınlanmış, logosantrizm kavramıyla birlikte okunabilecek yazılara ve *Mai ve Siyah'ta* bu logosantrik krizin izdüşümlerine bakarak, bu metinlerdeki modern öznenin dilsel krizine ve cinsiyetine odaklanacaktır.

**Anahtar sözcükler:** *Mai ve Siyah*, *Servet-i Fünun*, Logosantrizm, Modernite, Modernitenin Cinsiyeti.

THE REFLECTION OF SERVET-İ FÜNUN AS A LOGOCENTRIC PROJECT TO MAİ VE SİYAH: THE LANGUAGE STRIVING AND THE GENDER OF MODERNITY IN MAİ VE SİYAH

## Abstract

Literary histories, which focus on the binary opposition of East and West, and regard the ontological crises of Ottoman intellectuals as an oedipal complex, fail to notice the linguistic striving of *Servet-i Fünun* writers. In fact, the demand for transformation of the

\* Maltepe Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, b.usman@gmail.com, [orcid.org/0000-0002-7008-0638](https://orcid.org/0000-0002-7008-0638)  
Gönderim tarihi: 20.02.2019 Kabul tarihi: 30.06.2019

writers, who take the power of transgression of modernity, would not regard as independent from the transformation period of modern individual. It is possible to read the linguistic striving in the “Musahabe-i Edebiye” columns as a manifestation of the idea that language is a living thing in opposition to the bases of Arabian rhetoric. The agency which is developed with the modernity, motivates the author to use her/his own experience, compositions and language. *Servet-i Fünun* writers prefer to use modern imagery, which is a transgression of conventional usings in language, because the idea of find out the ruleless expression of the experienced emotion or opinion has become crucial. However, this transformation and linguistic striving have been told us focusing on only the male writers or male subjects. This study aims to show the linguistic striving and gender of the modern agency throughout the logocentric crises in *Mai ve Siyah* and “Musahabe-i Edebiye” columns in the journal of *Servet-i Fünun*, with the intent of an alternative reading to the conventional literary histories.

**Keywords:** *Mai ve Siyah*, *Servet-i Fünun*, Logocentrism, Modernity, The Gender of Modernity.

## GİRİŞ

**M**odernite deneyimiyle birlikte dönüşen yaşam pratiklerine ve Peter Gay’in terminolojisiyle yeni bir “iklim”e işaret eden, Fransızca orijiniyle “*fin de siècle*” (2008) ya da aynı dönemde Osmanlı coğrafyasındaki entelektüellerce çevirisiyle “asır sonu” kavramı, 19. yüzyıl sonunun hem bir kapanış hem de bir başlangıç olarak okunagelmiş, dönemin edebiyat çevreleri tarafından bir yandan bir dejenerasyon olarak alınıp eleştirilene maruz kalmış öte yandansa modernitenin yarattığı hayranlık ve endişe ikileminde yeni bir başlangıcın kapısı olarak aralanmıştır. Geleneksel Tarihselci perspektifin hiyerarşi içeren determinist bakışını kıran Yeni Tarihselci akıma dahil edebileceğimiz Stephan Greenblatt’ın her metni tarihsel bir veri gibi, herhangi bir hiyerarşi gütmeyen tarihe işlediği yaklaşımının altında yatan “kültürel hareketlilik” (*cultural mobility*) kavramı, modernitenin sonuçlarından biri olarak ortaya çıkar ve bu iletişimsellik, Osmanlı coğrafyasının da modernite deneyimini aynı dönemde yaşamasını sağlar. Öte yandan *camera obscura*’nın yerini alan fotoğraf, orijinallik mefhumunu yıkarak imgelerin çoğaltılabildiği, yeniden üretilebildiği (*reproduction*) ve hatta mübadele edilebilir bir değer hâline gelerek kapitalizme dahil olduğu bir süreç başlatır (Crary, 2004: 20-21). Bu süreç de şüphesiz, realist sanatın imgesinin biricikliğini elinden alacaktır. 1891’de Ahmet İhsan’ın kuruculuğunda musavver bir dergi olarak yayına başlayan *Servet-i Fünun* da, modernitenin, sanayi, teknoloji, tıp gibi kültürel hayata da doğrudan yansıyan gelişmelerini takip ederek, tüm bunların sanatı nasıl etkilediğine tanıklık eder. Sanatın ihtiyaç duyduğu “yeni” dilin arayışını, öznenin, Crary’nin terminolojisiyle, “gözlemciden” (*observer*) “izleyiciye” (*spectator*), bir flanöre dönüşümünü görebileceğimiz tarihsel bir veriye dönüşür (17-18).



Ne var ki dilsel arayışı edebî bir sorun haline getiren, modernitenin getirdiği eş zamanlı hayranlık ve endişe paradoksunu yaşayan *Servet-i Fünun* yazarları, Orhan Koçak'ın da dile getirdiği haksız bir köksüzlük eleştirisine maruz kalırlar. Koçak, edebiyat

tarihlerinin ortak yanığı olarak karşımıza çıkan “köksüzlük”, “toplumuna yabancılık”, “aşırı bireycilik” ya da Ahmet Mithat'ın başlatacağı tartışmayla “Dekadanlık” eleştirisinin, yalnızca Mehmet Kaplan, İnci Enginün, İsmail Parlatır çizgisindeki edebiyat tarihçilerinde değil, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ve hatta Berna Moran'ın okumalarında da sürdüğünü teslim eder (Koçak, 1996: 99-101). Doğu-Batı çatışması eksenine odaklanan mevcut edebiyat tarihleri, *Servet-i Fünun* dönemi edebiyatının yaşadığı dilsel krizi ıskalalamakta ısrarcıdır. Oysa konvansiyonları ihlal etmenin yıkıcı ve yapıcı gücünü moderniteden alan yazarların, Arap belagatinin sınırlarını aşarak Batı retoriğiyle şekillenen fikri, hissi ve hayal gücünü aktaracak yeni bir dile ihtiyaç duymaları, modern öznenin kaçınılmaz reflekslerinden biri olarak gelişir. Edebiyat tarihlerinin ıskaladığı bu zorunlu dönüşüm süreci, moderniteyi deneyimleyen bireyin dönüşüm sürecinden bağımsız düşünülemez. *Servet-i Fünun*'un “Musahabe-i Edebiye” sütunlarındaki dilsel arayış, aslında Arap belagatinin dilin canlı bir varlık olduğunu ıskaladığı gerçeğinin ilanı olarak okunabilir. Modernite deneyimiyle birlikte gelişen faillik algısı, bir birey olarak yazarı da kendi deneyimleri, kendi terkipleri, kendi dili ile konuşmaya iter. *Servet-i Fünun*'da, modern imge kullanımı, yani dilin mevcut konvansiyonlarını ihlal ederek, yaşanan hissini ve fikrin dildeki kadesiz karşılığını yaratmak önem kazanır. Modernleşme serüveninin temel prensipleri olan liberal yapı, pozitivist ahlak ve bireyin psikolojisinin değer kazanması, dildeki özgürleşme hamlesini de beraberinde getirmiştir. Bu özgürleşme talebinin Osmanlı coğrafyasında yarattığı çatışma, toplumsal sorumluluğun ve angajmanın belirlediği edebi pratikleri sürdüren Tanzimat kuşağı ile Fransız edebiyatı etkisine rağmen özgün bir modernlik deneyiminin belirleyici olduğu asır sonu (*fin de siècle*) edebiyatını yaratacak olan *Servet-i Fünun* çevresi arasında yükselir (Uysal, 2014: 23-25). Metinde bütünden önce parçanın, sayfanın, cümlelerin hatta kelimenin bağımsızlığını ilan ederek önem kazanması, Paul Bourget'nin “*décadence*” tanımındaki ihlalin yansımasıdır; yani toplum denen geniş sosyal organizmanın, bireysel hücreleri üzerindeki kontrolünü kaybetmesinin metin içi tezahürüdür. Bu da bizi, edebi metinler söz konusu olduğunda, Flaubert'in kule imgesine ve “Hakikat yoktur, yalnızca görme biçimleri vardır.” (Uysal, 2014: 227) önermesine götürür.

Öte yandan, tarih yazımları da, faillik ilanı ve logosantrik kriz içindeki bu yazar-öznenin cinsiyeti konusunda hemfikirdir. Marshall Berman'ın J. W. von Gothe, Karl Marx ve Charles Baudelaire üzerinden ilerleyen modernite tarihi okuması ya da Erich Auerbach'ın *Mimesis*'te Virginia Wolf'un metinlerine atfettiği "eksiklik" ile Batı edebiyatında gerçekliğin temsilini erkek yazarların tekeline bırakması, Ian Watt'ın yalnızca beyaz burjuva erkeklerinin yaşadığını tahayyül ettiği İngiltere'nin (hatta yalnızca başkent Londra'nın) merkezleştiği *The Rise of the Novel* metni ya da Jale Parla'nın iddiasıyla Osmanlı entelektüellerinin "yeni" olana eğilimlerinin aslında bir "etkilenme endişesi"<sup>1</sup> nedeniyle "eski" olanın ağır hükmünden, mutlaklığından kurtulmak için girilen bir rüştünü ispat etme hamlesi olduğu yönündeki okuması, yalnızca "erkek" yazarlar üzerinden ilerler. Yukarıdaki edebiyat tarihlerinde, yazan öznenin modernite sonrası gelişen ontolojik ve logosantrik krizi, temelde bir "erkeklik krizi" okumasıyla sınırlandırılır. Bu nedenle bu çalışma, mevcut edebiyat tarihlerine bir alternatif okuma sunmak amacıyla, *Servet-i Fünun* dergisinin "Musahabe-i Edebiye" köşesinde yayınlanmış, logosantrizm kavramıyla birlikte okunabilecek yazılara ve *Mai ve Siyah*'ta bu logosantrik krizin izdüşümlerine bakarak, bu metinlerdeki modern öznenin dilsel krizine ve cinsiyetine odaklanacaktır.

## 1. "MUSAHABE-İ EDEBİYE"LERDE "YENİ" BİR DİL ARAYIŞI YA DA "İHTİYAC-I LİSANİ"

Cenap Şahabettin'in *Servet-i Fünun*'da yayınladığı "Yeni Tabirat" ve "Yeni Elfaz" başlıklı yazıları, dilsel arayışın dile geldiği ilk planlı metinler olarak çok anlamlıdır. Logosantrizmin ve yazarlık krizinin yansımalarını görebileceğimiz bu metinlerde Cenap Şahabettin, bir yandan Ahmet Mithat Efendi'nin eleştirileriyle başlayan Dekadanlar tartışmasına dair savunmasını, bir yandan da dilsel ihtiyacın gerekçelendirmesini sunar. Bir sonraki bölümde Ahmet Cemil üzerinden de tartışılacak olan yazarlık krizi, burada da oldukça belirgindir:

Bir adam tasavvur ediniz ki [...] [L]isanının bütün lügat-ı şayiası zihninde olduğu halde yazıyor, yazıyor... Heyhat, bütün bu mesai-i kalemiye neticesinde bir kere kağıdına, kağıdının üzerindeki siyah eşkal-i lafziyeye bakınca görüyor ki yazdığı şey düşündüğü yahut hissettiği şeyin bir cenin-i sakıtı gibi olmuş: O bir şukufe-i his ve ruha bir vücud-ı edebi vermek istiyordu, şimdi piş-i nazarında titreyen hatt-ı sahif

<sup>1</sup> Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın *The Madwoman in the Attic*'te (1979) 19. yüzyılda kadın yazarların feminist poetikasını ele alırken getirdikleri eleştiri, "erkek egemen kanonun, kalemi bir penis gibi kullandıkları" yönündedir. Graham Allen da *Intertextuality* (2000) adlı çalışmasında Harold Bloom'un kavramsallaştırdığı "etkilenme endişesi"nin feminist eleştirisini yaparak, "kalemi ele geçirmenin" erkeklere mal edilmesinin, kalem-fallus alegorisi üzerinden kadınları dışladığı düşüncesini yineler ("Pen is a metaphorical penis."). Gilbert ve Gubar'a göre, kadın yazarların korkusu, etkilenme endişesi değil, ötekileşme ve kadınlıktan dışlanma ("unfeminizing") endişesidir.

ise bir düruğ-ı müzehherden başka bir şey değil. O, yazdığı şeyde ruhunun bir *aynasını* bulacaktı, şimdi ise ancak bir paçavrasını bulabiliyor. Bu karaladığı şey o kadar açık bir kizb-i belîğ olmuş ki yazanı bile ikna edemiyor. Hayır, bu pek tehî, pek tenha; burada muharririn ruhundan hiçbir nefha, hiçbir şey yok. Ne olursa olsun bu girdabı bir fikir ve his ile imlâ etmeli. (Akt. Gökçek, 2009: 50)

Cenap Şahabettin'in burada vurguladığı ve ileride açıklanacak olan bu krizin sebebi, dilsel yetersizliktir. Mevcut lügata hakim, mevcut tabirati kullanan bir yazarın, ancak "sakat bir cenin" doğurabildiğini söyleyen Cenap Şahabettin, logosantrik bir arayışla, "yazdığı şeyde ruhunun bir aynasını bulmak" istediğini söyler. Fikrin, hissin ve ruhun; zihinden geçen her şeyin, dil ile tanımlanabileceğini, yansıtılabileceğini düşünen bu bakış, tüm *Servet-i Fünun* yazarlarını da etkileyecektir.



Cenap Şahabettin

Cenap Şahabettin'e göre, dilin yetersizliğinin hissedildiği ve yazının bir krize dönüşüp yeni bir lisana ihtiyaç duyulduğu o anda, mevcut konvansiyonları ihlal ederek, dilin tüm olanaklarının kullanılması gerekir:

Bu esnada [yazarın ruhunun bir aynasını bulma krizi yaşadığı esnada] o kaleminden *nadide* kelimeler, *naşinide* terkipler, *yeni* cümleler, asabi bir numune-i lisan ... *edebi bir şey* çıkıyor. Orada *yazanın his ve fikrine muvafık* bir şekl-i matbu almak için eritilmiş, yoğurulmuş tabirler, bir *hayal* ve *manayı* anlatmak için *şimdiye kadar yan yana gelmemiş* iki eski kelimedenden yapılmış bir vasf-ı terkibi, muharririn heyecanını ruh-ı kariine gösterebilecek *yeni*, *eski*, ne mevcutsa *hepsi var* (50, vurgular bana ait).

Bu pasaj, hem modern öznenin bireyselliğini, failliğini ilan etmeye çalıştığı yazma edimi anındaki krize işaret etmesi, hem de bu bireyselliği, "muharririn heyecanını", "yazanın his ve fikrini" aktarma ihtiyacını vurgulaması açısından anlamlıdır. Dilse, bu edimin yalnızca bir aracıdır ve "eski", "yeni" ne varsa, dilin tüm olanaklarını kullanarak yazan yazarın bulacağı "yeni", "nadide", kendi duygu ve fikrine has her şeyin "edebi" olacağı da şüphesizdir. Dekadanlar tartışması kapsamında gündeme gelen ve bugün mevcut edebiyat tarihlerimizde de yer alan "aşırı bireycilik" ile edebi değerini kaybetme eleştirisi, Cenap Şahabettin için yazarın özneliğini, sözün nadideliğini ıskalayan, yersiz bir eleştiridir. "Yeşil rüya", "mai hülya" tabirlerine getirilen, hayal ve rüyanın renginin ve şeklinin olmayacağı eleştirisiyle sınırlanan dille, şiir değil, "ancak *Kavaid-i Osmaniye*'deki bir istitrada pürüzsüz bir misal" yazılabilir (51). Böylelikle, "edebi" olanın tanımı da geleneksel konvansiyonlarla

birlikte ters yüz edilir. Yazar, fikrini, hissini ve hayal gücünü, dilin tüm olanaklarını kullanarak anlatmakta, yeni kelimat ve tabirata başvurmakta özgür olmalıdır.

Dil, fikri ve hissi anlatabilmenin en emin yolu olarak görülür. İleride logosantrizm kavramıyla birlikte değinileceği üzere, *Servet-i Fünun* yazarları, dilin ve dilin yapıtaşları olan kelimenin, yaşanan gerçekliği anlatabilecek yeterliliğe sahip olduğunu düşünürler. Her fikir ve hissin, muhakkak, dilsel bir karşılığı olacağına inanırlar. Yalnızca mevcut dilin ya da geleneğin sınırları, bu ifadenin önünde bir engel teşkil edebilir. Bu nedenle dilde yenilik, terkip kullanımında özgürlük, ifadede özgünlük talebindedirler. Modernitenin bu yeni ikliminde, yazarlar da yeni fikirler üretmeye, yeni pratikler deneyimlemeye başladıkça, bunların ifadesi için dilin imkanlarını genişletme ihtiyacı duyarlar. Konvansiyonların ihlali, yeni fikir ve hislerin üretilmesini; yeni fikir ve hisler de, yeni kelimat ve terkiyatı gerekli kılar. Amaç belagat değil, mevcut fikir ve hissin dildeki karşılığını bulabilmektir: “Hiçbir zaman yeni bir vasf-ı terkibi göstermek için yeni bir satır yazmadık. Ancak yeni bir fikri anlatırken yeni bir vasf-ı terkibi yaptığımız vaki oldu.” (Gökçek, 2009: 52). Yeni “vasf-ı terkibi”ler, “binanın malzemesi”dirler ve dil, fikri, hissi anlatmanın, karşılığını bulmanın bir aracına dönüşür. Kalem, failliği ele geçiren yazar, artık kendini gerçekleştirilmeli, kendi terkiplerini kurmakta ve kullanmakta özgür bırakılmalıdır. Seleflerini taklitte değil, kendi his, fikir ve ruhunun özgün ürününü ortaya koymakla mesul olmalıdır. Bu bakış Tefvik Fikret’in *Servet-i Fünun*’da yayınladığı “Musahabe-i Edebiye”lere de şöyle yansır: “Kendisine takaddüm edenler pek çok; onları niçin taklid etmemeli? Hayır, muharrir diyor ki: Taklid etmek, hiçbir şey olmasa, mukallidlik, sahtekarlık olur. Muharrir taklidi hiç sevmez.” (Haz. Parlatır, 1987: 3). Böylelikle divan şiiri konvansiyonlarından, kalıplaşmış terkiplerin kullanımından ve nazire geleneğinden kopuşa uzanan süreç de başlar. Tefvik Fikret’in ilk “Musahabe-i Edebiye” yazılarında nazire geleneğine değinmesi, “iktibas” ve “intihal” uyarıları yapması (13), yazacağı konvansiyon dışı, tartışma yaratacak şiirlere de zemin hazırlar. “Hasta Çocuk” üzerine gelen eleştirilere de yine *Servet-i Fünun*’da açılan bu kanal aracılığıyla, “Musahabe-i Edebiye” köşesinden cevap verecek, “heykel-i meşakkat” gibi “yeni tabirat” ve “yeni elfaz” yaratarak dilin olanaklarını kullanma girişimlerini buradan savunacaktır.

Tefvik Fikret’e göre, eski şiir, “sözü kafiyeye tetbi ve ta’lik etmeye”(Haz. Parlatır, 1987: 18) çalışırken, yeni şiir ve yeni şiirin lisanı, his ve ruhu dolaysız olarak anlatmanın arayışındadır:

Lisan-ı şi’r, lisan-ı tahassüs, lisan-ı ruhtur. İfademizi ruhumuzun temayülât-ı bedayi-perestane ve teheyücat-ı hakayık-cüyanesine tatbik eder; kalemimizi kalbimize rapteylesek lisan-ı şiir ile ifade-i meram etmiş oluruz: Söylediğimiz şeyler şiir olmasa bile şairane olur. (21)

Sözü süslemenin ya da anlamı kafiyeyle fedaya etmenin karşısına konan bu “dolaysız” anlatım, Tevfik Fikret’te sıkça vurgulanır: “Edebiyat-ı Cedide, ...güzelliklerin yüreklerinde hasıl eylediği tahassüsata olduğu gibi tebliğ ve ifade ede[r]” (21). His ve ruhuna tâbi olan yazar, kaidelere uyarak değil, hissini, fikrini, ruhunu, olduğu gibi yansıtmaya çalışarak, dili bir araç haline getirip logosantrik bir bakış açısıyla yazar. Tevfik Fikret de, kelime bilgisi ve sözdizimi gözetilerek yazılan şiirin değil, his ve ruhun ifadesi olan, hissedilene karşılık gelen bir şiirin, şiir kabul edileceğini ilan eder:

O kadesizdir, fakat yanlış değildir; şair onu sarf ve nahv yerine hiss ve ruhuna tabi olarak söylemiştir. (Haz. Parlatur, 1987: 23)

Mevzun yazmak için mutlaka aruz okumağa ihtiyaç yoktur, şiir söylemek için mevzun yazmağa ihtiyaç olmadığı gibi. (49)

Daha sonra göreceğimiz üzere, *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil ve Raci karakterleri üzerinden kurduğu dikotomide de karşımıza çıkacağı gibi, Tevfik Fikret de şair olmanın önkoşulunu “hilkaten ahenk-şinas bir tab’a malik olmak, erbab-ı zevk olmak” (49) olarak belirler. Yazarın özneliğini ön plana çıkaran bu bakış, kaidelerin ötesinde, fikrini ve hissini aktarma becerisine sahip olan yazarı yüceltir. Bu noktada Tevfik Fikret, Abdülhak Hamit’in “Sahra” şiirini örnekleyerek, “aşırı bireysel” hezeyanlarını aktarmakla eleştirilen Hamit’in logosantrik krizini özetleyen şu cümlesine işaret eder: Hamit, “Hep gördüğümüz gibi yazmakta ne terakki olabilir? Biraz da düşündüğümüz gibi yazmalıyız. İnsan hemen görmeğe değil, göstermeğe de müsta’iddir.” (49) diyecektir. Hemen ardından “Makber” mukaddimesini de hatırlatarak, Abdülhak Hamit’in, insanın “hayali”, “fikri” ve “hissi” tanımlamaktaki arayışını, bunları kelimelere dökmekteki “aczi”ni, “kalemi ayağının altına alıp ezme” duygusunu alıntılar. Yazıyla kurulan bu ontolojik ilişki, var olmanın, var olanı anlatabilmenin krizi, *Servet-i Fünun* yazarının dille kurduğu “yeni” ilişkinin sonucudur. Bu bir yandan Lacancı dilsel faillik kuramıyla, bir yandan da modernite deneyimiyle değişen yeni öznellik biçimiyle ilişkilendirilebilir.

Bu noktada Lacan’ın dil kuramına kısaca atıfta bulunmak, anlamlı bir okuma sunabilir. Modernite deneyimiyle birlikte, metinler de, özerkliğin, özneliğin ilan edildiği faillik alanlarına dönüşmüştür. Yazının faillikle ilişkisi önce Hegel’in “ben” ve “öteki” diyalektiğindeki “tanınma ihtiyacı” kavramıyla, daha sonra Jacques Lacan’ın “dilsel faillik” ve Michel Foucault’nun “söylem” ve “dilsel tahakküm” kavramlarında da karşımıza çıkar. Hegel’e göre özbilinç, arzu düşüncesini dışa vurmak ve tanınma talep etmek ister ve bunun aracı da dildir:

İçselliği dışsallaştıran sözdür, dildir. Yazınsal tözün de dışavurum aracı dildir; çünkü dil, düşüncelere hak ettikleri gerçek varoluşu sağlayan dizgedir. İnsanın dilsel dışavurumu, biçimlenmemiş bir içselin biçimlenmiş bir dışsala dönüştürümüdür, “öz-dışavurumdur”. (Aktaran Kula, 2012: 14)

Lacan'ın dilsel alandaki faillik tanımıysa, öznenin toplumsal bağlamdaki konumuyla birlikte düşünülür. Yani toplumsal cinsiyetimiz, dilsel failliğimizin de sınırlarını çizer. Fallusa sahip olmak bir "konum" sağlarken, sahip olamamaksa, dil içinde kimi "konumsuzlukları" beraberinde getirecektir:

Fallus'un varlığı üzerine düşünmeksizin tek başına ontoloji üzerine düşünmek, varlığa dair bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Fallus "olmak" ve Fallus'a "sahip olmak" dil içinde birbirinden ayrı cinsel konumları ya da konumsuzlukları (mümkün olmayan konumları) belirtir. Fallus "olmak", Öteki'nin arzusunun "imleyeni" olmak ve bu imleyen gibi görünmektir. (Benhabib vd., 2014)



Jacques Lacan

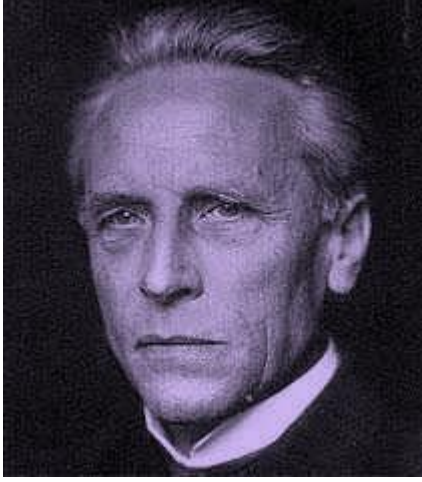
Tam da bu nedenle yazar/fail için, mevcut dilin konvansiyonlarını yıkmak, kendi iktidarını ilan etmek, ontolojik bir savaştır. Bu nedenle, yazı ve dil üzerinden gelişen bu krizin, hem *Servet-i Fünun* hem de *Mai ve Siyah* örneklerinde yalnızca erkek öznelere atfediliyor olması, bir feminist okumayı hak eder. Bunu yapabilmek içinse, öncelikle *Servet-i Fünun* dergisinde ve bu dönemin edebi arayışını yansıtan *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil karakterinde, dille girilen ilişkiye bakmak gerekiyor.

## 2. MAİ VE SİYAH'TA LOGOSANTRİK ARAYIŞ

Logosantrizm, 1929 yılında Alman filozof Ludwig Klages tarafından kavramsallaştırılır ve Batı felsefesinin, gerçekliğin ifade edilmesinde kelimeye ve dile yüklediği temel işleve işaret eder (Harrison, 2018). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında linguistik çalışmalarında da bu kavramın kullanılmaya başlanmasıyla, söz (*speech*), gerçekliğin dilsel aktarımın temel biçimine dönüştürülürken, yazı (*writing*) ikincil bir aktarım formu konumuna çekilecektir. Çünkü logosantrik dilbilimcilere göre söz, gerçekliğin ilk simgesiyken (*sign*), yazı gerçekliğin simgesinin simgesi (*sign of a sign*) halini alır (Culler, 1997). Ferdinand de Saussure'ün linguistik çalışmalarındaysa, linguistik nesne, söz ve yazının bir kombinasyonu olmaktan uzaklaşarak, gösteren (*signifier*) ve gösterilen (*signified*) arasındaki ilişkiyle tanımlanan dil, yalnızca sözlü forma indirgenir ve sözlü geleneğin yazıyla bağı koparılır; böylece Saussure "fonosantrik" bir bakış açısına kayar (Saussure, 2014). Ancak bu çalışmada kullanacağımız manasıyla logosantrizm, Ludwig Klages'in kavramsallaştırdığı ve gerçekliğin dil ve kelime ile eksiksiz biçimde ifade edilebileceği yönündeki kabuldür. Saussure ya da hatta logosantrizm eleştirisi ve yapısökümle Jacques Derrida'nın daha sonra logosantrizme getireceği yorumlar, bu çalışmanın kapsamı dışında kalacak ayrı bir tartışmayı gerektirir. Bu bağlamda, bu çalışmada birincil kaynak olarak kullanılan *Servet-i Fünun*'da yayınlanan



yazılardaki “ihtiyaç-ı lisanî” ve *Mai ve Siyah*’ta Ahmet Cemil’in gerek yaptığı çeviriler, gerek lügat kitaplarına sarılarak aradığı kelimeyi bulma çabası, gerekse idealize ettiği şiirini ve bu şiirin dilini tasvir ederken yaşadığı dilsel kriz, logosantrizm kavramıyla okunmaya açıktır.



Ludwig Klages

Ahmet Cemil’in konvansiyonların dışına çıkan, *yeni bir dil* arayışı, yukarıdan aşağıya değil, aşağıdan yukarıya yağan bir yağmur tasviriyle, “baran-ı elmas”la başlar. Fikir, mevcut düşünce kalıplarını ihlal ettiğinde, dil de mevcut terkipleri ihlal etme, kendi fikrini yansıtan kelimeleri bulma zorunluluğu doğurur. Ahmet Cemil, bu metinde, *Servet-i Fünun* yazarlarının deneyim ettiği logosantrik krizi yansıtan bir şaire dönüşerek Osmanlı Türkçesini dar bulacak, lügat kitaplarından kelime

arayışlarına girecek, anlaşılmamak suçlamasıyla karşılaşacak, yazı edimi tek başına bir krize dönüşerek Ahmet Cemil’in fikir, his ve ruhunu aktaracak kelimelerin arayışı, yeni terkiplerin, yeni bir dilin arayışına dönüşecektir:

[B]ütün Parnasyenleri, Sembolistleri, Dekadanları, Süleymaniye’de küçücük mesai hücrelerine taşıdı. ... Bunlardan sonra sanat erbabının kelimeye, üsluba, şekle, sanata verdikleri ehemmiyeti gördükçe, o her biri birer elmas gibi işlenmiş iki mısraı için günlerce çalışılmış Bedialarla ülfet ettikçe yapmak istediği şeyin ne müşkül olduğunu anlıyordu. Eser pek ağır ilerliyordu. Haftalarca mütalaadan, tetkikten, tefekkürden sonra ancak yirmi kadar mısra vücuda getirebiliyordu (Uşaklıgil, 2004: 175).

Ahmet Cemil’in şiiri de dilde bir tecdid arayışındadır:

Bir aralık lehçeyi dar buldu. Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğuna musır idi. “Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülmez. Dikkat nazarından kaçır.” derdi. Lügat kitaplarına sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti. Bunlar ne için Kamus köşelerinde unutulmuş? Ne güzel şeyler keşfetti. Kimisinin bir fikriyle tetabukuna, bazısının mevcutlara rüçhanına, bir kısmının da yeniliğine kapılarak bunlara temellük etmek istedi (176).

Ahmet Cemil’in öncelikli amacı da, *Servet-i Fünun* yazarları gibi, anlaşılmak değil, fikrin, hissin ve ruhun tam karşılığını bulabilmektir. *Servet-i Fünun* çevresinde de gördüğümüz anlaşılmamak pahasına süren bu logosantrik arayışın dekadanklıkla suçlanması gibi, Ahmet Cemil de eleştiri alacağını öngörür, fakat amacından uzaklaşmaz: “Beni lügat uydurmakla itham edeceklermiş. Anlamayanlar etsin.” (176).

Metinde, geleneksel/konvansiyonel şiirin temsili olan Raci’yle edebiyat üzerine bir konuşması sırasında Ahmet Cemil, dilin canlı yapısını ve Divan şiiriyle birlikte anlamın değerini kaybettiğini vurgulayarak *Servet-i Fünun* çevresinin eleştirilerini yinelemiş olur:

“Lisanı camit bir kütle haline getirmişler. ... Lisan -üstünü örten tezeyyün ve tasannu yükünün altında zayıf, sarı, artık görülmeyecek belki yok denilebilecek bir hale gelen ruh [...]” (22). Bu cansız kütlelerin yerine, kendi “şairinin muhtaç olduğu lisan”ı anlatırken de dilin devingen, canlı yapısını vurgulayarak, “Bir lisan ki tamamıyla bir insan olsun.” (23) diyecektir. Ahmet Cemil’in “eski” şiire ait terkipler için kullandığı sıfatlar da dikkat çekicidir: “hayide” (*kullanılmış*, 134), “köhne” (134), “camit” (*cansız*, 22), “kof” (22) gibi olumsuz sıfatları çoğaltmak mümkündür.

Modern olanla olmayan arasındaki perspektif farkı da, Raci ve Ahmet Cemil üzerinden bir dikotomi kurularak verilir. Raci’nin, güzel, muktedir olan ve yaşayan hiçbir şairi sevmemesi, yalnızca “ölmüş şairler”e ilgi duyması anlamlıdır. “Kaide-şinaslık”la övünen, konvansiyonların içinden konuşan Raci’nin aksine, Ahmet Cemil, “eserini öyle bir şey yapmak ister ki o vakte kadar görülmüş olan şeylerin hiçbirine benzemesin.” (128) Bu özerklik talebi, yazma ediminin doğasından gelen ontolojik kriz ve “yeni”lik fikriyle birlikte gelişir. Hüseyin Nazmî’ye yazacağı şiirin okuruyla karşılaştığı anda yaşanacak, tanınma/görülme anını da şöyle kurgulayarak anlatır Ahmet Cemil: “O yeniliklere çıldıracaklar... Hele vezin için kim bilir ne kadar aşağılamalara uğrayacağım.” (130). Fakat bu reddiyenin, aşağılanmanın, muhatabın idrak seviyesine bağlı olduğundan emindir. Herkesin değerini anlayamayacağı bir eser yaratacaktır. Tevfik Fikret’in “Veli Dayı”nın anlayamayacağı gibi. Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun*’un “Musahabe-i Fenniye” köşesindeki “Tasnif-i Lisan” başlıklı yazısında okurları havas ve avam olarak ikiye ayırarak aynı ikiliği savunur:

Vilayatta, burada, bu kadar gazeteler okunuyor, kitaplar okunuyor.., Bunları okuyanlar hep havas mı? Eğer anlaşılmadığı iddia edilen şeyler birkaç şiirden, birkaç makale-i edebiyeden ibaretse, varsın avam onları anlamasın; hayat-ı maddiyenin bütün meşak ve müşkilatını ancak kalbinin ferahlığıyla, fikrinin darlığıyla, o lakayd, o mütevekkil, o sabur ve o hamul ümmiliğiyle iktiham edebilen Veli Dayıya “Makber”in ye’s-engiz feryatlarını duyurmaktan, ruh-şiken inceliklerini hissettirmekten, hıred-suz derinliklerini göstermekten ne faide olur? Ona da gösterilecek, ona da hissettirilecek, duyurulacak şeyler var, onun da öğreneceği ilimler, onun da okuyacağı şiirler, makaleler var. Bunlar tabii anlayacağı lisanla yazılır (Haz. Parlatır, 1987: 116).

Tevfik Fikret, *Servet-i Fünun* yazarları adına konuştuğu 1899 tarihli bu metinde, dilin, Tanzimat dönemi sadeleşme hareketindeki çabanın aksine, salt anlaşılmak amacı gütmeyeceğini açık şekilde ortaya koyar. Hedef okur kitlesi ya da muhatap tahayyülü yerine, fikrin, hissin ve ruhun tercümanı olabilecek dili bulmak önemlidir. “Zaten ümmiler için yazan muharrir yoktur. A’malar için resim yapan musavvir olmadığı gibi.” (117). Ahmet Cemil de bu havas-avam farkını imleyen bir ikilik yaratır; ancak yalnızca okurda değil,

yazarda da bir duyuş farkından bahseder. Raci'yle arasında kurduğu farkın temelinde de bu yatar. "Fakat o manayı hissetmek, hissettikten sonra tatbik etmek lazım." (Uşaklıgil, 2004: 131) derken, ya da "Bilmem herkes hisseder mi? Fakat ben ... pek iyi duyuyorum. İnsanda bu duyuş zevki olduktan sonra ..." (133) şeklinde ilerleyen monoloğunda kendi şiirinin yapısını anlatırken, her yazarın kelimelerle/dille aynı ilişkiyi kuramayacağından çok emindir.

Son olarak çeviri söz konusu olduğunda da, Ahmet Cemil'in her kelimenin her dilde bir karşılığı olması gerektiğini düşünmesi, mota mot bir çeviri anlayışını benimsemesi, logosantrik bakış açısının bir yansımasıdır:

Tercüme hakkında kendine göre efkârı vardı: Aslına tamamen mutabık kalarak cümleleri aynı terkip silsilesiyle, aynı rabitalarla tercüme etmek lazım geleceğinde musır idi. ... Okuduğu hemen kolayca tercüme edileverecekmiş gibi kalemi kağıdın üzerine koydu, başlamak istedi. ... Kelimelerin sırasına riayet ederek cümlenin her cüzünü birer birer tercümeğe başladı. Bazen kelimeler için sadık bir muadil arayarak, [...] bir âsi kelimenin arkasından uzun müddetlerle koşarak devam etti (77-78).

Öyleyse hem *Servet-i Fünun*'un "Musahabe-i Edebiye köşesinde hem de *Mai ve Siyah*'ta örneklendirmeye çalışılan, yazı ve dil üzerinden kurulacak bu faillik, varlık ilanı ve modernite deneyimi, kime aittir? Ontolojik ve logosantrik krizi deneyimleyen öznenin cinsiyeti nedir ve bunun bir anlamı var mıdır? Bu noktada önce modernitenin cinsiyetini, ardından da *Mai ve Siyah*'ın kadın ve erkek öznelere yazıyla girdiği ilişkiyi incelemek yerinde olacaktır.

### 3. PARİS'İN ASFALT SOKAKLARINDAKİ ÖZGÜR ERKEKLERİN FLANÖRLÜK DENEYİMLERİNİN OSMANLI MODERNLEŞMESİNDEKİ TEZAHÜRLERİ

Rita Felski'nin tanımıyla, "ödüpal bir başkaldırı olarak modernite" ya da "modernitenin cinsiyeti", erildir (Felski, 1995). Felski, Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da Marxist bir perspektiften bakarak kurduğu modernite anlatısını, determinist ve ilerlemeci bir paradigma olarak ele aldığını söylerken haklıdır. Marshall Berman'ın Marxist tarih algısından ödünç aldığı bu belirlenimci ve ilerlemeci bakış, modernitenin ilerlemeyi hedef alan kutsal bir nihayete, bir ereğe dönüşmesini de beraberinde getirir. Böylece tüm bir tarih anlatısı, evrensel; fakat öte yandan Avrupa merkezci bir anlatıya dönüşür. Felski, "tarihin metinselliğini", "kurgusallığını" vurgularken; Berman'ın modernite anlatısının pek çok parametreyi iskaladığını iddia eder ve *The Gender of Modernity*'de, Berman'ın Faust-Marx-Baudelaire temelinde inşa ettiği "eril modernite"yi eleştirerek kendi "modernite" okumasını sunar. Hem toplumsal cinsiyet pratiklerini tarihsel dönüşüm süreçleri içinde ele almaya çalışarak; hem de modern ve post-modern arasındaki katı ayrımı

kırarak, daha objektif ve çok katmanlı bir modernite anlatısı kurar. Böylece tarihin cinsiyetlendirilmesi ve cinsiyetin tarihselliği üzerine bir dizi akıl yürütme üretir.

Felski'nin temel sorusu, Berman'ın büyük bir hayranlıkla, "yeni", "modern", "seküler" ve "evrensel" addettiği modernitenin taşıyıcı kimliklerinin/simgelerinin kimler olduğu sorusudur. Berman'ın metninde de açıkça göreceğimiz üzere, modernitenin kurucu temsilcileri, Goethe'nin Faust'u, Marx ve modern şiirin kurucularından addedilen Charles Baudelaire'dir. Bu üç karakteri, modernite deneyimlerinde ortaklaştranın ne olduğu sorusunu sormak, Rita Felski'nin feminist perspektifinin kaçınılmaz bir hamlesidir. Yanıt şüphesiz, "erkeklik" olur. Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da failliğin erkeklige bağlandığı bir



Rita Felski

bireyselleşme anlatısı kurulduğunu söyleyebiliriz. Felski, modernitenin Ödipal bir başkaldırı addedildiği geleneksel okumaya, Berman'ın da eklemlediğini iddia eder. Berman'ın Faust üzerinden yaptığı modernite okumasını da, bu tezi destekleyen bir argüman olarak ele alır. Öyle ki, Berman'ın bir "gelişme tragedyası" (2016: 66) olarak okuduğu Goethe'nin *Faust*'u, konformist olmayan, marjinal, entelektüel, kuşkucu bir karakter olarak "modern" in temsiline dönüşürken, kadın karakter Gretchen'in geleneğin temsili olması rastlantısal değildir. Berman'ın Baudelaire örneği de, "modern" in kentsel metaforuna dönüşen asfalt caddelerde, aile bağlarından da toplumsal bağlardan da sıyrılmış, özgürleşmiş bir flanör olarak yaşayan "erkek" bireyin anlatısını sunar. Baudelaire'in şiirlerindeki kentli ve varlıklı kadınsa, "Yoksulların Gözleri"ne karşı erkek özneye aynı iletişimi kurmaktan uzak, bencil, duyarsız ve modernitenin sunduğu çok sesli bulvar anlatısını benimseyememiş bir varlık olmaktan öteye gidemez. Modern erkek özne tarafından böylelikle ötekileştirilir ve modern öznelikten dışlanır. Gail Finney'nin de vurguladığı gibi, 19. yüzyılın sonlarında, Avrupa'nın *fin de siècle* döneminde üretilen kanonik metinlerin sunduğu kadın figürü, bir kız çocuğu, eş yahut anne olmaktan öte bir kimliğe ya da özgürleşme anlatısına izin vermez (Felski, 1995: 2-3). Moderniteyi deneyimleyen, flanörlük edimini ele geçiren erkek öznelerin dolaştığı Paris bulvarında, kadın flanözlere henüz yer yoktur. Kadın karakterler histerik atflarla, yazı ve modernite sahasından uzaklaştırılmışlardır. "Kadınlık" ve "histeri", kadın bedenine uygulanan baskının ikili görüntüsü (*double spectrum*) olarak çizilir. Bu noktada Gail Finney, Berman'ın modern Prometheus'si Faust'a bir alternatif üreterek, Alman oyun yazarı Franz Wedekind'in başkahramanı Lulu'yu bir modern Pandora/modern kadın özne anlatısı olarak okur. Fakat Felski'ye göre, Lulu'nun bu metinde paradoksal bir biçimde cinsel bir metaya dönüşmesi,

Finney'nin metninin Freud'u bir "leitmotive"e dönüştürmesine neden olur. Tıpkı, Berman'ın Marx'ı gibi bir "leitmotive" olarak kullanması gibi. Bu nedenle Felski, üçüncü bir alternatif geliştirerek, yukarıda bahsedilen iki perspektifi bir araya getiren Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* metninde tartışılan Odysseus mitine ve Patricia Mills'in feminist bir perspektiften bakarak, dışı bir Odysseus addettiği Medea okumalarına gider. Fakat Adorno ve Horkheimer'ı kadını ezilen bir öteki olarak okumaya devam etmeleri ve kadınların modernite tarihi açısından belirleyici rolünü ve katkılarını hesaba katmadıkları için; Mills'i ise, bir "kadın kahraman" (*heroine*) yaratmaya çalışırken, kadınları kategorize ederek, tek bir simgeye sığdırma çabasının modernitenin çok sesli ve özgün yapısıyla yarattığı paradoks üzerinden eleştirir.

Felski'nin sunmaya çalıştığı cinsiyetlendirilmiş modernite deneyimi ise, daha ziyade, kurumsal yapılanmanın getirdiği günlük pratiklere; yani kentleşmenin, endüstriyellemenin, kitle iletişim araçlarının gelişiminin, değişen zaman-uzam algısının ve çekirdek aile yapısının sunduğu yeni yaşam pratikleri içinde cinsiyetlendirilmiş iş bölümlerine odaklanmayı amaçlamaktadır (1995: 21). Felski, modernitenin eril olanla yan yana anılmasının, bugünden düne atfedilen ve çağdaş eleştirmenlerce düşülen bir handikap olmadığını teslim ederek, tarihsel pratiklerin içinde kadın ve erkek figürlerinin nasıl konumlandırıldığını görmeye çalışır. *The Gender of Modernity*'de Felski'nin edebi metinlere dönmesinin ve sosyo-ekonomik kurumların yapısına bakmasının sebebi burada aranabilir. Baudelaire'in modern ve özgür flanörlerinin yanında, aile yaşantısını ve toplumsal bağlarını kıran kadınların özgürleşmek yerine metalaştığı, modern mantıkla değil de haz duygusuyla anılan bir fahişelik kurumu içinde ele alındığını hatırlatması, bu bağlamda anlamlıdır. Eril kahramanlarımız Faust'a, Odyssea'ya alternatif bir kadın kahraman arayışının, Medea mitinde ve Lulu'da olduğu gibi, modern bireyin kuşkucu, ilerlemeci mantığına değil de hazza iliştirilmesi ve fahişe anlatılarına dönüşmesi; yahut 20. yüzyılın ikinci çeyreğine kadar kadın anlatılarının Hülya Adak'ın kavramsallaştırmasıyla birer "otojinografi" (Adak, 2006) olmaktan öteye geçememesi, ancak 1928'de Virginia Woolf'un *Orlando*'suyla kırılacak bir eril tahakkümün sonucudur şüphesiz.

Felski'ye göre Faust ve Lulu arasındaki trajik fark, birer toplumsal cinsiyet pratiği olarak erkeklik ve kadınlık arasındaki farkta, yani modernitenin sunduğu yeni yaşamsal pratikler içinde cinsiyetlendirilmiş faillik sınırlarındadır. Fakat Felski'nin de vurgulamaya çalıştığı gibi, ne kadınları dışarıda bırakabilecek bir modernite tarihi anlatısı ne de kadınların kurabilecekleri ayrı bir modernite anlatısı vardır. Ama aynı zamanda, kadınlar, bu tarihsel dönüşümleri bir cinsiyetlendirme pratiği üzerinden deneyim eder ve her bir kadın, yalnızca sınıfsal konumları, etnisiteleri ve cinsel kimlikleri üzerinden değil, birer tüketici, anne, işçi, sanatçı, sevgili, eylemci, okur olarak da deneyimlerini bireyselleştirirler. Burada Felski'nin

dikkat çektiği nokta, kadının üretimle değil de tüketimle ilişkilendirilmesidir. Böylece modernitenin sunduğu pazar ekonomisinin hitap edeceği kitle, “kadın” kategorisine dönüşür. Bu yolla “modernitenin dişileştirilmesi”, aynı zamanda “modernitenin şeytanileştirilmesi”dir (Felski, 1995: 62). 19. yüzyılın ortalarında, orta sınıf kadınların *asfalt sokaklarda*, *Paris bulvarında* değil de, evde tahayyül edildiği ve satın alma-makinelerine dönüştüğü bir resim çizer Felski. Kadın, kapitalist ekonomiyle erkek tüketiciler arasında tahrik edici bir rol üstlenir. Hem tüketici özneye hem de tüketime davet eden bir aracı nesneye dönüşür. 19. yüzyıl Fransa’sında varlıklı erkeklerin tüketim ürünlerine dönüşen fahişeler, örneğin Charles Baudelaire’in “Makadamın Batağı” şiirinde erkek öznenin bir fahişeye buluşmak üzere geneleve giderken Paris bulvarında düştüğü bataklık, Felski’ye göre, erotikleşen modernitenin sembolü olur (1995: 64).

Modernitenin getirdiği yeni üretim-tüketim pratiklerinin, kadınları, şeytanileşmek, kadın bedenini metalaştırarak bir tüketim nesnesine dönüşmek ya da “evdeki melek” olarak kalıp tüketici özne pozisyonunu sürdürmek üzerinden kategorize ettiği açıktır. Aksi halde kadın, ötekilik/delilik mefhumuyla hem bireylikten hem de kadınlıktan aforoz edilir. Sanıyorum bu ötekilik, Homi Bhabha’nın modernite tarihinde Batı’ya ait/dahil olmayan (*non-West*) öznenin “kendine bir tarih yaratma, kendi tarihinin arşivini doldurmaya çalışma” (Akt. Mitchell, 2000: 16) olarak yorumladığı çabanın bir tezahürü olarak feminist tarih yazımlarında da ortaya çıkar. Rita Felski’nin 19. yüzyılın yazınsal ve ekonomik pratiklerine değinerek yaptığı analizin özetini, şöyle bir cümlede vererek modernitenin eril cinsiyeti üzerine yapılan eleştirel okuma sonlandırılabilir: “Modern”i, zamanın ruhunu yansıtan, evrensel, kutsal ve şüphesiz eril bir “zeitgeist”ta simgeleştirmeye çalışmak yerine, çok boyutlu bir dizi tarihsel olguda aramak, farklı kimliklerin modernite pratiklerini ıskalamamak, modernite okumalarımızda daha tutarlı sonuçlar verecektir.

#### 4. MAİ VE SİYAH’TA MODERNİTENİN CİNSİYETİ

*Mai ve Siyah*’ta da modernite deneyimi ve logosantrik kriz erkek özne Ahmet Cemil üzerinden verilirken, metinde karşımıza çıkan tüm kadınlar, matbuat ve yazı alanından dışlanmış durumdadır. Romanın *Servet-i Fünun*’da tefrika edildiği 1896-1897 yıllarında, bu dışlanmışlığın reel hayatı yansıttığını düşünmekse yanlış olur. Öyle ki, Elbis Gesaratsyan’ın 1862’de “Ermeni kızlarına davet!” sloganıyla çıkardığı ve cinsiyet eşitsizliğini eleştiren Ermenice kadın dergisi *Gitar*, kendini feminist olarak tanımlayan Sırpuhi Düsap’ın tümü feminist çizgideki üç romanı, 1886’da çıkan ve Münif Paşa’nın kızı Arife Hanım’ın sahibi olduğu Osmanlıca dergi *Şukufezar*, 1895’te yayın hayatına başlayan ve kadın hakları üzerine radikal olmasa da talepkar yazılar içeren *Kadınlara Mahsus Gazete* gibi pek çok yayının var olduğunu; Müslüman kadınların edebiyat sohbetleri yapmak üzere “Beyaz Konferanslar”

adını verdikleri salon toplantılarını düzenlerken, İstanbul'daki gayrimüslim kadınların da "Cuma toplantıları" adıyla buluştuklarını biliyoruz (Saygılıgil, 2017). Yine bu dönemde, Namık Kemal'in 1862 yılında *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde yayımlanan "Terbiye-i Nisvân Hakkında Bir Lâyiha" ve 1872 yılında *İbret* gazetesinde yayımlanan "Aile" yazıları, Şemseddin Sâmî'nin *Kadınlar* (1879) adlı 96 sayfalık uzun risalesi, Ragıp Veli Rıza Paşazade'nin *Terbiye-i Nisvan* (1891), Abdüllatif İrfan'ın *Hissiyat-ı Nisvan* (1895) gibi metinlerle kadın varoluşuna dair kendi tahakkümlerini matbuat alanında kullanırlarken, kadınların da hem kurmaca hem de kurmaca dışı metinlerle matbuat hayatında varlıklarını ilan etmeye başladıkları da bir gerçektir. Ne var ki *Mai ve Siyah'ta*, *Servet-i Fünun* gibi *Mir'ati Şuûn* da erkeklerin tekeline işleyen bir mecmua olarak tanıtılır. Metin dışı gerçeklikte var olan kadın yazarların edebi üretimi yok sayılır, metin içi gerçeklikte de hiçbir kadının yazı deneyimine yer verilmez. *Servet-i Fünun'da* olduğu gibi, *Mir'ati Şuûn'da* da matbaada varlık savaşı veren, çalışan, yazan, yalnızca erkeklerdir. Yazı, bir varlık alanı olarak ilan edilmiştir, bu alana dahil olan öznelerse, yalnızca erkekler olacaktır.



Metinde sürekli olarak modern yaşamın temsili olarak sunulan "matbaa - Bab-ı Ali Caddesi - Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesi evi" üçgenindeki deneyimde, olgunlaşma ve varlık mücadelesinde, kadınların yeri yoktur. Kadınların yazıyla ilişkisiyse, ya hiç yoktur ya da "çocuk yazısı gibi"dir. Örneğin Lamia'nın Ahmet Cemil'in şiir defterine bıraktığı nottaki el yazısı şöyle tasvir edilir:

Ta son sahifenin altında bir çocuk yazısı gibi henüz takarrür etmemiş [kendini bulmamış], henüz tam bir şekil almamış bir yazı... Yalnız şu kadar: "Tebrik ederim." Daha sonra beş sıfır. [...] Gözlerini o çocuk yazısından ayırmıyor, onların arasında Lamia'yı görmeye çalışıyordu. (Uşaklıgil, 2004: 271)

Kadınlar bu metinde sürekli eksik, ideal forma erişememiş, kendini bulamamış olarak imlenir. Kadınların "şiir"e benzetilmesi de bu bağlamda oldukça anlamlıdır. Şiir ile kadınlar arasında güçlü bir alegori olduğu varsayılır. Ahmet Cemil'e göre hem Lamia hem de İkbâl, henüz ideale erişmemiş şiiri gibidir, eksiktir ve bu eksiklik nedeniyle güzeldir:

Ahmet Cemil'in zihninde bu genç kız sıfatının hususi ve müstesna bir ehemmiyeti vardı. O, henüz çocukluktan çıkarak mevcudiyeti garaiple memlu bir cihanın esrarına karşı inkişafa müheyya duran, ... bazen çocukluktan kalmış bir itiyat bakiyesiyle gülüveren, ... şiirle, sevda ile dolu olan bu mahluklara, bütün güzergahına tesadüf eden o genç kızlara Ahmet Cemil perestîşe benzer, buseyi andırır bir garam nazarıyla bakardı. Kalbinde yer tutmuş böyle binlerce çehreler

vardı. Köprüden vapura binerken gördüğü, yahut Tepebaşı'nda, Taksim'de, Köprü'de, hemen her yerde bir dakika için sevdiği binlerce çehreler vardı ki bunlar kendisi için saadet hülyası olan o genç kızın mevhum şekli etrafında uçuran bir takım periler, kanatlı şiirler idi. (Uşaklıgil, 2004: 202)

Kadın bedeni, tıpkı Ahmet Cemil'in idealindeki şiir gibi müphem, belli belirsiz bir şekil, şiir gibi "noksanlarıyla güzel" bir varlık olarak temsil edilir. Laima'nın bedenini imgeleştirerek "şiir"e benzettiği bir başka sahnede Ahmet Cemil, yine istemsizce Lamia'nın bedenine bakmaktadır:

Şimdi Lamia'nın ihtarını unutmuştu. Şimdi bu mücessem [cisimleşmiş] şiire [Laima'ya] bakıyordu; şu çocuk, yarın bir genç kız olacak; inkişafa müheyya bir gonca ki büsbütün tezehhürüne yalnız bir bahar sabahı kifayet edecek (141).

Bu alıntıda da Lamia, çocukluğu, henüz olgunlaşmamışlığı, amorfluğu ile "cisimleşmiş bir şiir"e benzetilir. Ancak bu alegori, arzu içermez. Aksine, tüm kadınlara yönelen ve amorf bedenleri, müphemlikleri ortaya çıktığında beliren bir alegori olarak dikkat çeker. Ahmet Cemil, kardeşi İkbâl'in çaresizce karşısında oturduğu bir anda da, ona bakarak aynı "cisimleşmiş şiir"i görür.

Modernite deneyiminin bir parçası olan görme ve görülme edimleri üzerinden ilerleyen ontolojik kriz, Ahmet Cemil'in logosantrizm krizine eklenerek, yazacağı şiir, varlığını ispat etme biçimine dönüşür. Şiirini tamamlayıp varlığını ilan ettiğindeyse, alacağı ödül, yine bir kadın bedeni, Lamia, olacaktır. Şiirini/varlığını ilan ettiğinde, Lamia'yı da kazanacağını hisseder Ahmet Cemil:

Ah, o eser yazılıp da intişar ettiği zaman ben büsbütün başka bir adam olacağım!  
Öyle zannediyorum ki iştihar perisi gelip makhur, mağlup ayaklarımın altına atılacak; kendimi birden yükselmiş göreceğim o zaman: "Ben bugün şu toprak parçasının üzerinde birisiyim!" diyebileceğim (134-135).

Ahmet Cemil'in varlık krizini sona erdirecek olan görülme, bilinme durumu; varlığını ilan edeceği esere, bu şöhreti getirecek olan o eksiksiz şiire bağlanmıştır. Zamanla müphemliğini aşarak belirginleşen portresiyle Lamia'nın Ahmet Cemil'i kabul etmesi, hayatına girmesi de, Ahmet Cemil'in mantığında, şiirini okuyacağı toplantıdaki "görülme" anına bağlanır ve bu "ödül", Ahmet Cemil için bir motivasyon kaynağına dönüşür:

Laima'yı düşünürken eserini, eserine fikrini sevk ettikçe o siyah gözlerin:  
"Bitirsenize. Ben de dinlemek isterdim!" manasıyla gülümsediğini görüyordu. Bu gece uykusunun arasında hep o eserle o hayal yaşadı, sabahleyin kendi kendisine:  
"Evet artık bitirmeliyim!" dedi (229).

Bu noktada, şiir ve kadın bedeni üzerinden bir alegori kuran Ahmet Cemil'i göz önünde bulundurarak, *Mai ve Siyah*'ta dildeki belagat oyunlarının birer ziyet giydirme, süsleme eylemi olarak anılmasını, hatta dilin aşırı süslediği durumlarda manasını/özünü



kaybetmesini, Namık Kemal'in dil ve kadın bedeni arasında kurduğu alegoriyle birlikte okumak da erkek-yazar-öznenin dille kurduğu cinsiyetlendirilmiş ilişkiyi göstermesi açısından yerinde olacaktır. "Redd-i miras" kavramıyla "yeni bir neslin temsilcisi" varsayılan Namık Kemal'in, radikal bir atılım yaptığı, eski paradigmalardan tümüyle kopan yeni bir söylem ürettiği fikri, ayrı bir tartışma konusu olmalıdır; fakat modern edebi eleştiriye doğru bir "müzakere" örneği olarak da okunabilecek Namık Kemal'in, dili, dışıl bir nesne olarak simgeleştirmeyi tercih ettiği açıktır. Haleflerinin metinlerine eklenerek, modernite deneyiminin sunduğu yeni öznelik formlarıyla ve modernitenin getirdiği/dayattığı paradigmalara yeniden şekillenen bu "yeni" dil, Namık Kemal'in Tanzimat Dönemi'nde<sup>2</sup> kaleme aldığı dil üzerine tüm yazılarında, kadın bedeni alegorisi üzerinden anlatılır. Namık Kemal'e göre dil de kadın gibi çıplak kalmamalı, giydirilmeli; fakat "güzel" giydirilmelidir. 1873'te *İbret*'te yayınladığı, edebiyatta bir estetik beğeni, bir entelektüel haz ilkesi kurmak için didaktik denebilecek bir dille yazdığı "Tiyatro" başlıklı metinde dil-kadın alegorisi şöyle göze çarpar:

Emsal-i edebiyededir ki hakikat namında bütün alemiyan içinde mahbub-ı kulub olmağa layık bir kız varmış. Saçları dağınık; göğsü bağı açık gezdiği için delidir demişler zencire vurmuşlar. Sonra akıl namında bir hakim, çehreyi eski halinde bırakmakla beraber, dikkat olunmayınca anlaşılmaz bir tarza getirir bir düzgün icad etmiş, adını mesel koymuş, hakikatin yüzünü onunla boyamış. Arkasına da adet denir makbul biçimde libaslar giydirmiş yine kızı meydana salıvermiş. O vakit hakikat herkes indinde makbul olmaya başlamış (Namık Kemal, 1873).

Örneklerini çoğaltmanın mümkün olduğu, Namık Kemal'den alıntılanan bu pasaj, Tanzimat edebiyatının ilk evresi olarak edebiyat tarihlerine geçen, dilde anlaşılabilirliğin ve sadeleşmenin gündemde olduğu, yani Arap belagatine dayalı Divan geleneğinin "tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid koca karı masallarına dönüştüğü"<sup>3</sup> bir döneme aittir. Dolayısıyla Namık Kemal'in biricik "hakikat" anlayışı ile *Servet-i Fünun* çevresini şekillendirecek olan modernist "Hakikat yoktur, görme biçimleri vardır." paradigması arasında büyük bir kırılma yaşanmıştır. Yine "makbul" olan dilin, "makbul" derecedeki anlatsal araç kullanımının da, *Servet-i Fünun*'la birlikte lağvedilerek makbulün görecelendirildiği, "biricik" in parçalanarak bireyselleştirildiği açıktır. Fakat kadın-dil/şiir alegorisindeki ortaklık sürer. Namık Kemal'in dili simgeselleştirmek üzere niçin kadın bedenini tercih ettiği, farklı okumalarla açıklanabilir. Ancak kadının henüz olgunlaşmamış,

<sup>2</sup> "Tanzimat Dönemi Edebiyatı" kavramıyla ilgili detaylı bir tartışma için Ömer Faruk Akün'ün "Tanzimat Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?" başlıklı metnine gidilebilir. Edebiyat tarihlerinin yaptığı bu dönemselleştirme de, edebiyat tarihi yazımında sorgulanmaya açık kavramlardan biridir.

<sup>3</sup> Eleştiri Namık Kemal'e aittir ve Osmanlı modernleşmesi kapsamında başlayan şiir ve inşa üzerine yapılan tartışmalar dahilindedir. Aktaran Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim, 1983.

hala eksik, tamamlanması gereken bir varlık olarak görülmesi, erkek yazarın/failin tahakkümü altında olması ve yine logosantrik perspektif nedeniyle camit değil canlı/dönüştürülebilir/şekillendirilebilir bir varlık olarak görülmesi, bu tercihin bilinçaltındaki gerekçeleridir diyebiliriz. Tıpkı, Ahmet Cemil'in henüz olgunlaşmamış şiiri ve henüz çocuk olan Lamia arasında kurduğu benzerlikte olduğu gibi.

## SONUÇ

Görüleceği üzere, bir dizi paradigma değişimini de beraberinde getiren modernite deneyimi, asır sonu edebiyatının dinamiklerini de yeniden düzenleyerek, kimileri için dejenerasyon, kimileri için fikrin ve hissin bireyselleşerek özgürleştiği, özgünleştiği, bir ihlal mekanizması olarak işler. Hareketin, hayranlığın ve endişenin bir arada yaşandığı, realizmin etkisinin azaldığı, homo-erotik arzunun görünürlük kazandığı, ahlaki değer algılarının sınırlarının zorlandığı, Burjuva ahlakına cephe alan, sanatsal üretimin daha görünür hale geldiği, norma uymayanın, tanımlanmamış arzunun deneyimlendiği bir "iklim"i başlatan modernite, asır sonunda büyük bir kırılma yaratır. Osmanlı coğrafyası da bu değişim sürecini, kendi realitesinin doğurduğu çatışmalar üzerinden yaşar. Edebi sahada *Servet-i Fünun*, dönemin konvansiyonlarını sarsacak atılımlar yaparak edebiyat çevrelerinde yükselen tartışmaların da odağı olur. *Metruk Ev'*de Zeynep Uysal'ın da vurguladığı gibi, "Ahmet Cemil'in hakikati müphemleştiren, anlamı yeni bir dille bulmaya çalışan hayat ve edebiyat anlayışı ve bu yüzden hayalperestlikle itham edilmesi (tıpkı *Servet-i Fünuncular* gibi) aslında avangart bir tavrın habercisidir." (2014: 221) Bu avangart tavır da, modernitenin sunduğu yeni paradigmaların kaçınılmaz sonucudur. Ne var ki bu ihlal ve bireyselleşme atılımında, Felski'nin terminolojisiyle "modernitenin cinsiyeti" erkek öznelerle hizmet etmeye devam eder. Bu nedenle modernite deneyimini tekil bir biçime indirgemek yerine, tarih yazımlarının ıskaladığı, ötekileşen, dışlanan öznelerin modernite deneyimlerinin de tarihine odaklanmak, modern özne tanımının aksayan yanlarını vurgulamak, modernite kavramının altında yatan dinamikleri daha iyi okumamızı, daha bütüncül bir modernite tanımı yapmamızı sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Adak, Hülya (2006). "Biyografide Toplumsal Cinsiyet: Ahmet Mithat ya da Bir Osmanlı Erkek Yazarın Kanonlaşması", *Merhaba Ey Muharrir* içinde. (Haz. N. Esen ve E. Köroğlu). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Adorno, Theodor ve Horkheimer, Max (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. İstanbul: Kabcı.

- Akün, Ömer Faruk (1977). "Tanzimat Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?" I-II. *Kubbealtı Akademi Mecmuası, Sayı 2 ve 3* (Nisan 1977 ve Temmuz 1977), ss. 15-37 ve 22-39.
- Berman, Marshall (2016). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul: İletişim.
- Crary, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri. 19. Yüzyılda Görme ve Modernite*. İstanbul: Metis.
- Culler, Jonathan (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Enginün, İnci (2009). *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyete*. İstanbul: Dergah.
- Felski, Rita (1995). *The Gender of Modernity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gay, Peter (2008). *Modernism: The Lure of Heresy*. London: Norton Company.
- Gökçek, Fazıl (2009). *Bir Tartışmanın Hikayesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergah.
- Greenblatt, Stephan (2010). *Cultural Mobility: A Manifesto*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Harrison, Michael. "Logocentrism". online erişim için:  
<https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/logocentrism/> (10. 01. 2018)
- Kansu, Aykut (2001). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Tanzimat ve Meşrutiyetin Birikimi*. İstanbul: İletişim.
- Koçak, Orhan (1996). "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*. Sayı 70.
- Kula, Onur Bilge (2012). *Dil Felsefesi, Edebiyat Kuramı II*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Mitchell, Timothy (2000). *The Stage of Modernity*. London: University of Minnesota Press.
- Moran, Berna (1983). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim.
- Parla, Jale (1993). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim.
- Parlatır, İsmail (1987). *Tevfik Fikret: Dil ve Edebiyat Yazıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Saussure, Ferdinand De (2014). *Genel Dilbilim Yazıları*. İstanbul: İthaki.
- Saygılıgil, Feryal (Haz.) (2017). *Kadınlar Hep Vardı*, Ankara: Dipnot.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2003). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür.
- Uysal, Zeynep (2014). *Metruk Ev: Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. İstanbul: İletişim.