

## ÖZET

### AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN ROMANLARI VE ROMANCILIĞI (1874-1884)

Ferhat KORKMAZ

Doktora, Türk Edebiyatı Eğitimi Bölümü

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Himmet UÇ

Haziran 2010

Bu çalışmada Ahmet Mithat Efendi'nin 1874-1884 yılları arasında yayımladığı romanları incelenmiştir. Tanzimat döneminin ve Türk edebiyatının en önemli romancılarından biri olarak hatırlanan Ahmet Mithat Efendi'nin ilk dönem romanları roman unsurları bakımından değerlendirilmiş ve büyük ölçüde modern roman eleştiri kuramları esas alınmıştır.

Tezin giriş bölümünde çalışmanın konusu, amacı, kapsamı ve çalışma yöntemi hakkında bilgi verilmiş, genel amaçları ve sınırlılıkları ortaya konulmuştur.

Birinci bölümde roman ve romanın tarihsel gelişimi konusunda bilgi verilmiş, Türk romanının ortaya çıkışı ile gelişimi üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin yaşadığı yılların tarihi ve sosyal hayatı hakkında bilgi verilmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin hayatı, romanlarında verdiği biyografik bilgilerle desteklenmiştir.

Çalışmamızın asıl kısmını teşkil eden üçüncü ve son bölümde Ahmet Mithat Efendi'nin 1874 yılından başlayarak 1884 yılına kadar yazdığı 15 romanı, roman unsurları bakımından dönemin Türk ve Dünya romancılık geleneği de göz önünde tutularak mukayeseli bir biçimde ele alınmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, *Hüseyin Fellâh*, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, *Paris'te Bir Türk*, *Çengi*, *Kafkas*, *Süleyman Muslî*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Karnaval*, *Henüz 17 Yaşında*, *Vâh*, *Acâyib-i Âlem* ve *Dürdane Hanım* adlı romanları incelememize esas tutulmuştur.

Tezin sonuç bölümünde ise Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığının özellikleri ve onu döneminin romancılarından ayıran yönleri ortaya konulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Roman, Romancılık, Şahıslar, Yapı, Kurgu, Yer ve Zaman, Anlatıcı ve Bakış Açısı, Muhteva, Üslup.

## ABSTRACT

### AHMET MİTHAT EFENDİ'S NOVELS AND HIS NOVELISM (1874-1884)

Ferhat KORKMAZ

Phd, Turkish Literature Teaching department

Supervisor of the thesis: Prof. Dr. Himmet UÇ

June 2010

In this thesis Ahmet Mithat Efendi's novels which were written between the years 74-84 have been analyzed. The first period novels of Ahmet Mithat Efendi, who is known one of the most important novelists of Tanzimat Era and Turkish Literature, have been criticized according to the novel elements by the help of taking modern novel criticism theories.

In the introduction of the thesis, a wide information about the subject, aim, content and study method has been given and general purpose and restricts of thesis have been shown.

In the first part, information about novel and historical development of novel has been given, the emerging of Turkish novel and development are underlined.

In the second part information about the years when Ahmet Mithat Efendi lived and social life is given. Ahmet Mithat Efendi's life is supported with biographic information he gave in his novels.

In the third part, the main and the last part, Ahmet Mithat Efendi's 15 novels which were written between the years 1874-1884 have been tackled comparatively according to novel criticism elements by taking the Era's Turkish and the World novelism tradition into consideration. Ahmet Mithat Efendi's novels *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, *Felâtn Bey ile Rakım Efendi*, *Hüseyin Fellâh*, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, *Paris'te Bir Türk*, *Çengi*, *Kafkas*, *Süleyman Muslî*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Karnaval*, *Henüz Onyeddi Yaşında*, *Vâh*, *Acâyîb-i Âlem* and *Dürdane Hanım* have been basis for our study.

In the conclusion part of the thesis, the characteristics of Ahmet ithat Efendi's novelism and his features that made him distinctive from novelists of his Era have been put forth.

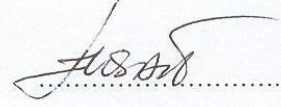
**Key Words:** Novel, Novelism, Characters, Plot, Fiction, Place and Time, Narrator and Point of View, Theme and Style.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Bu çalışma jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

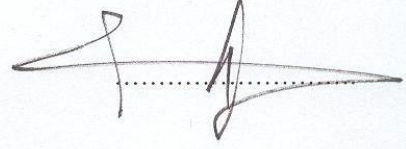
Başkan

: Prof. Dr. Ensar Aslan



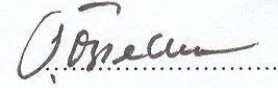
Üye (Danışman)

: Prof. Dr. Himmet UÇ



Üye

: Prof. Dr. Sadettin ÖZÇELİK



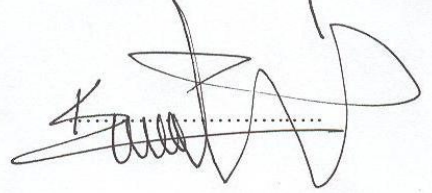
Üye

: Doç. Dr. Alâattin KARACA



Üye

: Doç. Dr. Kemal TİMUR



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.....  
Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Türk edebiyatının üzerinde en çok durulan ve tartışmalara en çok neden olan dönemi, Tanzimat seneleridir. Bunun sebebi, şüphesiz ki değişen medeniyet muhitidir.

Edebiyatımızda yeni formlar, Tanzimat döneminde Batı'dan alınmıştır. Roman da Türk edebiyatına Tanzimat senelerinde girmiştir. Türk okuyucusu romanı ilk olarak Yusuf Kâmil Paşa'nın Türkçeye çevirdiği *Terceme-i Telemak* adlı eser sayesinde görüp tanır. 1872 yılına kadar kimi roman çevirileri yapılır. Türk edebiyatına ilk telif romanı yazan Şemsettin Sami'dir.

Gerek Osman Hamdi Bey'in delâletiyle Paris'ten getirilen romanları okuyan gerekse de ülke içinde ilk telif eserlerin verilmeye başlaması Ahmet Mithat'ı kısa sürede roman yazmaya yöneltecektir. *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanını 1291'de (1874) yazacak yani ilk telif romandan iki yıl sonra verecektir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki en belirgin özellik, bütün memleketi eğitmek isteyen bir öğretmen edasıdır. O romanları bir ders kitabı, okuru ise mektep öğrencisi olarak görür. Şüphesiz ki bu mektep, yeni bir medeniyet sahasına açılan Osmanlı ülkesinde yeni yaşantının nasıl olacağı sorusuna dayanır.

Üzerinde en çok tartışılan romancılarıdır. *Hace-i Evvel*'in yazarı, romanlarını insanları eğitmek gayesiyle yazmıştır. Türklerin yeni bir medeniyet sahasını tanımalarını sağlamış ve yeni insan tipinin prototipini belirlemiştir. Otuzun üstündeki romanıyla sonraki kuşakları etkileyen, onlara roman yazmasını öğreten Ahmet Mithat Efendi'nin Türk edebiyatına yaptığı hizmetler, başka hiçbir sanatçıya nasip olamayacak kadar çoktur. Memleketi bir okuma odası şeklinde değerlendiren Ahmet Mithat Efendi, bütün vatandaşları da sırasında oturup ders dinlemeye hazırlanan öğrenciler olarak görmüştür. Bu yüzdendir ki Cenap Şahabettin onu, "*kırk beygir kuvvetinde bir yazı makinesi*"ne benzetir. O, halka daima okunacak bir şeyler yetiştirme telâşıyla yanıp tutuşmuş; ömrüne gazetelerde yazdığı yazıların dışında iki yüzden fazla eser sığdırmıştır.

Çalışmamızın amacı Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığının ilk yıllarını değerlendirmektir. Onun 15 romanını kronolojik olarak inceledik. İncelememizin en önemli yanı, modern roman eleştiri kuramlarına göre olmasıdır. Çalışmamızda her roman müstakil olarak incelenmiştir.

Ahmet Mithat Efendi'nin incelediğimiz romanları şu sıraya göre ele alınıp değerlendirilmiştir: Şahıslar, Yapı, Kurgu, Yer ve Zaman, Anlatıcı ve Bakış Açısı,

Muhteva ve Üslup. İncelenen her romanın bütün özellikleri ortaya konulmak istenmiştir.

Çalışmamızın giriş bölümünde amaç, konu ve kapsam hakkında bilgi verilmiştir. Bu bilgilerde, tezimizin asıl gerekçesini, konusunu ve sınırlılıklarını izah etmeye çalıştık. Birinci Bölümde Türk ve Dünya romancılığının kaynakları, doğuşu ve gelişimi hakkında panoramik bilgiler sunduk. Romanın tanımı, ölçütleri, tarihi gibi alt başlıklar altında dünya roman geleneğini ele aldık. Türk romancılığında ise özellikle türün Tanzimat döneminde ortaya çıkıp yaygınlaşmasının temellerini yaptığımız geniş araştırmadan sonra belirlemeye çalıştık. Toplumsal, psikolojik, ekonomik, dini ve siyasal nedenlerle romanın doğuşu arasında münasebetler aradık.

Eserin insanla sıkı sıkıya alakalı olması nedeniyle Ahmet Mithat Efendi'nin hayatını, hem hakkında yazılanlar hem de edebî hatıralardan yola çıkarak incelemeyi uygun gördük. Romancının romanlarına biyografik pek çok unsuru taşımış olması, araştırmamızda hakikati bulma yolunda bize pek çok kolaylık sağladı. Bu nedenlerle Ahmet Mithat Efendi'nin yaşantısının yanı sıra yaşadığı dönemin tarihsel koşulları da göz önünde tutularak çalışmamızda panoramik bilgiler verilmiştir. Dönemin tarihine değinmemizin bir sebebi de şüphesiz ki Ahmet Mithat Efendi'nin güncel meselelere sırtını dönmemiş olmasıdır.

Üçüncü bölüm çalışmamızın asıl bölümüdür. Burada Ahmet Mithat Efendi'nin 1874 ile 1884 yılları arasında yazdığı 15 romanı ele alınıp ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmiştir. Sonuç bölümünde ise tezimiz boyunca ortaya koyduğumuz araştırmalar toparlanmış ve Ahmet Mithat Efendi'nin romanları ve romancılığına ilişkin genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Başta çalışmanın yapılmasında büyük emekleri geçen, doktora öğrenimi boyunca edebî eserlere daima eleştirel bir gözle bakmamı sağlayan danışman hocam Prof. Dr. Himmet Uç'a teşekkürlerimi arz ederim. Ayrıca araştırmalarım sırasında yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Ensar Aslan'a, Prof. Dr. Sadettin Özçelik'e, Doç. Dr. Alâattin Karaca'ya, Yrd. Doç. Dr. Mümin Topçu'ya, Yrd. Doç. Dr. M. Emin Uludağ'a, Mahfuz Zariç'e ve her türlü desteğini sunan eşime, minnet borcumu ifade etmek istiyorum.

Ferhat KORKMAZ

|  |     |
|--|-----|
| ABSTRACT .....   | III |
| ÖNSÖZ .....  | VI  |
| GİRİŞ .....  | 1   |
| Çalışmanın Konusu ve Amacı .....   | 1   |
| Çalışma Yöntemi .....  | 4   |
| Konu Kapsamı .....   | 5   |
| I.BÖLÜM .....  | 7   |
| 1.1 TÜRK VE DÜNYA ROMANCILIĞININ KAYNAKLARI, DOĞUŞU VE YÜKSELİŞİ .....     | 7   |
| 1.1.1. Roman.....  | 7   |
| 1.1.1.1. Tanım.....  | 7   |
| 1.1.1.2. Roman Kelimesinin Kökeni.....                                     | 8   |
| 1.1.1.3. Kuramsal Güçlükler.....   | 9   |
| 1.1.1.4. Temel Ölçütler ve Kurgusal Anlatı .....                           | 10  |
| 1.1.2. Romanın Kaynakları.....   | 12  |
| 1.1.2.1. Antik Dönem ve Roman .....  | 12  |
| 1.1.2.2. Orta Çağ ve Roman .....   | 13  |
| 1.1.2.3. Rönesans-Reform ve Roman.....                                     | 17  |
| 1.1.3. Romanın Yükselişi .....   | 19  |
| 1.1.3.1. Modern Kapitalizm ve Bireyciliğin Doğuşu .....                    | 19  |
| 1.1.3.2. Burjuva Toplumunun Doğuşu ve Roman .....                          | 22  |
| 1.1.3.3. Gerçekliğin Yeni Biçimi: Roman.....                               | 25  |
| 1.1.4. Türk Romanının Doğuşu .....   | 26  |
| 1.1.4.1. Tahkiyeye Dayanan Eski Edebiyat ve Gelenek .....                  | 26  |
| 1.1.4.2. Türkiye’de Romanı Hazırlayan Modern Gereklilikler .....           | 28  |
| 1.1.4.3. İslam Dininin Özel Hayata Bakışı ve Özel Hayatın Halka Arzı ..... | 30  |
| 1.1.4.4. Türk Edebiyatında Gerçekçiliğin Yeni Biçimi: Roman .....          | 35  |
| 1.1.4.5. Dilde Birliğin Sağlanması İçin Çabalar .....                      | 36  |
| 1.1.4.6. Çevirinin Niteliği.....   | 37  |
| 1.1.4.7. Türk Toplumunda Bireyin Doğuşu ve Roman.....                      | 41  |
| II. BÖLÜM.....   | 44  |
| 2.1. YAŞADIĞI DÖNEM.....   | 44  |
| 2.1. Dönemin Sosyal ve Siyasal Ortamı.....                                 | 44  |
| 2.1.1. Küçük Kaynarca’dan Tanzimat’a.....                                  | 44  |
| 2.1.2. Tanzimat Yılları .....  | 49  |
| 2.1.3. Osmanlı ülkesinde Kapitalizm, Burjuvanın Doğuşu ve Ekonomi .....    | 51  |
| 2.1.4. Din ve Tanzimat .....   | 54  |
| 2.1.5. Tanzimat Senelerinde Yayımcılık.....                                | 55  |
| 2.1.6. Seküler Bir Eğitime Doğru .....                                     | 57  |
| 2.1.7. Nüfus Artışı ve Kentleşme.....                                      | 58  |
| 2.2. HAYATI.....   | 60  |
| 2.2.1. Çocukluk Yılları .....  | 60  |
| 2.2.2. Gençlik Yılları.....  | 62  |
| 2.2.3. Bağdat’a Yolculuk ve Bağdat Hayatı .....                            | 66  |
| 2.2.4. İstanbul’a Dönüş .....  | 70  |
| 2.2.5. Sürgün Yılları.....   | 72  |
| 2.2.6. Abdülhamit Yılları (1876-1908) .....                                | 74  |
| 2.2.7. Avrupa Seyahati .....   | 76  |



|  |     |
|--|-----|
| 2.2.8. Son Dönemi ve Ölümü .....                                     | 78  |
| III. BÖLÜM.....  | 79  |
| 3.1. ROMANLARI VE ROMANCILIĞI (1874-1884).....                       | 79  |
| 3.1.1. Romanları ve Romancılığı (1874-1884).....                     | 79  |
| 3.1.1.1. DÜNYAYA İKİNCİ GELİŞ YAHUT İSTANBUL'DA NELER<br>OLMUŞ ..... | 82  |
| 3.1.1.1.1. Konunun Ana Hatları.....                                  | 82  |
| 3.1.1.1.2. Şahıslar.....   | 84  |
| 3.1.1.1.3. Yapı.....   | 96  |
| 3.1.1.1.4. Kurgu .....   | 99  |
| 3.1.1.1.5. Yer ve Zaman .....  | 101 |
| 3.1.1.1.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....                             | 105 |
| 3.1.1.1.7. Muhteva .....   | 107 |
| 3.1.1.1.8. Üslup.....  | 110 |
| 3.1.1.2. HASAN MELLÂH YAHUT SIR İÇİNDE ESRAR .....                   | 111 |
| 3.1.1.2.1. Konunun Ana Hatları.....                                  | 111 |
| 3.1.1.2.2. Şahıslar.....   | 112 |
| 3.1.1.2.3. Yapı.....   | 138 |
| 3.1.1.2.4. Kurgu .....   | 141 |
| 3.1.1.2.5. Yer ve Zaman .....  | 142 |
| 3.1.1.2.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....                             | 145 |
| 3.1.1.2.7. Muhteva .....   | 147 |
| 3.1.1.2.8. Üslup.....  | 148 |
| 3.1.1.3. FELÂTUN BEY İLE RÂKİM EFENDİ .....                          | 151 |
| 3.1.1.3.1. Konunun Ana Hatları.....                                  | 151 |
| 3.1.1.3.2. Şahıslar.....   | 152 |
| 3.1.1.3.3. Yapı.....   | 164 |
| 3.1.1.3.4. Kurgu .....   | 166 |
| 3.1.1.3.5. Yer ve Zaman .....  | 167 |
| 3.1.1.3.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....                             | 170 |
| 3.1.1.3.7. Muhteva .....   | 172 |
| 3.1.1.3.8. Üslup.....  | 174 |
| 3.1.1.4. HÜSEYİN FELLÂH .....  | 175 |
| 3.1.1.4.1. Konunun Ana Hatları.....                                  | 176 |
| 3.1.1.4.2. Şahıslar.....   | 176 |
| 3.1.1.4.3. Yapı.....   | 195 |
| 3.1.1.4.4. Kurgu .....   | 197 |
| 3.1.1.4.5. Yer ve Zaman .....  | 200 |
| 3.1.1.4.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....                             | 203 |
| 3.1.1.4.7. Muhteva .....   | 206 |
| 3.1.1.4.8. Üslup.....  | 209 |
| 3.1.1.5. ZEYL-İ HASAN MELLÂH YAHUT SIR İÇİNDE ESRAR.....             | 213 |
| 3.1.1.5.1. Konunun Ana Hatları.....                                  | 213 |
| 3.1.1.5.2. Şahıslar.....   | 214 |
| 3.1.1.5.3. Yapı.....   | 232 |
| 3.1.1.5.4. Kurgu .....   | 234 |
| 3.1.1.5.5. Yer ve Zaman .....  | 236 |
| 3.1.1.5.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....                             | 238 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.1.1.5.7. Muhteva .....                  | 242 |
| 3.1.1.5.8. Üslup.....                     | 244 |
| 3.1.1.6. PARİS’TE BİR TÜRK .....          | 246 |
| 3.1.1.6.1. Konunun Ana Hatları.....       | 247 |
| 3.1.1.6.2. Şahıslar.....                  | 248 |
| 3.1.1.6.3. Yapı.....                      | 269 |
| 3.1.1.6.4. Kurgu .....                    | 270 |
| 3.1.1.6.5. Yer ve Zaman .....             | 271 |
| 3.1.1.6.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....  | 274 |
| 3.1.1.6.7. Muhteva .....                  | 276 |
| 3.1.1.6.8. Üslup.....                     | 280 |
| 3.1.1.7.ÇENGİ .....                       | 282 |
| 3.1.1.7.1. Konunun Ana Hatları.....       | 283 |
| 3.1.1.7.2. Şahıslar.....                  | 285 |
| 3.1.1.7.3. Yapı.....                      | 299 |
| 3.1.1.7.4. Kurgu .....                    | 301 |
| 3.1.1.7.5. Yer ve Zaman .....             | 302 |
| 3.1.1.7.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....  | 305 |
| 3.1.1.7.7. Muhteva .....                  | 307 |
| 3.1.1.7.8. Üslup.....                     | 310 |
| 3.1.1.8. KAFKAS.....                      | 313 |
| 3.1.1.8.2. Şahıslar.....                  | 314 |
| 3.1.1.8.3. Yapı.....                      | 329 |
| 3.1.1.8.4. Kurgu .....                    | 331 |
| 3.1.1.8.5. Yer ve Zaman .....             | 333 |
| 3.1.1.8.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....  | 336 |
| 3.1.1.8.7. Muhteva .....                  | 337 |
| 3.1.1.8.8. Üslup.....                     | 341 |
| 3.1.1.9. SÜLEYMAN MUSLÎ.....              | 343 |
| 3.1.1.9.1. Konunun Ana Hatları.....       | 343 |
| 3.1.1.9.2. Şahıslar.....                  | 345 |
| 3.1.1.9.3. Yapı.....                      | 359 |
| 3.1.1.9.4. Kurgu .....                    | 360 |
| 3.1.1.9.5. Yer ve Zaman .....             | 363 |
| 3.1.1.9.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....  | 367 |
| 3.1.1.9.7. Muhteva .....                  | 369 |
| 3.1.1.9.8. Üslup.....                     | 370 |
| 3.1.1.10. YERYÜZÜNDE BİR MELEK .....      | 372 |
| 3.1.1.10.1. Konunun Ana Hatları.....      | 372 |
| 3.1.1.10.2. Şahıslar.....                 | 373 |
| 3.1.1.10.3. Yapı.....                     | 392 |
| 3.1.1.10.4. Kurgu .....                   | 393 |
| 3.1.1.10.5. Yer ve Zaman .....            | 395 |
| 3.1.1.10.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı ..... | 398 |
| 3.1.1.10.7. Muhteva .....                 | 400 |
| 3.1.1.10.8. Üslup.....                    | 403 |
| 3.1.1.11. KARNAVAL .....                  | 405 |
| 3.1.1.11.1. Konunun Ana Hatları.....      | 405 |

|   |     |
|---|-----|
| 3.1.1.11.2. Şahıslar.....                             | 407 |
| 3.1.1.11.3. Yapı.....                                 | 422 |
| 3.1.1.11.4. Kurgu .....                               | 423 |
| 3.1.1.11.5. Yer ve Zaman .....                        | 424 |
| 3.1.1.11.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....             | 428 |
| 3.1.1.11.7. Muhteva .....                             | 430 |
| 3.1.1.11.8. Üslup.....                                | 433 |
| 3.1.1.12. HENÜZ 17 YAŞINDA .....                      | 435 |
| 3.1.1.12.1. Konunun Ana Hatları.....                  | 435 |
| 3.1.1.12.2. Şahıslar.....                             | 436 |
| 3.1.1.12.3. Yapı.....                                 | 446 |
| 3.1.1.12.4. Kurgu .....                               | 448 |
| 3.1.1.12.5. Yer ve Zaman .....                        | 449 |
| 3.1.1.12.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....             | 451 |
| 3.1.1.12.7. Muhteva .....                             | 453 |
| 3.1.1.12.8. Üslup.....                                | 454 |
| 3.1.1.13. VAH.....                                    | 455 |
| 3.1.1.13.1. Konunun Ana Hatları.....                  | 455 |
| 3.1.1.13.2. Şahıslar.....                             | 456 |
| 3.1.1.13.3. Yapı.....                                 | 472 |
| 3.1.1.13.4. Kurgu .....                               | 474 |
| 3.1.1.13.5. Yer ve Zaman .....                        | 475 |
| 3.1.1.13.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....             | 479 |
| 3.1.1.13.7. Muhteva .....                             | 481 |
| 3.1.1.13.8. Üslup.....                                | 483 |
| 3.1.1.14. ACÂYİB-İ ÂLEM .....                         | 485 |
| 3.1.1.14.1. Konunun Ana Hatları.....                  | 485 |
| 3.1.1.14.2. Şahıslar.....                             | 486 |
| 3.1.1.14.3. Yapı.....                                 | 496 |
| 3.1.1.14.4. Kurgu .....                               | 498 |
| 3.1.1.14.5. Yer ve Zaman .....                        | 499 |
| 3.1.1.14.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....             | 501 |
| 3.1.1.14.7. Muhteva .....                             | 504 |
| 3.1.1.14.8. Üslup.....                                | 505 |
| 3.1.1.15. DÜRDANE HANIM .....                         | 507 |
| 3.1.1.15.1 Konunun Ana Hatları.....                   | 507 |
| 3.1.1.15.2. Şahıslar.....                             | 508 |
| 3.1.1.15.3. Yapı.....                                 | 518 |
| 3.1.1.15.4. Kurgu .....                               | 520 |
| 3.1.1.15.5. Yer ve Zaman .....                        | 521 |
| 3.1.1.15.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı .....             | 522 |
| 3.1.1.15.7. Muhteva .....                             | 524 |
| 3.1.1.15.8. Üslup.....                                | 525 |
| TABLO-1 – AHMET MİTHAT’IN ROMANLARININ UNSURLARI..... | 526 |
| SONUÇ .....   | 541 |
| KAYNAKLAR .....                                       | 550 |
| DİZİN .....   | 569 |

## **KISALTMALAR**

*C* Cilt

*Çev.* Çeviren

*DTCF* Dil Tarih Coğrafya Fakültesi

*h.* hicri

*Haz.* Hazırlayan

*KTB* Kültür ve Turizm Bakanlığı

*m.* miladi

*nr.* Numara

*s.* sayfa

*S* Sayı

*ss.* sayfa sırası

*t.y.* tarih yok

*TDK* Türk Dil Kurumu

*TTK* Türk Tarih Kurumu

*USA* United States of America

*Yay.* Yayınları

*YKY* Yapı Kredi Yayınları

## GİRİŞ

### Çalışmanın Konusu ve Amacı

1071’de yapılan Malazgirt Savaşıyla Anadolu’nun kapıları Türklere açılır. Orta Asya’da göçebe geleneğe dayanarak yaşayan Türkler, İslamiyeti tanımak suretiyle Ortadoğu ile olan münasebetlerini geliştirmişlerdir. Bölgeye gerek dini gerekse de askerî bakımdan yakınlaşan Türkler, Batı dünyasıyla doğrudan olmasa da dolaylı olarak bir temasa geçmiş olmaktadır. Batı’yı ise Kutsal Roma İmparatorluğu’nun Doğu kısmı olan Bizans İmparatorluğu temsil ediyordu. Bizans’ın başkenti, İslâm alemi için stratejik önem arz ediyordu. Defalarca kuşatmaya maruz kalmış olan İstanbul ve dolayısıyla Bizans, bir türlü son kalesini vermiyordu.

Malazgirt Savaşı, Türklerin Batı’ya doğru sistematik yürüyüşünün ilk adımıdır. Anadolu Selçukluların bünyesinden çıkan birçok beylik Avurpa’daki feodaliteleri andırıyor; esasında birliğin başka bir adı oluyordu. Bu birlik şüphesiz ki Türk-İslam birliğidir. Adem-i Merkeziyet, gücü kenarlara doğru iletmiş; topyekün bir savunma hattı oluşturulmasına olanak sağlamıştır. Moğol İstilasası, Anadolu’daki birliği kırar. Beyler ayakta kalabilmek için tek tek bağımsızlaşma yoluna giderler. Anadolu’yu Marmara sahillerine kadar eline geçiren ve İslam’ı Batı’ya doğru yayan Türklerin bir uç beyliği olan Osman Oğulları 1299’da okutulan hutbe ile bağımsız bir devlet olarak siyasi arenaya girer.

Başlangıçta Batı, her şeyiyle bir meçhuliyet demektir. En azından küffar olarak bilinen Batı’ya iki ihtimal kalıyordu. Ya ihtida ederek müslüman olacaklar; ya da müslümanların ilerlemesine engel olmayacaklardı. Kültürel ve ticari alışverişin zorluğu Müslüman Türklerle Hristiyan Bizanslıları askerî bir alan haricinde karşılaştırmayı neredeyse imkânsız kılıyordu. İlerleyiş, İstanbul’un alınmasıydı. Böylece Batı’ya ulaşmayı engelleyen kaya yoldan çıkarılacaktı. İstanbul’un düşmesi, Viyana’ya kadar ilerleyişin ilk adımıydı. Türklerin İstanbul’u başkent ilan etmesi ve İstanbul’a yerleşmesi, yeni bir medeniyetle dinî, ticarî, mimarî bakımlardan tanışmanın en önemli atılımıydı. Ama Batı, çökmüş bir medeniyet olarak algılandı. Mevcut yapıları korunmakla birlikte Osmanlılık ve Müslümanlık egemen yaşantı ve tavidir.

Askerî gücün egemenliği 17. yüzyılın başlarına kadar sürer. Batı, İstanbul'u kaybettikten sonra yeni arayışlara girer. Rönesans, Coğrafi Keşifler ve Reform, Batı'nın kabağını kırması ile günümüze dek uzanacak bir hakimiyetini oluşturmaya başlamasının ilk adımları olacaktır. Haçlı Seferleri, bundan önceki başarısız girişim olarak tarihin sayfalarına not edilmişti.

Oysa Osmanlı ülkesinde gücün hakimiyetinin verdiği atalet baş göstermeye başlamıştı. Zirveye ulaşan İmparatorluk, müesseleriyle yenileşme çabasına girmesi gerekirken mevcut olanı daha doğrusu statükoyu korumaya çalışmıştır. Gerileyiş, bu inançtan kaynaklanmıştır. Böylece geri kalmışlığı çoğunlukla askerî yenileşmelerle aşmaya çalışan İmparatorluk bunda bir türlü başarılı olamayacaktır. Üretim yerine nakli gerçekleştiren İmparatorluğun askerî yenileşme çabaları yalnızca palyatif tedbir olarak tarihe geçmiştir. Bütün bunlar, İmparatorluğun sekeratını ancak uzatmaya yaramıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde Batı'nın hakimiyetinin esas gerekçesinin kültür ve medeniyet meselesi olduğu anlaşılacaktır. Öyle ki kıyafetler dahi Batılı insanınkine benzetilecektir.

Roman, işte bu kültür ve medeniyet transferinin bir ürünü olarak Türk edebiyatına tercüme yoluyla girmiştir. Romanın gazetecilik ve matbaacılığın yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde Türk edebiyatına girmesi hem değişen şartların gereği hem de yaygınlaşması adına büyük bir şans faktörü olmuştur. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile aynı yıl olan 1859'da tefrika edilmeye başlanan *Tercüme-i Telemak* ilk olarak 1862'de müstakil bir eser olarak basılmıştır. Bu eser, gördüğü ilgi karşısında yedi yılda dört kez basılır. Bundan tam on yıl sonra Şemsettin Sami, geleneksel türlerden de istifade ederek ilk telif romanımız olan *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat*'ı yayımlamıştır.

1871'de Bağdat'tan kopup İstanbul'a ailesinin yanına gelen Ahmet Mithat, *Tuna* ve *Zevra* gazetelerindeki çalışmasından güç alarak yetiştiği bir alanda kendisinin ve ailesinin geçimini temin edebileceğini düşünerek hür teşebbüsün önemli bir kalesini açar. İstanbul'daki ortam Ahmet Mithat Efendi'nin lehinedir. Şinasi'nin de vefat yılı olan 1871, Namık Kemal'in yenilikleri artık neredeyse tek başına sevk ve idare edeceği bir zamandır. Mithat Paşa, Osman Hamdi Bey ve Can Muattar'dan sonra Namık Kemal'in rahle-i tedrisine giren Ahmet Mithat, roman türünü önemli ölçüde benimseyecektir. 1871-1873 yılları Ahmet Mithat için İstanbul'da yaşamının ve eser vermenin staj yılları olacaktır.

Rodos sürgünü onun romana başlamasını sağlayacak ve *Hasan Mellâh*'ın ilk bölümlerini menfâdayken yazmasına olanak tanıyacaktır. Yayım hayatı boyunca otuzun üstünde roman kaleme alan Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığı Türk edebiyatının yenileşmesi ve modernleşmesinde büyük katkı sağlayacaktır. Bu bakımdan bir Türk romanından söz edilmesini sağlayacak eser ortaya koyacak *Servet-i Fünûn* romancılarının Ahmet Mithat Efendi'nin rahle-i tedrisinden geçtiklerini nokta-i nazardan uzak tutmamalıdır. Onu inkâr etseler de ondan istifade etmişlerdir.

Ahmet Mithat Efendi'nin önemi bu yüzden edebiyat tarihçileri tarafından büyük görülmüştür. O, bütün bir Türk ulusuna romanı öğreten edebiyatçıdır. İster beğenilsin isterse de beğenilmesin, onun romanları Osmanlı Devleti'nin yaşayan toplumunun tarihi olmuştur. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının incelenmesi, Türk romancılığının kökenleri ve temel dinamikleri hakkında önemli bilgiler sağlayacaktır.

Ahmet Mithat Efendi'nin geniş bir telif roman külliyatının varlığı araştırmamızı sınırlı tutmamıza neden oldu. Yüzeysel bir çalışma yapmaktan çok derinlemesine çalışma arzumuz, inceleyeceğimiz romanların onun romancılık faaliyetini yoğunlaştırdığı ilk yirmi yılın yarısını temel almamıza neden oldu. Böylelikle 1874'te ilk romanını yazmaya başlayan Ahmet Mithat Efendi'nin 1884'e kadar 15 roman yazdığını görmekteyiz. Bu 10 yıllık dönem, Türk romancılığının henüz tabiri yerindeyse mutfakta piştiği zamanı ifade eder. Bu açıdan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'tan sonraki ilk telif romanı yazan Ahmet Mithat'ın Türk romancılığına bir öncü (Pioneer) olarak yaptığı katkıyı bir kenara bırakmak mümkün değildir.

Bu nedenlerle Ahmet Mithat'ın 1874-1884 yılları arasında gerek tefrika gerekse de müstakil eser olarak yayımlanan romanları incelenmiştir. Romanların incelenmesindeki amaç, öncelikle Türk romanının kökenlerini ve Ahmet Mithat'ın romancılığını ortaya koymaktır.

## Çalışma Yöntemi

Çalışmamızda Ahmet Mithat Efendi'nin roman türünde eser verdiği ilk on yıl incelenmiştir. Bu çalışmada önce, Batı edebiyatına ait bir tür olan romanın tanımı ve gelişimi ele alınmıştır. Romanın kuramsal güçlüklerinin yanı sıra romanı türünü oluşturan ölçüler ve anlatının gelişimi incelenmiştir. Romanın tarihine de değindiğimiz çalışmada Antik dönemden 19. yüzyıla kadar romanın tarihsel gelişimi incelenirken Batı dünyasında gelişen romanın kimliğinin kavranması istenmiştir.

Batı'ya özgü bir tür olarak ortaya çıkan ve gelişen romanın Türk edebiyatındaki gelişimi de kendine has bir takım hususiyetleri barındırmaktadır. Türkiye'de romanı hazırlayan gereklilikler üzerinde durulmuş, İslam dininin özel hayata bakışı ele alınmıştır. Klasik edebiyat ve halk edebiyatlarının roman için kaynaklık etmeleri göz önünde tutularak Türk edebiyatındaki bu türler arası yardımlaşma da çalışmada ele alınmıştır.

Edebiyat tarihi incelemeleri, şüphesiz ki dönemin sosyal ve siyasal olgularının yanı sıra sanatçının da yaşantısını ele alarak eserin yerini tam olarak saptadığından çalışmamıza konu olan Ahmet Mithat Efendi'nin yaşamı, hakkındaki eserlerin birçoğu taranarak ele alınmıştır. Özellikle dönemin tarihi, Osmanlı Devleti'nin 18. yüzyılda başlayan sosyal ve siyasal yenilenmesinin kökenleri de düşünülerek Tanzimat Fermanı'na kadar değerlendirilmiş ve Tanzimat seneleri ele alınmıştır. Türkiye'de romanı ortaya çıkaran özgül koşullar gözden geçirilmiş; romanın gelişim ve dönüşüm süreci ilk eserlerden yola çıkılarak incelenmiştir. Her ne kadar Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığının ilk on yılı incelenmiş olsa da yaşamı ölümüne kadar ele alınmıştır. Bundan maksat, Ahmet Mithat Efendi'yi her şeyden önce bir bütün olarak ele almak düşüncesidir.

Çalışmamıza konu olan romanlar, tüm yönleriyle değerlendirilmiştir. Her bir romanın künye ve genel bilgileri alınmış, konunun ana hatları adı altında romanın içeriği verilmiştir. Şahıslar, Protagonist, antagonist, norm ve fon karakter olmalarına göre değerlendirilmiştir. Romanın yapı, kurgu, anlatıcı ve bakış açısı, yer ve zaman, muhteva ve üslup bakımından değerlendirilmesi de yapılmıştır.

Çalışmamızda alıntılar, özgün imlâsına bağlı kalınarak aktarılmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin çalışmamıza konu olan romanlarından yapılan alıntılar, kaynaklar



kısmında verdiğimiz eserlerinden alınmıştır. Metin içinde bunların yalnızca sayfa numarasına yer verilmiştir.

### **Konu Kapsamı**

Çalışmamızda Ahmet Mithat Efendi'nin romancılık yaşamının ilk on yılında gerek tefrika ve gerekse müstakil eser olarak basılan 15 romanı incelenmiştir. Bu romanlar, kronolojik olarak ele alınmış; Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığının gelişim ve dönüşüm seyri izlenme imkânına kavuşmuştur. *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanın yayım tarihi olan 1874 (h.1291) yılından *Esrâr-ı Cinâyet* romanının yayım yılı olan 1884 (h.1301) yılına kadar olan süreç değerlendirilmiştir.

1884'ten önce yayımlanmış; ancak çalışmamıza dahil edilmeyen *Yeniçeriler* (1288) ve *Beliyyât-ı Müdhike* adlı eserler roman hüviyetinden uzaktır. Her ne kadar kimi kaynaklarda bu eserlerden roman olarak söz edilse de *Yeniçeriler* (1288) ve *Beliyyât-ı Müdhike*'nin hem içerik hem de hacim bakımından hikâye türüne dahil edilmesi gerekmektedir. Yaptığımız inceleme sırasında da bu iki eserin hikâye olduğunu müşahade ettik.

Çalışmamıza dahil ettiğimiz romanlar kronolojik olarak aşağıya çıkarılmıştır:

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* (2000), Haz.Kâzım Yetiş – Necat Birinci - M. Fatih Andı,Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* (2000), Haz. Ali şükrü Çoruk, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Felâtun Bey ile Rakım Efendi* (1996), *Felâtun Bey ile Râkım Efendi*, Akçağ Yayınları, İstanbul.

*Hüseyin Fellâh* (2000), Haz.Kâzım Yetiş – Necat Birinci – M. Fatih Andı,Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* (2000), Haz. Ali Şükrü Çoruk, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Paris'te Bir Türk* (2000), Haz. Erol Ülgen, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Çengi* (2000), Haz. Erol Ülgen - Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Kafkas* (2000), Haz. Erol Ülgen - Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Süleyman Muslî* (2000), Haz. Erol Ülgen - Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Yeryüzünde Bir Melek* (2000), Haz. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Karnaval* (2000), Haz. Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Henüz Onyediy Yaşında* (2000), Haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Vâh* (2000), Haz. Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Acâyib-i Âlem* (2000), Haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

*Dürdane Hanım* (2000), Haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

## I.BÖLÜM

### 1.1 TÜRK VE DÜNYA ROMANCILIĞININ KAYNAKLARI, DOĞUŞU VE YÜKSELİŞİ

#### 1.1.1. Roman

##### 1.1.1.1. Tanım

Romanın tanımı, genel olarak ‘olmuş ya da olması mümkün’ olayları, şahıslarla ilişkilendirerek yer ve zaman etrafında ele alan edebi tür olarak yapılır. Roman, edebiyatta en az bir vakaya dayanan ve nesir olarak yazılan bir edebî türdür. Basılmış olma ölçütü, romanın önemli kıstaslarından bir başkasıdır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde romanın tanımı şöyle yapılır: “*İnsanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan uzun edebiyat türü.*” (TDK Türkçe Sözlük 1988: s. 1227) Mustafa Nihat Özön (1954) ise *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü* adlı eserinde romanı kurmaca yönünü de vurgulayarak “*Bir fiksiyon eseridir*” (s.224) şeklinde tanımlar.

M. H. Abrams (1999), hazırladığı *A Glossary of Literary Terms* sözlüğünde romanın tanımı şöyle yapar: “*Roman, nesir olarak yazılan ve çok çeşitli edebî türlerin bir araya olay örgüsü etrafında genişletilerek getirilmiş şekildir.*” (s.190) *The Routledge Dictionary of Literary Terms*’te romanın şiir ve tiyatro ile birlikte edebiyatın üç önemli türünden biri olduğu vurgulanmıştır (Childs ve Fowler 2006: s.157). Himmet Uç (2006) da romanın anlatının organizasyonundan ibaret bir tür olduğunu dile getirmiştir (s.245). Stevick (2004) romanın “*çok yüksek bir zekâ seviyesine hitap edecek kadar zengin ve karmaşık bir edebî çeşit*” (s.9) olduğunu ifade eder. Stevick’in bu tanımı birçok eleştirmen ve kuramcı tarafından kabul görmüştür.

Roman hakkında yapılan tanımlamalar, ana hatlarıyla olay örgüsü koşulu ve nesir olma ölçütüne dayandırılır. Bunlar, şüphesiz ki romanı bütün edebî türleri içine alan bir çatı yapar ve öteki türlerden ayırır.

### 1.1.1.2. Roman Kelimesinin Kökeni

Roman terimi birçok Avrupa dilinde “roman” kelimesiyle karşılanmaktadır. Avrupa dillerindeki roman kelimesi Ortaçağ’a özgü bir tür olan “romance”dan türetilmiştir. Genel olarak bu terim, “*Roma İmparatorluğu’na bağlı olan halkların kullandığı konuşma dili olan halk Latincesi ile yazılmış mensur ve manzum hikâyeler*” (Çetin 2003: s.77) anlamında kullanılmaktadır.

Türkçe’de “roman” kelimesi Fransızca’dan alınmış ve dolayısıyla “romance” kelimesine dayanır. Roman, bazı Avrupa dillerine İtalyanca “novella” kelimesinden geçmiştir. İngilizce’deki “novel” kelimesi “novella”dan türetilmiştir (Abrams 1999: s.190). Bu da Anglosakson kültüründe romanı, Boccaccio’nun novellaları bir araya getiren *Decameron*’una götürür. Nitekim Mustafa Nihat Özön (1985) da “*masallardan çıkmış olan yazı halinde nesir hikâyeyi ilkin İtalya’da*” (s.18) görebildiğimizi belirtmiştir.

Fransızca “roman” kelimesi, “romance”tan çıkarılmıştır. Romans, türün ilk örnekleri Roma İmparatorluğu döneminde ortaya çıktığı için bu adı almıştır. İtalyanca “novella” kelimesi İngilizce’ye “novel” olarak geçmiştir. “novella” yeni, yenilik anlamına gelir. “novelte” kelimesi “hafif roman” için kullanılır. Wikipedi’de “novelle” kelimesinin köken anlamı “*şehir yaşamı hakkında hem eğlendiren hem de terbiye eden haberler*”<sup>1</sup> olarak yansıtılır. Bu tanımlama romanın atası olan ‘romance’ın şehir hayatına müteallik olduğunu gösterir (Miyasoğlu 2002: s.359-370).

Ian Watt (2007) roman (the novel) kelimesinin on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru yerleştiğini bildirir: “... *roman yalnızca belirli bir edebi perspektife uygun olanları değil, insan yaşantısının tüm çeşitliliklerini resmetmeye çalışır: Romanın gerçekçiliği sunduğu yaşam tarzında değil, o yaşamı sunuş tarzında yatar.*” (Watt, 2007, s.11)

Milan Kundera (2009)’nın o çok meşhur deyişiyle “*Roman Avrupa’nın eseridir; keşiflerini farklı dillerde yapmış olsa da, bütün bir Avrupa’ya attır.*” (s.18) diyoruz. Roman Avrupa kültürünün önemli bir parçasıdır ve diğer uygarlıklara Avrupa

---

<sup>1</sup> Novelle kelimesinin tam karşılığı şöyle verilmiştir: “*The novel's potential to become the medium of urban gossip and scandal fuelled the rise of the novel/novella*” (<http://en.wikipedia.org/wiki/Novel>) [Erişim tarihi 28.03.2010]

kültürünün ihracı yoluyla geçmiştir. Nitekim Ian Watt (2007) da romanın Avrupa kültürünün bir parçası olduğunu vurgulamıştır.

Asya'nın geleneksel anlatısıyla karşılaştırıldığında *Don Kişot*'un çıkışı Orta Çağ'da insanı insan olarak anlatmayan anlayışa karşı yapılan büyük bir devrimdir. Coğrafi keşifler, Rönesans ve Reform gibi hareketler bütün bir Batı'nın sekülerleşmesine katkıda bulunur. Roman, Tanrı'yı yadsımasa da dünyadan el çektiren ve insanın mutlak özgürlüğünü savunan Avrupa'nın yeni biçimidir. Dolayısıyla roman özünde materyalizmi barındırır. Lukács (2003) romanın Tanrısal aklın egemen olduğu dünyanın biçimi olmadığını şu sözleriyle savunmuştur: "*Roman Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir.*" (s.94) Romanın Avrupa'da ortaya çıkmasının esas nedeni, Tanrı ile insanlık arasına konulan mesafeden kaynaklanır. Asya'da Tanrı ile insan arasına bir mesafenin konulmaması ve mistik inançların genellikle egemen olması, Romanın Batı edebiyatına özgü bir tür olarak ortaya çıkmış olduğunu desteklemektedir.

### 1.1.1.3. Kuramsal Güçlükler

Romanın poetika gibi bir edebiyat teorisine sahip olmamasından ötürü kuramsal güçlükleri bulunmaktadır. Her iyi roman, önceki romanın eleştirisinden ibaret olduğu için türün kesin bir ayrımını belirten tez ortaya koymak mümkün değildir. Nitekim Stevick (2004) bu konuda şunları söylemektedir: "... *melez bir edebi çeşit, teorik eleştiriyi tamamen ortadan kaldıracak kadar esnek eleştiri kavramlarına ihtiyaç gösterir.*" (s.10) Lukács (2002) da Stevick'in görüşlerini paylaşır: "*Yalnızca kompozisyonel olarak birleştirilen parçaların ayrışık bir özerk hayata sahip olma yeteneği, romanın bütünlüğünün yapısını kesin olarak görünür kılma bakımından, ancak bir belirti (septom) olarak önemlidir kuşkusuz. Elbette, örnek olarak alınan her yapının, tek başına, romanın yapısının bu uç sonucunu sergilemesi gerekmez.*" (s.83) Forster (1982) de, "...*roman dediğimiz şey biçimsiz koskoca bir kara parçasıdır.*" diyerek genel-geçer bir roman teorisinin yokluğundan söz etmiştir.

Lukács (2002)'in ifade ettiği gibi, romanın belirli bir yasası yoktur. Onu tek bağlayan niteliği, incelik ayarlarıdır (finess settings): "... *romanın 'yarı-sanat' niteliği, 'kapalı' sanat biçimlerindeki daha da katı, çiğnenmesi daha da güç yasalar dayatır kendi kendine ve bunlar özlerinde ne kadar tanımlanmaz ve*

*formülleştirilmez yasalarsa, o kadar bağlayıcı olurlar: incelik ve hesaplılık yasalarıdır bunlar.”* (s.80) Ian Watt (2007)’ın görüşleri de bu yöndedir: *“Richardson dikkati en iyi celbeden şeylerin ‘kritik durumlar... bir anlık diyebileceğimiz betimlemeler ve düşünceler’ olduğunun farkındaydı. Anlık betimlemeler sayesinde anlatının hızı birçok sahnede neredeyse gerçek hayatunkine erişecek kadar yavaşlatılmıştı.”* (s.27)

Romanın kuramsal çerçevede anlaşmalı bir teorisinin bulunmaması sebebiyle biz de roman sanatını ilgilendiren çalışmamızın 1. Bölümünde kuramsal bir görüş ortaya koymaktan çok panoramik bir değerlendirme içine gireceğiz.

#### **1.1.1.4. Temel Ölçütler ve Kurgusal Anlatı**

Roman, biçimsel olarak içerdiği belirli özellikler sayesinde kendini koruyup geliştirebilmiş bir tür olarak ortaya çıkar. Ian Watt (2007)’ın belirttiği gibi romanın yükselişinden bu yana biçimini muhafaza edebilmesi onun geleneksel edebî bir tür olarak yerleşmesine imkân sağlamıştır.

Romanın en önemli özelliği olarak karşımıza çıkan yönü, kurgusal (fictive) bir anlatıya sahip olmasıdır. Anlatı evrenin ilk yaratılış anında mevcuttur.<sup>2</sup> Bu mevcudiyet onun evrilişine engel değildir. Roman, bütün gücünü ve ilhamını gerçekten yana alsa da yeni bir yaşamı öngördüğü ve şekillendirdiği için kurgusaldır. Romanın dünyası, yeni bir dünyaya içkindir. Sanat eseri olarak roman, yeni dünya ve insanın eseridir.

Şüphesiz ki edebi bir türün roman olarak mülhaza edilebilmesi için bazı ölçütlerinin bulunması gerekmektedir. Ancak yazın kuramcıları ya da roman teorisyenleri türün sınırları ve nitelikleri hakkında tam bir anlaşma içinde değildir. Stevick (2004) romanda bulunması gereken en önemli özellikleri şöyle sıralar: *“ayrıntıları algılayabilme gücü”, “yapısal ölçü”, “sosyolojik ölçü”, “ölçü olarak mit”, “basılmış olma ölçüsü”, “felsefi ölçü”, “ölçü olarak konu” ve “ölçü olarak kültür”* (s.11-17)

---

<sup>2</sup> Himmet Uç (Temmuz 2002a), anlatının kaçınılmaz olduğunu şöyle dile getirmiştir: *“İlkel olsun medeni olsun bütün insanlar yaptıklarını bir başkasına anlatmışlar veya bir başkasından olaylar dinlemişlerdir.”* (s.313) Dolayısıyla anlatı insanın doğasında var olan bir vasıftır. Mehmet Tekin (2003) ise anlatıcıyı kurgusal edebî türlere genelleyerek şöyle tanımlar: *“...destan. Masal, hikâye, roman gibi epik karakterli metinlerde, sesini; şu veya bu tonda duyduğumuz; gizli veya açık kimliğine tanık olduğumuz bir varlıktır.”* (s.18)

Maurice Z. Shroder'e (2004) göre roman, "*romanstan çok felsefî hikâye*"(s.23) ile benzerlik gösterir. Felsefî hikâyelerde "*romandakine benzeyen hayal dünyasından gerçek dünyaya düşmenin yaşattığı hayal kırıklığı*" (s.23) bulunmaktadır. Romanın felsefî hikâyeden farkı, bu durumu felsefî hikâyenin terminolojik diline karşı günlük hayat tecrübesine dayanarak vermesidir.

Romanı öteki türlerden ayıran önemli bir nitelik de şüphesiz ki ne onun uzunluğu ne de bölümlerinin sayısıdır. Özellikle metinsel söylem (Jeanrond 2007: s. 143) romanı öteki bütün türlerden ayıran en önemli kıstaslardan biridir. Metinsel söylem, genel özellikleriyle türün belirleyicisi olmaktadır.

Roman bütün edebî türlerle ilişkili olan bir türdür. Türlerin birleşiminden meydana gelen roman, ilk söze; yaratılış anına kadar götürülebilir. Çünkü ilk söz de romanın dünyasını ilgilendirir. Başlangıçta bağımsız derecikler gibi akmaya başlayan su, birleşmeye başlamış ve büyük nehirler oluşturmuştur. Edebî türler de tıpkı derecikler gibi akar; sonuçta hepsi birleşerek büyük nehri; yani romanı oluşturur. Şiir, kutsal metinler, tiyatro, mektup, söylev, biyografi vb. bütün türlerin birleşiminden ibaret olan roman için Bakthin (2001)'in de ifade ettiği 'carnival' ifadesini kullanmak en doğrusu olacaktır. Northrop Frye (2004) da romanın tahkiyeli bir anlatım türü olarak itirafname, anatomi ve romans ile bileşimler kurduğunu belirtir: "... hikâye türü edebiyatı biçim özellikleri bakımından ele aldığımız zaman, roman, itirafname, anatomi ve romans olmak üzere aynı gövdede dört dalın birleştiğini görebiliriz." (s.44) Burada roman, üst çatıyı gösterir. Romanın türlerin karnavalı olduğu ortak görüştür. Biz de romanın türsel kuramında şiirden mektuba; mektuptan söyleve kadar pek çok edebi türün bileşiminden ibaret olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz: "...roman, içinde pek çok unsurun bulunduğu bir edebi çeşittir ve deneme, roman tarih, biyografi, komik ve duygusal dramlar ve buna benzer pek çok kaynaktan edindiği unsurları içinde barındırır." (Stevick 2004: 10)

Jale Parla (2002)'nin 'tür mutasyonları' görüşü bu açıdan dikkate değerdir: "*Günümüzün en yaygın yazın türü olan roman, doğuşu kadar varoluşunu da tür mutasyonlarına borçlu olan bir yazın biçimidir. Tür ötesi bir tür olan roman hiçbir türe girmez ama hepsinden yararlanır. Cervantes bunu şaşırtıcı öngörüsüyle 1605'te yazdığı o muhteşem tür atışmasıyla, yani Don Quijote ile, edebiyat dünyasına duyurmuştur.*" (s. 33)

Joseph Conrad (2004), romanın basit olmakla birlikte kinayeyi ön planda tutan bir edebî tür olduğunu savunmuştur: “*Roman bütünü sanat dalları arasında, gerçeği en dolaylı şekilde ifade eden, kendisine hizmet edenlerin, bağlananların vicdanî endişelerinin etkisiyle anlaşılması çok zorlaşan, her şeyin üstünde sanatçının yüreğine ve zekâsına en çok sorumluluk yükleyen bir sanattır.*” (s.34)

Roman okurunun beklentileri ile mahkeme jürisinin beklentileri arasında pek çok yazar paralellik kurmuşlardır: “... *romanın gerçekliği taklit ediş tarzı epistemolojide uzman bir başka grubun yöntemleri aracılığıyla da aynı şekilde açıklanabilir: mahkemedeki jüri üyeleri. Jüri üyeleriyle roman okurunun beklentileri pek çok açıdan kesişmektedir: her ikisi de olayın tüm tikelliklerini, yani vakanın zamanını ve mekânını bilmek ister; her ikisi de söz konusu tarafların kimliği konusunda doyurucu şekilde bilgilendirilmeyi bekler ve Sir Toby Belce ve Mr. Badman adında birisi hakkında gösterilen delilleri kabul etmeye yanaşmaz, hele Chloe diye, soyadı bile olmayan ‘çok rastlanan değersiz bir kişinin’ konusu bile edilemez; yine her ikisi de tanıkların hikâyeyi ‘kendi sözcükleriyle’ anlatmalarını beklerler.*” (Watt, 2007, s.35) (T. H. Green, bunun roman türünün karakteristik bakış açısı olduğunu söyler. )

## **1.1.2. Romanın Kaynakları**

### **1.1.2.1. Antik Dönem ve Roman**

İlkçağ, romancılık için henüz çok erken bir dönemi ifade eder. Anlatının yolculuğunda çıkış noktası (exodus), genellikle Antik dönem olarak görülür. Romanın asıl biçimini bulması çağlarla ifade edilebilecek bir zaman dilimini gerektirmiştir.

Edebiyatta tür kuramı Aristoteles’in *Poetikası* ile başlar. Aristoteles, Sophokles’in *Kral Oidipus*’undan yola çıkarak tragediyayı tanımlar. Jale Parla’ya (2002) göre, *Kral Oidipus* türünün ideal örneğini oluşturur, bu yüzden tek istisnadır: “*Yazın türleri, edebiyat tarihinin en dinamik göstergeleridir ve reçeteye gelmez; çünkü her edebî yapıt, ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler.*” (Parla 2002: 29)



Romanın tarihini anlatabilmek için İlk Çağ'a kadar gitmek gerekmektedir. İlkçağ epiği romanın habercisidir. Bütün efsane ve masallar roman türünün ataları olarak kabul görmektedir (Bourneur-Quellet 1989: s.10). *Gilgamiş*, *İlyada* ve *Odise*, *Mahabbarata*, *Ramayana* ve Virgilius'nun *Aeneid*, *Beowulf* ve *The Song of Roland*'ı epik örneklerdir. Bütün bunlar romanın habercileri olarak görülmelidir. Tahkiye geleneğine dayanan bu eserlerin karakterleri, protagonist değil; kahramandır. Destan Çağı'nda yaratılan eserler, güçlerini mitolojiden alır.

Greke dönemine gelindiğinde Virgilius'nun tahkiyeye dayanan *An Ephesian Tale* and *Chaereas and Callirhoe*'u miladın başlangıcına yazılmış 'fictive' eserlerin başında gelir. Petronius'nun *Satyricon*'u ve Apuleius'nun *The Golden Ass*'ı tahkiyeyi deneyen ve kullanan eserlerdir. Ian Watt (2007), dilsel bakımdan ilkçağ şairlerinin bir temel kurduğunu belirtir. Roman ilkçağ mirasından bu yönüyle yararlanmışır: "*Kurmaca edebiyattaki eski üslup geleneği esasen sözcüklerle şeyler arasındaki mütakabiliyet sorununa değil, retoriğin betimlemelere ve eyleme kazandırabileceği dışsal güzelliklere önem veriyordu. Antik Yunan romanslarındaki süslü dil geleneği Heliodoros'un Aithiopika'sıyla beraber yerleşmiş; Sidney ve John Lyly'in yapmacık, süslü eserlerinde ve La Calprenède'nin Madeleine de Scudéry'nin zorlama metaforlarına (phébus) sürdürülmüştür. Dolayısıyla yeni kurmaca yazarları, Petronius'un Satyricon'u gibi tamamen alt sınıfların yaşamını resmeden alıntılarda bile takip edilen nazımla düzyazıyı karıştırma geleneğini reddetseler bile, dilin salt göndergesel bir araç olmaktan ziyade başlı başına ilgiyi hak eden bir şey olarak kullanılmasına yönelik güçlü bir edebi beklenti devam edecektir.*" (Watt 2007: s.31)

### 1.1.2.2. Orta Çağ ve Roman

Ortaçağ, romanın doğuşunda en etkili olan dönemlerden biridir. Özellikle Romans ve Pikaeskler, romana en yakın türler olarak görünürler: "...klasik döneme ve Rönesans'a ait epiklerin olay örgüleri geçmiş tarihten ve fabllerden alınıyordu ve yazarın konuyu işleyiş tarzı, çoğunlukla, o türün kabul görmüş örneklerini esas alan edebi adaba göre değerlendiriliyordu. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve de tamamen karşı çıkan tür roman oldu; zira romanın başlıca kıstası her zaman biricik ve dolayısıyla da yeni olan bireysel yaşantının doğru bir şekilde aktarılmasıdır. Bu

*nedence roman son birkaç yüzyıldır özgünlüğüne ve yeni (novel) olana eşi görülmedik ölçüde değer veren bir kültürün edebiyat alanındaki mantıksal aracıdır ve dolayısıyla ismiyle müsemmadır.”* (Watt, 2007, s.14)

Ortaçağ tahkiye geleneği içinde *Arthur Hikâyeleri* 12. ve 13. yüzyıllarda Avrupa’da ve özellikle Fransa’da popüler hale gelmiş romanslardır. Gelenek olarak şövalye hikâyelerine dayanan *Arthur Hikâyeleri*, olağanüstü güç ve olaylar zinciriyle oluşturulmuş; Kral Arthur’un efsanevî kişiliğine dayanır. *Arthur Hikâyeleri*, Sir Thomas Malory’nin *Morte D’Arthur* eseriyle zirveye ulaşır. 12. ve 13. yüzyıllarda kilisenin hakimiyeti, Arthur’un efsanevî kişiliğine dayanan bu hikâyelerin kısa sürede tüm Avrupa’ya yayılmasına olanak sağlamıştır. Romanslar sayesinde ortaya konulan örnek şövalye tiplerini, doğuda Müslümanlara karşı yapılacak sefer ve savaşlarda asker toplamayı kolaylaştırmış, kilisenin halk üzerindeki etkisini pekiştirmiştir.

Destandan romansa geçiş süreci Eflatun ve Aristo’nun felsefesinin yol göstericiliği sayesinde gerçekleşir: “*Romans ve destan, Eflatun ve Aristo’nun idealist felsefelerinin gerçek anlayışı üzerine inşa edilmiş, zaman ve mekâna göre değişmeyen evrensel insan tecrübesi ve değerleri üzerine kurulmuş iki önemli edebi çeşittir.*” (Kantarcioglu, 2007, 14) Northrop Frye (2004) da romans ile roman arasındaki temel farkın kahramanlar ve olaylardaki gerçekliklere dayandığını dile getirir: “*Roman ve romans arasındaki en önemli fark, karakterlerin yaratılışında kendisini gösterir: Romans yazarı, eserinde gerçek insan yaratmaya çalışmaz. Onun karakterleri çeşitli ruh hallerinin somut (alegorik) sembolleridir. Jung’un ‘libido’sunu, ‘anima’sını bulduğumuz eserler romanslardır. Romanslardaki kadın ve erkek kahramanlar ca kötü karakterler, evrensel tipler (arche-types)i yansıtan birer gölgedir. (...) Romancı, şahsiyetle, sosyal maskelerini takmış karakterlerle meşgûldür. Romancının dengeli bir toplum çerçevesinde ihtiyacı vardır. En iyi romancılarımızdan çoğu, karakterlerini yaratırken, en ince ayrıntıyı bile ihmal etmemeye çalışırlar. Romans yazarı ise, karakterlerini bazı niteliklerin vücut bulmuş bir temsilcisi, başka karakterlerden tamamen farklı tipler olarak, sosyal ortam dışında, hayalin potasında idealleştirerek yaratır.”* (s.37)

Yine Frye (1990), roman ile romans arasındaki temel farkın “*karakterizasyon anlayışı*”ndan (s.304) kaynaklandığını dile getirmiştir. Frye’a göre, romanslar “*real people*” (a.e., s.304) ortaya koymaz, yalnızca psikolojik arketipler yaratır. Sevim

Kantarcioğlu (2007), romansın hayal gücü ürünü olduğunu şu sözlerle vurgular: “Romans, gerçeği mitleştiren hayal gücünün mahsulüdür.” (Kantarcioğlu 2007: 17) Nitekim Shroder (2004) de aynı görüştedir: “Romans, esas itibariyle bir kaçış edebiyatıdır: Okuyucusunun duygularına, hayal gücüne hitap eder ve onu zafer dolu maceralara süslenmiş sihirli bir dünyanın büyüüne terk eder. Kahramanın kazandığı zafer, bir ejderhanın öldürölmesi olabildiği gibi, bir kovboy filmindeki ahlâksız bir şerifin maskesini düşürmek de olabilir. (...) roman, romansın temel ilkelerine aldığı şüpheci yaklaşımla, okuyucuyu gerçeğe yöneltilir.” (s.27)

Maurice Z. Shroder (2004), romans başkışilerinin kahraman olarak doğup büyüdüklerini ve alinyazılarının kahramanlık olduğunu dile getirerek Thackeray’ın kahramansız romanı denediğini ifade eder: “...teması bakımından roman, kendisini kahramanlık mertebesine yüceltecek olan potansiyellerini gerçekleştirerek gerçeğ bir kahraman olduğunu ispatlayan bir karakterin maceralarını hikâye eden romanstan farklıdır. Thackeray Gurur Pazarı (Vanity Fair) adlı romanına ‘Kahramansız bir roman’ adını verirken, romanın ayırıcı niteliğini de belirtmiştir. Romanın esas karakteri bir kahraman değildir veya Raymond Giraud’un dediği gibi, kahraman olmayan fakat kendisini kahraman zanneden bir karakterdir: O, içinde yaşadığı zaman ve durumun katı gerçeğlerini görmeyerek şan ve şeref rüyalarına dalan bir Miniver Cheevy ve Walter Mitty’dir.” (s.22)

Sevim Kantarcioğlu da (2007) Maurice Z. Shroder gibi düşünür: “Romansta başkışi, maceralarına kahraman olarak başlar; yaşadığı olayların sonunda gerçeğten kahraman olduğunu ispat etmiş olur.” (s.16)

Lukács (2002) Robert Browning’in *Paracelsus*’unun “Ruhumu kanıtlamaya gidiyorum.” (s.94) deyişini özünde bir roman kahramanının (protagonist) söyleyebileceği bir söz olarak görür. Ona göre bu söz, arayışı gerçekleştiren roman kahramanının sözleridir. Lukács (2002), roman kahramanının arayışını şöyle dile getirmiştir: “Roman içsellik’in serüvenini anlatır; romanın içeriği, kendini bulmak için yola çıkan, serüvenlerle kendini sınavıp kanıtlamak ve kendini kanıtlayarak özünü bulmak için serüvenlere atılan ruhun öyküsüdür.” (s.95)

Romanın gerçeğte romanstan sonra gelen bir tür olduğunu destan ve roman arasındaki köprü işlevini gördüğü tüm roman kuramcılarını tarafından kabul edilmiş bir düşünce-dir: “Romanslar, romanın ortaya çıkışında önemli katkıda bulunur. İlk

romanslar genellikle doğüstü varlıkları yansıtıırken modern romanslar mümkünün sınırları içinde kalır.” (Hawthorn 2000: 11) Roman, romansın büyüü ve gizemli dünyasından hakikatin dünyasına gelir ve destan çağından beri insanoğlunun hayatında hükümrân olan bütün mitleri bertaraf eder. Böylece, mitlerin dünyasında hakikatten uzak yaşayan insanoğlunun karşılaştığı ilk nesnel dünya olmaktadır. *Don Kişot*, romansın dünyasına ve romans kişiliğinde bütün mitik evrene bir karşı koyuşun adı olur: “... romans ruhu delilik veya monomania, yani bütün dünyayı *Don Quixote*’unki gibi devlerele, genç kızlarla dolduran ve onu maceraların yaşandığı bir tiyatro sahnesine dönüştüren bir ruh hali olur. *Don Quixote*, her köyün sürüsünü bayrak taşıyan bir ordu olarak görür. *Sthendal*’ın *Fabrice Del Dongu*’sunun *Waterloo*’da uğradığı hayal kırıklığından ve kahredici bir ıztırap içinde gerçekle yüzyüze gelişinden sonra, perişan bir şekilde geri çekilen Fransız ordusunu bir koyun sürüsü olarak görmesi şaşırtıcı değildir. Fakat *Sthendal* genç karakterleri hakkında son sözünü söylemiş sayılmaz: *Fabrice*’in tepkisi, bir yeni yetmenin duygusal kötümserliğidir ve *Don Quixote*’unki kadar tehlikeli bir gerçekten kopukluktur. Romanı yaratan düşünüş şekli ve *Shrewsbury* kırlarında kendi kendisini sorguya çeken *Falstaff*’inki gibi, duruma ters düşen hükümler yapmak yerine, sorular soran bir yaklaşımdır. (Shroder 2004: 25)

Romanı doğuran en önemli faktör, kendini gerçeklere kapatma ve hayal alemlerine dalma değildir. Roman, aydınlanma çağının bir sonucu olarak merak ve şüphe olgusunun ürünüdür. Nitekim *Sancho Panza*’nın sorusu, bütün insanlığın macerasını özetler ve aynı zamanda romanın doğuş sebebini izah eder. *Sancho Panza*’nın sorduğu “*Hangi devler?*” (Shroder 2004: 25) sorusu, romanı tetikler. “*Hangi devler?*” insanoğlunun mitlerle yoğrulan geçmişine ve dünyasına ilk isyandır ve yere ayak basmanın ilk işaretidir: “*Romans dünyasında her genç bir kahraman, her rakip bir canavar ve her genç kız bir tabiat harikasıdır.*” (a.e. 28)

İlkçağ ve Ortaçağ anlatılarının ortak özelliği kurmaca edebiyat karakterlerinin yalnızca bir ada sahip olmalarıydı. Hiçbir karakterin soyadı yoktu. Nitekim *Ian Watt* (2007), aydınlanmanın tikel bireyi ön plana çıkardığını böylelikle genel bir kişi değil de özel (tikel) bir kişinin söz konusu olduğu söyler: “... ilk romancılar karakterlerini çağdaş toplumsal çevre içerisinde yaşayan tikel bireyler olarak gösterecek adlar kullanarak bu gelenekle çok önemli bir kopuş yaşadılar.” ( s.21) Belirsiz bir bireyin romanda yeri yoktu. Roman kahramanının bir ‘birey’i ifade etmesi gerekiyordu. T. H.

Gren'in, roman okuyucusu ve mahkeme jürisi arasındaki benzerliğini ifade eden örneği karakteristik bir bakış açısidir. Ian Watt (2007) bu benzerliği şöyle aktarır: "... romanın gerçekliği taklit ediş tarzı epistemolojide uzman bir başka grubun yöntemleri aracılığıyla da aynı şekilde açıklanabilir: mahkemedeki jüri üyeleri. Jüri üyeleriyle roman okurunun beklentileri pek çok açıdan kesişmektedir: her ikisi de olayın tüm tikelliklerini, yani vakanın zamanını ve mekânını bilmek ister; her ikisi de söz konusu tarafların kimliği konusunda doyurucu şekilde bilgilendirilmeyi bekler ve Sir Toby Belce ve Mr. Badman adında birisi hakkında gösterilen delilleri kabul etmeye yanaşmaz, hele Chloe diye, soyadı bile olmayan 'çok rastlanan değersiz bir kişinin' konusu bile edilemez; yine her ikisi de tanıkların hikâyeyi 'kendi sözcükleriyle' anlatmalarını beklerler." (s.35)

### 1.1.2.3. Rönesans-Reform ve Roman

Rönesansı doğuran birçok neden romanın doğuşunda da etkilidir. Jeremy Hawthorn'a (2000) göre, romanın ortaya çıkışında dört önemli amil etkilidir. Avrupa'da okuma yazma oranının yükselmesi, matbaanın yaygınlaşması, Pazar ekonomisi ve bireyciliğin yükselişi romanı doğuran başlıca etkenlerdir. (s.6)

İngiltere'de 16. yüzyıl, Elizabeth dönemidir. Elizabeth döneminin tahkiyeli anlatımın gelişmesi üzerinde etkisi bulunmaktadır. Gascoigne'un *The Adventure of Master F. J.* 'i, John Lyly'nin *Euphues*'i, Robert Greene'in *Pandosto: The Triumph of Time*'ı, Thomas Nashe'in *The Unfortunate Traveller*'ı, Deloney's *Jack of Newbury*'si şüphesiz ki romansı beslemiş ve romana giden yoldaki denemelerde adlarından söz ettirmişlerdir (Göktürk 1964: s.232-233).Yine bu dönemde devam eden coğrafi keşifler sayesinde birçok seyahatname kaleme alınmış ve hepsinde tahkiye geleneği sürdürülmüştür. Marco Polo ve Ibn-i Batuta'nın seyahatlerini oluşturdukları eserlerde ve gezi notlarında anlatmaları birçok romancı için ilerde eşsiz ilham kaynakları olacaktır. Yine Thomas Moore'un *Utopia*'sı Jonathan Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri* ve Voltaire'in *Candide*'i bu gurup içinde değerlendirilmelidir.

Novelle olarak tanımlanabilecek ve teknik olarak roman kurgusuna en yakın edebi eser, ilk olarak Boccaccio'nun *Decameron*'udur (1351). On kadın ve üç erkekten

oluşan gurubun Floransa’da veba salgını nedeniyle karantina altındaki on gününü anlatır. Her gün on öykü anlatılır ve toplamda yüz öykü oluşturulur. Eserde olaylar genellikle aşk, şehvet, zevk ve eğlence üzerine kurgulanmıştır. Marguerite de Navarre’nin *Heptameron* (1558) Fransız rönesansını hızlandıran bir eser olarak görünür. Navarre’nin kaleme aldığı *Heptameron* yetmiş iki kısa öyküden oluşur ve Boccacio’dan esinlenilerek yazılmıştır. Eserde aşk, şehvet, cinsellik ve romantizm gibi konular ele alınmıştır.

Ahlakî değerleri işleyen eserler, romanın popüler bir tür olarak belirmeye başlamasıyla ortaya konulmuştur. Bir papaz olan John Bunyan’ın *Pilgrim’s Progress* (1678) adlı eseri dini hikâyenin ilk örneklerindedir. Hristiyanların kutsal yolculuklarını ele alan bu dini hikâyeler, halkın dini değerlerini yüceltmek için yazılmışlardır. Samuel Johnson’un *Rasselas*’ı (1759) annesinin ölümüne üzülen bir gencin ayakları üstünde durma çabasının ürünüdür. Habeşistan Prensi *Rasselas*’ı anlatan eserde, tamamen hayal gücü kullanılmıştır. Johnson, bu eserini Habeşistan’ı görmeden kaleme almıştır.

*Don Quixode* (1605-1615), roman güneşinin doğduğu andır. Ortaçağ’ın şövalye romanslarına karşı koyan ve onları eleştiren *Don Quixode*, roman olarak yaratılmıştır. Orta sınıf çatışmasının psikolojik portresi olan *Don Quixode*, ortaçağ romans ve pikareskleriyle beraber dini ve toplumsal anlayışa karşı koyuştur.

*Don Quixode*’u Avrupa’da bir dizi eser takip eder. Fransa’da Madame de Lafayette’in *The Princess of Cleves* (1678) tarihi romanın ilk örneği olarak görünür. İngiliz edebiyatının ilk kadın romancısı olan Aphra Behn, *Love Letters between a Nobleman and His Sister* (1683) ve *Oroonoko* (1688) adlı eseriyle öne çıkar. Daniel Defoe’nun *Robinson Crusoe* (1719) , *Moll Flanders* (1722) ve *A Journal of the Plague Year* (1722) adlı eserleri romanın ilk örneklerindedir. Samuel Richardson’ın *Pamela or Virtue Rewarded* (1740-1742) adlı eseri dikkati çeker. Henry Fielding’in *Joseph Andrews* (1742) ve *Tom Jones* (1746) romanları da roman türünün ilk örneklerindedir.

Ralph Fox (2000), romanın bireyin toplumla olan savaşını yansıttığını dile getirir: “Roman bireyle uğraşır. Bireyin topluma karşı, tabiatla karşı mücadelesinin destanıdır. Roman, ancak kişiyle toplum arasındaki dengenin kaybolduğu; kişinin hemcinsleri ve tabiatla savaş halinde bulunduğu bir toplumda gelişebilirdi. Böyle bir toplum ise kapitalist toplumdur.” (alıntulayan Hawthorn, 2000, s.9) Fox gibi düşünen Jale Parla (2002) Lukács’ın roman için modern epik söylemini reddeder: “Oysa

*kapitalist toplumda modernizmle gelinen yerde giderek parçalanmış bireyler, giderek parçalanmış bir gerçeklik ve giderek toplumsal bağlamından kopan, yabancılaştığı çevresini anlamlandırmakta güçlük çektiği için teknik ustalıklar deneyen, nesnelere anlamsızlaştıkça onların yerine simgeler koyan yazarlar bulunur. Böyle olunca da, yirminci yüzyıl romanlarından hayır gelmeyecektir.” (Parla 2002: 38)*

### **1.1.3. Romanın Yükselişi**

#### **1.1.3.1. Modern Kapitalizm ve Bireyciliğin Doğuşu**

Roman, seküler bir dünyanın ürünüdür. Lukács'ın düşünceleri, burjuvazinin kiliseden kopuşunu vurgular. İnsan ile Tanrı arasındaki ilişki, zamansal olarak sınırlanır. Kapitalist ilişkilerin egemen olmaya başladığı dünyada, burjuvazi Pazar günleri kiliseye gider. Bunun dışında din ile bağlantılar sıfırlanır. İşbölümünün gittikçe yaygınlaşması, toplumsal bilinçaltında dinin sınırlı bir şekle sokulmasını hızlandırmıştır. Roman, tam da model olarak seküler insanı konu alır. İlk romancılardan Defoe'nun Robinson Crusoe'sunun Tanrı ile ilişkileri çıkar esasına dayanır. Ian Watt (2007)'in de belirttiği gibi Crusoe, yalnızca sıkıştığında Tanrı'yı hatırlar. Yine Crusoe, Püriten olarak işlenmiş karakterdir ve burjuvazinin izin verdiği ölçüde yalnızca Pazar günü dini hatırlar. Crusoe'nin tutumu, bizde Orhan Veli'nin “Kitabe-i Seng-i Mezar” şiirinde Süleyman Efendi'nin bu konudaki yaklaşımı ile benzerlik gösterir:

“Ayakkabısı vurmadağı zamanlarda  
Anmazdı ama Allah'ın adını”

Ortaçağ'ın dünyasında kilise, egemenliğini pekiştirmek için romans ve pikaresklere gönüllü bir destek verir. Kudüs'ü ele geçirmek için kutsadığı şövalyelerin doğüstü bir gücünün olmasına bilerek destek sunmuş ve romansların yaygınlaşmasına kolaylık sağlamıştır.

Romanın, Rönesans ve Reform gibi dünya tarihini etkileyen ve kökten değiştiren iki önemli hareketten sonra doğuşu dikkate değerdir. Ortaçağ'ın kilise hegemonyası altında roman değil; romanslar yazılabilmştir. Romanslar, Tanrı'nın müdahalesini gerektiren konuları işlediğinden akıl üstü ya da dışı birçok doğa üstü olaya yer vermek zorundaydı. Roman ise, aklın egemen olmaya başladığı dünyanın anlatısı olarak görünür: *"...romanın alışlagelmiş yöntemi olan biçimsel gerçekçilik, varlığını duyularımızla kavrayamadığımız şeyleri dışlama eğilimindedir: jüre üyeleri, insan davranışlarını açıklamada ilahi müdahaleye eylem hakkı tanımazlar. Dolayısıyla yeni edebi türün doğuşu için belirli bir oranda sekülerleşme zaruri bir koşuld diyebiliriz. Romanın kişisel ilişkiler üzerinde yoğunlaşabilmesi için, öncelikle çoğu yazarın ve okurun dünya sahnesindeki başrolün Kilise gibi kolektif kurumlara ya da Teslis gibi aşkın aktörlere değil, birey olarak insanlara tahsis edildiğine inanması gerekiyordu."* (Watt, 2007, s.96) Roman, esasında insanı tüm yönleriyle kuşatarak anlatır ve bütünlük içinde verir. *"İyi bir romancı, insanın sosyal gerçeğini bütün boyutlarıyla yansıtmak zorundadır."* (Kantarcıoğlu 2007: 13) Balzac, Hugo, Flaubert, Tolstoy, Dostoyevski ve Dickens gibi roman yazarlarının yarattıkları karakterler, içinde buldukları sosyal ortamı (human context) bütünüyle yansıtır. Yansıtılanlar ne eksik ne de fazladır. Kundera (2009), Romanın sınıf çatışmalarını Marx'tan; bilinçaltını ise Freud'dan önce ele aldığını vurgular. Bu yargı önemlidir. Don Kişot'un sadık hizmetkârı Sancho Panza, sınıf değiştirme umuduyla yola çıkmıştır. Don Kişot, dünyaya yeni bir düzen vermenin sancısını ve deliliğini yaşar: *"Samuel Johnson'dan Karl Marx'a ve Lionel Trilling'e kadar farklı alanlardan gelen gözlemcilere göre, roman bir orta sınıf edebiyatıdır. Böyle bir gözlem, romanın hem özünden, hem de ait olduğu sınıftan kaynaklanan özelliklere sahip olduğunu ima eder. Roman, yeni bir edebî çeşit olarak, hiç olmazsa yeni bir okuyucu çeşidine hitap etmek üzere ortaya çıkmıştır. Bu yeni okuyucu zümresi, okur yazardır, davranış ve ahlakî değerler konusunda çok hassastır. Boş zamana sahip olan ve ticaretle uğraşan bir topluluktur. Kendi altındaki sosyal tabakanın kalabalıklarının, kendi üstündeki sosyal tabakanın verimsiz ataletinin farkındadır ve kendisini onlardan ayrı bir sınıf olarak görür. Roman, yansıttığı değerler bakımından, Richardson'da olduğu gibi, ya orta sınıfın arzu ve korkularını yansıtmalı veya Jane Austen'in eserlerinde olduğu gibi orta-sınıf yaşama tarzını teklif etmeli veya Flaubert'in yaptığı gibi orta sınıfı eleştirmeli veya Emily Bronte ve Conrad'ın*



*eserlerinde olduğu gibi orta-sınıfı fon olarak kullanıp ona karşı geliştirilen yeni değer sistemi aramalıdır.” (Stevick, 2004, s.12)*

Watt (2007), romanın bireyleşmenin doğal bir sonucu ve böylelikle bir ürünü olduğunu yeri geldikçe vurgular: “...romanı diğer edebiyat türlerinden ayırt eden husus hem karakterlerinin bireyleşmelerine hem de yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumuna büyük önem vermesidir.” (s.19) 16. yüzyıldan itibaren toplumsal olan yerini bireysel olana bırakır: “Gerek filozoflar gerekse de romancılar tikel bireye o güne kadar görülmemiş ölçüde büyük bir önem atfetmişlerdir.” (s.20) Yine Ian Watt (2007), romanın bireyleşmenin zaferi olduğunu şu sözleriyle vurgular: “...klasik döneme ve Rönesans’a ait epiklerin olay örgüleri geçmiş tarihten ve fabllerden alınıyordu ve yazarın konuyu işleyiş tarzı, çoğunlukla, o türün kabul görmüş örneklerini esas alan edebi adaba göre değerlendiriliyordu. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve de tamamen karşı çıkan tür roman oldu; zira romanın başlıca kıstası her zaman biricik ve dolayısıyla da yeni olan bireysel yaşantının doğru bir şekilde aktarılmasıdır. Bu nedenle roman son birkaç yüzyıldır özgünlüğüne ve yeni (novel) olana eşi görülmedik ölçüde değer veren bir kültürün edebiyat alanındaki mantıksal aracıdır ve dolayısıyla ismiyle müsemmadır.” (Watt 2007: s.14)

İlkçağ ve Ortaçağ anlatılarının ortak özelliği kurmaca edebiyat karakterlerinin yalnızca bir ada sahip olmalarıydı. Hiçbir karakterin soyadı yoktu. Nitekim Ian Watt (2007), aydınlanmanın tikel bireyi ön plana çıkardığını böylelikle genel bir kişi değil de özel (tikel) bir kişinin söz konusu olduğu söyler: “... ilk romancılar karakterlerini çağdaş toplumsal çevre içerisinde yaşayan tikel bireyler olarak gösterecek adlar kullanarak bu gelenekle çok önemli bir kopuş yaşadılar.” (Watt, 2007, s.21) Roman, modern bir dönemde ortaya çıkmıştır. Onu, İlkçağ ile Ortaçağ geleneğinden kesin olarak ayıran en önemli yanı, bütün tümelleri reddedip tikelleri kabul etmesidir.

Profesör Ian Watt’ın görüşleri birçok bakımdan Lukács’ın görüşleriyle kesiştiği gibi romanın bireyselleşmenin ürünü olduğu yolundaki fikirleri de benzerlik arz eder: “Roman, bütünselliğinin özünü, başlangıç ve son arasında içerir ve böylece bir bireyi de deneyimleri aracılığıyla tam bir dünya yaratmak ve bu dünyayı dengede tutmak zorunda olan kişinin sonsuz yüksekliklerine çıkarır –hiçbir epik bireyin, hatta Dante’nin bireyinin bile, erişemeyeceği yüksekliklerdir bunlar, çünkü epik birey önemini salt bireyliğine değil, kendisine bahşedilen bir kayraya borçludur. Ama roman tam da bireyi

*yalnızca bu şekilde içerebildiği için, birey salt bir araç haline gelir ve yapıttaki merkezi konumu da, hayatın belli bir sorunsalını açığa çıkarmaya özellikle uygun oluşundan başka bir şeyi ifade etmez.”* (Lukács 2002: 89)

Böylelikle romanın en önemli yönü, bireyleşmeyle karakterlerin “*görmeli kahraman çizgisinden uzaklaşıp sıradan bir figür*” (Tekin 2002: s.165) olmasıdır.

### **1.1.3.2. Burjuva Toplumunun Doğuşu ve Roman**

Romanın tarihi, modern kapitalizmin tarihine paraleldir. Roman, burjuva toplumunun ortaya koyduğu bireyi ele alır (Fethi Naci 1999: s.7) Bireyselleşmenin ürünü olarak Adam Smith’in öğretisindeki ‘hür teşebbüs’ün sonucudur. Roman kahramanını mimetik olarak yaratan, onu dilediği çevreye oturtan yazarın elinde bir kukla olarak bulunmaktan kurtulmalıdır. Lucien Goldmann (1995), romanı “*bir biyografi ve toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük*” (s.24) olarak değerlendirirken esasında Fransız ve Burjuva devrimi ile gelen özgürlükçü yanına işaret etmiştir. Bu açıdan romanın kahramanları, demokratik sosyal bir ortamda yaşamalı ve cüz’i iradesini tıpkı gerçekte yaşayan insan gibi elinde bulundurmalıdır: “*Romanın yoğun, boğucu insancıl niteliğinden uzak durulamaz; insanla roman iç içedir; bu gerçeğin yol açacağı yüceltici ya da alçaltıcı durumlardan kurtuluş yoktur; insan eleştiri de bu durumları hesaba katmak zorundadır.insanlardan tiksiniyor olabiliriz; ama onları romandan atacak, hatta temizleyip arıtarak kullanacak olursak, kitabımız canlılığını yitirir, bir sözcük yığına dönüşür.*” (Forster 1982: s.61-62)

Orta Çağ toplumu, totaliter yönetimlerce idare edilmekteydi. Bireyselliğin ortaya çıkışı, coğrafi keşiflerden sonra gerçekleşecektir. Doğu ticaret yollarını elinde bulunduran İslam dünyası, Batılıların yeni keşifler yapmasını zorunlu kılmaktaydı. Haçlı seferleriyle başarısızlığa uğramış olan Batı dünyasının yeni yollar arayışına girmesi tabidir. Orta Çağ’da bir mali güç olan Kilise, bu gücü feodalitelerle birlikte elinde bulundurmaktaydı.

Yine de Orta Çağ’da kapitalizmin ilk işaretleri görünür. Bu dönemde tam bir kapitalizmin olmaması, para ticaretinin yerine meta ticaretinin egemen olmasından kaynaklanmaktadır. Lyon ve Champagne’deki fuarlar büyük ticareti çeken ilk

merkezlerdir (Pirenne 2009: s.133-136). Avrupa’da ticaretin büyük ölçüde lokal olması ve statükocu kuruluş ve idarelerin elinde bulunması, yoksul halkın yeni arayışlara girmesini sağlamıştır.

Kalvinizm, Orta Çağ’ın dünyasında Kilise’nin din üzerindeki tekeli ve baskısını kırar. Kilisenin kul ile Tanrı arasında aracı olmasını reddeder. Kalvinizmin modern kapitalizmin doğuşuna yaptığı en önemli katkı, statik olarak duran paranın zaman karşısındaki değerini saptaması bakımından faizin önünü açmasıdır. Bu, para ticaretinin yaygınlaşmasını sağlayacaktır.

Kapitalizmi doğuran ve esasında modern şehirli bir toplumu ortaya koyan en önemli gelişme şüphesiz ki büyük deniz ticaretinin yaygınlaşmasıdır. Hindistan, Antiller ve Amerika kıtasında koloniler aracılığıyla Avrupa’ya birçok mal ve servet taşıyan tüccarlar, sınıfsal bir ayrımın doğuşunu hızlandırmış ve ticaretle uğraşan yeni bir sınıfın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle buharlı makineler ve dokumacılık sanayisi kıta Avrupasında yeni sınıfın üretime ve sermayeye bağlı olarak doğduğunu gösterir. Demiryolunun karasal ulaşımda geliştirilmesi milletlerarası ticaretin gelişmesine destek sağlar. Anvers, Londra ve Lyon gibi liman kentleri, ticaretin yoğunlaştığı ve milletlerarası borsa ve spekülasyonların önemli rol oynadığı merkezler haline gelir. Uzak deniz ticaretine çıkan büyük gemiler için sigortacılık yaygınlaşır. Risk çok ortaklı şirketler için paylaşılır. Doğu Hint Adaları Şirketi, ortaklıkla kurulan ilk şirketlerden olarak Avrupa’da model oluşturur. Özellikle 17. yüzyıldan sonra mali sektör gittikçe kurumsallaşır. Öyle ki Batı’da yavaş yavaş kapitalist rejimler belirmeye başlar. İngiltere ve Fransa para ticaretine el atar. Düzenleyici yasa ve kararnameler ticaret ve para piyasasını denetim altına alır. Kapitalizm ve ona koşut olarak gelişen burjuva sınıfının gelişim seyrinin de bölgesel farklılıklar gösterdiğini belirtmek gerekir (Meriç 2008: s.291-293).

Merkantilist uygulamalar ve iktisadî kısıtlamaların ortadan kaldırılması Adam Smith’in teorisi sayesinde gerçekleşir (Downs, 1995, s.77). Onun ünlü “Laissez-Faire” söylemi yeni çağda bütün ekonomik ilişkilere damgasını vuracaktır. Henri Sée (2001) kapitalizmin yerleşmesini beraberinde getirdiği yenilikleri şöyle anlatır. *“Kapitalizm (bütün vüsatıyla gözüktüğü devirden ziyade, uzun hazırlık dönemi sırasında) sayısız ızdıraplardan sorumlu bulunmakla beraber zihni faaliyet ve kurtuluş içinde güçlü bir aracı olmuştur. İşte bu sebepten ötürü XIV. yüzyıldan itibaren İtalya ve modern*

zamanların başlangıcında Felemenk, bilim, edebiyat ve güzel sanatlar için seçkin bir yer olmuş ve Rönesans, orada , bu sebeple fevkalade parlak ve verimli bir şekilde vuku bulmuştur. Sonra, büyük menkul servetlerin meydana gelişi, bir aydın, sanat ve edebiyat hamisi sınıf yaratmıştır; bütün sanat tarihleri, bilhassa İtalya ve Felemenk konusunda bunu ispat eder.” (s.187)

Kıta Avrupasında ziraat de eski metotlardan ve geleneksel üretim biçiminden hızla kopar. Her yerde bir inşa her yerde bir kalkınma ve değişim görülür: “Limanlar ve nehirler vasıtasıyla, beslediği bütün Avrupa’ya yeni bir iktisadi diriliş getiren Batı, kapitalizmi ile birlikte ziraatte o zamana kadar görülmemiş bir hamle yaptı. XVII. Yüzyılda Belçika’ya getirilen yeni ziraat metotları İngiltere ve Almanya’ya aktarılıyor, bütün Avrupa’da ziraat yeni bir çağa giriyordu. Toprak gelirleri mühim bir nispette artmıştı. Batı’da ticaret kazançlarını ve fertlerin gelir fazlalarını toplayan bankalar nasıl sanayie krediler açıyordu ise, bütün orta Avrupa’da kurulan mahallî bankalar da büyük ziraatçilerin kazançlarını toplayarak devlette ve doğmakta olan sanayide mevcut olmayan mali imkânları onlara sağlıyordu. Bu yeni kapitaller sayesinde her tarafta Alman prensleri Ortaçağ şatolarını terkederek Fransız veya Fransızlar tarafından yetiştirilen mimarlara modern köşkler inşa ettiriyorlardı. Berlin, Dresden, Viyana hatta Saint-Petersburg böylece Batı başkenti hüviyet ve manzarasını almışlardı.” (Pirenne, 1951, s.810)

Regine Pernoud (1991) burjuvanın kentte oturduğunu ve kentliliğin esas belirleyicisi olduğunu belirtir (s.29). Türk Dil Kurumu Sözlüğü (1988) de, burjuvayı “Şehirlerde yaşayan, özel imtiyazlardan yararlanan kişi ve Orta sınıftan olan kimse, kent soylu”(s.231) şeklinde tanımlar. Şüphesiz ‘kent soylu’ ifadesi burjuva ile yakından ilgilidir. Kent anlamına gelen ‘bourg’ kelimesi ile ona aitlik anlamına gelen ekiyle ‘Bourgeoisse’, ‘kentli’ ve ‘kent soyluluk’ gibi anlamlarla Türkçe’ye çevrilebilir (Pernoud 1991: s.29-31). Para ticaretinin yaygınlaşması ile güçlenmeye başlayan burjuvazi, Orta Çağ’ın sonlarında türemeye başlamış ve bütün kıta Avrupasında yeni bir yaşama tarzını seçen sosyal sınıf olarak türemiştir. Bu, yeni dünyanın özgür olan yeni uygarlığının doğduğunu müjdeliyordu (Pirenne 2008: s.157-159). Bu sınıf, geniş aile modelinden çekirdek aile modeline hızla geçen, Durkheim’in de belirttiği gibi anne-baba ve çocuklardan oluşan ve üretimi evden iş yerine taşıyan bir sınıftır.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Bourgeoisie>

Roman için gerekli olan elbette bireyleşmedir (Arslan 2007: s.13-23). Burjuva toplumu, bireyleşmeyi başarmış ve ortak (communal) yapısından sıyrılmış bir yaşantıyı seçer. Artık iş yaşamı dışında, insanların küçük evlerinde kendilerine ayıracakları zaman da artmıştır. Roman, böyle bir atmosferde gelişmiş ve insanların yaşamına başka yaşamları, rüyaları, hayalleri taşımaya başlamıştır.

İşbölümü, gelişen sanayinin ve burjuva toplumunun en önemli olgularından biridir. Romanın türlerin karnavalı olmasından ötürü diğer edebî türler de metin içinde işbölümü sonucu bir araya getirilir.

Kapitalizmin temel söylemi “laissez-faire” (bırakınız yapınlar) roman türünün ortaya çıkışında en önemli etkenlerden biridir. Romanın her bireyi, ancak bu ilkeye bağlı kaldığı müddetçe gerçek bir roman kahramanı olur.

### 1.1.3.3. Gerçekliğin Yeni Biçimi: Roman

Maurice Z. Shroder (2004), Linoel Trilling'in ifade ettiği romanın gerçek ile görüntü arasındaki fark olduğu tanımlamasına katılır: “*Don Quixote'dan bugüne kadar, romana özelliğini veren öz, nispeten basittir. Roman, tecrübesizlikten tecrübeliliğe, cehaletin mutluluğundan hayatın gerçeklerini kabul edecek olgunluk seviyesine geçiş sürecini hikâye eder. Lionel Trilling'in daha sade sözleriyle romanın özü, gerçek ve görüntü arasındaki farktır.*” (s.21)

Sevim Kantarcıoğlu (2007)'nin görüşleri Shroder'inki ile kesişir: “*Roman (...)* hayalin ideal boyutlara ulaştırarak mitleştirdiği dünyayı yıkar. Mitin yıkılışı (demythification); yani roman karakterinin yaşadığı hayal kırıklığı, romanı edebî bir çeşit yapan yaklaşımdır.” (s.17) Nitekim Maurice Z. Shroder (2004) de romanın gerçekliği ifade ettiğini ve ‘unexpected turning point (Wendepunkt)’in hayal kırıklığı yaşamaya neden olan temel faktör olduğunu savunur: “*Mitin yıkılışı (demythification), yani roman karakterinin yaşadığı hayal kırıklığı, romanı edebî bir çeşit yapan tavidir. Miti destan unsuru olarak sınırlı bir anlamda tanımlarsak, romanı modern dünyanın destanı olarak düşünmek mümkündür ve Fielding'in de dediği gibi roman 'nesir dilinde ifade edilen komik bir destandır' (comic epic in prose) Tom Jones adlı romanın bazı*

*bölmelerinde gerçeğin, destan dili içinde, gülünçlüğünü vurgulayan üslup (mock-heroic) bu fikri desteklemek amacıyla kullanılmıştır.” (s.24)*

Roman, aydınlanan dünyanın eseridir. Bütün biçimini gerçekçilikten alır: “...tragedya veya kaside (ode) ile karşılaştırıldığında romanın çoğunlukla biçimden yoksun görünmesi şu şekilde açıklanabilir: Romanın biçimsel uzlaşımından yana fukaralığı, gerçekçi olabilmek için ödediği bir bedeldir.” (Watt, 2007, s.14) Gerçekten de Watt’ın belirttiği gibi roman, gerçekçi olabilmek için birçok bedel öder. Balzac’ın romanını yazarken geçirdiği mide krampları, gerçekçiliğin ağır baskısından kaynaklanır. Romanın gerçekliği kendi iç bütünlüğü ve tutarlılığına bağlıdır (Çıkla 2002: s.116).

#### **1.1.4. Türk Romanının Doğuşu**

##### **1.1.4.1. Tahkiyeye Dayanan Eski Edebiyat ve Gelenek**

Belli kalıplar ve temaların baskısı altında şahsî bir üslupla eser vermek zorunda kalan divan şairi, modern, pragmatik ve oportünist bireyi tanımayan yahut bilmeyen ortak (common) bir dünyanın sanatçısıydı. Türk edebiyatında geleneksel anlatı türleri bir bakıma romanın yerini tutmuştur: “*Türk halk hikâyeleri, zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde ‘efsane, msala, menkabe, destan vb.’ mahsullerle beslenerek dinî, tarihî, içtimaî hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhâfaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir.” (Elçin 1986: s.444)*

Yapı ve tema bakımından doğu öyküleme geleneğinden de etkiler taşıyan ilk romanlar, *Muhayyemat-ı Azîz Efendi, Hançerli Hanım Hikâyesi, Orta Oyunu, Meddah* vs. hikâyelerden izler taşır. İlk romanlarda yukarıda saydığımız eserlerden kaynaklı olarak eser kahramanları psikolojik derinliğiyle verilmemiş, eylemler fiziksel boyutuyla incelenmiştir. Nitekim Robert P. Finn (1984) de ilk romanların eski öyküleme geleneklerinden büyük izler taşıdığını şu sözleriyle dile getirmiştir: “*Osmanlı İmparatorluğu’nun daha yaygın olan öyküleme gelenekleri de romanın doğuşunda önemli yer tutmaktadır. Bu öyküler, gerçek ya da düş ürünü kahramanları anlatan halk*

*hikâyelerinden kaynaklanmakta, kökleri eski Yunan mitoslarına dayanmaktadır.”* (s.11) Metin And (1992)’ın önemli çalışması *Türk Tiyatro Tarihi* adlı eserinde ortaya koyduğu gibi halk tiyatrosunun ortak noktalarının (s.11-13) ilk dönem Türk romancılığına etkisi belirgindir. Bu etki çoğunlukla taklit, karşıtlıklar ve türsel etkileşimler şeklindedir. Berna Moran (1990) da ilk romancılarımızın Batı’yı örnek alarak roman yazmalarına karşın geleneksel anlatı ve gösteri türlerinden yararlandığını ifade etmiştir (s.21).

Ortak duygu ve alegoriler, divan sanatçısının kaleminde can bulurdu. Peygamberi hayatında yegane güzel örnek tutan ve vahdet-i vücud inancı gereği kusursuz olana ulaşmayı amaçlayan bir toplum ve onun sanatçısının bireyden; daha doğrusu günah işleyen kullardan bahsetmesi mümkün değildi. Osmanlı ülkesindeki modernleşme hareketinin getirdiği en önemli yenilik, şüphesiz ki bireyciliğin doğuşudur. Avrupa’da ortaya çıkışından yaklaşık iki buçuk asır sonra romanla tanışan bir toplumun belli bir aşamayı geçmesi gerekmektedir. Bu aşama, Avrupa burjuvazi yaşamını örnek olarak yansıtan Batılı kültür ve düşünce dünyasıdır.

Romanın özel hayatı yansıtan bir tür olması, başlı başına eski inanç dünyasının terk edilmesi anlamına gelecektir. Fiktif bir metin de olsa roman, sonuç itibarıyla özel yaşantıyı ele aldığı ve başkasına aktardığı için dini değerlerin yerini modern değerlere bıraktığı anlamına gelecektir. Tanzimatla birlikte Batı’dan alınan bütün yeni türler, ister biçim deformasyonları isterse de yeni bir türün transferi şeklinde olsun, İslam kültürü ile Batı medeniyetinin ilk komplikasyonudur.

Keçecizade İzzet Molla’nın *Mihnetkeşan* adlı mesnevisinde “*bizzat yaşanmış olan bir huzursuzluğun içinde hususî bir mizaç*” (Tanpınar 1988: s.91) bulunması ile “*anlatıcının bir aynada kendisini seyretmesinin bir küçük psikolojik iç gözlem olduğuna*” (Okay 2007a: s.77) şahit olmaktayız. Sadullah Paşa, Âkif Paşa ve Şinasi yeni bir dünyayı bilmeye ve içe bakışı getirmeye çalışmışlardır. Halk hikâyeciliği alanından romana serbest geçiş ya da pozitif transfer romanın kolayca benimsenmesine olanak sağlamıştır: “*...romana mesneviden daha daha yakın olan halk hikâyesinin, bazı şartların oluşmasıyla yerli bir roman türünün başlamasının mümkün olabileceği söylenebilir. Bu şartlardan biri halk hikâyelerinin anonim olmaktan kurtulup ust yazarların, hiç değilse biraz özentili editörlerin eline geçmesidir.*” (Okay 2007a: s.78)

Roman da farklı bir hissedıştır. Mesnevi, halk hikâyeleri, destanlar, menkıbeler ve meddah hikâyelerinin alegorik ve fantastik dünyasına ilk karşı koyuştur.<sup>4</sup> Çeviri yoluyla bile olsa, romanın Türk edebiyatına girmesi, şüphesiz ki diğer türleri de içinde barındırması bakımından edebiyatın Batılı bir çehre kazanmasını neredeyse tek başına üstlenecektir. Şiir ve tiyatro gibi türlerde detayıyla anlatılamayan pek çok konuya roman, Tanzimat senelerinde, özellikle de Ahmet Mithat Efendi'nin geniş tematik yelpazesinde kucak açacaktır.

İlk romanlarımızdaki diyalog teşekkülleri, vakanın gelişimi, romanın ekspozisyonu hep geleneksel anlatıyı hatırlatacaktır. “*Mesnevilerin dışında, sadece masal ve hikâye gibi sözlü gelenektekilerden başkasına sahip olmayan ilk Türk romancıları için, ağırbaşlı, tutarlı bir üslupla, derli toplu ve gerçeğe dayanan bir konuyu işlemek için gereken kuralları bulmak kolay olmamıştır.*” (Dino 2008: s.31) Şüphesiz ki ilk Türk romancıları tahkiyeye dayanan (narrative) geleneksel metinlerden ve formlardan büyük ölçüde yararlanmışlardır (Okay 2005: s.68). Bu durum, tiyatrodan da aynıdır. *Taaşuk-ı Talât ve Fitnat, Felatun Bey ile Rakım Efendi ve İntibah* gibi ilk dönem romanlarında hem klasik şiirin hem de halk edebiyatı motiflerinin etkilerini açıkça görmek mümkündür. Öyle ki Türkçeye uyarlanan çevirilerde bile bu etkinin kolaylıkla görülebileceği gözden ırak tutulmamalıdır.

#### 1.1.4.2. Türkiye’de Romanı Hazırlayan Modern Gereklilikler

Roman, yeni Türk edebiyatında tahkiyenin en önemli türlerinden birisi olarak Batı’dan alınmıştır. Vatanındaki seyri ile Türkiye’deki seyri bir değildir. Batı’da destanlardan romanslara ve oradan romana evrilen dünyasında, üretim araçları ve ilişkisi bakımından değişen sosyal ve toplumsal şartların oluşturduğu bir tür olan romanın, Türkiye’ye girişi ve gelişimi özgül şartlarla gerçekleşmiştir.

Özellikle 18. yüzyıldan önce kendini Avrupa kültür, düşünce ve inançlarına dinsel gerekçelerle kapatan Osmanlı ülkesinde ilk çevirinin yayımlanması için elbette bazı şartların oluşması ile toplumsal ve bireysel yaşantıda belli bazı değişikliklerin gerçekleşmesi gerekmiştir. Askerî yeniliklerle Batı’yla boy ölçüşme ya da Batı’yı alt

---

<sup>4</sup> Ancak bütün bu türler içlerinde bir “*roman nüvesi*” (Özgül 2002: s.8) taşırlar. Bu yüzdendir ki Türk edebiyatında modern romana geçiş süreci yaklaşık 30-40 yıl sürmüştür.



etme fikri 19. yüzyıla doğru tamamen çökecektir (Okay 2007a: s.64). Osmanlı ülkesine getirilen askerî uzmanlar da devleti çöküşten kurtaramayacaktır. Böylelikle elitler yeniliği toplumsal ve siyasal değişim/dönüşümde arayacaklardır. Yenileşme ve modernleşme bakımından hasta adamın ölmesine doğru giden süreçte tematik farklılığının esas nedeni, Güzin Dino (2008)'nin de belirttiği gibi, “*Gösterişli ve büyük askeri gücü besleyen, Ortaçağ ticaret yollarını elinde tutan Müslüman-Türk İmparatorluğu'nun art arda gelen yöneticileri(nin), uzun süre 'imansız' Batıların hiçbir alanda kendilerine üstün gelemeyeceklerine*”(s.9) inanmalarından kaynaklanır. Nitekim Orhan Okay (1990) Batı'ya sırt çevrilmesini “...*Türklerin kurdukları devletin ve medeniyetin üstünlüğüne inanmalarının gururunda*” (s.46) arar. Bu inanç Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sine de yansımıştır. Oysa 1830'larda Rusya'dan dönen Halil Rıfat Paşa, *Sefaretname*'sinde Osmanlı'nın Avrupa'yı taklitten başka çaresinin kalmadığını vurgular (Emil 1997: s.130). İki yüzyılda çok şey değişir.

Batı'yla savaş dışında ekonomik, sosyal ve siyasal bağlamda ilk temasların kurulduğu 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devlet sistemi dönüşüme uğrar. III. Selim (1789-1807) ve II. Mahmut (1821-1838) yeniliklere hız verir. Tanzimat Fermanı II. Mahmut döneminde hazırlanmasına rağmen yetişemediği için Abdülmecit döneminde yayımlanır. Tanzimat'ı ilan eden entelijansiya, Osmanlı modernleşme politikasının yönünü de belirler. Tanzimat, Batı uygarlığının hiçbir gümrük sınırlamasına tabi tutulmadan ülkeye kabul edilmesinin ilanıdır. Osmanlı Müslüman toplumu tarafından tepkiye maruz kalan Ferman<sup>5</sup>, Batı tarafından memnuniyetle karşılanmıştır (Karal 2006: s.66). Nasıl ki kapitülasyonlar, Osmanlı ekonomisini şekillendirmiş ve yönlendirmişse Tanzimat Fermanı da Batılılaşma açısından Türk kültür ve edebiyatını alt üst edecektir. Tanzimat, taban tarafından değil de Osmanlı elit kesimlerince hazırlanmış olan büyük bir devrim (revolution)'dir.

Tanzimat'ın siyasi bakımdan etkileri bir yana ülkedeki en önemli katkılarından birini kültür ve edebiyat alanında yaptığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Şinasi, edebiyattaki ilk esaslı devrimleri şiir ve tiyatro alanında yapar. Daha sonra Ziya Paşa ve Namık Kemal, Tanzimat ihtilalciliğinin en önemli figürleri haline gelir. Özellikle gazete türünün şahsi teşebbüse açılması, Tanzimat yıllarında birçok devrimin yapılmasını sağlayacaktır. Tanpınar (1988)'in dediği gibi, Tanzimat yıllarında “*gazete hemen hemen*

<sup>5</sup> Mekke şerifi ve onun etrafındaki ulema Tanzimat'ı ilan edenleri küfürle suçlamışlardır (Ortaylı 1999: s.94)

*tek başına yeniliği idare eder.”* (s.249) Nitekim, ilk roman –çeviri de olsa- *Ceride-i Havadis*’te tefrika edilmek suretiyle Türk edebiyatına girmiştir.

Romanın Türk edebiyatına ithali, birtakım gereklilikler sonucunda gerçekleşmiştir. Tanzimat sanatçıları her şeyden önce edebiyatı topluma ulaşımda ve görüşlerini yaymada bir araç olarak görmekteydi. Romanın görüş iletmeye ve toplumu eğitmeye yarayan bir tür olması, dönemin sanatçıları ya adaptasyon yoluyla çeviri yapmaya ya da telif eser yazmaya ilettiği: “... romanın Türkiye’ye girişinin entelijansiyanın üç temel kaygısına (fikirlerini daha geniş kesimlere yaymak, halkın dikkatini güncel meselelere çekmek ve Avrupa’dan gerçekten benimsenmeye değer görünen kurumları almak) bağlı olduğunu söyleyebiliriz. (...) Yani roman, fikirlerin popüleleştirilmiş biçimde daha geniş kesimlere yayılmasını sağlayabilecek avantajlı bir araç sunabilirdi. Romanın didaktik bir vasıta olarak barındırdığı muazzam imkânlar, Tanzimat sonrası idealistler kuşağının idealizmi açısından son derece cazip bir tablo sunmaktaydı.” (Evin 2004: s.14)

Belirttiğimiz gibi, Türk edebiyatına roman, tercüme yoluyla girmiştir. Türkçe’deki ilk roman, Fénelon’un 1699’da basılan *Les Aventures de Télémaque, fils d’Ulysse* adlı eserinin tercümesidir. Bu tercüme bir İngiliz müteşebbisin İstanbul’da hazine yardımları sayesinde çıkardığı *Ceride-i Havadis* gazetesinde tefrika halinde yapılır. Yusuf Kâmil Paşa gibi yeniliğin ilk havarilerinden olan ve evinde Batı medeniyeti konusunda Tanzimat entelijansiyasıyla sohbetler yapan ve gerektiğinde dersler veren biri tarafından gerçekleştirilir. Böylece Yusuf Kâmil Paşa, Türk toplumuna ilk romanı sunar. Avrupa maddi ve kimi manevi unsurlarının yanı sıra roman da Türk edebiyatına 1859 yılında Batı’dan ithal edilmek suretiyle girmiş olur.

#### **1.1.4.3. İslam Dininin Özel Hayata Bakışı ve Özel Hayatın Halka Arzı**

İslam dini esaslarına göre, bir kişinin hazır olmadığı durumda kendisi hakkında konuşmak gıybet olarak tanımlanmıştır. Gıybet ise Kur’an’da geçtiği şekliyle “ölü kardeşinin etini yemek”le özdeş tutulmuştur. Hucurat Süresi’nin 12. ayetinde özel hayatın araştırılması ve başkası hakkında hazır olmadığı zamanlarda konuşma kesin bir

dille yasaklanmıştır: “*Ey iman edenler! Zannın çoğundan kaçın. Çünkü zannın bir kısmı günahdır. Birbirinizin kusurunu araştırmayın. Biriniz diğerinizi arkasından çekiştirmesin. Biriniz ölmüş kardeşinin etini yemekten hoşlanır mı? İşte bundan tiksindiniz. O halde Allah’tan korkun.*” (Türkiye Diyanet Vakfı 2006: s.516)

Yine İslam Peygamberi, bu ayeti açıklayıcı mahiyette olan ve Ebu Davud ile Tirmizi’nin aktardığı bir hadisinde şöyle der: “*Kimse bana, sahabilerimle ilgili hiçbir söz taşımasın. Çünkü ben, sizin karşınıza kırgın olmayan bir kalp ile çıkmayı seviyorum.*” (Yayla 2002: s.340-341) Bu ifadeler, mahrem hayatı, bütün kullara yasaklar.<sup>6</sup> Teokratik esaslara dayanan bir yönetim ve cemaat anlayışıyla yaşayan bir topluma bu şartlar altında romanın erken dönemlerde gelmesi, yahut bir Rus romanı gibi özgül bazı koşullar altında doğması mümkün değildir. Cemil Meriç (2009) de Osmanlı’nın birtakım değerlerinden uzaklaşmadıkça romanı anlayamadığını vurgular: “*...roman bu kalpsiz dünyanın insanını bütünüyle sahneye koymak iddiasında. Bütünü, yani çarpık insiyakları, hayvanca iştihalari, çılgın arzuları veya arsusuzlukları ile. Aşk da –Tanrı gibi- öldüğüne göre, cinsiyet tek değer.*” (s.122)

Teokratik esaslarla yönetilen Osmanlı ülkesinde, yönetsel ve toplumsal işlerin uygulamasında Şeyhülislam’ın etkinliği önemli bir olgudur. Bu olgu, Osmanlı devlet yönetiminin üzerine oturduğu dinsel kaynakları izah eder. Dinsel referansların kuvveti, günahı gündeme getirmez. Çünkü o Tanrı ile kul arasında kalan spesifik bir olgudur.

Roman türsel olarak kurmaca bile olsa, hem başkasının özel hayatını hem de hakkında gerçek olamayacak bilgileri içerdiği için Türk toplumuna biraz geç ulaşacaktır. Böyle bir tür açısından toplumsal hazır oluş, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının artması sayesinde ancak Tanzimat senelerinde gerçekleşir.

Yine de dini duygu ve inançların yeni türün oluşturulmasında belirleyici olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Jale Parla (2009)’ya göre Tanzimat, “*... egemen bir epistemolojinin şemsiyesi altında nakl ile ayet ve hadis ile pekiştirilmiştir.*” (s.12) Dolayısıyla, Tanzimat’ın yenileştirici havasında, ana çerçeveyi dinsel düşünce oluşturur.

---

<sup>6</sup> Batı edebiyatının kutsal metinlerle ilişkisini inceleyen Northrop Frye (2006), *Kitab-ı Mukaddes* ile seküler kültürün bir araya getirildiğini vurgular (s.345-346). İslam toplumlarında ise özellikle Batı ile yüzyüze gelen ilk dönemlerde *Kur’an* ile seküler sistem bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Nitekim Namık Kemal ve Ali Suavi gibi meşrutiyet yanlılarının Batı’dan aldıkları düşüncelerine sürekli deliller araması buna kanıttır.

İtiraf (confession) Avrupa kültürünün en önemli müesseselerinden biridir. Ortaçağ'da dinsel dünyanın egemenliği neticesinde kilisenin hakimiyeti itirafın daha sık yapılan bir ritüel haline gelmesine neden olmuştur. Kilise egemenliğinin Ortaçağ'da son derece sağlam olmasının nedenlerinden biri de itirafın kişilere karşı kullanılabilir ve güç üretebilir olmasından kaynaklanır. Kilise'de özel yaşantısının en ince ayrıntısını, günahlarını ve pişmanlıklarını sadece papaza anlatarak affedilmeyi dileyen kullar, böylelikle özel yaşantısını başkasına da aktarmış olmaktadır. "İtiraf et ve kurtul" Batı'nın temel inanç ve ihtiyaçlarından biri olagelmıştır. Nitekim Tanpınar (1964) da, Lucaks gibi romanın ortaya çıkmasında günah çıkartmanın önemli bir etken olduğunu vurgulamıştır: "*Retrospeksiyon, bu içe doğru çevrilmiş araştırmacı göz, günah çıkartma kürsülerinin dibinde gelişmiştir.*" (s.654)

Romanın ortaya çıkışı Kilise hakimiyetinin yıkılmaya yüz tuttuğu bir döneme rastlar. Rönesans, Reform ve Aydınlanma temelinde gerçeği keşfeden Batı insanı, bir kişiye yapılan itirafların bağışlanma sebebi sayılmayacağını öğrenir. Vicdan, birçok niteliğiyle toplumsaldır. Böylelikle aydınlanma ile birlikte "*confessions*" halka arz olunmuştur. Roman kahramanları, yüreklerinin en gizli yanlarını okura arz eder. Alain de "*sırları açığa vurma*"nın romana özgü bir davranış olduğunu vurgulamıştır (aktaran Uç 2004: s.71).

İslam dininde itiraf inancının olmayışı, kul ile Allah arasına başkasının girmesinin başlangıçtan itibaren şirk sayılması, özel hayatın başta din adamları olmak üzere bütün toplumsal olana kapatılması anlamına gelir. Romanın ithali, tam da dini değerlerin hayat üzerindeki güçlü etkilerini kaybetmeye başladığı bir dönemde gerçekleşir. Böylelikle gelenek dünyasına yaslanan dini bütün bir toplumun romanla tanışma süreci sancılı olacaktır. Avrupa'da ilk romanın ortaya çıkışından yaklaşık iki buçuk yüzyıl sonra tanışan bir toplumun onu kabul ediş ve reddediş ameliyeleri bu savımızı destekler.

Roman, özel hayatın tarihidir. Geleneksel tahkiyeye dayanan bütün türlerde, kahraman hiçbir zaman yalnız kalmaz ve hiçbir zaman başkasının özel hayatını irdelemez. Dini düşüncenin egemen olduğu hayatta, özel olanın araştırılması ve neşredilmesi mümkün değildir. Nitekim ilk romanlar, özel hayatın anlatımı ile dini düşünce arasında uzlaşma arar. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, görücü üsulu evliliğe karşı bir tezle yazılır. Fıtnat'ın evlendiği adamın babası çıkması, tragedyalardaki vakalar gibi

şaşkınlık yaratır ve korku verir. Dolayısıyla özel hayatın anlatımı ikinci plânda kalır. Okurun bir tepkisi olacaksa, Müslüman bir kadınla erkeğin evlilik haricinde ilk defa özel bir mekanda bir araya getirilmesi ya da Fıtnat'ın özel hayatının anlatılması olayına değil; beklendiği gibi babasıyla evlendirilmesine yönelecektir.<sup>7</sup> Görücü üsulu evliliğin, bu kötü hadiseden dolayı savunulur bir yanı kalmayacaktır. Osmanlı toplumunun hassas noktaları gözetilerek ince ayarlar (fineness settings) üzerine kurulu olan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'ın tematik olarak bütün amaçlarına fazlasıyla ulaştığını rahatlıkla iddia edebiliriz. Böylece ilk telif roman, geleneksel değerlerine bağlı ve dini önceleyen bir toplumun hayatına son derece zekice bir yaklaşımla girmiş olacaktır. Robert Finn (1984)'in de ifade ettiği gibi Türk romanı bir denge kurar: “...son dönem Osmanlı yaşamı ve tavır – alışları bir *chiaroscuro*'yla açığa vurulur, Avrupa kültür bileşkesiyle temel birtakım benzerliklerin altı çizilirken, benzersiz bir uygarlığın öz nitelikleri de gün ışığına çıkarılır.” (s.15) Tanzimat aydınları, dini ve geleneksel inancı açık tonlarla vurgular.

*İntibah*, romanı da *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* gibi ince ayarlar üzerine kuruludur. Bütün servetini hatta hayatını düşkün bir kadın peşinde acımasızca harcayan bir gencin hikâyesi yürekleri ürpertecektir. Batı'yla temasa geçen ve onun düşünce dünyasından yararlanmaya başlayan bir toplumda aklın ve bilginin üstünlüğü öne çıkacağından özel hayatın deşifresine yöneltilen bütün salvolar sağlam bir mantık duvarına çarpacaktır. Ali Bey'in sergüzeşti, romancının öngördüğü gibi baştan sona bireysel hatalar içerecektir. Özel hayatın anlatımı tıpkı *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'taki gibi ikincil bir durum olup çıkacaktır. Hele dönemin tartışma hayatındaki canlılık, romanı teknik bakımdan incelemeye fırsat vermeyecek; hatta sonraki dönemlerde bile *İntibah* daha çok tematik olarak tartışılacaktır.

Romanın tercüme yoluyla girmesi de yine toplumsal nedenler temeline dayanır. Roman türüne ait ilk örnekler, Osmanlı toplumu ve moral değerlerine saygılı olan bir ana fikirle çıkar.

Romanın iki buçuk asır sonra Türk edebiyatına girmesine bu açıdan şaşırılmamalıdır. Geleneksel olarak dini esasların hakim olduğu hayatta, başkasının özel yaşantısını yatak odasından cinselliğine kadar–fiktif de olsa– anlatmak kınanmak

---

<sup>7</sup> Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu (1999), kadın konusunun Tanzimat romanının en önemli davası olduğunu şu sözleriyle dile getirir: “*Romana mevzu girmiş, peçeli, kafesli ve kadınsız bir içtimaî hayatın, peçesiz ve müşterek bir içtimaî hayata münkalip olması tezi adeta bir roman davası halini almıştır.*” (s.639)

nedenidir, din dairesinin dışına çıkmaktır.<sup>8</sup> Bunun için Tanzimat romancıları, ilkin zekice bir buluşla seçtikleri kadın tiplerinin ya Frenk ya da düşkün yerli kadın olmasına özen göstermişlerdir. *İntibah*'ta Mehpeyker'in yatak odasının ve Ali Bey'le sevişmesinin anlatıldığı pasaj (*İntibah* 1932: s.68-71), Türk romanı için "exordeum" (giriş) sayılmalıdır Yoksa Namık Kemal, dönemin inanç ve düşünce dünyasına yatak odasını başka nasıl açabilirdi?

İlk Türk romanlarında kadın-erkek ilişkileri genellikle tesadüflerle bir araya getirilme suretinde gerçekleşir. Bu etki çoğunlukla halk edebiyatına bağlanır (Yılmaz 2002: s.11). Şemsettin Sami, Talat ve Fitnat'ı tesadüfen buluşturur. Ali Bey, Mehpeyker'i tesadüfen görür. İlk romanlarda teklif ve tekellüften uzak bir şekilde bir araya gelen kadın-erkek tipleri genellikle Batı'yı bilen Müslüman bir Türk ile ecnebi kadın ya da köleler arasında olur. Yüzyılın sonunda dahi bu durum aynı şekilde sürdürülmüştür. *Sergüzeşt*'te Celal, evine getirilen bir cariye olan Dilber'e âşık olur. Hatta *Aşk-ı Memnu*' da Behlül'le Bihter ancak bir aile ortamında bir araya getirilerek aşk ilişkisi içine sokulur. Dolayısıyla 19. yüzyıl Türk romanında erkek ve kadın kahramanlar arasında yaşanan aşk, ancak yorumcu (editorial) romancı tarafından hazırlanan mekânlarda ve belirlenen ihtimaller dahilinde gerçekleşir. Hür kadın ve erkeğin doğal bir ortamda aşk yaşamaya başlamaları için 20. yüzyılı beklemek gerekecektir.

Edebi eserin oluşmasında etkili olan dünya görüşü (sight of world) ithal edilen yeni türlerle –ister farkında olsun isten olunmasın- girmeye başlamıştır. Özellikle Fransa'nın edebî gelişmede örnek alındığı göz önünde tutulursa, edebiyat ve fikir hareketleri ile birlikte Pozitivist düşüncenin Osmanlı aydınları arasında yayılmaması imkânsızdı. Tanzimat sanatçıları Pozitivizme uzak dursalar bile sonraki kuşağın Pozitivizme bulanmaması mümkün olmamıştır<sup>9</sup>. Tanzimatçılarla hemen hemen çağdaş olan August Comte'un fikirlerinin Fransız edebiyatına etkisi açıktır. Özellikle Realist ve

---

<sup>8</sup> Cemil Meriç (2009), romanın başlangıçta Türk toplumunun sosyal ve dini dokusuna uygun olmadığını şu sözleriyle dile getirmiştir: "*Batı'nın ilk romanlarından biri Topal Şeytan. Kahraman, evlerin damını açar, bizi yatak odalarına sokar. Roman başlangıcından itibaren bir ifşadır. Osmanlı'nın ne yaraları vardır, ne yaralarını teşhir etmek hastalığı. Hikâyeleri ya bir cengaveri ebedileştirir, ya hisse alınacak bir kıssadır.*" (s.121)

<sup>9</sup> Şerif Mardin (1992), Mülkiye Mektebi'nde kurulduğu ilk yıllarda yeni bir tabiat anlayışını öngören Pozitivist görüşerin yanı sıra Realizmin çalışma fikrinin yaygınlaşmaya başladığını vurgular (s.49).

Natüralist edebî eserlerin dönemin Fransa'sında revaçta olmasının nedenlerinden en önemlisi şüphesiz ki Batı'daki Materyalizme varan düşünce dünyasıdır.<sup>10</sup>

#### 1.1.4.4. Türk Edebiyatında Gerçekçiliğin Yeni Biçimi: Roman

Romans ve pikaresklerde işlenen karakterler ne gerçek dünyanın insanlarıydı ne de birey olarak kendini temsil edebilecek kabiliyetteydi. Romanın Avrupa'daki gelişimi, kapitalizm ile koşut bir şekilde gerçekleşir. Çünkü, “*gerçeğin kimi zaman gerçeğe uygun olmayacağı*”nı (Dino 2008: s.32) yeni dünyalar keşfeden, gittikçe zenginleşen; daha doğrusu ekonomik bağımsızlığını kazanan birey ve toplumlar kısa sürede öğrenmiştir. Kilise'nin cennete gitmeyi ikametgâh senedi gibi belgeleştirdiği endüljansiya ve dinden çıkarmak için yaptığı afarozların insan doğasına uygun olmadığı anlaşıldıktan sonra, bütün Batı toplumlarında uyanış hali egemen olmuştur. Bu bütün Batı'nın Orta çağ boyunca derin bir uykudan uyanma, uyandırılış halidir. Michelet, insan zihninin Ortaçağ boyunca durup dinlendiğini söyler.

Doğu toplumları ile Batı toplumları arasında gelişim süreci ve evreleri bakımından bir ayrılık mevcuttur. Sanayi devrimini gerçekleştiren Batı, Doğu'yu kendisi için bir pazar hinterlandı olarak görür. Buradaki hammaddeyi işleyip satmak için yoğun bir sömürü faaliyetine girişir. Çağın maddi yapısıyla daha çok ilgilenen Batı, tinsel gerçekçilikten sıyrılarak maddi olana yönelmiştir. Oysa Doğu'da hâlâ, metafizik gerçeklikler maddi olana egemen olmaya devam etmektedir. Namık Kemal'in Batı'nın ilmini bile alırken ona İslam dininden deliller getirmesi şüphesiz ki bu konudaki en büyük kanıtımızdır.

Bizde ilk romanlar gerçek değil; ancak gerçeğe uygundur. Gerçeğe benzer, romandaki mesaj ve tekniği bütünüyle etkiler. Basılı evrakı kutsal metinler gibi değerli tutan bir toplumda gerçeğe benzerlik de şüphesiz ki çok önemli bir atılımdır.

---

<sup>10</sup> Namık Kemal'in yazdığı *Renan Müdafaaanamesi*, duygusal bir karşı koyuştan öteye geçememiş; Servet-i Fünûncuların Materyalizme gitmesine engel olamamıştır.

#### 1.1.4.5. Dilde Birliğin Sağlanması İçin Çabalar

Tanzimat dönemine gelinceye kadar Osmanlı düzyazısı birkaç kolda gelişmiştir. Fahir İz (1996), *Eski Türk Edebiyatı'nda Nesir* adlı eserinde Osmanlı ülkesindeki düzyazıyı üçe ayırır. Sade nesir, süslü nesir ve orta nesir -düşünce açıklamaya yarayan nesir (s.V-XVII). Her ne kadar nesrin üç kolu da olsa Klasik edebiyatımızda önemsendiğini söyleyemeyiz. Mustafa Nihat Özön (1985) edebiyatımızda nesre itibar edilmediğini; asıl rağbetin şiire yönelik olduğunu belirtmiştir (s.63).

Roman türü, Klasik şiirimizin dünyasında olduğu gibi edebî sanatların geniş meydanında at koşturmayı gerektirmez. Romanın dili, sade bir üslupla yazılan ve düşünce açıklayan bir dile dayanacaktır. Böylelikle edebiyatımızda mevcut olan iki nesir biçimi birleşecektir. Hatta Durali Yılmaz (2002), dilde sadeleşmenin kendisinin başlı başına romana borçlu olduğunu şu sözlerle dile getirir: “*Gerek Namık Kemal’in, gerek Ahmet Mithat’ın yeni bir dil arayışları bile roman içindir. Denebilir ki, Türk dili roman sayesinde sadeleşme yoluna girmiş, roman sayesinde Türkçe cümle yeni bir şekil almaya başlamıştır.*” (s.12)

Roman ortak bir dili öngörür. Divan sanatçıları genel olarak halktan kopuk ve yüksek zümreye hitap eden bir nesir dili geliştirmişlerdi.<sup>11</sup> Şinasi'nin *Tercüman-ı Ahval* Mukaddimesi yeni edebiyatın ve dilin bir bildirisi (manifesto) mesabesindeydi. Tanzimatın getirdiği halk (public) kavramının daha esaslı anlaşılmasını sağlayan Tanzimat entelijansiyası, yazı dilinde de bir yenileşme gereği içine girmişlerdir. Namık Kemal, “Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” (*Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* 1978: s.183-192) adlı makalesinde, dilin sadeleştirilmesi gerektiğini savunmuş, bu düşünceler sonraki dönemlerde dil politikasının bir bildirisi olmuştur (Korkmaz 2007: s.37-38). Tanzimat edebiyatının yol haritasındaki başka bir yazar-şair olan Ziya Paşa da “Şiir ve İnşa”da (*Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* 1978: s.45-49) Namık Kemal ile aynı görüşleri paylaşır

Dönemin otoritesi de dilin sadeleştirilmesi görüşünü savunmuştur. Ahmet Cevdet Paşa, *Mecelle*'yi duru bir dille yazacaktır. Recaizâde Mahmut Ekrem, *Talim-i Edebiyat*'ta devlet memurlarına yönelik yayımlanan bir fermanın sade bir dille yazmayı

---

<sup>11</sup> Son zamanlarda yapılan araştırmalar ve Holbrok ile Andrews gibi araştırmacıların karşı söylemiyle Divan sanatçısının halktan tamamen kopuk olmadığı ve sosyal yaşama kuvvetle bağlı olduğu dile getirilmiştir (Özkan 2007: s.10).



emrettiğini ifade eder. Osmanlı ülkesinin geleneksel varlığında “public area”(kamu alanı) saray çevresine münhasır iken ve bütün yaşama ona ayarlanmış iken Tanzimat Fermanı ve sonrasında tıpkı Fransız devrimindeki gibi genişleyerek bütün zevk ve yaşamın belirleyicisi olur.

Fransız Devrimi Osmanlı ülkesinde paradoksal bir durum ortaya çıkarır. Bu paradoks, ülkenin bir yandan yıkılışı hızlanmasından bir yandan da Avrupa'nın gerisine düşmüş olan ülkenin halkı ve bütün müesseseleriyle bir yenileşmeye maruz kalmasından ibarettir. Şüphesiz ki Fransız Devrimi'nde irtibatı sağlayan ve ilk kıpırdanmaları yönlendiren gazeteler, Türkiye'de halka mal olacak ve bütün yenileşme gayretlerinin ve isteklerinin yayımlandığı bir platform olacaktır.

#### 1.1.4.6. Çevirinin Niteliği

Hilmi Ziya Ülken (1935) Batı tercümelerinin Tanzimat'tan önce başladığını ve büyük bir mahiyet değiştirmeden devam ettiğini belirtir (s.357). Gürsel Aytaç (2009) da, Türk kültür tarihinde ilk örgütlü çevirinin Lale Devri'nde İbrahim Paşa eliyle başlatıldığını dile getirir (s.44). Ancak yapılan ilk çeviriler edebî alanın dışındaydı. Edebiyatı fikirleri açıklamada bir araç olarak gören ilk dönem Tanzimat yazarları, edebî çeviri faaliyetini göz ardı edemezlerdi. Tanzimat yazarları yine de romanı biraz geç keşfedeceklerdir. Romanın fikir de açıklayan bir edebi tür olduğu yazarlarımızca ancak 1870'li yıllarda fark edilir. Roman daha önce edebiyatımıza, 1859'da Yusuf Kamil Paşa'nın Fénelon'dan yaptığı *Télémaque* çevirisiyle girer (Kefeli 2007: s.53). *Télémaque* romanı<sup>12</sup>, geleneksel eserlerle özdeşim kurularak ve hikemiyata dayanılarak neredeyse bir siyasetname biçimine çevrilir. Nitekim çevirmen de eseri bir siyasetname olarak görür (Cevdet Kudret 2004: s.12).

Çeviri romanın ilk örneklerinde gayr-i müslim teb'anın üslubu kuvvetle görülür. Özön (1964), ilk çeviricilerin “*Ermeni çeviriciler veya onlardan Fransızca öğrenmiş*” (s.581) olduğunu belirtir. Şüphesiz ki ilk çevirilerde halk Türkçesine yakın bir dil kullanılmışsa da devrik ve yer yer Türkçe'nin cümle yapısına uymayan bir anlatım

---

<sup>12</sup> Niyazi Berkes (2003); Holbach, Diderot, Voltaire ve Cabanis gibi Fransız yazarlarının yanısıra *Telemak*'ın Fransızcasının Tıbbiye'de ders kitabı olarak okutulduğunu söylemektedir (s.267).

seçilmiştir. Bu bakımdan, Klasik edebiyatı bilmeyen veya bu edebiyatla ilgili herhangi bir eğitim görmeyen azınlıkların kullandığı dil, halkın Türkçesi olacaktır. *Büyük Servet* adıyla Türkçeye çevrilen romandaki dil buna örnektir:

“İki refikler ki mülâkatları esnasında yürümekte idiler arabayı müşahede ederek eylendiler.

*Az bir müddet sonra (lando) onların bulunduğu mahalle karîp vâsıl oldukça mamulleri mucibince derununda bulunan iki kadınlar arabacıya az bir eylemesini emr ile delikanlılar (lando)ya yaklaşıp merkumeleri selamladılar.*

*-Bize refakat etmek arzu eder misiniz (sual eyledi genç kız hoş bir tarzda delikanlıların selâmına cevap vererek)? –Arzu (ettikten) maada rica bile ederiz (dedi kumral tebessümle)”* (aktaran Özön 1964: s.581)

Bu çeviri, şüphesiz ki dönemin kullanılabilir en temiz ve sade dildir. Bu dil, aynı zamanda Divanın nesir dilinden kurtulmayı da müjdelir.

*Télémaque*'ı Victor Hugo'nun 1862'te çevirisi yapılan *Les Misérables*'ı, yine 1862'de Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su takip eder. Bu ilk örneklerin Avrupa'daki roman türünün önemli yapıtları olması, kırk yıl gibi bir sürede Türk romancılığının modernleşmesini sağlayacaktır. Ancak, bu kuvvetli isimlerle yola çıkan Türk romancılığı, çevirilerde yüzyılın sonuna kadar Fransız popüler romancılığının esiri haline gelecek<sup>13</sup> ve bu tarihlere kadar modern bir Türk romanı oluşamayacaktır. Nitekim Halit Ziya (2003) da çevirinin niteliksiz olduğunu şu sözlerle vurgular: “...şimdiye kadar bizde çevrilen hikâyeler ciddi düşünce sahiplerini memnun edebilecek bir edebi ve felsefi öneme sahip değildir.” (s.29) Durali Yılmaz (2002) ise Hugo gibi bir romancıyla tanışan aydınların Eugene Sue ve Paul de Kock gibi sıradan romancılara yönelmesini şöyle izah eder: “Bunu iki nedene bağlamak hiç de yanlış olmasa gerektir: Birinci neden, Tanzimat yazarlarının Avrupa edebiyatını bütünüyle kavrayamamış olma ihtimali; ikinci neden, genellikle tefrika romanı yazan bu romancıların Fransa'da çok

<sup>13</sup> Fransız edebiyatının Türk edebiyatındaki tür mutasyonlarındaki etkisi açıktır. Ali Nihat Tarlan (1999), 18. Yüzyıl Fransız edebiyatının Türk edebiyatının üzerindeki etkisini şöyle dile getirmektedir: “...tecedüt edebiyatı namını verdiğimiz bu devir edebiyatı tamamen on sekizinci asır Fransız edebiyatı ideolojisinin tesiri altındadır. O işlenmemiş dil ile Avrupanın bu edebiyatına katılmak imkân haricinde idi. Fransız edebiyatı denebilir ki kurunu vustadan beri *Chansons de Geste*'lerle başlayan hayatî bir epik devreye girmiş ve sonra kadının da hayattaki rolüyle velev Romanesk olsun hayatı aksettiren romanlar, aynı zamanda burjuva, ruhban ve halk için realist, âlimane, didaktik eserler (fabliaux) vermiş bir edebiyattı. Harpleri, dinî reformları, siyasî mücadeleleri velhasıl asırlarca bu cemiyetin yalnız fiile inkılâp etmiş değil belki kuvveden fiile gelmemiş bütün tahavvül ve tekâmüllerini o edebiyatta takip etmek mümkündür. Tanzimat işte böyle bir edebiyata tevâriis etti.” (s.599)

okunması, eserlerinin gazete sütunlarını doldurması. Diğer bir önemli neden de, bu yazarların sıradan insanları ağlatmak ve güldürmek için acıklı ve hisli sahnelere önem vermiş olmaları düşünülebilir.” (s.26)

Jale Parla ise (2009), çevirinin Tanzimat’ın epistemolojik yapısına uygun olarak yapıldığını dile getirmiştir: “...örnek alınan Batı romanında romancı her ne kadar eğitici ve yol gösterici konumundan henüz pek çıkmamış idiyse de, kullandığı anlatım tekniği yaşamın nesnel bir betimlemesini yapmayı amaçladığını gösteriyordu. Bu nesnellik, 18. yüzyılın epistemolojik devrimiyle yeniden tanımlanan nesnellikti. Dolayısıyla ilk Türk romancıları, Batı romanının ardalanında kendilerinininkinden çok farklı bir epistemoloji bulunduğunu pek kavramamış olarak bu romanları benimsediler. Hatta Avrupa’da 19. yüzyılın gerçekçi temsilcileri diye bilinen Dickens, Balzac, Stendhal gibi romancılardan değil de, baba ve oğul Dumas’lardan, Hugo ve Lamartine’den etkilenmeyi seçmeleri de buna bağlıdır. Çünkü bir bakıma, Batı’da da, romantik roman, ampirik pozitivist bilgi kuramı öncesi yazılan romansların ardalanındaki apriorist, idealist bilgi kuramına daha yakındır; oysa gerçekçi roman, 18. yüzyıl Batı düşününe egemen olan ampirist, pozitivist bilgi kuramının ilkelerini izler.” (s.14)

Osmanlı Devleti, Avrupa Hristiyan ülkelerinden sosyal, ekonomik ve siyasi bakımdan ilk barışçıl ve diplomatik ilişkilerini Fransa ile geliştirir. Fransuva’nın Kanuni ile mektuplaşması, kapitülasyonların verilmesi, ilk matbaanın Fransa’dan ithali, III. Selim’in XVI Louis’le mektuplaşması Fransa ile münasebetlerin tarihe dayanan geçmişini verir. Tanzimat aydınları, Fransızca’nın uluslararası bir dil olması ve Osmanlı’nın ileri münasebetleri nedeniyle karşılarında keşfedilmemiş bir ülke olarak Fransa’yı görürler. Özellikle II. Mahmut’un etrafındaki yüksek devlet ricalinin Fransız kültürü ve fikir dünyasına ilgileri, Tanzimat edebiyatçılarına bir program sunmuş gibidir: “Tanzimat’tan sonraki çatışma ve çekişmelerle düşünsel ve sanatsal bölünmeler, kimi değerli kaynaklardan uzaklaşmadan, özellikle de Fransız kültür ve yazınından etkilenilerek ortaya çıkmıştır.” (Dino 2008: s.4)

İlk romanlar Fransızca’dan tercüme edilir. Yalnızca bir İngiliz romancısı olan Daniel Defoe’nun romanı *Robinson Crusoe* Ahmed Lütfi Efendi tarafından (Okay 2000: s.82) Arapça’dan çevrilir. Bu da bize gösteriyor ki romanın doğuşunu gerçekleştiren ve ona tanıklık eden sanatçıların ne İngiliz kültürü ne de Alman ya da

İtalyan kültürü ve edebiyatı ile münasebetleri bulunmaktadır. İngiliz kültürü ve edebiyatını Türk edebiyatına açacak olan Hamid'dir.

Tanzimat döneminde yapılan çeviriler şüphesiz ki sistematik bir bütünlük arz etmez. Bunlar çoğunlukla rastlansal bir şekilde bir araya gelmiştir. Her zevke ve okura hitap eden çeviriler, geniş bir yelpazeye yayılır. Daha doğrusu, okurun zevkini saptayacak bir iletişim unsuru ve mekanizmanın bulunması dönemin koşulları içinde mümkün değildir. Osmanlı aydınları, karşısında Flaubert'i, Balzac'ı, Turgenyev'i değil; popülist birtakım romancıları gördü<sup>14</sup>. Gerçekte, Batı'yla şok edici bir düzeyde karşı karşıya kalan elitler, kendi zevklerini ve bakış açılarını yansıtmışlardır. Güzin Dino (2008), ilk çevirilerin niteliği hakkında şunları söyler: “*İlk Türk romanlarının doğuş sürecinde çevrilen yapıtların seçimindeki özellik, sevdâ ve serüven konularına önem verilmesindedir. Paul ve Virginie ya da Atala gibi yapıtlar, fırtınaları, gemi batmaları ve dokunaklı bitirişleriyle Leyla ve Mecnun ya da Kerem ile Aslı gibi geleneksel sevdâ hikâyelerinin bol ve devimli olaylarına alışık okuyucuların beğenisine uygundu. Ama asıl, us dışı, olağanüstü ve tılsımlı öğelerden kopmaya başlayan yeni bir beğenin gelişmesine bu çevirilerin katkıları olmuştur. Çevrilen romanlarda, yeni bir çevre, olgular ve durumlardaki tutarlılıkla usa bağlılık, daha gerçek bir evren imgesini arayan okuyucunun dünya görüşlerine yön veriyor ve onu zenginleştiriyordu.*” (s.42)

*Sefiller* çevirisi başlangıçta özet yoluyla yapılır. *Sefiller*'in nasıl bir dille çevrileceği muhtemelen tercümanı Teodor Kasab Efendi'yi (Okay 2000: s.81) çok düşündürmüştür. 1862'de yapılan bu çeviri “*dönemin gazetelerinde rastlanan zabıta raporlarıyla*” (Evin 2004: 59) yapılmıştı. İlk çevirilerin niteliksiz olduğu konusunda bütün araştırmacılar hemfikirdir. Kısaltmalar, keyfi uygulamalar, adaptasyonlar çeviriyi başka bir esere dönüştürüyordu. Yine Güzin Dino (2008)'nun belirttiği gibi ilk çeviriler, “*eylemin oluşumunu tek amaç bilen*” (s.48) anlayışla yapılıyordu. Okur değil de eser çeviricileri, hem geleneksel zevkten hem de Fransızca eksikliğinden dolayı sadece

---

<sup>14</sup> Cervantes ve Balzac'ı bilen Ahmet Mithat Efendi'nin bu romancıların eserlerini tercüme etmemesi, tamamen ticarî kaygı ve tahmin ettiği okur zevkine bağlanabilir. *Çengi* romanının önsözünde Türk okurunun şövalye romanlarından lezzet almayacağını vurgulayan Ahmet Mithat Efendi (2003) Jules Verne ile Balzac'ı iki ayrı zevk dünyası olarak telakki eder: “*Her romanı herkes beğenmez. Balzac'ın sahifeleri üzerinde kalb-i beşerin amakını görmekten lezzet alanlar, Jül Vern'in sahifeleri üzerinde zemin ve deryanın karına, bulutların üstüne çıkmaktan zevk alabilirler mi?*” (s.75) Böylelikle Türk matbuat aleminin Balzac'a karşı Jules Verne'i tercih ettiğini söyleyebiliriz. Okur zevki de şekillenmiş olur.

vakayı önemsiyor, romanın psikolojik ve toplumsal katmanlarını görmezden geliyorlardı.<sup>15</sup>

Tanzimat çevirisi çoğunlukla Fransız edebiyatının popüler romancılarından yapılır. Tanzimat döneminde Alexander Dumas *pere ve fils*, Victor Hugo, Charles Paul de Kock, Xavier de Montepin, Eugene Sue, Emile Gaboriau ve Fortune de Boisgobey gibi romancılardan daha çok çeviri yapılmıştır. Şüphesiz ki Türk okurunun zevkine sunulan eserler, hem telif eser veren romancıları hem de yayınevlerini yönlendirecektir: “*Eugène Sue ile Paul de Kock’a duyulan ilginin kaynağı, bu yazarların Paris hayatını çok ayrıntılı biçimde anlatmalarıydı. Sue, Paris’in yer altı dünyasını; de Kock ise burjuvaziyi çok iyi anlatıyordu.*” (Ekin 2004: s.53) Batı’yı tanımaya başlayan Osmanlı okuru, cezp edici şehir hayatının etkisine kısa sürede girer.

#### **1.1.4.7. Türk Toplumunda Bireyin Doğuşu ve Roman**

İlk romancılar, toplumsal olarak birçok sınırlılıklar yaşamaktaydı. Savunulan her görüş, romancının her davranışı dinle yoğrulmuş geleneksel eleştiri skalasında tartılır; kabul edilip edilemeyeceğine ona göre karar verilirdi. Bu yüzden Tanzimat romancısı, bireyi birey olmaktan uzak; ancak bağlı bulunduğu toplumsal normların baskısı altında ele alabilirdi: “...yüzyıl öncesinin Türkiyesinde roman türü, küçük, sezgili bir okur kitlesine seslenen, kentli ve aydın bir seçkinler tabakasının buyruğundaydı.” (Finn 1984: s.15)

Yine de roman Batı’da olduğu gibi Türkiye’de de geleneksel-kalıpcı edebiyatın dünyasından kurtulup Liberal bir dünyaya adım atışın en önemli olgularından biri haline gelmiştir kısa sürede. Kalıplarla kurulan ve biçimlendirilmiş bir yaşamı dayatan edebiyat, modern insanın ihtiyaçlarına cevap veremezdi.

Türk romancılığı şehrin zevk ve fikir bakımından çok önemli farklarla ikiye ayrılmaya başladığı bir dönemde ortaya çıkar. Beyoğlu ve İstanbul, iki ayrı dünyayı temsil etmesiyle büyülenme veya reddedişin adresi olur. Tarihçi François Georgeon (1995), Türk romanın doğuşunu bu ikilik temelinde özetler: “*Lüks, konfor, davranış*

---

<sup>15</sup> Güzin Dino (2008), Recaiizâde Mahmut Ekrem’in Chateaubrinand’tan *Atala*’yı çevirirken Fransızcasının yetersiz olabileceğini dile getirmiştir.

*özgürlüğü, kadının bağımsızlığı, eğlencelerdeki çeşitlilik, zevk alınacak yerlerin bolluğu karşısında bir büyüleniş vardır; ne var ki, aynı zamanda geleneksel ahlâk, bu gösterişçi davranışlardan incinip alt üst olmuş bir halde, sertleşip direnme eğilimi içine girer. O dönemde ortaya çıkan Türk romanı, bu çelişik duyguları dile getirir: Genellikle aşırı Batılılaşmış Türkleri hedef alıp onların gülünçlüklerini ve geleneklerine ihanet etme pahasına Batı'dan ne ki geliyor takılıp kaldıkları züppeliği sergiler.” (s.189)*

Romanın doğuşu, Batı'da bireyin burjuva toplumu içinde ilk belirmesine bağlı olarak gerçekleşmiştir. *Don Kişot*, bireyleşme yolundaki insanın ilk başkaldırısıdır. Cervantes eserini, şövalye romanslarına bilinçli bir karşı koyuş olarak tasarlamıştı. Don Kişot, edebi eserde bütün toplumsal ve siyasal koşullarından arındırılmış bir kişi olarak görünür. 18. yüzyıl İngiliz ve Fransız romancılığı da bireyleşmenin şartlarının oluşmaya başladığı bir dönemde gelişir. Yine Richardson'un *Pamela*'sı, Defoe'nun *Crusoe*'su bireyin ilk “roman”sal tarihidir. Türkiye’de ise roman her ne kadar çeviri yoluyla alınsa da üretim araçları ve ilişkisi bakımından kapitalist sistemin ülkeye ilk giriş yıllarında ortaya çıkar. Elbette Batı'daki evrilişi yönüyle benzer bir kapitalizmden, toplum katmanlarını belirleyen bir orta sınıfın doğmasından söz etmek mümkün değildir. Nitekim Güzin Dino (2008) da Osmanlı üretim ilişkilerinin Batı'ninki ile aynı şekilde gelişip dönüşmediğini dile getirir: “Eğer kimi araştırmacıların düşündüğü gibi, Osmanlı Türkiyesi ‘klasik’ feodal tipte bir evre geçirmeyip, uzun bir süre ‘Asya tipi üretim biçimini’ne yaklaşık bir süreci yaşadıysa, yazın yapıtlarının da Türkiye’deki özellikleri, Batı dünyasındakinden ve onun Yedi Yüzyıllık Roman diye nitelediklerinden elbetteki başka olacaktır.” (s.199)

1840’lı yıllarda kaime denilen kâğıt para, mevcut altın ve gümüş stoklarının karşılığı olarak basılır. Devletin faizle iş görmeye başlaması, şüphesiz ki teokratik devlet yapısından uzaklaşmaya başlamanın ilk işaretleridir. Türk romanı orta sınıfın belirmeye başladığı bir dönemde ortaya çıkar. Esasında Türk romancılığı da orta sınıfın eleştirisi mahiyetinde doğar. *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* romanında Fitnat, bir orta sınıf mensubu olarak değerlendirilebilecek Hacıbaba'nın dayattığı dünyaya karşı koyarak intihar eder<sup>16</sup>. Zorla evlendirildiği adamın babası çıkması, orta sınıfın sebep olduğu tragedyayı yansıtır.

---

<sup>16</sup> Fitnat'ın intiharı, Durkheim'in teorisini destekler mahiyettedir. Bu da Türk edebiyatında romanın ihtiyaç duyduğu sosyolojik temelleri yansıtır.

Türk romancılığı tam da yeni düzen ve yaşayışın hızla yayıldığı kentte ihtiyaç gereği belirir. Kapalı toplum yapısından yavaş yavaş sıyrılan ve açık bir toplum haline gelen şehir halkı, neticede birbirinin hayatını merak edecektir. Halk, birbirlerinin evinde gördükleri mobilyadan etkilenecek ve böylelikle evine yeni tarz mobilya alacaktır. Yeni mobilyalar, elbiseler, yerleşim ve eğlence mekânları, kabuk değiştiren toplumun en önemli göstergeleri olarak değerlendirilmelidir. Toplumun maddi yapısının öne çıkması sonucunda, insanlar lüks, para ve eğlence ile daha çok ilgileneceklerdir.

Yeni yaşantının sunduğu dünya nimeti karşısında, çalışmadan kazanmak ve elindeki bol parayı harcamak pragmatist ve oportünist bireyin temel gayesi olacaktır. Nitekim Tanzimatın sözde Batılılaşmış iki züppesi olan Felâton Bey ile Bihruz Beyler için yüklü bir servet gerekecektir. Onlar da kendilerine romancı tarafından pay edilmiş bir mirasa gelip konacaklardır. Okur ise onların bu mirasının bir yandan kendilerinde olmasını isteyecek bir yandan da nasıl harcadıklarına tanıklık edecektir: “*Roman, okurun dönemin iki saplantısının (para ve maddi konfor) bilincine varmasını sağlar; insanların nasıl yemek yiyip gevşediklerini, ne tür arabalar satın aldıkları ya da kiraladıklarını, yaptıkları harcamaların kaç mal olduğunu en ince ayrıntılarına dek tasvir eder.*” (Evin 2004: s.225)

Roman, Türk toplumunda ortak bir dünya görüş ve anlayışından uzaklaşmanın ilk dinamiği olur. Farklı görüşteki sanatçılar, farklı zevk ve düşünce dünyası temelinde eser verir.

## II. BÖLÜM

### 2.1. YAŞADIĞI DÖNEM

#### 2.1. Dönemin Sosyal ve Siyasal Ortamı

##### 2.1.1. Küçük Kaynarca'dan Tanzimat'a

Hem Türk romanının doğuş yılları, hem de Ahmet Mithat Efendi'nin yaşadığı yıllar, şüphesiz ki Osmanlı İmparatorluğu'ndaki değişimin ilk sancılarının yaşandığı yıllardır. 19. yüzyılın karmaşası, siyasal ve sosyal yapının yanı sıra bütün sanat hadiselerini de etkiler. Kanlı Kırım Muharebesini görsel olarak sunan yüzlerce resim, gravür ve fotoğraf bulunmaktadır. Harbe gitmeyen insanlar bile basılmaya başlanan resimli gazeteler sayesinde, bu kanlı muharebelere tanıklık etme imkânı elde etmişlerdir.

Osmanlı topraklarındaki karmaşa, isyan, yenileşme ve diğer önemli hareketleri bir araya getirildiğinde Batılıların gözüyle “Doğu Sorunu” ortaya çıkar. Robert Mantran (1995) da bu soruna şöyle tanımlama getirir: “*Doğu sorunu deyince 1774 (Küçük-Kaynarca antlaşması) ile 1923 (Lozan antlaşması) arasında geçen olayların bütünü anlaşılır.*” (s.7) Gerçekten de doğu sorunu hem dahili problemler hem de Batılıların sistematik plan ve çabaları sonucunda ortaya çıkar. Çözülüşün ve yıkılışın önüne geçmek isteyen Osmanlı yöneticileri öncelikle sorunun savaş meydanlarında yenilgiye uğramaktan kaynaklandığını düşünüp askerî alanda yeniliklere daha çok önem vermişlerdir. Hiçbir ulema sorunun köklerini bilim ve teknikte aramamıştır: “*Tanzimata kadar, muhtelif fasılalarla devam edecek olan ve ıslahat hareketi diye tavsif ettiğimiz, bu kımıldama ve sıçramaların karakterlerini izahata, ilk sırada, fikrî esasların yokluğunu kaydetmek icap eder. Filhakika Osmanlıların, garplılar karşısındaki ricati, Osmanlı münevverleri nezdinde hiçbir ilmî endişe uyandırmamıştır. Avrupalıların faikiyetinde müesseselerinin oynadığı rol düşünülmeyeceği gibi, inhitatımızın,*



*müesseselirimizin bozukluğu ile olan münasebeti de gözetilmemiştir. Memleketin münevver sınıfı demek olan ulema formasyonu teolojik olduğu için müsbet ilim kafası ile hadisi izah edecek yerde, yalan yanlış dinî tefsirlerle devletin kötü vaziyetini tahlil etmek istemiştir. Binaenaleyh, imparatorluğun inhitat hadisesi tesbit edilmediği gibi, yapılması lazımgelen ıslahatın ne olduğu ve nasıl yapılması lazımgeleceği hakkında ne bir satır yazılmış ne de bir satır yazdırılmıştır.” (Karal 1999: s.17)*

Askerî çabanın genellikle akim kalması sonucu toplum katmanlarında ve azınlıklar arasında başlayan çözülüş görüldüğünde ise yöneticiler gerek Fransız ihtilalinin getirdiği görüşler gerekse de Batılı devletlerin baskısıyla sosyal, siyasal, toplumsal ve mali reformlar yapmak zorunda kalmıştır. Fakat bütün bu çabalar, İmparatorluğu kurtarmaktan ziyade malum sonu geciktirmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Kaynarca'dan itibaren çözülüşünü hızlandıran ve bir dönüm noktası olan şüphesiz ki Fransız devrimidir. Fransız devriminin getirdiği ulusalcılık ve hürriyet fikirleri, geniş bir etnik temele dayanan imparatorluk açısından parçalayıcı olmuştur. Fransız İhtilali'nin bir burjuva devrimi olması, yeni fikirlerin öncelikle aydın ve tüccar kesimler arasında yaygınlık kazanmasını sağlamış ardında da bütün toplum katmanlarına yayılmıştır.

III. Selim'den önce I. Abdülhamit, yozlaşan toprak sistemini tekrar canlandırmak için tımar sahiplerinin topraklarının başında bulunmasını isteyen bir ferman çıkarır. III. Selim, I. Abdülhamit'in yeniliklerini ileri taşır. O da birtakım mali reformlar yapar. Paranın değerini düşürür ve vergileri yükseltir. Fransız İhtilali'nin getirdiklerinden habersiz olan dönemin yöneticileri, ülkeyi toparlamak için önemli ölçüde Fransız kültürünün etkisine açarlar. III. Selim'in bu anlamda yaptığı en önemli yenileşme hareketi, diplomasiyi kuvvetlendirmesidir. Avrupa'da daimi elçilikler bu dönemde açılır. Sultan III. Selim, Reisülküttap Reşit Mehmet Efendi aracılığıyla, Avrupa'nın önemli merkezlerine elçi atar. 1793'ta Yusuf Ağa Efendi Londra'ya atanır; yerine 1797'de İsmail Ferruh'un gelişine kadar orada kalır. 1795'te İbrahim Efendi Avusturya'ya, Seyyid Ali Efendi de Prusya'ya atanır. Ülkeyi Fransız kültürüne açmış olan III. Selim'in Fransa'ya elçi göndermemesinin sebebi, Fransız İhtilali sonucu XVI. Louis'in idamıdır. Sağlığında kendisiyle mektuplaşmış olan III. Selim, mektuplaştığı Kral dostunu kaybetmenin üzüntüsünü yaşar.

III. Selim'in yaptığı yeniliklerden en önemlilerinden biri de Sekban-ı Cedit'i kurdurmasıdır. Suriye ve Filistin'de Napolyon'a karşı zafer kazanan Nizam-ı Cedit, Yeniçeri ocağı karşısında daha sonra işlevini yitirir. 19. yüzyılın başında yaşanan bu hadisenin dışında Fransızların Mısır'ı işgal etmek istemeleri ve sonrasında gelişen olaylar, İmparatorluğu yaklaşık yarım yüzyıl uğraştıracak ve 1850'li yıllara kadar bu sorun daima gündemde olacaktır. Kavalalı Mehmet Ali Paşa, Fransızların Vali olarak Mısır'a diktiği General Kleber'i öldürtür; yerine geçen General Menou ise çekilmek zorunda kalır. 1801'den itibaren İngilizlerle münasebetini geliştiren Kavalalı Mehmet Ali Paşa, otoritesini güçlendirir ve imparatorluğa karşı bir özerklik elde eder.

II. Mahmut'un iktidarının ilk yıllarında anayasal bir düzene geçişin ilk nüveleri görülür. II. Mahmut, iktidarı ilk ele alığında Osmanlı beyleriyle bir görüşme yapmış ve otoriteyi sağlamak için "Sened-i İttifak" ı imzalamıştır. Sened-i İttifak'ta, vergilerin yasal, düzenli ve hakkaniyetli toplanması, yeniliklere karşı koyan asilere karşı ortak hareket etme, her eyaletin toprak ve rejimine saygı, adaletin tesis edilmesi gibi hususlarda karar alınır. Elbette ki padişahın otoritesine ilk defa bir sınırlama getirecek bu sözleşme, imzalanamamış ve başarısız olmuştur. İlk olarak anayasal düzene gönderme yapan ve yönetimi keyfilikten çıkaracak olan Sened-i İttifak'ta sözü edilen görüşlerin dile getirilmesi bile başlı başına yeni bir dönemi müjdelir. Şüphesiz ki Fransız İhtilalinden yaklaşık iki on yıl sonra gerçekleşen bu teşebbüs, Fransız ihtilalinin Osmanlı topraklarında neşv ü nema bulmaya başladığını gösterir.

19. yüzyılın başında yaşanan bir çok hadise İmparatorluğun sonunu hazırlamaya başlar. Sırp ve Yunan İsyancıları yüzyılın hemen başında Fransız ihtilalinin getirdiği yıkıcı görüşler ışığında patlak verir ve bu isyanlar İmparatorluğun yaşadığı önemli hadiseleri tetikler. Yunan isyanını Mısır valisi ve oğlundan destek isteyerek ve belli imtiyazlar vaat ederek bastıran II. Mahmut, imparatorluğun dış müdahaleye maruz kalmasına sebep olur. Fransız, Avusturya, Rus ve İngiliz donanmaları Rumlara destek olmak için gönderdikleri birliklerle Osmanlı-Mısır donanmasını yok ederler. Yunanistan'dan çekilmeyen imparatorluğa Rus çarı I. Nikola savaş ilan eder. Ruslar, Batı'da Boğdan, Dobruca, ve Edirne'yi ele geçirir; doğuda ise birçok direnişi kırarak Kars ve Erzurum'a girer. Ruslarla antlaşma yapmak zorunda kalan Osmanlı İmparatorluğu, Yunanlıların bağımsızlığını tanır, Sırlara muhtariyet verir. Türk-Yunan uyuşmazlığının en dikkate değer yanı, İmparatorluğun'un yıkılışa kadar dış müdahaleye

açılmasıdır. Nitekim Tanzimat ve Islahat Fermanları'nın yanı sıra I. Meşrutiyet dış baskılar sonucunda ilan edilmek durumunda kalır.

19. yüzyıl boyunca Ruslarla yapılan harp, Yunan ve Sırp ve diğer balkan ülkelerinin bağımsızlığı ya da muhtariyeti, Osmanlı topraklarına doğru büyük bir Müslüman göç dalgasını ortaya çıkarmıştır. 1857'de çıkartılan bir kanunla muhacirlere altı yıldan on iki yıla kadar vergi ve askerlik hizmetinden muafiyet getirir. 1860'ta kurulan İskân-ı Muhacirin komisyonu sayesinde Osmanlı ülkesine müslüman göçü kolaylaşacaktır. Daha doğrusu Osmanlı ülkesi toprakları dışında kalan nüfusunu ülkesine hiçbir kayıt aramaksızın kabul edecektir. Özellikle Kafkasya ve Balkanların kaybedilmesiyle buralardan gelen göçmenlerin sayısı milyonla ifade edilebilecek ölçülerdedir. Muhacirlerin Osmanlı ekonomisini etkilediği bir gerçektir. Her ne kadar kırsal arazilere yerleştirilseler de hem vergi muafiyeti hem de ekilecek alanların darlaşması sebebiyle ekonomik arz ve talep dengesi önemli ölçüde değişir.

Osmanlı ile savaşan, Suriye'den sonra Adana ve Kütahya'ya kadar ilerleyen Mısır kuvvetleri İmparatorluğu barışa zorlar. Osmanlı, Mısır sorununu ancak Rus desteğiyle aşar. Fakat bunun karşılığında Rusya'ya önemli haklar tanınır. Kavalalı ise Mısır'da babadan oğula bir muhtariyet (hidivlik) elde eder. Kavalalı, Mısır'ın kalkınma ve ilerlemesine önem verir. Mısır'ın Akdeniz ticaretinde önemli bir yere sahip olmasıyla bu dönemde önemli liberal reformlar ve atılımlar yapılır. Kavalalı'nın Mısır'da tesis ettiği kalkınma ve ilerleme II. Mahmut için model teşkil eder. Bu açıdan İmparatorluk ile Mısır kalkınma ve ilerleme yarısında neredeyse bir rekabete girerler. Mısır'da geleneksel eğitim sistemi çağdaştırılır, ülkenin kapıları İtalyan ve Fransız kültürüne açılır. Mehmet Ali Paşa, Fransız teknisyenleri kimi reformlar için ülkesine davet eder. Clot Bey tıp alanında, Albay Sève (Süleyman Paşa) orduda, Linant de Bellefonds kanal ve baraj yapımında çalışmalarının yanı sıra modern Mısır'ın kuruluşunda program ortaya koyarlar. 1869'da açılan Süveyş Kanalı, Mısır'ı Sömürgecilik yarışında kilit bir öneme yükseltir. Nitekim İngiltere kısa bir süre sonra Mısır'ı işgal edecektir.

II. Mahmut, karşı karşıya kaldığı Mısır yenileşmesini ülkesi için norm olarak kabul eder ve yenilik hususunda rekabete girer. II. Mahmut reformlarının en önemli yanı, özellikle sivil hayatın büyük bir program niteliğinde birtakım reformlara ayrılmasıdır. Yunanlı isyancılara karşı kazanılan zaferin olumlu havasından yararlanan sultan, Yeniçeri ocağını ortadan kaldırır. Bu, sivil reformların önünü açtığı gibi,

yeniliklere karşı direnen kesimleri de büyük ölçüde dayandıkları güçten yoksun bırakmıştır. Yüksek memurlar da tıpkı II. Mahmut gibi yenilikleri önemser. Özellikle Reşit Mehmet Paşa, Mehmet Emin Rauf Paşa, Mehmet Sait Pertev Paşa, Halet Efendi, Galip Paşa, Ağa Hüseyin Paşa, Hüsrev Mehmet Paşa Akif Paşa ve Mustafa Reşit Paşa yeniliği organize ederler. Ayrıca ulemadan Abdulvahap Efendi ile Mustafa Asım, gelenekçi ulemanın tepkilerine karşı koyarlar. Toplumsal ve siyasal alanda bütün bir Osmanlı modernleşmesini sağlayan isimler olur. Çoğunun ortak özelliği, Hariciye’de bulunmaları, Avrupa’yı görmeleri ve iyi derecede bir yabancı dil bilmeleridir. Avrupa’yı gören ve bilen bu yüksek memurlar, Avrupa başkentlerinde gördükleri yönetim mekanizmalarından belediyeçilik faaliyetlerine kadar bütün bir sistemi Osmanlı ülkesine adapte etme çabasına girerler. Batı’yı gören aydın ve yöneticiler Oksidentalizm (Oryantalizmin karşıtı, Batıcı) bir bakış açısıyla Batı’nın kentlerine olan hayranlıklarını gizlemezler (Yerasimos 2006: s.366-367). Özellikle Sefaretnameler, adaptasyon çalışmasında çok önemli bir yere sahip olur. Rusya’ya giden Halil Rifat Paşa, imparatorluğun Batı’yı taklit etmekten başka çaresi olmadığını söyler (Tanpınar 1988: 72). Sadık Rifat Paşa’nın 1838’de yazdığı İtalya Seyahatnamesi ve Viyana’yı belediyeçilikten hastane hizmetlerine kadar ayrıntısıyla inceleyen yazısı (Tanpınar 1988: s.72), Mustafa Sami Efendi’nin 1840’ta yazdığı Avrupa Risalesi (Asiltürk 2009: s.932) İmparatorluk için bir program olur.

Hariciye, Dahiliye, Maliye, Ticaret ve Ziraat gibi alanlarda vekaletlerin tesisi, Meclis-i Vükela ve Dâr-ı Şuray-ı Bâbîâli’nin kuruluşu, eğitimin sekülestirilmesi ve yabancı okulların açılması sivil modernizasyonun ilk adımlarıdır. Böylelikle Osmanlı ülkesinde bireyleşmenin en önemli adımları atılmış olur.

II. Mahmut döneminde Osmanlı ülkesinde en önemli yenilikleri sağlayan ve kültür-edebiyat alanında tamamen bir değişimin çekicisi hüviyetini elde eden şüphesiz ki Tercüme Odasıdır. Tercüme Odası, Batı’nın aradan aracılardan çıkarılarak direkt olarak tanınmasını sağlar. Osmanlı Devleti ile Batı arasında köprü görevi gören Tercüme Odası, Hariciye Nazırlığının yirmi kadar odası içinde en önemli olan kalem haline gelir. Tercüme Odası memurlarının en önemli görevi, devlete lazım olan ve dış ilişkilerini ilgilendiren belgeleri çevirmektir. Mekanik olan çeviri işlerinin yanı sıra Tercüme Odası, kısa bir sürede, özellikle Abdülaziz’in son yıllarında bir fikir ve edebiyat kulübü haline gelir (Dumont, 1995, s.78). Fikirsal ve edebî olarak Osmanlı

ülkesinin bütün yeniliklerini işte bu Tercüme Odası üstlenir. Namık Kemal, ilk yenilik fikirlerini bu odada alır.

### **2.1.2. Tanzimat Yılları**

Mustafa Reşit Paşa'nın Türk dış işlerinde belirmesi ve Sadrazamlığa yükselmesi, imparatorluğun neredeyse yıkılışına kadar olan programının ortaya konulması anlamına gelir. II. Mahmut'un sağlığında tasarlanan ancak ölümünden sonra I. Abdülmecit döneminde ilan edilen Tanzimat Fermanı, İmparatorluk açısından baht dönmesi (peripetie) olarak görünür. Tanzimat, "nizam verme" anlamına gelen "tanzim" sözcüğünün çoğuludur (Berkes 2003: s.213). Tanzimat'ın getirdiği en büyük yenilik şüphesiz ki kanunlaştırma hareketinin ilk büyük atılımı olmasıdır (Veldet 1999: s.139). Artık bütün koşullar değişmiştir ve geriye dönüş mümkün değildir.

Tanzimat Fermanı, Mustafa Reşit Paşa'nın radikal ilericiliği sayesinde devletin şahısların mizaç ve tesirinden çıkarılıp değişmez bir sisteme tabi kılınarak yönetilmesi fikrinin bir neticesidir (Mardin 2006: s.111-112). Tanzimat, II. Mahmut dönemi siyasetinin doğal bir sonucudur. Abdülhamit Dönemine kadar, Osmanlıcılık siyasetinin programını Tanzimat Fermanı oluşturur. Fermanda, müslim-gayr-i müslim farkı kaldırılır, bütün bireylere kanun önünde eşitlik sağlanır, keyfi yargılama ve infaz ortadan kaldırılır, herkes gelirine göre vergi öder, iltizam üsulu kaldırılır (Abadan 1999: s.31-58). Askerlik süresi beş yıl olarak öngörülür. Tanzimat'ın getirdiği en önemli yenilik şüphesiz ki halkın devlet için var olduğu görüşünün yıkılıp yerine modern Batılı devlet anlayışının gerektirdiği biçimde, devletin halk için var olduğu görüşünü getirmesidir (İnalçık 1993: 356).

Adliye sisteminin düzenlenmesi Osmanlı'da istikrar oluşturmak adına önemli bir atılımdır. 1838'de Meclis-i Vâlâ-i Ahkâm-ı Adliye kurulur. Bu meclisin temel görevi, reformları koruyacak ve onlara çatı görevi üstlenecek hukuki metinler oluşturmaktır. 1840 yılında hazırlanan ve yürürlüğe konulan Ceza Kanunnamesi iki başlı hukuk sisteminin giderilmesi konusunda önemli bir teşebbüs olur. Şer'i esasların yanı sıra yeni fikirlerin de yer aldığı metinde, herkesin eşit sayılması, yasanın belirlediği şekliyle suç

tanımlamasının yapılması ve yargılamanın yöneticilerin keyfiliklerinden kurtarılması öne çıkan başlıklardır (Veldet 1999: s.176-205).

Tanzimat'ın ilanı beklendiği gibi Batılı ülkelerce sevinçle karşılanmamıştır; Batı sorunsuz bir Osmanlı ülkesi istememektedir. Zira Batı'nın ülkeye müdahale şansı kalmayacaktır. “Hasta Adam” (Le Homme Moribond) eğer iyileşip ayağa kalkarsa bu mirasın paylaşılabilmesi anlamına gelecektir. Batı da sömürgecilik yarışının en hızlı ve hırslı bir şekilde yapıldığı bir dönemde kendini sabırlı olarak tanımlamayacaktır.

Osmanlı ülkesinde yenilikler halkın isteğiyle değil; yöneticilerin ve ileri gelenlerin isteğiyle mümkün olmuştur. Paul Dumont (1995) da aynı görüştedir: “*Tanzimat, yukardan bir devrim olarak sunuldu çoğu kez.*” (s.60) Biat kültürü, her türlü sorunla ilgili karar alma ve kanunlarda değişiklik yapma yetkisini halifeye yani sultana bırakmıştır.<sup>17</sup> Sultan ise son sözü söylemekle beraber kendisini yönlendiren yöneticilerle yetkisini paylaşır. Sultanın ve yöneticilerin tanıdıkları yeni yaşama biçimi böylelikle halka yayılır. Batı giysisini giyen Abdülmecit, Topkapı Sarayı'ndan ayrılarak Batı zevkine göre yapılan Dolmabahçe sarayına taşınır. Giuseppe Donizetti'nin konserlerini dinler. Operalara gider. Fransızca öğrenir.

19. yüzyıl imparatorluğun nasıl kurtarılacağına hasredilmiştir. Paul Dumont (1995), Osmanlı aydın ve yöneticilerinin kurtuluşu Batı'nın “*sunduğu modelleri olduğu gibi kopya etmede*” (s.59) bulduğunu dile getirmiştir. Elçilerin yaptığı gözlemler ve edindikleri tecrübeler 19. yüzyıl Avrupasının nasıl taklit edileceğini ortaya koymuştur. Öyle ki 1830'da doğan ve bütün bir ömrü yenileşme çabaları içinde geçen Sultan Abdülaziz, kendi gözleriyle Batı'yı görmek isteyecek ve III. Napoleon'un daveti üzerine Toulon'a limanın çıkacak (Kutay 1991: s.26) başta Fransa ülkesi ve başkenti olmak üzere İngiltere, Almanya, Belçika ve Avusturya'yı ziyaret edecektir.

Abdülmecit ve Abdülaziz döneminin en önemli yenilikçileri olarak Mustafa Reşit Paşa'nın yanı sıra Ali Paşa, Fuat Paşa ve Mithat Paşa görülür. Çoğu Batı'da elçilik yapmış ve Batı'yı yakından tanıyan bu isimler, yeniliğin mimarları olarak görünürler. Bir tek Mithat Paşa, eyalet yönetiminden sivrilerek gelmiş ve devletin üst yönetimlerine tırmanmıştır.

---

<sup>17</sup> Nitekim, Tanzimat Fermanı'nda lâikleşme açısından yalnızca Hristiyan tebaaya karşı bir yeniden konumlandırma bulunmaktadır. Müslüman halk için devlet “*teokratik yapısını muhafaza*” (Arsel 1999: s.92) ediyordu.

### 2.1.3. Osmanlı ülkesinde Kapitalizm, Burjuvanın Doğuşu ve Ekonomi

Tanzimat yıllarında, bankacılık sektörünün kurulması ve güçlenmeye başlaması şüphesiz ki Osmanlı ülkesinde kapitalizmin tedrici olarak yerleşmesini sağlar. Tüccar ve bankacıların hemen hepsi Müslüman olmayanlardan oluşur. Bunların bir kısmı Levanten olmakla beraber Rum, Ermeni ve Yahudilerden oluşur. Beliren bu yeni sınıf, Avrupa ile Osmanlı ülkesi arasında aracılık rolü üstlenirler. Mal alış verişini ve sermaye hareketini elinde bulunduran bu yeni sınıf, Osmanlı sekülerleşmesinin öncüleri olurlar. Gerekliğinde devlete borç para verirler.

Ticaretin gelişmesi ve kısmi de olsa Osmanlı ülkesinde kontrol altına alınması için Fransa'dan Ticaret Yasası ve Deniz Ticareti Yasası adında iki metin sağlanır. Çeviri yoluyla Osmanlı ticaretine adapte edilen bu metinler, ticaret yönetimindeki keyfilikleri ve boşlukları sınırlı da olsa giderir. Sermayenin tesisi ve ticaretin gelişmesi açısından bu metinler basit de olsa öncü hüviyetleriyle dikkati çeker.

Ticaret Yasası'nın Osmanlı ülkesindeki ticarete getirdiği en önemli ve tartışmalı kanunu, faizli borç vermeyi yasallaştıran maddesidir. Faizli borç vermenin yasallaştırılması, dönemin birçok uleması tarafından büyük tepkiyle karşılanır. İslam'ın yasakladığı faizin serbest kalması; Osmanlı başkentine önemli bir para akışını kolaylaştırmış ve bankaların açılmasını sağlamıştır.

1858'de hazırlanan *Arazi Kanunnamesi*, toprağa bağlı üretim biçimini kayıt altına alır. Yeni bir düzen getirmemekle birlikte örfi ve şer'i kurallara göre düzenlenen bu kanunname, mevcut durumun korunması ve yasallaşmasından öteye geçmemiştir. (Quataert 2004: s.977-978) Arazi Kanunnamesi'nin en önemli yanı, toprak ve toprağa dayalı üretimde çıkacak ihtilaflarda derli toplu bir yasanın varlığı neticesinde çözümün açık bir şekilde yapılacak olmasıdır. Bu yasa ile arazi konusundaki karmaşa ortadan kalkar. 19. yüzyılda Osmanlı ülkesindeki tarımsal üretim, küçük aile işletmesi biçiminde yürütülür. Bu arazilerde, ancak ailenin ihtiyacına yetecek kadar üretim yapılmaktadır. Adana, Samsun ve İzmir gibi geniş ovalar üzerinde bulunan vilayetlerde 19. yüzyılın sonlarına doğru büyük işletmeler açılmaya başlayacak; bunun neticesinde toprak proletaryası ortaya çıkar. Mevsimlik işçi de denilen rençberler, toprağa bağlı ilk

işçilerdir. Proletarya sınıfının doğuşu, ülkedeki sendikal örgütlenmeleri gündeme taşıyacaktır. Yüzyılın sonlarında İstanbul'da *Amele-i Osmani Cemiyeti* kurulur.

Yenilik, bütün Osmanlı kurumlarında yavaş yavaş ilerler. Maliye ve idare en erken reforma tabi tutulan müesseseler arasındadır. 1860'lı yıllarda Osmanlı ülkesine lazım olan sermaye için vergiler çeşitlendirilmiş ve devlet iltizamdan vazgeçerek vergiyi doğrudan toplama yoluna gitmiştir. Yine de 1860'lı yıllar Osmanlı maliyesi için talihsiz yıllardır. Devletin eski ihtişamlı yıllarına dönebilmesi için yapılan faaliyetler yüzeysel bir parlaklık getirir. Vergilerin ihtiyaçları karşılayamadığı görüldüğünden reformcu maliyeciler, tehlikeli iki yolu benimsediler: Karşılıksız para basmak ve borçlanmaya gitmek.

Osmanlı ülkesinin ilk kâğıt parası olarak görünen kaimeler, çoklukla hazine bonosudur. Mevcut altın ve gümüş gibi metalara karşılık gelecek şekilde basılan kaimeler % 12 gibi bir faizle dolaşıma girer. Kaimelerin karşılığı olduğu için mali sistem üzerinde hiçbir olumsuz etkisi olmadığı gibi mikro anlamda faydalı da olmuştur. Ancak mali sistem için 1860'lı yıllar birçok önemli sorunun çıkış sebebi olacaktır. Hiçbir karşılığı olmayan kâğıt paralar, Osmanlı mali sistemini çökertecektir. Dolmabahçe Sarayının yapımında kullanılan mali kaynaklar, çok önemli tarihi bir anekdot olarak bilinir. Sultan Abdülaziz'in Hazine-i Hassa nazırına sorduğu "binanın kaç mal olduğu" sorusuna verilen yanıt son derece manidardır. Hazine Nazırı koskoca sarayın 3500 kuruşa mal olduğunu söyler. Bu 3500 kuruş 3.5 milyon liranın basımı için gerekli olan kâğıdın fiyatına tekabül eder (Baban 1999: s.247). Karşılıksız para basmanın getirdiği bu korkutucu durum, dış borçlanmayı artıracak, Osmanlı maliyesini çökertecektir.

İlk dış borçlanma 1854 yılında Kırım muharebesinde yapılır. 3.3 milyon lira olan bu borç % 6 gibi bir faizle alınır. Daha sonra Abdülhamit'in tahta oturmasına kadar devlet % 4 ila % 9 arasında değişecek oranlarda 12 kez borç alacaktır. Osmanlı maliyesi, Abdülhamit dönemine geldiğinde iflasın eşiğine gelip oturacaktır. Bu dönemde azaları yabancılardan oluşacak ve esas işi yaklaşık 70 milyon lirası faiz olan 278 milyon lira borcu (Ülken 1962: s.428) tahsil etmek olan Duyun-u Umumiye kurulacaktır (Suvla 1999: s.269-288). Bu durum, Osmanlı'nın ekonomisinin kontrolünü yitrişini ifade eder. Ekonomik bağımsızlığını kaybeden Osmanlı ülkesinde kapitalizm en "animal" yönleriyle girecek ve tüm sisteme egemen olacaktır. Bunun sonucu olarak



1873-1874 yıllarında Avrupalı oryantalistler yaşanan büyük kıtlıkta göç etmek zorunda kalan aç köylü topluluklarıyla karşılaşacaklardır. Kıtlık yüz binden fazla insanın hastalık ve açlıktan ölmesine sebep olacaktır.

Osmanlı ülkesi, Avrupa’da üretilen her türlü malzemenin satılması için önemli bir pazar haline gelir. Böylelikle Devlet-i Âliye “*muhtaç olduğu mamûlatın tedariki hususunda hemen hemen tamamıyla harice muhtaç*” (Sarc 1999: s.439) olacaktır. Sırf pazarı geliştirmek ve iç bölgelere sokulabilmek için ilk demir yolu İzmir ile Aydın arasına yapılır. İstanbul’da artan paranın etkisi, imparatorluğun borçlanmaya başlaması bankacılık sektörünü ortaya çıkarır. İlk bankalar Galata’da kurulur ve Galata kısa sürede Osmanlı ülkesinin finans merkezi haline gelir. Bağımsız olmakla birlikte yasal boşluklardan acımasızca yararlanan oportünist bankacılık, Batı kapitalizminin kesin ve geri dönülmez zaferini temsil eder. Yine iş merkezleri, Kapalıçarşı gibi turistik mekânlar, üst üste tikiştirilen bürolar Tanzimat’ın getirdiği yeni çehredir.

Yabancı sermayenin akınına uğrayan Osmanlı ülkesi, hem kapitülasyonların etkisi hem de doğru düzgün bir gümrük sisteminin olmayışı neticesinde kısa sürede serbest bölge haline gelir. Yerli ve geleneksel üreticinin Batı kapitalizminin fabrikasyonu ile rekabet edebilecek gücü yoktur. Söz gelimi Bursa ilinde 1843’te 20 bin parça el dokuması üretilirken Osmanlı ülkesinin açık bir Pazar haline gelmesi sonucunda bu sayı 1863’te 3 binlere kadar geriler (Dumont, 1995, s.105). Geleneksel üreticiler, ancak Batı kapitalizminin özellikle ulaşım nedeniyle sokulamadığı bölgelerde varlığını sürdürür. Osmanlı’nın ihraç ettiği ürünlerin hemen hepsi hammaddedir. İşlenmiş ürünün Avrupa piyasasıyla rekabet gücü zaten bulunmamaktadır. Bunlar daha sonra acı verici bir şekilde sömürgeleşmenin bedeli olarak *Turquiere* hareketinin fragmanları olacaktır.

Sanayileşmede bile askerî yenilik ve gelişmeler öncü olmuştur. İlk sanayi tesisleri askerî teçizat alanındadır. III. Selim, 18. yüzyılın sonlarında top, tüfek, maden ocakları ve barut üretimi için tesisler kurmuştu (Clark 2006: s.500). Daha sonraki yıllarda Osmanlı ülkesindeki sanayileşme yine yabancıların eliyle gerçekleşir. Fransız bir müteşebbisin Bursa’da kurduğu ipek fabrikası ancak Batılıların Oryantalist ihtiyaçlarına ve lüks tüketimlerine cevap veren ipek üretimini amaçlar. Yine İzmir yakınlarında kurulan kumaş fabrikası İtalyan müteşebbislerce gerçekleştirilir.

Osmanlı ülkesindeki hammadde zenginliği Batı kapitalizminin iştahını kabartır. Avrupa açısından 19. yüzyılın en önemli sorunlarından biri de şüphesiz ki İmparatorluğun bütün mirası ve varlığı ile paylaşılması sorunudur. Rus Çarı I. Nikola'nın İngiliz elçisi Sir Hamilton Seymour'a 1853'te Kırım muharebesinden önce söylediği tarihi cümle Osmanlı'nın Batılı devletlerce görülüş biçimini açıkça anlatır: *“Kollarımızda pek hasta bir adam var; içtenlikle söylüyorum size, bu günlerden birinde, hele bütün zorunlu önlemler alınmadan önce bizi terk ederse hastamız, büyük felaket olur.”* (Miller 1913: s.203-204) ve (Dumont 1995: s.113). Islahat Fermanı ile Osmanlı'nın içişlerine müdahale şansını yitirecek Rus çarı geleceği görerek “hasta adam” yakıştırmalarını yapar. “Le Homme Moribond”un kimi reformlar aracılığıyla sağaltılması, Batı için elbette önemli bir açık pazarın kaybı olacaktır. Bunun için Osmanlı ülkesinde hammadde yoluyla ihracat hiçbir zaman kısıtlanmamıştır. Acımasızca sömürülen yer altı kaynaklarının imparatorluk ancak dörtte birinin parasını alabilmektedir. Sanayisi güçlenen ve Batılı devletlerle rekabet edebilecek bir Osmanlı ülkesi, Batılılarca elbette büyük bir felaket olarak değerlendirilecektir.

#### **2.1.4. Din ve Tanzimat**

Tanzimat yazarları arasında dine bakış açısında bir fark bulunmaktadır. Kimi Tanzimat yazarları gelenekçi bir tutum sergilerken kimisi de neredeyse dine sırtını dönmüştür. Tanzimat aydınlarının dine bakış açısı aynı zamanda paradoksal bir durumu da ortaya koyar. Bu durum Batı'nın nasıl kabul edileceği sorusunun merkezine dayanır. Şinasi ile Ziya Paşa arasındaki fark bu durumu açıklayan bir örnektir: *“...Şinasi, İslâm'a pek nadir olarak yollamada bulunur ve hatta sırtını çevirmiş gibidir ona. Ziya Paşa ise, tersine, Müslüman mistik düşüncesinden alır esininin hatırı sayılır bir bölümünü ve dinsel ve kültürel bir tutuculuk sergiler; bu da, Osmanlı çağdaşlaşmasının en sorunsal sözcülerinden biri haline getirir onu. Ne var ki, Tanzimat aydınlarının hepsinde görülen bir aykırılık şudur: Aynı insan –Ziya Paşa örneğinde olduğu gibi– Batı'dan gelen modellere karşı en büyük güvensizliği alabildiğine duyarken, öte yandan yeni düşüncenin en ateşli savunucularından biri olarak ortaya çıkar.”* (Dumont, 1995, s.69)

Batı ile İslam arasında geçişkenlik daima vardır. Tanzimat aydınları, savundukları fikirlerde, İslam'a gönderme yapmaktan kaçınmazlar. İslâm'ın ulemanın tekelinde olan bir din olmadığı Tanzimat aydınlarınca hararetle savunulmuştur. Avrupa'daki Reform hareketlerinde olduğu gibi dini Kilise'nin tekelinden kurtaran Reformistler, rejim için seküler bir sistemi önermiştir. Tanzimat aydınları ise direkt seküler bir model sunmaktan kaçınmışlar; Batı'da gördükleri seküler modelleri, İslâm'dan getirdikleri deliller ve yaptıkları çağrışımlarla imtizaç ettirerek sunmuşlardır. Böylelikle önerdikleri sistemin kabul edilme ve uygulanma şansını artırmışlardır. Hürriyet ve Demokrasi'yi savunan Namık Kemal ve Ali Suavi İslam'daki meşveret görüşünü delil olarak kullanmışlardır (Mardin 1991: s.118).

Genç Osmanlıların 1865'te örgütlenmeleri, İtalyan ihtilalci örgüt Karbonari örneğine dayanır.<sup>18</sup> Karbonari örgütlenmesi gibi bir örgütlenme direkt olarak rejime kastedebileceği endişesiyle Sultan'ı önlem almaya yönelmiş ve bu aydınlara Avrupa sürgününün yolu açılmıştır.

*Mecelle*, Ahmet Cevdet Paşa'nın yöneticiliğinde hazırlanan en önemli hukuki metin olarak Osmanlı'nın yıkılışına kadar geçerli olacak hatta yeni Cumhuriyet'in hukuk sisteminin belirlenmesinde alıntı yapılan bir kaynak olacaktır. Osmanlı medeni yasası olan *Mecelle*'nin en önemli yanı, en az Fransız medeni yasası kadar çağdaş olmasıdır. Şer'i olarak ve Hanefi fıkhnın esaslarına göre düzenlenen *Mecelle*'de modern yaşamın gereklilikleri göz önünde tutulmuştur.

### 2.1.5. Tanzimat Senelerinde Yayımcılık

Gazete, Fransa'da ihtilali örgütleyen unsur olarak öne çıkmıştır. Doğu sorununun hemen başlangıcından itibaren peyderpey Batılılaşan Osmanlı kurumlarının yanı sıra ülkede olmayan kimi kurumlar da tesis edilmeye başlanmıştır.

---

<sup>18</sup> İlber Ortaylı (Eylül 2006), Genç Osmanlılar'ın İngiliz ve Fransız kolonilerindeki müslüman örgütlenmelerine de benzediğini şu sözlerle dile getirir: “*Osmanlı İmparatorluğu'nun modern siyasal fikir ve eylem tarihinde Yeni Osmanlılar dediğimiz grup, ilk bakışta kendine özgü görünen; ama Ortadoğu ve İngiliz ve Fransız müslüman kolonilerinde benzerleri bulunan düşünce ve eylem adamlarından oluşan bir gruptur.*” (s.330-331)

Gazete, başlangıçta yabancılar ve azınlıklarca kullanılan bir tür olmuştur. Osmanlı ülkesinde bilinen ilk gazete Fransız Elçiliğinin çıkardığı *Bulletin des Nouvelles*'tir. 1796'da ise *Gazette Française de Constantinople* ve 1797'de *Mercure Oriental* yine Fransızlarca çıkarılan; ancak kısa süreli yaşayan gazeteler olarak görünür. İzmir'de 1824'te çıkarılan *Symrnéen*, yine 1824'te çıkarılan *Spectateur Oriental* ve 1828'de çıkartılan *Courrier de Symrne* İstanbul dışında yayımlanır. Mısır'da ilk olarak 1798'de *Courrier d'Egypte* çıkartılır. Fransız işgalinin sürdüğü yıllarda *Décade Egyptienne* gazetesi yayımlanır. Kavalalı Mehmet Ali Paşa, Mısır Valiliğini elde ettikten sonra ise 1830 tarihinde Kahire'de *Vekayi Mısriyye ve Hanya'da Vakayi-i Giridiye* gazetelerini çıkartır (Koloğlu 1992: s.15). Kavalalı Mehmet Ali Paşa ile yenilik konusunda neredeyse rekabet içinde olan II. Mahmut bundan bir-iki yıl sonra yani 1831'de *Takvim-i Vekayî* gazetesini çıkartır. Böylece Osmanlı başkenti ilk olarak Türkçe yayımlanan bir gazete ile tanışmış olmaktadır. Sultan, ülkesini Batılılara anlatabilmek için aynı yıl bu gazetenin *Moniteur Ottoman* adıyla Fransızca nüshasını bastırır. *Takvim-i Vekayî* beş bin adet; *Moniteur Ottoman* ise 300 adet bastırılır. Kavalalı da Sultan'a bakarak *Vekayiyi Mısriyye* gazetesinin *Moniteur Egyptien* adıyla Fransızca nüshasını bastırır (Mantran 1995: s.53). Osmanlı ülkesinde Sultanın emriyle çıkarılan gazeteler, birer devlet kurumu; gazeteciler ise birer devlet memuruydu (Koloğlu 1992: s.15).

Gazete, aydın çevrelerinin fikirlerini açıklamada Tanzimat'ın ilk yıllarında -ve dahi yıkılışa kadar- en önemli platform görevini görür. Etnik ve dinsel toplulukların Osmanlı ülkesinde 1840'lı yıllarda gazetecilik faaliyetine özel önem verdikleri ve çoğunun kendi dilinde yayımlanan bir gazetesinin olduğu görülür.

Matbaanın Osmanlı ülkesine girişinden sonra uzunca bir süre Kur'an nüshalarını frenk icadı bir makinada basılıp basılamayacağı tartışılmıştır. İlk Kur'an'ın matbaada basılması için yaklaşık bir buçuk asır beklenilmiştir. Bunda etkili olan temel kaygılar elbetteki dinidir. 1875'te ilk Kur'an nüshasının Cevdet Paşa'nın öncülüğünde basılması, belli bir seküler sisteme gidildiği yönünde önemli bir işarettir. Osmanlı seçkinlerinin geleneksel düşünceleri çok önem ve dikkat isteyen bir konuda terk etmiş olması, sekülerleşme yolunda önemli bir merhale olarak görülmelidir. Nitekim Tanzimat senelerinden itibaren matbaada basılan dini kitap sayısı, öteki türdeki kitaplara nazaren her geçen sene düşmektedir. François Georjon (1995)'un verdiği bilgiye göre,

“Abdülmecit zamanında basılan eserlerin % 38’ini, Abdülaziz zamanında % 22’sini, Abdülhamit döneminde ise yalnız % 14’ünü” (s.163) dini kitaplar oluşturur.

### 2.1.6. Seküler Bir Eğitime Doğru

Osmanlı eğitim sistemi, başlangıcından itibaren medrese temeline dayanırdı. Başlangıcından 19. yüzyıla kadar dini temele dayanan eğitimde, müspet ilimler de okutulmuştur. Yeni dünyanın keşfine kadar Osmanlı ülkesindeki eğitim ana hatlarıyla ihtiyaçları karşılamış ve çağdaş olarak görünmüştür. Avrupa’da gelişen yeni hareketler ve hemen ardındaki sömürgecilik faaliyetleri ve sanayi devrimi sonucunda, Osmanlı ülkesinde geleneksel kurumlar şeklinde varlığını sürdüren eğitim kurumları ve onun temaları gittikçe eskimeye başlamış ve çağın ihtiyaçlarını karşılayamayacak düzeye gerilemiştir.

Kurumların eskimesi, Osmanlı ülkesinde eğitim kurumlarının çağdaştırılması sorununu gündeme getirmiştir. Yeni kurulan okullarda Osmanlı modernleşmesini yürütecek önemli isimler yetiştirilmeye başlanmıştır. Ancak azınlıkların modern eğitime daha çabuk adapte oldukları ve okullaşma oranları bakımından Müslüman nüfusu geride bıraktıklarını görülecektir. 19. yüzyıl ortalarında İptidaiye, Rüşdiye ve İdadilerde okuyan öğrenci sayısı ile medreselerde eğitim gören öğrenci sayısı mukayese edildiğinde yeni eğitim sisteminin henüz yeterince benimsenmediğini ortaya koyar. Yeni açılan okullarda 3371 öğrenci okurken medreselerde 16752 öğrenci öğrenim görmektedir (Dumont, 1995, s.85). Fransız Eğitim Bakanı Victor Duruy’un İstanbul’a gelmesinden sonra 1869’da Mekteb-i Sultanî açılır. Ziyaretin ardından kimi düzenlemeler yapılır. Darülfünun’un açılması öngörülse de bu girişim bir süre daha ertelenecektir.

19. yüzyılın ikinci yarısında eğitim alanındaki en büyük sekülerleşme, sivil okulların çeşitlerinin artmasıdır. Mekteb-i Mülkiye, Mekteb-i Tıbbiye, Darülmualimin ve Kız Öğretmen Okulu gibi farklı alanlarda uzman yetiştirmeyi öngören okullar açılır. Bütün bu okullarda yeniliğin mimarları yetişecektir. Ancak Osmanlı Müslüman toplumu, bu okullarda okuyabilmek için bir süre daha bekleyecektir. Okulların ilk açılışında gayr-i müslim öğrenci sayısı daha fazladır. 1866’da kurulan Mekteb-i

Tıbbiye'nin başlangıç yıllarında azınlık cemaatlerine mensup öğrencilerin sayısı Müslüman öğrencilerin sayısından daha fazladır.

Amerikan Protestan misyonerleri ve Katolik misyonerler İstanbul'da kendi okullarını kurarlar. Söz gelimi Bebek'te kurulan Robert Koleji bunlardan biridir. Böylelikle Osmanlı ülkesi, Avrupa'nın bir sömürge pazarı olmasının yanı sıra kültürel sömürüye açık ve hiçbir gümrük uygulamasına maruz kalınmayan bir ülke haline gelir. Doğaldır ki bütün bu süreçler, Osmanlı'nın geleneksel kurumlarını sarsacak ve köklü değişikliklere sebebiyet verecektir.

### 2.1.7. Nüfus Artışı ve Kentleşme

Avrupa'daki burjuva devrimi, ticaretin gelişmesi sonucunda ortaya çıkan zorunlu bir durumdu. Osmanlı ülkesinde de bir zorunluluk vardır; ancak bu sanayinin gelişmesi ve üretimin artması gibi saiklerle değil; İmparatorluğun çöküşünün getirdiği zorunluklar şeklinde ortaya çıkar. 19. yüzyıl boyunca özellikle Ruslarla yapılan savaşlar sonucunda kaybedilen topraklardan gelen müslüman nüfus, başkente ve ülkenin kırsal kesimlerinin yanı sıra önemli diğer şehirlerine yerleştirilir. 1840'lı yıllarda 400 bin olan İstanbul nüfusu, 1890'da 900 binlere çıkacaktır (Dumont, 1995, s.95). Adana, Bursa, Beyrut gibi diğer Osmanlı şehirleri de bu gelişimi izlerler. Böylelikle muhacirlerden oluşan bir orta sınıf doğar. Osmanlı modernleşmesinin bir yönünü de muhacirler çeker: *“Eskişehir gibi bir kent, hareketliliğinin büyük bir bölümünü, yığınla Çerkes sığınmacının varlığına borçludur. Balkan göçmenler de, beraberlerinde hünerleri, hatta kimi zaman kendilerine işyerleri açma olanağı sağlayan sermayeleri ile çıkıp geldiler. XIX. Yüzyılın sonlarına doğru su yüzüne çıkmaya başlayan Müslüman orta sınıfta, yığınla muhacir bulunmaktadır.”* (Georgeon, 1995, s.176)

Muhacirler hem İstanbul'a hem de İstanbul'un dışındaki kentlere bir hareketlilik getirir. Ülkelerinin mimarisini Anadolu coğrafyasına taşır. Kentlerde yeni yerleşim yerleri belli bir planlama sonucunda açılır. Belediyecilik gelişir. Burjuva toplumunun gereksindiği şehir yaşamı 19. yüzyılda Osmanlı ülkesinde tesis edilmeye başlanmıştır.

Tanzimat döneminde kentlerde eski sistemi kökünden sarsacak bir yenileşme görülür. Tanpınar (1988) bunu İmparatorluğun debdebesinin sona ermesi şeklinde ele alarak yeni tercihin eskinin yanında sönük kaldığını vurgular: *“Daha 1812'de muasır*

*hayatın birçok hususiyetlerini ihtiva eden Beyoğlu'nda garp üsulu lokanta, kahve ve oteller açılmağa başlar. Saraylarda, vezir ikametgâhlarında Avrupalı mobilya ve Avrupa eşyası belli başlı bir yer alır. Asırlarca işlene işlene tekâmül etmiş bir zevkle döşenmiş sofalar ve odalar yerine orta halli bir Avrupa burjuvasının ikametgâhını andıran belirsiz zevkli bir mobilya ve dekor ortasında, imparatorluğun bir asırdan beri peşinde koştığı askeî ıslahatı temine muvaffak olan hükümdar. Avrupa saraylarını taklit eden birtakım yeni merasim ve hakikatte mâzi ile mukayese edilirse, çok fakir bir debdebe içinde yaşamağa başlar.” (s.69-70)*

Tanzimat senelerinde en belirgin maddi kültür unsurlarına ait değişme şüphesiz ki İmparatorluğun kalbinde, başkente görülür. Üstü açık arabalarda gezinti dönemin modası haline gelir. İstanbul ile Pera'nın çeşitli tramvayla birbirine bağlaması, şehrin Batılı yaşamla bütünleşmesini kolaylaştırır. Sultanların yaptırdıkları Avrupa üsulu sarayların dışında, şehrin göbeğinde mütevazı sayılabilecek evlerde yaşayan zenginler, ulaşımın gelişmesiyle uzak yerlere taşınmaya başlamışlardır. Özellikle Pera bir çekim merkezi haline gelir. Geleneksel olarak inşa edilmiş ahşap evler terk edilir; onun yerine kargir binalara geçmek bir moda halini alır. Bugünkü İstiklâl caddesindeki mağazalarda, lüks mobilyalar, alafranga kıyafetler, Batı'dan gelen eşyalar sergilenir. Operalar, tiyatrolar, lüks ve içkili kahvehaneler İstanbul'un eğlence hayatının önemli mihrakları olur. Şehir ikiye bölünür. İstanbul kısmı geleneksel mimarinin ve yaşantının egemen olduğu bir yer olarak kendini korurken; Pera her türlü yeniliğin ve Batılı yaşamın adresi olur.

## 2.2. HAYATI

### 2.2.1. Çocukluk Yılları

Ahmet Mithat'ın çocukluk ve gençlik yılları hakkındaki en ayrıntılı bilgileri *Menfa*'sından<sup>19</sup> öğrenmekteyiz. Şüphesiz ki *Menfa*, onun otuz yıllık hayatına ışık tutacaktır. Yalnızlık va kırgınlık duygularıyla eserini kaleme alan Ahmet Mithat, geçmişini anlatırken son derece samimi davranır. Ancak yine de mübalağa etmekten hoşlanır.

Tanpınar (1988)'a göre Ahmet Mithat Efendi'nin eseri ile yaşantısı, özellikle başlangıç yıllarında birbirine sıkı sıkıya bağlıdır: “*Tanzimat nesillerinde fikir ve eser hattâ bu günkü mânâsıyla samimî şekilde yaşanmamış olsa bile, yine şahsî bir mâcerâ duygusu daha kuvvetle göze çarpar. Bu itibarla onun eserine hayatından girmek bu eseri yakalamak için sanılcağından çok faydalıdır.*” (s.445).

Ahmet Mithat Efendi, 17 Temmuz 1844 yılında (Us 1955: s.7) İstanbul'da Tophane'nin Karabaş mahallesinde doğar (de Rosay 2006: s.36). Bezci (Bezzaz, Manifaturacı) esnafından Süleyman Ağa'nın<sup>20</sup> oğlu olan Ahmet Mithat Efendi'nin annesi ise Kafkasyalı bir Çerkez olan Nefise Hanım'dır (Yiğit 2006: s.4). Ahmet Mithat, annesinin Rus istilâsından kaçtığını 93 Harbi sebebiyle yazdığı *Kafkas* romanında anlatır:

“*Ol yürekteki hissiyattan ki oraya ilk defa olarak kebed-i mâderden vücut etmiş olan kan, bir Çerkez kanı olduğu gibi onu teksir ve vücudumu teşkile medâr-ı evvel olan süt dahi yine Çerkez sütüdür. Coğrafya ile iştigal etmemiş olanlar miyanında pek çok adamlar bulunabilir ki şu Kafkas namını bu aralık zuhur eden vukuat üzerine işitebilmişlerdir. Fakat ben daha coğrafya ismini dahi işitememiş olduğum zamanda Kafkas namını işitmişim. Hem biliyor musunuz kimden işittim? Anamdan! Ol anacığımın ki, evvelki muharebede Moskof gelip de Anapa'yı falanı zapt eylediği zaman dört yaşında bir çocuğu elinde ve diğer bir ciğerpareyi rahminde olarak ağlaya ağlaya envâ-ı mihen ü meşâkkla çıkmış ve Sinop'a can atmıştır. Yemin ederim ki daha*

<sup>19</sup> Dr. Handan İnci, 2002'de bu eseri Latin alfabesine aktarmıştır.

<sup>20</sup> Sema Uğurcan (1990), Süleyman Ağa'nın Kapalıçarşı'da esnafılık yaptığı ifade etmiştir (s.301).



*çinde büyümüş olduğum İstanbul şehrinin kendi mahallemizden maada hiçbir yerini bilmezken validemin takrir ve tefhimi üzerine Kafkas'ın Adige kısmından validemin mensup olduğu mahallerin ahvâl-i coğrafyasına dair pek çok malûmatı validem bana vatanından yadigâr olmak üzere hediye eylemişti.” (s.5)*

“Evvelki muharebe”den kasıt 1829 yılında Ruslarla yapılan savaş olmalıdır. Rusların ilerleyişi karşısında Müslüman Kafkas halkları, Osmanlı topraklarına doğru göçe zorlanır. Tarihsel gerçekler de Ahmet Mithat'ın Kafkas romanındaki bu hatıraların desteklemektedir. “dört yaşındaki” çocuk Ahmet Mithat'ın Ağabeyi İbrahim'dir. Her ne kadar Ahmet Mithat Efendi babasından söz etmese de onun Kafkasyalı olduğunu bu hatırasından çıkarabiliyoruz<sup>21</sup>. Hakkı Tarık Us (1955), Nefise Hanım'ın ilk kocasının Hüseyin Bey olduğunu, Anapa düştükten sonra eşini ve çocuğunu aslen Horasanlı ama Konya'dan gelme kahyası Süleyman'a emanet ederek Sinop'a gönderdiğini belirtir (s.14). Sinop'a ulaşan Nefise Hanım'ın karnındaki çocuk da Fatma'dır. Fatma, Abdülmecit'in ikinci mabeyncisi Hilmi Bey'in eşi, Mehmet Cevdet'in annesi olur.

Hüseyin Bey, kalıp harbe devam ettiği için bir daha eşine dönemez. Ya şehit olur; ya da yolda ölür. Nefise Hanım'la kahya Süleyman Ağa, komşular tarafından baskı kurularak evlendirilir. Ahmet Mithat işte bu evlilik neticesinde doğar (Us 1955: s.14)

İstanbul'a Kafkasya'dan göç eden bir ailenin çocuğu olan Ahmet Mithat'ın doğduğu senelerde zorluklar içinde geçer. Babası, annesinin diktiği çamaşırları pazarda satardı. Bezzaz (manifaturacı) esnafının oğlu olan yazarın çocukluğu şüphesiz ki roman ve hikâyelerine episodik olarak yansiyacaktır. Henüz çocukluk yıllarında yokluk ve yoksullukla tanışan Ahmet Mithat<sup>22</sup>, sonraki bütün hayatını zenginleşme ve yükselme üzerine kuracaktır. Orhan Okay da onun çocukluğunun eserleri ve romanları üzerinde tesiri olduğunu vurgulamıştır (Okay 2002: s.130). Babasının mesleği, sanayi devrimiyle hız kazanan “manufacture” (üretim) ile ilgilidir. Ancak babası, geleneksel anlamda bu ihtiyaca eşinin dikimi ile cevap vermeye ve kâr oluşturmaya çalışır. “Manufacture” yani imalat; Ahmet Mithat'ın bütün yaşamının usaresi olacaktır.

---

<sup>21</sup> Pek çok kaynak onun babasının Anadolu'dan gelip İstanbul'a yerleşmiş bir babanın oğlu olarak (Ahmet Mithat Efendi Kitabı 2007: s.XI) yansıtırsa da esasında bu bilgi Ahmet Mithat'ın verdiği otobiyografik bilgilerle çelişmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin oğlu Kâmil Yazgıç (1940) da kendisine anlattığı bir hatırasında aktar dükkânının yanına babası tarafından çırak olarak verildiğini nakleder (s.5-6)

<sup>22</sup> İhsan Sangu (1955), ailevi durumunun ona ancak on senede bir yemeni almaya elverişli olduğunu ve bu yemeniyi Cuma günleri giymesine izin verildiğini belirtmiştir (s.28).

1854'te Ağabeyi Hafız Ağa'nın yanında henüz on yaşındayken Vidin'e giden Ahmet Mithat, ilk tahsiline burada başlar. 1857'de İstanbul'a dönen ve tahsiline burada devam eden Ahmet Mithat bir yandan Mısır çarşısında bir aktar dükkânında çıraklık eder (Sirac 1999: s.10-11);<sup>23</sup> bir yandan da komşu dükkânın sahibi Hacı İbrahim Efendi'den ders alır. *Menfa*'da çocukluk yıllarındaki haylazlıklarından söz eder: "...ben selâmet-i nefsimi asla düşünmez, bir çocuk iken verilen nasihatları masal kadar dahi bir ehemmiyetle dinlemez idim." (Ahmet Mithat 2002: s.15) diyen yazarın çocukluğu muzip bir haylazlık içinde geçmiştir. Büyükleri onu, sırf bir meşgalesi olsun ve haylazlıklardan kurtulsun diye aktar dükkânına çırak olarak vermişlerdir. Ahmet Mithat, bu dükkânda dört yıl boyunca çıraklık eder (Doğanay 1998: s.9).

Mithat Paşa'nın maiyetinde Tuna Vilayetine giden Ağabeyi Hafız Ağa, 1861 senesinde bütün aileyi Niş'e aldırır.<sup>24</sup> 17 yaşında bir genç olan Ahmet Mithat'ın Balkan topraklarında kişiliği oluşacak ve hayatındaki asıl maksatlarını burada kurgulayacaktır.

### 2.2.2. Gençlik Yılları

Gençlik yılları Balkan topraklarında geçen Ahmet Mithat Niş, Sofya ve Rusçuk'ta bulunmuştur. Hem romanlarında hem de hikâyelerinde bu coğrafyanın tesirleri olacak ve o gençlik yıllarına ait hatıralarını *Menfa*'da anlatacaktır.

Vidin'de başladığı Sıbyan Mektebini 1861'de, yani 17 yaşındayken İstanbul'da Tophane Sıbyan Mektebi'nde bitirir (Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi 2002: s.166)<sup>25</sup>. Ahmet Mithat'ın çocukluk yıllarında yani 19. yüzyılın ortalarında, Sıbyan mektepleri 5-6 yaşlarında başlayıp 13-15 yaşlarında bitirilmektedir (Demirtaş 2007: s.175). Henüz tam olarak eğitimin düzenlenmemesinden ötürü Ahmet Mithat sıbyan

<sup>23</sup> Çocukluk yıllarında haylaz olduğu ve bu yüzden babası tarafından bir aktara çırak olarak verildiği söylenir. Ancak yine aynı kaynaklarda Ahmet Mithat, henüz 5-6 yaşlarındayken babasını kaybettiği vurgulanır. Doğru olan, küçük Ahmet'in İstanbul'a döndüğünde zaten babasının yaşamadığıdır.

<sup>24</sup> Ceylan Pınar de Rosay (2006), yüksek lisans tezinde Ahmet Mithat'ın ağabeyinin Mithat Paşa'nın muhafız bölüğünde jandarma olduğunu söyler (s.36)

<sup>25</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin tahsil hayatı hakkında kaynaklarda görüş ayrılıkları mevcuttur. Şükran Kurdakul (1985), 1859'da İstanbul'a dönen Ahmet Mithat'ın Tophane Sıbyan Mektebine devam ettiğini söyler. Oysa 15 yaşındaki bir gencin sıbyan mektebinde ders alması ilginçtir. Tanzimat senelerinde genellikle on yaşındaki çocuklar, okuma ve yazma ile ilk dini bilgileri öğrenmek amacıyla bu okullara gönderilirdi. Ahmet Mithat'ın 1861'de yani 17 yaşındayken Sıbyan Mektebini bitirdiği de ifade edilmektedir (Yiğit 2006: s.6).

mektebini bu kadar geç bitirmiştir. Ahmet Mithat'ın henüz çocuk denilecek yaşta yaptığı yolculuklar da şüphesiz ki ilk tahsil hayatının uzamasında etkili olmuştur.

Ağabeyi Hafız Ağa, Vidin eyaletine atanan Mithat Paşa'nın maiyetine girince Ahmet Mithat da buraya gelir.<sup>26</sup> O, hayatının şekillenmesinde Mithat Paşa'ya çok şey borçludur. *Menfa*'da Mithat Paşa'nın üzerindeki tesirini şöyle izah edecektir: “*Benim istikbâlimden ümid-var olan ve fakat bu ümidi bence bilküllüye meçhul bulunan zât-ı âli-kadr ki el-yevm Şûra-yı Devlet reisi übhetû, devletlû Mithat Paşa hazretleri olup, vatanın terakkiyât-ı saadeti kendilerinden me'mûl ve muntazır olan zevât-ı kiramın birincilerindendir.*” (Ahmet Mithat 2002: s.17) Mithat Paşa, adı sadece Ahmet olan yazara, Mithat ismini de verir.<sup>27</sup>

Ahmet Mithat, Niş Rüşdiyesini birincilikle bitirir (1864). Rüşdiye yıllarında çok başarılı bir öğrenci olduğunu dile getirerek kimi tartışmalarda öğretmenlerini bile aciz bıraktığını dile getirmiştir (Ahmet Mithat 2002: s.17). Himmet Uç (2000) da onun gördüğü eğitim hakkında şunları söyler: “*Midhat Efendi'nin tahsilinde, modernlik ve muhafazakârlık ilk tahsilinden beri iç içedir. Bir tarafta Arapça, Farsça gibi ilimler, diğer tarafta matematik, geometri, coğrafya gibi ilimler vardır. İki medeniyet ve iki ayrı dünya arasında bir sentezin ilk tohumlarını daha ilk dönemlerinde fikir dünyasına alır.*” (s.20) Uç'un yaptığı bu tespit, onun sanat ve edebiyatında etkili olan başlıca âmil olacaktır.

Niş Rüşdiyesini bitirince, on dokuzluk bir genç olarak hayata atılmaya hazırdır. Kardeşinin kitaplarını ve Türkçe divanları tetkik eder; tarih ilmine merak salar (İsmail Hikmet 1932: s.6). *Menfa*'da Rüşdiyeyi bitirdikten sonraki yeni durumunu şöyle açıklar: “*Tuna vilâyet-i celîlesi teşekkül eylediği zaman yani bin iki yüz seksen senesinde henüz Niş kasabası rüşdiye mektebinden yeni çıkmış olduğum halde merkez-i vilâyet olan Rusçuk'a gelip kaleme girdim. Ama daha dört lakırdıyı bir yere getirip de kâğıt üzerine koyamaz idim. O zamana kadar tahsilim Arabî ve Fârisî'nin bir rüşdiye*

<sup>26</sup> Himmet Uç (2000), Mithat Paşa'nın Niş'e vali olunca Hafız Ağa'yı hapisten çıkartıp tahliye ettirdiğini söyler (s.19)

<sup>27</sup> Mithat Paşa, Ahmet Mithat'taki yazarlık kabiliyetini görünce ona şu tavsiyede bulunur: “*Oğlum Mithat Efendi! Seni bir baba şefkati ile seven bien artık yıldız sönmüş bir bedbahtım ve istikbalim bir uçurumun kenarındadır. Emelime nail olmadan gözlerimi kapayacağım. Bu millet cahildir. Vatandaşlara maarif tohumunu aşılama için eli kalem tutanlara ihtiyaç vardır. Sende bu istidadı fazlasıyla görüyorum. Binaenaleyh bu yolda yürümeyi sana vasiyet ediyorum. Ömrünün sonuna kadar neşir ve tamim-i maarife çalışacaksın. Bu yolda yürürken birçok tehlikelere maruz kalacaksın. Fakat korkmayacaksın, usanmayacaksın. İzzet-i nefsinin değil, hayatını bile bu yolda feda edeceksin. İşte bu sayededir ki vatan cehaletten ve binnetice millet esaretten kurtulacaktır.*” ( Uç 2000: s.25-26)

*okunabilecek derecesiyle biraz kozmoğrafya ve coğrafyadan ve bir miktar Fransızca ve kendi kendime edindiğim mütâlaâtın semeresi olarak bir miktar dahi tarihten ibaret idi.”* (Ahmet Mithat 2002: s.16)

Çocukluk yıllarında haylaz olan Ahmet Mithat, gençlik yıllarında ise kendisini sefahete kaptırır. Ahmet Mithat, Rusçuk’a gelir gelmez kendisini “*ummân-ı sefâhatin tâ ka’rına kadar*” (Ahmet Mithat 2002: s.21) bıraktığını dile getirir. Sefahate batan Ahmet Mithat, barınacak yer ve para bulamayınca birden içine düştüğü yaşamı sorgulamaya başlar. Bir aralık intihar etmeyi bile kuran Ahmet Mithat’ın imdadına Tuna mektupçusu Rıfat Paşa yetişir.

Hayatı boyunca kendisini geliştiren, çalışmaktan bir an bile usanmayan Ahmet Mithat’ın kendini yetiştirmesi dikkate değerdir. Rusçuk’ta okuldan sonra kendisini geliştirme merhalelerini şöyle anlatır: “*Kaleme çerağ edildiğimi arz eyledim. Bu meşguliyetten mâadâ kendi kayınbiraderleri Namık Bey ile beraber her sabah namaz vaktinden sonraca Rusçuk fuzalâsından Hacı Salih Efendi’nin medresesine devam ile Arabî’den tasavvurât ve tasdikâta doğru ilerlemek ve Fârisî’den Hâfız okumak ile memur idim. Üçüncü derecede olarak meclis- İdare-i Vilâyet’e kâtip yamaklığı ve dördüncü derecede olarak Politika Müdüriyeti’nin Türkî ciheti kitabetini bana ihale ile beraber bir de o cihetten tazyik ediliyor idim. Beşinci derecede olarak ol zaman Tuna gazetesi hizmet-i tahririyesinde bulunan saadetlû İsmail Beyefendi’ye mülâzemetle meşgul olurdum. Altıncı derecede olarak el-hâletü hâzihi Matbuât Kalemi’nde memur olan Dragan Efendi’den Fransızca tahsilde devam eder idim.”* (Ahmet Mithat 2002: s.19) Bütün bu görevlerinin yanı sıra yedinci olarak da sefahetee vakit bulabildiğini dile getirir: “*Sefâhatim bir cihet ve surete münhasır değil idi. cihet cihet idi.”* (s.19) Ahmet Mithat, yaşadığı sefahati ayrıntılı olarak sunmaz. Bunu yalnızca zevk ve eğlence alemlerine dalmak şeklinde mütalaa eden genç Ahmet Mithat, aynı zamanda kendini de yetiştirmektedir.

Rusçuk’ta Salih Efendi’nin medresesinde derslere devam eder, Dragan Efendi adlı bir Bulgar’dan Fransızca dersleri alır. Niş rüşdiyesini bitiren Ahmet Mithat, Tuna Vilayeti’nin merkezi olan Rusçuk’ta Mektubî Kalemi’nde çırak olur. Tuna gazetesinde yazılar yazar. Mithat Paşa’nın dikkatini bu yazılar vesilesiyle çeker.

Ahmet Mithat, Ağabeyi Hafız Ağa’nın Sofya’da bir ıslahhane kurulması ile ilgili olarak görevlendirildiğinde tercümanlık yapmak için buraya gelir. Sofya’da eğlence

alemlerine dalan Ahmet Mithat, ailesinin baskısıyla evlendirilir (Coşkun 2006: s.17). Evlendiği kadın, 1846 Rusçuk doğumlu Servet Hanım'dır (Uluyazman 1995: s.606).<sup>28</sup> Ahmet Mithat, Sofya'da Çankof adındaki bir Bulgardan matematik, coğrafya, tarih gibi derslerin yanında Fransızca dersleri de alır (Özön 1941: s.198).

Rusçuk'a döndükten sonra da eğlence alemlerinden vazgeçmeyen Ahmet Mithat, Tuna mektupçusu Rifat Bey'den etkilenerek sefih yaşamı terk eder. Özellikle de Muhacirin Komisyonu Reisi Şakir Paşa<sup>29</sup>, Mithat Paşa'dan sonra Ahmet Mithat'ın hayatını etkileyen ikinci şahsiyet olur.<sup>30</sup> Bunda Ahmet Mithat'ın Ağbeyinin evini terk ettikten sonra kalacak yerinin olmaması da son derece etkilidir (Enginün 1995: s.525-526). Ahmet Mithat Efendi'nin edebiyatla tanışmasını sağlayan; kütüphanesini ona açan ve böylelikle yeni bir aleme adım atmasına vesile olan Şakir Paşa, baht dönmesinin (peripetie) başlatıcısı olur.<sup>31</sup> Nitekim Ahmet Mithat, Şakir Paşa'nın bu yönlendirmesi sayesinde Molière'in *La Mariage Forcé*'sini çevirir. Şakir Paşa'ya Tuna İdare-i Nehriyye riyaseti verildikten sonra yine onun delâletiyle Ahmet Mithat, Tuna İdare-i Nehriyyesi'nde sandık emniyeti yapar. Bu görev, Ahmet Mithat'ın ömrü boyunca lezzet alacağı deniz ve gemicilik sanatının ilk öğrenciliğidir. *Menfa*'da bu görevini şöyle anlatır: “*Tolçı'dan Vidin'e kadar sevâhilde henüz ne iskele, ne acentehâne bulunmadığından ve biletler vapur yazıcıları yediyle verildiğinden ben vapurdan vapura aktarma ederek hesapları yollarda rü'yet eder ve kabz eylediğim akçeyi Rusçuk'ta İdare-i merkezimizde bulunan kasaya vaz' eylerim. Mevsim henüz bahar olduğu ve bu mevsimde Tuna seyahatinin letâfetine doyumayacağı cihetle bu memuriyetten aldığım lezzet unutulacak şey değildir.*” (Ahmet Mithat 2002: s.29)

<sup>28</sup> Aydın Uluyazman (1995), Ahmet Mithat'ın 1884'te ise ikinci evliliğini Paşabahçeli Hafize Melek Hanım'la yaptığını bildirir. Ahmet Mithat'ın Servet Hanım'dan üç kız iki erkek çocuğu; Hafize Melek Hanım'dan da aynı şekilde üç kız iki erkek çocuğu olduğunu belirtir. Erkek çocuklarının adları Kamil, Süleyman, Galip ve Muzaffer'dir. Kızlarını dört doktor, bir avukat ve bir de edebiyatçı Muallim Naci'yle evlendirir (s.606-607).

<sup>29</sup> Ahmet Mithat, *Menfa*'da Şakir Paşa'dan şöyle söz edecektir: “*Bu zât o zaman silk-i celil-i askerînin Erkân-ı Harbiye sınıfında olup fînûn ve sanâyi-i askerîyede emsâli meyânında mümtaz bulunduğu misüllü yed-i iktidarında seyf ile beraber kalemi dahi cem etmiş hikmet-şinas bir şeydir. Ya ne kadar güzel ahlâklı ne kadar merd tabiatlı, serbest, açık yürekli bir adamdır!*” (Ahmet Mithat 2002: s.27)

<sup>30</sup> Şakir Paşa'nın Ahmet Mithat'a kendi eseri olarak yansıttığı tiyatro oyununun Homeros'un *İlyada* ve *Odyssea*'sından başka bir eser olmadığını şu sözlerden anlamaktayız: “*Zira akşam kendi mahsul-i kalemi olarak bir tiyatro oyunu okudu ki Helen'nin Paris tarafından kapılıp Truva'ya getirilmesi üzerine Agamemnon riyasetiyle Yunanlıların Truva üzerine hücumunu tasvir ediyordu.*” (Ahmet Mithat 2002: s.28)

<sup>31</sup> *Felâtin Bey ile Rakım Efendi*'de Rakım, Galata'daki bir Ermeni'nin evine giderek Fransızcasını iletir. Ermeni dostunun kütüphanesinde uzun müddet çalışır. Bu episod başlı başına Ahmet Mithat'ın hayatını yansıtır.

Nitekim menfadayken yazmaya başlayacağı *Hasan Mellâh*, denizcilik terimleri ile doludur.

Ahmet Mithat'ın bu çok seveceği memuriyetinden ayrılmasına kasa hesabından fazla para çıkması sebep olacaktır. Bundan sonra Tuna gazetesi muharrirliği yapan ve Ziraat Müdürlüğü kitabesinde çalışan Ahmet Mithat, bundan sekiz ay sonra Mithat Paşa'nın Bağdat'a tayin olması nedeniyle bu görevlerinden de ayrılır.

### 2.2.3. Bağdat'a Yolculuk ve Bağdat Hayatı

1869'da Bağdat'a vali olarak tayin edilen Mithat Paşa ile Bağdat'a gidecektir. Paşa'nın maiyetindeki yüz dört memurdan biri olur. Ahmet Mithat'ın Bağdat yolculuğu, ömrü boyunca hatırında kalacaktır. Yolculuktan beş yıl sonra kaleme alacağı *Menfa*'sında o günleri ve Akdeniz'de yolculuğa çıkmayı şöyle anlatacaktır: “*Âlem-i tabiatten o zamana kadar meşhudâtım yalnız Rumeli'nin lâtif dağlarıyla vâdilerine münhasır kaldığı halde Mart dokuzundan sonra yani ibtidâ-i mevsim-i baharda kendimi (rûy-ı arzın en güzel bir kısmı olduğuna elbet şüphe götürmeyecek olan) Cezâyir-i Bahr-i Sefid içinde görünce ol kadar mütelezziz oldum ki tarif edemem.*” (Ahmet Mithat 2002: s.31)

Deniz yolculuğunun verdiği haz, yıllar sonra bile Ahmet Mithat'ın hatırasında kalacaktır. Onun hemen her romanında deniz alemine ilişkin unsurların bulunması, bu uzun deniz yolculuğunun verdiği büyük coşku sayesinde mümkün olacaktır. Fırtınalı bir günde denizin kendisine hissettirdiği dehşetle karışık haz dikkate değerdir: “*Vâkıâ Kal'a-i Sultaniye'den Sisam'a kadar gördüğümüz gayet şiddetli fırtına (Ol kadar şiddetli ki daha Kal'a-i Gelibolu'da bizim vapur demir üzerine portakal ile setr etmişti) yürekleri havf ve telâşla dolduracak bir şey idi. Ancak ben âsâr-ı tabiatın deniz üzerinde görülen kısmında olan letâfeti kitaplarda okuyarak henüz mâ-hüve'l-vâki re'yü'l-ayn görmemiş ve görmek hevesiyle çıldırmakta bulunmuş olduğumdan dest-i hilkatın fırtına münasebetiyle gösterdiği azamet-i ceberutiye dair kitapların vermiş oldukları mâlûmâtı hakikaten pek doğru gördükçe ve kendiliğimce dahi nazar-ı hayretle temâsâ edilecek birçok şeyler buldukça ve gördükçe artık inbisâtımdan ber-hevâ olacağım zanına düşerdim.*” (Ahmet Mithat 2002: s.31)

Ahmet Mithat Bağdat'a giderken deniz yolculuğundan sonra İskenderun'dan Bağdat'a kadar kara ve nehir yolculuğu yapmıştır. İskenderun'dan Diyarbakır'a kara; buradan Bağdat'a kadar ise Dicle nehrinden keleklerle yolculuk yapılmıştır. Ahmet Mithat bu yolculukta da büyük ruh tatminine kavuşmuştur.<sup>32</sup>

Ahmet Mithat, Mithat Paşa'nın Bağdat'ta bir bakıma basın müdürü mertebesine yükselir. Orada ilk işi matbaa kurmak ve vilayet gazetesi *Zevra*'yı çıkarmak olacaktır.<sup>33</sup>

Ahmet Mithat'ın İranlı Can Muattar ile tanışması fikir dünyasına pekçok yeni şey katacaktır. Can Muattar<sup>34</sup>, Ahmet Mithat'ın fikri çehresinin oluşmasında etkili olacak şahsiyetlerdendir. Özellikle Anglosakson kültürü ve mantığını bilen Can Muattar'dan kelâm ve tefsir dersleri alan Ahmet Mithat, bu sayede zengin bir felsefi temele sahip olur. Bu vesileyle özellikle Dinler Tarihi konusuna eğilen Ahmet Mithat, İncil ve Tevrat'ı da okuma fırsatı bulmuştur (Baydar 1954: s.4). Ahmet Mithat, şaşkırtıcı ve saygı uyandırıcı bir genişlikte bilgiye sahip olan Can Muattar'dan, kendi roman karakterlerini çizerken ilham almıştır.

Bağdat'ta Ahmet Mithat'ın hayatını yönlendiren ikinci isim olarak Avrupa'da on iki yıl kalmış olan ressam ve arkeolog Osman Hamdi Bey karşımıza çıkar. Onunla Fransızca okuyan ve onun Avrupa'dan getirdiği kitaplarla kendini geliştiren Ahmet Mithat, fikirsel temellerini oluşturur.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Bu yolculuk Menfa'da şöyle anlatılır: “*Karayolu insana pek ziyade can sıkıntısı vereceği seyyahlar lisanında şöhrat bulmuş olduğu halde bizim Diyarbakır'e kadar asla canımızın sıkılmamış olması mesudiyetimizin en büyük delilidir. Her dağ her ağaç her köy hatta kadın erkek her köylü bizim için bir nokta-i hayret olur idi.*”

<sup>33</sup> Mustafa Nihat Özön (1985), bu gazeteye “Züvera” der (s.147).

<sup>34</sup> Ahmet Mithat, *Menfa*'da Can Muattar'dan şöyle söz eder: “*Bu zât İran'ın diyâr-ı Fürs ahâlisindedir. Memleketinin ismi hatırında kalmamış ama Şirâz'a yakın bir yerden olması zann-ı galiptir. Şî'amezhebinde ve o mezheb dahilinde tahsil ve terbiye görerek büyümüş ise de mezheb-i Câferî hakkında kendisince büyük şüpheler vâki olup bunların hiçbirisini ulemâ-yı Şî'a marifetiyle halledemediğinden dünyanın her tarafına müntezir oldukları gibi ol taraflara dahi müntezir olan Protestan misyonerlerine müracaat eylemiş bunlarla bâdî-i muhâverede kendilerinde ilm-i dine dair mâlûmât-i amîka bulunduğunu kıyas ile o dini kabul ederek şeriât-ı İseviyede taammuk için Hindistan'a kadar seferi bil-ihiyar ordaa misyonerler mektebine girmiş ve tekmil-i tahsille çıkmış ise de Hristiyanlık hususunda Şâ'alıktan ziyade şüphelere düşüp bu dinin dinin mebnî-i aleyhi Museviyyet ve onda hahamlık mertebesine kadar varduktan sonra ve bir aralık mezheb-i Mecus'da adhi bil-iktinah şu kadar var ki hiçbirisi fikrine itminân-ı tâm veremediğinden bir dalâlet-i külliye içinde kalmış nihayet o perişanî-i fikr ile serseriyâne geçt ü güzâr eder iken yolu Arabistan'a uğramakla orada Kur'ân-ı azîmü'ş-şânı tekrar mütâlaaya başlayıp Sünnî, Vehhabî ve Babî ezkiya-yı ulemâsiyle birçok bahisler ederek encâm-ı kâr mağz-ı Kur'ân-ı azîmü'ş-şânın hidayet ve irşadda kâfi olduğuna kanaatte karar eylemiş. Fârisî, Arabî, İbranî, Hindî ve İngilizce'den ibaret olmak üzere öğrendiği lisanları dahi öyle sâirleri gibi sbir suret-i sathiyede öğrenmeyip cümlesinin gavâmızına varmış. Hele gerek ulûm-ı tabiiyeden ve gerek fûnûn-ı akliye ve diniyeden her ne öğrenmiş ise cümlesini ezberinde hıfz edip el-hak bir ayakkü tüphâne kesilmiş gitmiş.*” (Ahmet Mithat 2002: s.37-38)

<sup>35</sup> Ahmet Mithat'ın hangi kitapları okuduğu bugün için bilinmemektedir. “*Aşağıda ismi tekrar edecek olan Hamdi Bey ressam, bunlardan ağlebinin resmini alır idi. Geceleri çadırlarımızın içi kakkahalar,*

Ahmet Mithat, iki kitaba değer verdiğini ifade eder: “Hukuk-i Milel tercümesiyle bir de coğrafya” (Ahmet Mithat 2002: s.21).<sup>36</sup> *Hukuk-i Milel*’in kendisi üzerindeki fikri tesirini şöyle anlatır: “*Ben ise o zaman kitap okumağa değil kitapları yiyecek mertebeye varmağa gayet heveskâr olduğum cihetle bunları okuyarak hukuk-ı nâs ve hukuk-ı ümeme dair bir hayli mâlûmât almıştım.*” (Ahmet Mithat 2002: s.49) Etkilendiği coğrafya kitabı ise onun romanlarında coğrafya merkezli (géo- littéraire) romanlar yazmasını sağlayacaktır (Kefeli 2006: s.218). Ahmet Mithat Efendi, kelimenin tam anlamıyla bir seyahat tutkunudur.

Görüldüğü üzere, Ahmet Mithat, Can Muattar’ı fikir ve din dünyasının Victor Mature’ı gibi anlatmaktadır ve şüphesiz ki bu satırlarda mübalağaya hamlolunabilecek birçok ifade bulunmaktadır. Ahmet Mithat, Can Muattar’dan aldığı derslerin mahiyetini şöyle dile getirmektedir: “*Tahsilime ne yoldan bed’ etmek lâzım geleceğini sual eylediğimde ‘Kefânâ Kitâbu’llah’ dedi ve kendisinin her sene-i nübüvvette nâzil olan âyâtı cem ile yirmi üç mirkat üzerine tertib eylediği Kelâm-ı Kadim’den okutup tefsirini dahi şifâhen serd edeceğini söyledi. Ancak benim gibi bir talebe mutlaka ilm-i Tevrat ve İncil bilmek dahi lâzım olduğunu isbat ederek bir Tevrat ve İncil Mecmuası getirdi ve bunu kendi kendinize okumalısınız (..) diye kitabı elime tutuşturdu.*” (Ahmet Mithat 2002: s.38) Ahmet Mithat’ın Can Muattar’dan aldığı tefsir ve dinler tarihi dersi dikkate değerdir. Bu episodun *Menfa*’da başlı başına yer alması bile, onun sonraki yazın hayatında Avrupa’yı başta diniyle bilen ve ona islami naslardan yola çıkarak cevap veren bir yazar mertebesinde mülâhaza edilmesi biçimindeki isteğini ortaya koyacaktır. Nitekim *Paris’te Bir Türk* romanının protagonisti, onun muhayyilesinde yaratmış olduğu Doğu-Batı “mülemmâ”sını (Okay 1975: s.30-33) oluşturmuş bir kişiliği temsil eder. Ahmet Mithat, hayatında yaşadığı, gördüğü, gözlemlediği her şeyi romanında episod olarak kullanmayı başarmıştır. Bu onun romancı olarak doğmasından kaynaklanmıştır (Uç 2002b: s.740).

---

*şarkılarla lâtif sohbetlerle dolar idi. Hatta bir defasında çadırımız Mithat Paşa hazretlerinin çadırına pek yakın bulunup şu şamata-i mesudâne vâsıl-ı sem’-i âlileri oldukta bizim inbisât ve safâmıza iştirak etmek için çadırımızı teşrife kadar rağbet buyurmuşlar idi. Hele Diyarbekir’den aşağı kelek ile edilen seyahatin safâsı bambaşka bir şeydir. Tulumlardan mâmul salların üzerine keçeden bina olunan barakalar içinde havâdis-i âlemden bütûn bütûn ber’ü baîd olarak her tarafımızda dolduran kitaplar ve resim mecmuaları ve esbâb-ı ayş ü nûş içinde müstağrak- derya-yı muhabbet ve lezzet idik.”* (Ahmet Mithat 2002: s.32) Osman Hamdi Bey, resme getirdiği Osmanlı kadını (Giray 2000: s.62), Ahmet Mithat Efendi romanına koyar. Bu açıdan *Yeryüzünde Bir Melek*’teki Raziye ve *Vâh*’taki Ferdâne romandaki Osmanlı kadınlarıdır.

<sup>36</sup> Ahmet Mithat (2002), *Hukuk-i Milel* tercümesinin üç ciltten oluştuğunu ve bu kitabı Tolçî Mutasarrıfı Süleyman Paşa’nın zekâsını takdir ederek kitabı kendisine hediye ettiğini dile getirir. (s.49)



Ahmet Mithat'ın ilmi ve fikri çehresini teşkil eden başka bir zat da Bağdat'taki görevi vesilesiyle ta yolculuktan itibaren tanıdığı Osman Hamdi Bey'dir.<sup>37</sup> “Bağdad’ca ettiğim istifâdelerden birisi dahi o zaman Bağdad vilayeti politika müdürü bulunan izzetlû Hamdi Beyefendi’nin delâletidir.” (Ahmet Mithat 2002: s.39) Ahmet Mithat, Osman Hamdi Bey’in Avrupa’dan getirttiği kitapları okuyarak bilgisini genişletir, Fransızcasını ilerletir.

Ahmet Mithat, Ağabeyi Hafız Ağa'nın, Basra mutasarrıflığı görevinde bulunurken vefatı üzerine kalabalık ailesini Mithat Paşa'nın inayetiyle İstanbul'a gönderir. Kendisi sekiz aylık bir bekârlık hayatı yaşayacak ve bu süreç onun hayatında unutulmaz hatıralardan biri olacaktır. Aynı evde kaldığı politika müdürü, ressam ve arkeolog Osman Hamdi Bey, Vali Muavini Raif Efendi ve İran Sınırı için tahkikat amacıyla Bağdat'ta bulunan Kaymakam Feyzi Bey'den çok istifade eden Ahmet Mithat, *Menfa*'da o günleri sürekli yâd ettiğini şöyle anlatır: “*Familya’yı İstanbul’a aşırıktan sonra Bağdad’ta sekiz ay kadar müddet ikametimizde geçirdiğimiz ömür âlemde hiçkimseye müyesser olmamış idüğünü dava etsem mazur görülürüm. Bir güzel hâneyi gözünüzün önüne getiriniz. Her levâzımı mükemmel. İçinde dört nefer bekâr var. Dördünüün dahi fikri ol kadar müttehid ki hangisi her neyi arzu etse diğer üçü de o arzuya müşterek çıkarlar. Uşaklar, hayvanlar hâsılı her şey müşterek. Bir mâişet ki dört kardeş bir yerde bulunsa bu kadar muntazam bu derece müttehid yaşayamazlar. Kitaplarımız var okuruz, yazarız. Piyanomuz var, çalarız, çağırırız. Fotoğrafya takımımız var türlü türlü resimler yapar eğleniriz. Bununla beraber umûr-ı memuremizi dahi ifâ ederiz.*” (Ahmet Mithat 2002: s.41) Ahmet Mithat'ın kaldığı ortam, onun kendisini geliştirme isteğini kamçulamıştır. Esasında Bağdat, Ahmet Mithat'ın İstanbul'da atılacağı hayatın provası ve mektebi gibidir. Bu sekiz aylık süreç, ahmet Mithat için daima bir rüya gibi gelmiştir.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Ahmet Mithat (2002), Osman Hamdi Bey'i şöyle anlatır: “*Bu zât Avrupa’da müddet-i medîde ikametle tefennün ve garbın edebiyat ve hikemiyâtında gereği gibi taammuk eylemiş olduktan mâadâ sanayi-i nefiseden ressamlık sanatınca dahi peyda eylediği behre-i külliyyeyi tesâvir sergisinde âsârını beğendirerek kazanmış olduğu madalya ve şehâdetmâmelerle isbat eylemiş olmasıyla bayağı kümmelinden addolunacak ve hiç olmaz ise o yolda bulunduğu ister istemez teslim edilecek nevâdirdendir.*” (s.39)

<sup>38</sup> Hayatı boyunca karşılaştığı zorlukları yenmeyi başaran ve daima yanında bir destek eli hazır bulan Mithat, zamanı geldiğinde başkalarına da aynı iyiliği yapmayı bilecektir. Onun elinden tuttuğu pek çok edebiyatçı olmuştur (Uğurcan 2006: ss.289-308).

Mithat Paşa'nın Bağdat'ta açtığı Sanayi-i Nefise mektebi için yazdığı *Hace-i Evvel* kitabı dikkat çeker. Bu kitap Maarif Nezaretince ders kitabı olarak seçilecektir. Ayrıca yine Bağdat'ta *Kıssadan Hisse* adlı eserini yazar.

#### 2.2.4. İstanbul'a Dönüş

Vali Muavini Raif Efendi'nin İstanbul'a gönderilecek olması üzerine Ahmet Mithat da öğrendiği matbaacılığı uygulamak ve hayata atılmak üzere başkente gitmek isteyecektir. Mithat Paşa'nın ısrarlarına rağmen Bağdat'ta kalmayı istemeyerek “*Kenaniye ve Fırat ve Halep ve Antakya'ya dahi uğrayarak İskenderun tarikiyle İstanbul'a*” (Ahmet Mithat 2002: s.43) gider. Ahmet Mithat Efendi, doğduğu yer olan İstanbul'a dönüşünü şöyle anlatır: “*Ben sabâvetimi İstanbul'da ve şebâbetimi tamamiyle taşrada geçirmiş olduğum bundan beş sene mukaddem yirmi beş, yirmi altı yaşında olarak pay-i tahta gelmiş bir adamım.*” (Ahmet Mithat 2002: s.16)

İstanbul'a ilk gittiğinde Fevzi Paşa'nın aracılığıyla resmi olarak çıkan *Ceride-i Askeriyye*'ye baş yazar olur (Özön 1941: s.199). Ahmet Mithat Efendi, 2 Nisan 1871'de (10 Nisan 1287) *Ceride-i Askeriyye*'ye başmuharrir olmuş ve bu göreve 28 Temmuz 1288'e (1872) kadar devam etmiştir (Ülgen 1995: s.619). Bir yandan da hür teşebbüsün ilk cesaretini gösteren Ahmet Mithat Tahtakale'de kiraladığı evde bir matbaa kurar<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin yayımcılığa ve romancılığa karar verişini esasında *Paris'te Bir Türk romanında yaptığımız biyografik okuma sonucunda* Nasuh'un özgeçmişini Gardiyanski'ye anlatırken buluruz. Burada onun yazarlığı ve matbaacılığı neden seçtiğini açıkça görürüz: “*Başlı başıma kaldıktan sonra bir kere kendi kendimi yokladım. Sanatların ve memuriyetlerin cümlesini tanıdığım cihetle hangi sanata gireceğimi düşündüm. Mümkün değil hiçbirisini gönlüm istemedi. Yüreğim derdi ki 'Hangi sanata girsen kâinat gibi eb'ad- nâmütenâhiden kendini kasr edip, yalnız o sanatın hudud-ı mazkası içine hapsetmiş olursun.' Bir sanat arardım ki her şeye karışabileyim. Göklerde uçayım, karalarda dolaşayım, denizler dibine dalıp çıkayım. Lâkin bu sanat ne olduğunu birdenbire kestiremezdim. Derken bu sanatın ne olduğu hatırıma geldi. Bu sanat telif sanatı olduğunu anladım. Lâkin bir memleketteyim ki bu sanat henüz rahm-i icâddan doğmamış. Müellif olsam bir hatibe benzeyeceğim ki muhatabım yoktur. Mahaza yüreğim bu nokta üzerinden ayrılamadığı cihetle gece gündüz bunu etrafıyla düşünmeye başladım. Bir şey etrafıyla düşünüdür ise mutlaka bir çıkar yol bulunur. Ben de yolumu buldum. Servetimi hesap ettim. Ben İstanbul'da bey gibi değil ise de, kimseye muhtaç olmayacak kadar geçindirebilecek derecede buldum. Bunun üzerine dedim ki: 'Ben müellif olurum. Ama öyle bir müellif ki âsârı kendi zamanında basılamaz. Okuyan bulunmaz ki basılsın. Ben yazar yazar yığarım. Eğer ömrüm bir muvaffik zamana kadar varır ise sonra basarım. Varmaz ise tâ o muvaffik hulûl eyledikte basılır. Bu Osmanlılar şu halde kalmazlar ya? Elbet medeniyet-i cedîde Hind'e, Çin'e intişar eylediği sırada bizim memlekete dahi bir selâm olsun verir. O zaman âsârımı basanlar da bulunur.'” (s.107) Dikkat edilirse bu satırların yazarının ve kahramanının biyografileri âdeta birbirine karışmaktadır. Jules Verne'in *Balonla Beş Hafta* (1863), *Dünyanın Merkezine Yolculuk* (1864), *Aya Yolculuk* (1865) ve *Denizler Altında 20.000 Fersah* (1869-*

*Hace-i Evvel* ve *Letâif-i Rivayat*'ın ilk baskılarında zarar eden Ahmet Mithat, *Basiret* gazetesine yazmasının karşılığında kazandığı parayla zararını karşılamaya başlar. Kendi deyişle “*gece ve gündüz çalışmak suretiyle*” (Ahmet Mithat 2002: s.45) matbaasını geliştiren Ahmet Mithat, Asmaaltı semtindeki Camlı Han'da bir büro kiralayarak profesyonel matbaacılığa ilk adımını atar. İşini daha da geliştirerek Bâb-ı Âli caddesi üzerinde büyük bir daire satın alır, kısa sürede Türk gazeteciliği ve matbaacılığın öncü isimlerinden biri haline gelir.<sup>40</sup> Özellikle de fotoğrafçı Paskal Sabah Efendi ile Haçopulo Çarşısında ortaklaşa kurduğu matbaa resimli gazete basmasıyla Türk matbaacılık tarihinde en önemli yenileşmeden biri olacaktır.<sup>41</sup>

Başlangıçta basacağı kitapları ev sakinlerinin desteğiyle düzenleyen ve ciltleyen Ahmet Mithat'ın müteşebbis ruhu, onu iki yıl içinde İstanbul'da matbaacılık ve gazetecilikte iyi paralar kazanan biri haline getirecektir. Carter V. Findley (1999)'e göre, Ahmet Mithat Efendi, “*Osmanlı matbuat kapitalizminin simgesi*” (s.7) olup çıkmıştır.

*Dağarcık* (1872) ve *Kırkanbar* (1873) adlı dergileri çıkarır. 1872 Ağustos ayında *Devir* gazetesini ancak bir sayı olarak çıkarır. *Bedir* gazetesini ise 13 sayı sürdürebilir.

Ebuzziya Tevfik vasıtasıyla Namık Kemal'le tanışır. Yazıları tartışmalara neden olan Ahmet Mithat, İstanbul'da kısa sürede sivrilir. Namık Kemal'in çevresinde yer almaya başlar. Namık Kemal ve arkadaşlarının çıkarttığı *Basiret* gazetesinin siyasi makalelerini yazar. Bu makalelerinden dolayı Ahmet Mithat, Ebuzziya ile birlikte Rodos'a, Namık Kemal ise Magosa'ya sürülür.

---

1870), adlı romanlarına âtîf olduğu anlaşılmaktadır. Jules Verne'in Türkçeye Mehmet Emin tarafından aktarılan ilk romanı 1885'te *Merkez-i Arza Seyahat* adı altında yapılır (Özön 1941: s.228). Bundan anlaşıldığına göre Ahmet Mithat, *Paris'te Bir Türk*'ün neşir yılı olan 1876'da henüz Türkçeye çevrilmeyen Jules Verne'i Fransızca olarak okumuştur. Muhtemeldir ki bu eserler, Bağdat'ta bekâr evinde sekiz ay kaldığı arkadaşlarının kütüphanesinde ya da Osman Hamdi Bey'in delâletiyle Paris'ten sipariş edilmiş olsun.

<sup>40</sup> Ahmet Mithat (2002), Bâb-ı Âli'ye ilk taşındığında gazete idareleri ve matbaaların kuytu köşelerde hizmet verdiğini dile getirir. (s.46)

<sup>41</sup> Bu teşebbüsün hemen ardından nefy edilmesini büyük teessürle karşılar: “*Çî-fâide ki matbaaca şu terakkiyâttan tamam semere iktitâf edeceğimiz zaman felâket-i igtirâba uğrayarak hepsi yüz üzerinde kalmıştır.*” (Ahmet Mithat 2002: s.55)

### 2.2.5. Sürgün Yılları

Ahmet Mithat, 1873 yılında Genç Osmanlı hareketine mensup fikir adamlarının içinde bulunduğu bir gemiyle Rodos'a sürgüne gönderilir. Nefy sebebi olarak da “*şiddetli lisan*” (Ahmet Mithat 2002: s.56) gösterilir. Tanpınar (1988)'a göre de sürgünün esas sebebi olarak, *İbret*'in 3 Nisan nüshasında matbuat nizamını tenkit eden ve içinde ‘millet-i metbua’ sözü geçen “*çok şiddetli bir yazısı*”nı (s.450) gösterir. Ebuzziya Tevfik (1973) de, *Yeni Osmanlılar Tarihi*'nde söz konusu ifadenin yersiz kullanılarak *Vatan yahut Silistre* temsilinin yarattığı havada sürgünü hızlandırdığını ifade etmiştir (s.489-490).

Ahmet Mithat Efendi, *Menfa*'da arkadaş kurbanı olduğunu ileri sürerek Genç Osmanlılar hareketiyle bir ilgisi bulunmadığını ve ülkenin kalkınması ve gelişmesi için iyi niyetini yansıttığını iddia eder. *Menfa* ve *Dağarcık*'ta yayımladığı bilimsel yazıların yanlış anlaşıldığını ve kendisine iftira edildiğini söyler. İlk başta sürgünün nedeninin Hoca İshak Efendi'nin *Basiret*'te imzasız olarak çıkan “Mevâliden Bir Zâtın Varakası” adlı yazısında “*ey kâfir-i bî-din*” şeklinde suçlayıp tekfir etmesi olduğunu; ancak gerçekte bunun sürgünle bir ilgisi bulunmadığını dile getirir.

Şükran Kurdakul (1985), Ahmet Mithat'ın sürgüne gönderilmesinin nedenini *Dağarcık*'ta çıkan ve Darwinizm ile ilgili makalesine bağlar: “... *darwinizm üzerine yayımladığı bir inceleme yazısında dinsizlik propagandası yaptığı savı ile Rodos'a sürgün edildi.*” (s.28) Cevdet Kudret (2004) de Ahmet Mithat'ın sürgün nedenini *Dağarcık*'ta çıkan bir yazısına bağlar (s.31-32)<sup>42</sup> Oysa belirttiğimiz gibi Ahmet Mithat, *Menfa*'da bu yazının başlı başına sürgün nedeni olmadığını söylemektedir.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1988) ise, “millet-i metbua” ifadesinin başlı başına sürgün nedeni olduğunu dile getirmiştir: “*Mithat Efendi, Rodos'a nefyinin hakikî sebebini daima bilmediğini iddia eder. Ona bakılırsa Namık Kemal ve arkadaşlarının kurbanı gibidir. Hakikatte ise 'Dağarcık'daki neşriyatının çoktan beri dikkati üzerine çekmiş olması lazım gelir. Din meselesi, fakirlik etrafında yaptığı edebiyat, Lamarck'tan bahsediş Abdülaziz devrinin hoşuna gidecek şeyler değildi. Ayrıca Ebuzziya Tevfik, Yeni Osmanlılarda Mithat Efendi'nin İbret'te çıkan yazısında geçen millet-i metbua sözü üzerine Mustafa Fazıl Paşa'nın ne kadar sinirlendiğini ve kendisini*

<sup>42</sup> Cevdet Kudret (2004), bu tarihi 1872 olarak verir.

*Kâmil Paşa'nın yanında nasıl azarladığını anlatır.*" (s.450) Namık Kemal de sürgünün sebebinin Ahmet Mihat Efendi'nin "İki İmzalı Varaka" adlı yazısında kullandığı "*millet-i metbûa*" ifadesi olduğunu söylemiştir (aktaran Uğurcan 1990: s.305).

Ahmet Mithat'ın Rodos'a sürgüne gönderilmesinin temel nedeni, Genç Osmanlılar hareketi içinde yer alarak Namık Kemal ile birlikte dönemin yöneticilerini kuşkulandırmasıdır. *Basiret* gazetesine siyasi makaleler yazan Ahmet Mithat'ın menfaya gönderilen grup içinde yer almaması mümkün olmamıştır. Ahmet Mithat Efendi (2002)'nin *Menfa*'sını günümüz Türkçesiyle yayımlayan Handan İnci de bu esere yazdığı önsözde, sürgün nedenini hükûmete yapılan sert eleştiri olduğunu dile getirmiştir<sup>43</sup>.

1873 yılının Nisan ayında, *İbret* gazetesinin yazarlar kadrosu oluşturan Ahmet Mithat, Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, İsmail Hakkı ve Menâpirzade Nuri önce Zaptiye Nezareti'ne hapsedildiler (Mardin 1996: s.80) sonra da liman liman gezerek menfaya giden Mısır gemisine bindirildiler. Namık Kemal, Magosa'ya, Ebuzziya Tevfik ve Ahmet Mithat Rodos'a, İsmail Hakkı ve Menâpirzade Nuri Akka'ya gönderilir. Ahmet Mithat ve sürgüne yollanan arkadaşlarına, sürgün nedeni denizde sefer halindeyken iletilir. Gerekçe "*muzır neşriyat*"tır (Ahmet Mithat 2002: s.10). Ahmet Mithat, otuz altı ay<sup>44</sup> boyunca Rodos'ta kalacaktır.

Balkanlardan Bağdat'a kadar geniş bir coğrafyada dolaşmış ve gençliği kayıtsız bir özgürlükle geçmiş Ahmet Mithat Efendi, Rodos'ta mahpus hayatına alışmakta zorlanacaktır. "*ıslah-ı nefis edinceye kadar*" (Ahmet Mithat 2002: s.82) mahpus kalması emredilen Ahmet Mithat Efendi için 'süresizlik' otuz altı aylık nefyini daha da dayanılmaz kılacaktır. Rodos sürgününün Ahmet Mithat Efendi'ye etkisi, onun ömrünün sonuna kadar politikanın dışında kalması şeklinde tezahür eder (Rado 1986: s.5).

Kaderin cilvesi, Ahmet Mithat Efendi'yi Bağdat'a seyahati sırasında ziyaret ettiği ve turist gözüyle incelediği Rodos adasındaki kalede mahkûm edecektir. Victor Hugo'nun *Sefiller*'inin hikmetini hapiste iken daha iyi anladığını *Menfa*'da anlatan Ahmet Mithat Efendi, suçsuz olduğunu düşünür. Özellikle Ebuzziya Tevfik ile

---

<sup>43</sup> Oysa Şerif Mardin (1996) sürgünün esas nedeninin Namık Kemal'in "*Sultan Abdülaziz'i tahttan indirip yerine yeğeni Murad'ı çıkarma plânları yaptığı bilinen pek çok kişiyle temas halinde*" (s.80)olmasından kaynaklandığını belirtir.

<sup>44</sup> İhsan Sıngu (1955) bu süreden otuz sekiz ay olarak söz eder (s.58). Özön (1985) da bu sürenin otuz sekiz ay olduğunu söyler (s.151).

aralarında yaşanan dargınlık ve bunun neticesinde bir yıl süren küslük hali, menfanın dayanılmaz başka bir yönü olacaktır. Yine buradayken küçük kızını ve annesini kaybettiğini kayınbiraderi Cevdet'ten öğrenen Ahmet Mithat'ın nefyi, daha önce yaşamaya alıştığı o rahat hayatı bir rüya mesabesine yükseltir. Rodos'ta ikinci kez intiharı düşünür.

Ahmet Mithat Efendi'yi Rodos'ta sürgün ve hapisteyken tek teselli eden şey, izin alarak çocuklara ders vermesidir. Şükrü ve Edhem adlı çocuklara Fransızca bile öğretmeye başlayan Ahmet Mithat Efendi, Rodos'ta kendisine bolca kalan zaman içinde hummalı bir yazı faaliyetine geçer. İlk piyes ve romanlarını menfada yazan Ahmet Mithat, bu eserlerini İstanbul'a gönderip kayınbiraderi Mehmet Cevdet adıyla bastırır. Ahmet Mithat Efendi, Rodos'ta yazdığı eserlerin şunlar olduğunu söyler: “... *her tarafımı felâket ihâta eylemiş olduğu perişan bir zamanımda bakiyye-i şuurumla Dünyaya İkinci Geliş ve Açık Baş ve Ahz-ı Sar gibi birkaç parça eserden mâadâ Kırganbar'ın dahi ilk on cüz'lerine yazdım ve Hasan Mellâh nâmıyla tasvir etmiş olduğum büyük hikâyenin ilk plânını dahi tertib etmeğe başladım.*” (Ahmet Mithat 2002: s.105)

Ahmet Mithat, Abdülaziz'in hal'i ile siyasi affa uğrar ve İstanbul'a döner (1876). İstanbul'a dönüş Ahmet Mithat Efendi için bir diriliş olacaktır.

## **2.2.6. Abdülhamit Yılları (1876-1908)**

Abdülaziz'in hal'i üzerine diğer mahkûmlarla affedilen Ahmet Mithat'ı İstanbul'da her geçen gün sivrileceği ve zenginleşeceği bir hayat kuracaktır. 1876'dan 1908'e kadar yani Abdülhamit yılları, Ahmet Mithat'ın bahtının döndüğü ve öneminin arttığı bir dönemdir. Menfâdan döner dönmez, Abdülhamit'in cülusuna tanık olan Ahmet Mithat Efendi, cephe seçecek, Tanpınar (1988)'in deyiimiyle o “*yeni devrin sözcüsü*” (s.451) olacaktır. Özellikle de *Menfâ*'da değindiği gibi inayetini gördüğü, ailesinin geçimini ve yetişmesini Ağabeyi Hafız Ağa ile birlikte borçlu olduğu Mithat Paşa hadisesinde sarayın lehinde tavır takınması, onun ömrünün sonuna doğru gittikçe gözden düşmesine sebebiyet verecektir: “*O, Mithat Paşa'yı nefy ile başlayan ve Meclis-*

*i Mebusan'ın bir müddet için, otuz üç yıl, içtimanı tatil ile biten Abdülhamid'in ilk darbe-i hükûmetini efkâr-ı umumiye karşısında zarurî bir hadise halinde gösterecek ve bilhassa sarayın, Rus muharebesinde orduların hareket serbestliğini men edecek şekilde müdahalelerini makbul ve yerinde bir iş gibi övecekti.*" (Tanpınar 1988: s.451)

Ahmet Mithat Efendi, 1294 (m.1877) ve 1295 (m.1878) yıllarında iki cildini de yazacağı *Üss-i İnkılâb*'ta Mithat Paşa'nın asılmasına kadar gidecek hadiselerde sarayı destekleyecek, Meşrutiyet'in lağvini haklı bulacaktır.<sup>45</sup> *Zübdetü'l-Hakâyık*'ta ise 93 harbinde İktidarın yanlışlıklarını ve ordunun hareket serbestisini kısıtlayan kararları bile savunacaktır (Tanpınar 1988: s.451)<sup>46</sup>.

Ahmet Mithat Efendi'nin menfâdaki ruhi terbiyesi Abdülhamitli yıllarda yıldızının parlamasını sağlayacaktır. 1295 (m.1878) ortalarında ilk olarak *Takvim-i Vakayi* müdürlüğü görevine getirilir. Bu görevinden birkaç yıl sonra *Tercüman-ı Hakikat*'ı sarayın yardımlarıyla kurar. Ahmet Mithat Efendi'nin çıkarttığı gazete kısa sürede gençliğin etrafında toplandığı bir mihver olur: "*Tercüman-ı Hakikat gazetesi, yeni bir yolda yazılara özenen gençlerin kiblesiydi. Tercüman-ı Hakikat, bilimsel ve teknik, yeni anlayışta ve eski gazel biçiminde yazılara sayfasını açmıştı. Tercüman-ı Hakikat'ta çıkan yazıların bu yolda olanlarını yazılara sayfasını açmıştı. Tercüman-ı Hakikat'ta çıkan yazıların bu yolda olanlarını günlük gazetesinde toplayan Ahmet Mithat Efendi, Müntehabat (Seçmeler) başlığıyla her hafta yayımlıyordu.*" (Tokgöz

---

<sup>45</sup> "Üss-i İnkılâb'ın ilk cildi Tanzimat'ı hazırlayan sebeplerle Abdülhamid'in cülusuna kadar olan devrin kısa kenkidi, bir ekspozesidir. Gerek Abdülaziz devrinde Yeni Osmanlılar mücadelesinde gerek sonradan yazılan emsali eserlerde sayılan sebepler burada bir arada toplanmıştır. Bununla beraber kitabın dikkate değer birkaç noktası vardır. Bunlardan birincisi Abdülaziz'in hal'inin efkâr-ı umumiyece istendiği açıkça söyledikten sonra intiharı hakkında halk arasında dolaşan şayiayı kendisinin de kabul etmediği ikinci bir ihtimal gibi ortaya atarken kullandığı dolambaçlı lisandır. Sultan Abdülaziz'in hayatını emniyet içinde bulmadığından işaret etmekten çekinmez. İkinci nokta Hüseyin Avni Paşa'nın, Mithat Paşa konağında Çerkes Hasan tarafından (Hariciye Nazırı Reşid Paşa ile beraber) öldürülmesini, meşrutiyet ilan emeyerek deli bir padişah namına memleketi idare etmek isteyen Paşa'yı ortadan kaldırmak için meşrutiyet isteyenler tarafından alınmış bir tedbir gibi gösteren halk şayiaları üzerinde sonunda cerh etmek üzere ısrar etmesidir (...) Üss-i İnkılâb'ın birinci cildinde asıl güdülen gaye Murad V'in haddizatından hürriyet taraftarı olmadığını ve deliliği dolayısıyla tahttan tabîi şekilde ayrılmış olduğunu göstermekti. Hatta Mithat Efendi 'Emrâz-ı dimağîyenin zaten ve tab'en tedavisi nâkabil emrâzdan olduğu'nu iddiaya kadar varır. Böylece irade-i seniye saniye ile yazılan bu kitap yeni hükümdarın etrafında bütün bir mistik yaratmaya çalışır (...) Abdülhamid'in ilk saltanat senesi vakalarına ait olan ikinci ciltte bittabi meşrutiyetin ilânı ön safta gelecekti. Filhakika rejimdeki bu değişiklik Müslüman şark tarihinin en mühim hadisesi idi. Mithat Efendi ilân edilen meşrutiyeti ve bu yeni rejimin dayandığı kanun-ı esâsînin kefaleti altında bulunan şahsî ve siyâsî hürriyeti Abdülhamid'in doğrudan doğruya kendi arzusuyla teb'asına bahş ettiği bir lütuf gibi göstermeye çalışır." (Tanpınar 1988: s.451-452)

<sup>46</sup> Erol Köroğlu (2006) Tanpınar'ın Ahmet Mithat Efendi'yi değerlendirmesini objektiviteden uzak ve çelişkili bulur (s.336). Özellikle Tanpınar (1988)'in onun için söylediği şu sözler bu bakımdan dikkate değerdir: "Ahmet Mithat Efendi'nin eseri 1870 senelerinin okuyucu kitlesinin seviyesinden başlar. Bu biraz da kendi seviyesi, yâni aşağı yukarı deniz sathının seviyesidir." (s.455)

1993: s.32-33) Hatta öyle ki bir ara damadı Muallim Naci'nin burada Divan edebiyatını ihya etmeye yönelik gayretlerini dahi bertaraf ederek gazetesinin yeniliğin ve Batı edebiyatının önemli bir kalesi halinde yayımını sürdürmesini sağlar (Siyavuşgil 1946: s.38). Gerçekte *Tercümân-ı Hakikat*'ın çıkmaya başlamasıyla Ahmet Mithat Efendi, siyasi kavgaları bırakarak basın ve yayıncıya döner (Kutlu 1987: s.94). O, gazetesi sayesinde politikanın neredeyse yasaklandığı bir dönemde halkı eğitmeye devam etmiştir (Koloğlu 1992: s.45-46). “*Ansiklopedist bir yazar*” (Enginün 2006: s.71) olan Ahmet Mithat Efendi, gazetesinde her türlü bilgiye yer vermeyi ve toplumun bütün kesimlerine seslenmeyi ilke edinmiştir. Hilmi Ziya Ülken (1966), onun için Türkiye'nin en büyük “*publiciste*”i (s.166) ifadesini kullanır. Bundan sonra 1296 (m.1879)'da kendisine Matbaa-i Amire müdürlüğü görevi verilir. Zaten Sultan Abdülhamit'in de kendisinden istediği ve beklediği apolitik bir tutumdur. Bunun neticesinde Ahmet Mithat, birçok taltife mazhar olur.

Ahmet Mithat Efendi, *Tercüman-ı Hakikat*'te “...birçok makale, hikâye ve romanlar yazdı, çeviriler yaptı.” (Kudret 2004: s.32) Karantina Başkâtipliğini 1883'te yapar (Mustafa Nihat Özön (1941). Meclis-i Umur-u Sıhhiye Reis-i Saniliği (1895) görevini kabullenir.

Dikkatle incelenecek olursa, matbaacılıkta kullandığı yeni teknoloji ve gerekse de yayımcılıktan elde ettiği yeni kazanç sayesinde ailesiyle birlikte müreffeh bir yaşama sahip olan Ahmet Mithat Efendi, Akbaba'daki Balcıoğlu Çiftliği ile Sırmakeş suyunun bulunduğu Serdaroğlu Çiftliği'ni satın alır (Tanpınar 1988: s.454). 1880'de aldığı çiftlikte, ölüm yılı olan 1912'ye kadar 32 yılını geçirir (Kahraman 2007: s.1).

Abdühamit'li yıllar, Ahmet Mithat Efendi için ikbal merdiveninin zirvesi olacaktır. Özellikle *Tercüman-ı Hakikat*'ın bizzat başında bulunduğu otuz yıl Türk basın tarihi için çok değerli olacaktır.

### **2.2.7. Avrupa Seyahati**

Stockholm'de 1889'da sekizincisi yapılacak Müsteşrikler Kongresinde Türkiye'yi temsil etmek üzere Ahmet Mithat Efendi seçilir. Ağustos ayında İstanbul'dan ayrılan Ahmet Mithat Efendi, 10 gün devam edecek kongreye 2 Eylül 1889'da katılır (Asiltürk 1995: s.571). Kongreye Ahmet Mithat'ın seçilmesinin temel



nedeni, Sultan Abdülhamit ile kurduğu iyi ilişkilerdi. Carter V. Findley (1999), kongrede Ahmet Mithat'la beraber beş Osmanlı'nın bulunduğunu söyler. Ahmet Mithat ise görüp gezdiği yerleri ve izlenimlerini anlattığı *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı eserinde Türkiye'den kendisinden başka bir temsilciden söz etmez.

Ahmet Mithat Efendi, 1889'da hareket ettiği Avrupa'da 71 gün kalır. Bu 71 gün, onun kitabî Avrupa bilgisini, tahkikî bilgiye dönüştürür. Oslo ve Stockholm'de Müsteşrikler kongresine katılan ve Fransızca olarak bildirisini sunan Ahmet Mithat, Fransız Devrimi'nin 100. yıl hatırasına yapılan Paris'teki *Exposition Universelle* sergisine katılır; Berlin ve Viyana'yı ziyaret eder.

Ahmet Mithat'a göre de Avrupa'yı ziyaret "*hayalilikten hakikiliğe intikal*" olmuştur. *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı eserini, seyahatname geleneğine yaslanarak kaleme almıştır. O, 71 gün boyunca yaptığı seyahati günü gününe kayda geçmiştir. Carter V. Findley (1999), Ahmet Mithat'ın yaptığı seyahati şöyle anlatır: "*Ahmet Mithat önce gemiyle İstanbul'dan Marsilya'ya, trenle Kopenhag'a, sonra da vapur ve Trenle Stockholm'e gitti. İsveç-Norveç siyasi biçimlenmesi yüzünden şarkiyatçıların kongresi hem Stockholm'de hem de Oslo'da, ya da o sırada bilinen ismiyle Christiania'da toplanmıştı. Daha sonra, Rus arkadaşlarından bir ya da birkaçıyla Berlin'e (üç gün), Paris'e (on iki gün), İsviçre'den geçerek Viyana'ya (beş gün) gitti ve trenle Trieste'ye dönerek oradan da vapurla İstanbul'a vardı.*" (s.15)

Osmanlı sultanının bizzat yanına çağırarak Avrupa'ya gönderdiği Ahmet Mithat için hiçbir şey esirgenmeyecekti. O da kendisine yapılan masrafı boşa çıkarmayacak ve tıpkı bir sefaretnâme yazarı gibi davranarak yazdığı eserde Avrupa ve Avrupalı'ya ait bilgileri güncelleyecektir. Carter V. Findley (1999), Ahmet Mithat'ın Avrupa seyahatinde hiçbir masraftan kaçınılmadığını şu sözleriyle dile getirmiştir: "*Yola çıkmadan önce, dönemin mülkiye rütbelerinin en yükseği olan vezaretin hemen altındaki 'bâlâ' rütbesine nail olduğu için Fransızca votre excellence diye çağrılmaya ve devlet törenlerinde sırmalı üniforma giyip madalyalarını takmaya ve tören kılıcı kuşanmaya hak kazanmıştır. Padişahın ihsanlarına mı yoksa yayımcılıktaki başarısına mı borçludur bilinmez ama, Ahmet Mithat operada en iyi yerler alabiliyor, gönlünün çektiği yerde yemek yiyor, eğer yorgunsa da tercihi garsonlara bırakabiliyordu. Yağmurda Versailles bahçelerini gezerken ayaklarını ıslattığımda, Paris'e dönmeden önce yeni ayakkabı satın alıp ıslaklarını atabiliyordu.*" (s.19)

Ahmet Mithat'ın kendisinden Madam Gülnar diye bahsettiği Olga Sergejevna Lebedeva, yol arkadaşıdır. Ahmet Mithat ve dostu Madam Gülnar, seyahatin uzunca bir bölümünü birlikte geçirirler. Ahmet Mithat kongrede, çoğunlukla Osmanlılar ve Müslümanlar hakkında bilinenleri düzeltmekle uğraşıyordu.

### 2.2.8. Son Dönemi ve Ölümü

Kariyer yaşamı, “*Genç Osmanlıların bastırılması ile genç Türklerin zaferi arasında*” (Findley 1999: s.7) geçen Ahmet Mithat Efendi, 1908’de meşrutiyet ilan edildiğinde yalnızlaşacaktır. Zaten 1902 ile 1908 arasında yazı yazmayan (Uç 2000: s.29) Ahmet Mithat Efendi, yazı yazmaya başladığında ise anlaşılmamaktan yakınacaktır. Özellikle Edebiyat-ı Cedîdecilerle eskiden beri anlaşamayan Ahmet Mithat, II. Meşrutiyet’in temelde Abdülhamit idaresine karşı olan bir hareket olduğu için eski popülerliğini kaybeder. *Hâce-i Evvel* yazarı, eserlerindeki fiktif öğretmenliği bir kenâra bırakarak kendisini gerçek bir öğretmen yapar. Darülfünûn’da dinler tarihi, felsefe tarihi ve genel tarih dersleri veren Ahmet Mithat, Darümuallimat’ta pedagoji ve tarih dersleri verir. Kimi kaynaklarda Medresetülvaizin’de de tarih dersleri okuttuğu bildirilir (Kudret 2004: s.32). Ahmet Mithat Efendi, Darüşşafaka’da bulunduğu bir gece (30 Aralık 1912) kalp krizinden (Kudret 2004: s.32) öğrencilerinin kolları arasında vefat etmiştir.<sup>47</sup> O son nefesini bile verirken eğitim aşkıyla yanıp tutuşmaktaydı (Yazgıç 1955: s.99) Onun mezar taşında Şair Nigâr Hanım’ın şu beyti yazılıdır:

“*Gayretindir sevdiren fazl-ı ulûmu ümmete*

*Verzişindir anlatan sevdây-ı sa’yı millete*” (Baydar 1954: s.8)

1844’te doğan ve nedredeyse 70 yıl yaşayan Ahmet Mithat, ömrüne çok eser sığdırmıştır. Kendisini çoklukla bir öğretmen, gazeteyi ders kitabı ve memleketi bir okul olarak gören Ahmet Mithat Efendi, iki yüzü aşan eseri ve 40 yıla yaklaşan basın hayatıyla yıkılışa giden bir ülkeden yeni doğan bir cumhuriyete ülkenin düşünce hayatına damgasını vurmuştur. Namık Kemal’den Tefik Fikret’e kadar Osmanlı aydınlanmasının köşe taşlarıyla arkadaşlık etmiş; tartışmalara girmiş bir büyük edebiyatçının etkisi de büyük olmuştur.

<sup>47</sup> Kenan Akyüz (1994), Ahmet Mithat’ın ölüm tarihinin 30 Aralık 1913 olduğunu söyler (s.70).

### III. BÖLÜM

#### 3.1. ROMANLARI VE ROMANCILIĞI (1874-1884)

##### 3.1.1. Romanları ve Romancılığı (1874-1884)

Ahmet Mithat, tek başına bir halk mektebi olarak ardında yüzlerce eser bırakmıştır. Türk romancılığını araştıran ve buna tarifler getiren Ahmet Mithat Efendi (Miyasoğlu 1998: s.31) roman türüne ait birçok telif ve tercüme eser bırakmıştır. Hikâyeden gündelik yaşam meselelerine kadar bir çok türde eser veren veren Ahmet Mithat Efendi, yalnızca şiir türünde eser vermemiştir.<sup>48</sup> Konumuz Ahmet Mithat Efendi'nin romanları ve romancılığı olduğu için roman türündeki eserlerini zikretmek istiyoruz. Orhan Okay (1975)'ın ifadesiyle 40'ın üzerinde<sup>49</sup> telif roman kaleme alan Ahmet Mithat Efendi'nin tespit edebildiğimiz telif romanları şunlardır:<sup>50</sup>

1. Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş (1291)
2. Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar, (1292)
3. Felâtun Bey ile Rakım Efendi (1292)
4. Hüseyin Fellah (1292)
5. Zeyl-i Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar, (1292)
6. Paris'te Bir Türk (1293)
7. Süleyman Muslî (1294)
8. Kafkas (1294)
9. Çengi (1294)
10. Yeryüzünde Bir Melek (1296)
11. Karnaval (1298)

---

<sup>48</sup> Murat Uraz (1941), Ahmet Mithat'ın şiirle ilgisinin gençlik hevesi ve heyecanından ibaret kaldığını dile getirmiştir (s.11). Murat Uraz (1941), eserinde onun bir şarkısına da yer verir (s.12).

<sup>49</sup> Nüket Esen (1999) bu sayı için "otuzbeş civarında" (s.9) der.

<sup>50</sup> Romanlar, hicri takvim esasına göre ve kronolojik olarak dizilmiştir.

12. Henüz Onyeddi Yaşında (1298)
13. Acâyib-i Âlem (1299)
14. Dürdane Hanım (1299)
15. Vah (1299)
16. Esrâr-ı Cinayet (1301)
17. Cellât (1301)
18. Hayret (1302)
19. Bahtiyarlık (1302)
20. Arnavutlar-Solyotlar (1305)
21. Demir Bey yahut İnkişâf-ı Esrâr (1305)
22. Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları (1305)
23. Haydut Montari (1305)
24. Gürcü Kızı yahut İntikam (1306)
25. Rikalde yahut Amerika Vahşet Alemi (1307)
26. Diplomalı Kız (1307)
27. Müşahedat (1308)
28. Hayal ve Hakikat [Fatma Aliye Hanım'la birlikte] (1309)
29. Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman (1309)
30. Taaffüf (1313)
31. Gönüllü (1314)
32. Eski Mektuplar (1315)
33. Altın Aşıkları (1316)
34. Mesâil-i Muğlaka (1316)
35. Jön Türk (1326)

Ahmet Mithat'ın telif romancılıkta en velud olduğu dönem hicri 1291 (m.1874) tarihinden başlamak üzere yaklaşık ilk yirmi yıldır. Neredeyse her on yıla on beşer roman sığdıran Ahmet Mithat Efendi, hicri 1309 (m.1892)'a kadar toplam otuz roman yazmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin roman yazmaya yoğunlaştığı dönemler ise 1290'lı (m.1873-74) yılların başları ve 1300'ün (m.1883-84) etrafındaki birkaç yıldır.

Şüphesiz ki Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığı yalnızca telif sahasına münhasır değildir. O okurun değişen okuma zevkini de göz önünde tutarak tercüme roman<sup>51</sup> türünde eser de vermiştir. Onun yaptığı çeviriler aşağıda zikredilmiştir:

Alexander Dumas Fils: *La Dame aux Camelias* (1880)<sup>52</sup>; *Antonin* (1881); *Bir Kadının Hikâyesi* (1882)

Octave Feuillet: *Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi* (1881); *Sanatkâr Namusu* (1890)

Emile Richebourg: *Peçeli Kadın* (1882); *Merdut Kız* (1883)

Charles Merouvel: *Gabriel'in Günahı* (1882)

Emile Gaboriau: *Orsival Cinayeti* (1884)

Voltaire: *Volter Yirmi Yaşında* (1884)

Paul de Kock: *Üç Yüzlü Karı* (1887); *Kamere Âşık* (1885)

Hector Malot: *Bilgiç Kız* (1888)

Léon de Tinseau: *Papazdaki Esrar* (1888)

Emile Augier: *Nedamet mi Heyhat* (1889)

Georges Pradel: *Lûlû-yi Asfar* (1889)

Marie Anne Radcliffe: *Udolf Hisarı* (1889)

P. Corneille, *Sid'in Hülasası* (1892)<sup>53</sup>

Ahmet Mithat Efendi'nin yaptığı tercümelemlerin çoğu adaptasyon mahiyetindedir. Yukarıda değindiğimiz gibi Fransızcasının da yetersiz olması sebebiyle bu yolu tercih etmiş olmalıdır. Emel Kefeli (2000) de bu tercümelemlerin titiz bir tercüme anlayışından hareketle yapılmadığını vurgular (s.159). Ahmet Mithat Efendi, tercüme yaparken neredeyse telif bir eser vücuda getirdiğini şu sözlerle vurgular: “*Biz tercüme-i ayniye taraftarı değiliz. Fransızca bir cümleyi, bir kelâmı, hatta bir sayfayı okuruz; ne anlar isek onu müstakilen –yani yeniden- Türkçe yazarız. İşte bunun için bizim tercümelemlerimiz doğrudan doğruya Türkçe yazılmış gibi olur.*” (aktaran Kefeli 200: s.159)

<sup>51</sup> Carter V. Findley (1999)'in yaptığı araştırmalara göre, Ahmet Mithat Efendi'nin Fransızcası kusurludur.

<sup>52</sup> Eyüp Çakan (2008), bu tarihi 1879 olarak verir (s.6-7).

<sup>53</sup> Ceyhan 2007: s.199

### 3.1.1.1. DÜNYAYA İKİNCİ GELİŞ YAHUT İSTANBUL'DA NELER OLMUŞ

Ahmet Mithat Efendi'nin *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* adlı romanı 1291 (m. 1874) yılında kaleme alınmıştır.<sup>54</sup> Romanda, III. Selim'in zamanından başlayarak II. Mahmut yıllarına uzanan Osmanlı tarihinde Nizam-ı Cedit ve Yeniçeri ocakları arasında yaşanan çekişme, bir aşk vakası etrafında anlatılır. Nüket Esen (2002) romanın vakalarının Nizam-ı Cedit'in kurulmasıyla Yeniçeri ocağındaki huzursuzluğun arttığı bir dönemde geçtiğini ifade eder (s.137). *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, ilk olarak 1321 (m.1903) yılında basılmıştır. Eserin tefrika tarihleri 1873-1874 yılları arasındadır. Eserin tefrika tarihi ile baskı tarihi arasında otuz yıla yaklaşan bir zaman farkının olması, eserin yazıldığı ilk yıllarda ilgi görmediğine işaret etmektedir. Roman, Nizam-ı Cedit ile Yeniçeri ocaklarının çekişmesini ele aldığı için tarihî roman (historical novel) niteliğine yaklaşmaktadır. Hülya Argunşah (2006) romanın konusunu tarihten aldığını vurgulamıştır (s.120). Ahmet Mithat Efendi'nin ilk eserlerinden olması münasebetiyle *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanının, roman sanatı bakımından olgun bir eser olmadığını belirtmek gerekir. Roman, geleneksel anlatı ve gösteri türlerimizden olan masal ve halk tiyatrosu sanatlarından belirgin izler taşımaktadır.

#### 3.1.1.1.1. Konunun Ana Hatları

Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanı olan *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanı, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrâr* gibi tarihî konulardan esinlenilerek yazılmıştır. Yeniçeri ocağının ilgası öncesine payitahta yaşanan kargaşayı işleyen romanda büyük ölçüde romantik tarih (histoire romantique)

---

<sup>54</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000b), *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Felâton Bey ile Râkım Efendi, Hüseyin Fellâh*, Haz.Kâzım Yetiş – Necat Birinci M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

özellikleri göstermektedir. Uğurcan (1995) eserin “*Asım, Necib ve Cevdet Tarihlerinden*” (s.560) izler taşıdığını ifade etmiştir.

Mesut Ağa, zenginliği ile Karun’a teşbih edilen Veysel Efendi’nin hadımıdır. Türlü kılıklara girip Nizam-ı Cedit ile Yeniçeri ocaklarının arasında husumete sebebiyet vererek zenginleşen Mesut Ağa (Uğurcan 1995: s.556), Veysel Efendi’ye son derece bağlıdır. Veysel Efendi’nin Osman Bey adındaki çocuğu evdeki Çerkez cariye olan Nergis’e âşık olur. Nergis’in de Osman Bey’i sevmesi üzerine evin diğer cariyesi Çeşm-i Afet, Osman Bey’e duyduğu aşkı nedeniyle kıskançlık alametleri gösterir. Çeşm-i Afet, bir iftira ile Veysel Efendi’nin de emriyle Nergis’i evden uzaklaştırmayı başarır. Kâh kadın kâh büyücü kılıklarında ev ev dolaşarak III. Selim, ve IV. Mustafa devirlerinde ocaklar arasındaki çatışmadan yararlanarak bilgiler toplar, elde ettiği bilgileri kullanarak servet edinir. Nergis, Veysel Efendi’nin evinden tard edildikten sonra yerleştiği yeni konakta Mesut Ağa’yı büyücülük ederken teşhis eder. Fark edildiğini anlayan Mesut Ağa, ajanlık yaparken yakalanacağını ve bilahare öldürüleceğini düşünüp Nergis’i Hayırsız Ada’da bir mağaraya kapatır. Osman Bey, Nergis’i unutamaz. Lalası olan Mesut Ağa’dan hemen her gün Nergis’i sorar. Osman Bey’i ailesinden gizli olarak Nergis’in yanına kapatır. Yiyecek ve giyecek ihtiyaçlarını düzenli olarak ulaştırır. Yedi yıl boyunca mağarada hapis kalan Nergis ve Osman’ın bir erkek çocukları olur ve adını Güngörmez koyarlar. Osman Bey’in babası Veysel Efendi, İstanbul’da yaşanan karmaşa sırasında boğdurularak öldürülür, annesi Şehime ise bir kâtip ile evlenip konaklarını satar. Mesut Ağa, İstanbul’daki casusluk faaliyetlerine devam ederek ocakları birbirine kırdırır ve bundan büyük bir servet edinir. Yedi yıl sonra Mesut Ağa’yı ikna ederek mağaradan çıkan Osman ve Nergis, Cezayirli Memiş Ağa ve hanımı hüviyetinde konağa yerleşirler. Osman Bey, hem babasının hem de Mesut Ağa’nın servetine sahip olur. Nergis, Mesut Ağa’yı mahzene kapatarak kendisine çektiği acıların intikamını alır. Mesut Ağa, mahzende kafasını duvara vura vura intihar eder. Osman Bey, romanın sonunda elde ettiği serveti fakirlere dağıtmaya başlar ve yoksulluk çeken annesine kavuşur.

### 3.1.1.1.2. Şahıslar

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş'ta* ilk romanlarının çoğunda görüldüğü gibi şahıs repertuarı geniş tutulmuş ve genellikle yerli tiplere yer verilmiştir. Bir protagonist olarak Osman Bey'i norm şahıs olarak Mesut Ağa ve Nergis izler. Roman fon karakterler bakımından son derece zengindir. Şahıslarda dikkati çeken en önemli nokta, hemen hepsinin dışa dönük (extravert type) nitelikler göstermesidir.

#### a. Protagonist Şahıslar

##### Mesut Ağa

Romanda, Mesut Ağa karakteriyle Nizam-ı Cedit ve Yeniçeri ocakları arasındaki çekişmeye tanık olmaktadır. Mesut Ağa'nın işgüzar bir kişiliğe sahip olarak iki ocak arasındaki çekişmeden menfaat sağlayarak büyük bir servet biriktirdiğini görmekteyiz. Bir protagonist olarak mücadelesi, Nizam-ı Cedit ve Yeniçeri ocakları arasında iki yönlü casusluk yaparak yakalanmamak üzerine kuruludur. Veysel Ağa'nın hadımı olan Mesut Ağa, "*vukuât-ı kevnîyyeyi*" (s.4) haber verir.

Mesut Ağa'nın klasik bir roman olan *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş'ta* sahneye ilk çıkışı şöyle sağlanmaktadır: "...bahtım kadar siyah çehreli, orta boylu, şişmanca, gayet vakur, hadîd, mütecessis, seriü'l-intikal bir Arap olup daha küçük bir çocuk iken Veysel Efendi'nin yanına gelmiş ve efendi-i mümaileyhin ne kadar dostu varsa cümlesiyle muarefe peyda ederek bu sayede ahvâl-i âleme efendisi kadar değil daha ziyade vukuf peyda eylemişti." (s.4) Mesut Ağa, öyle ki kimi nitelikleriyle efendisini dahi gölgede bırakır. Zenginliği gizlidir. Aldığı hediye ve ihsanlar sayesinde ciddî bir servet edinmiştir.

Nergis, cariyeye olarak alındığı kazaskerin evinde, Mesut Ağa'yı "*Babalı Arap*" (s.16) adıyla perî suretine girmiş halde casusluk ederken teşhis eder. Kendisinin fark edildiğini anlayan Mesut Ağa, Nergis'in sırrını faş etmesini önlemek için onu ihtiyar bir esirciden satın alır. Nergis, Hayırsız Ada'da bir mağaraya kapatılır., Babalı Arap



namıyla ve büyücü olarak gittiği kazaskerin evinde kendisine sorulan ikbal sorularına cevaplar verir. Daye Hanımın “*Bizim efendi şeyhülislam olacak mı?*”(s.16) sorusuna, “*Olacak ama ne vakit bir büyük kargaşalık olursa.*” (s.16) şeklinde verdiği cevap onun kargaşa ortamından çıkar elde etmeye çalıştığını izaha kâfidir.

Mesut Ağa, Osman Bey’i Nergis’in yanına götürür ve Osman Bey’in Üsküdar’da denizde boğulduğu yalanını yayar. Nergis’in sırrını öğrenmesi ve dolayısıyla sırrının ortaya çıkacağı korkusuyla yedi yıl boyunca Osman’la birlikte onları mağarada tutar. Casusluk faaliyetlerine devam eden Mesut Ağa, mağaraya düzenli olarak yiyecek götürür. Mağarada iki cariye tutulduğu haberini alan kayıkçı Kulaksız Mehmet ve arkadaşı Balta Mustafa’yı öldürür. Bunun gibi birkaç cinayet daha işler. Yedi yıl boyunca mağarada tuttuğu Nergis ve Osman’ı başka bir kimlikle Veysel Efendi’nin konağına yerleştirir. Nergis’in planları sayesinde, intikam olarak Mesut Ağa evin mahzenine kapatılır. O da romanın sonunda kafasını duvara vura vura intihar eder.

Mesut Ağa, türlü kılıklarda dönemin ileri gelen kişilerinin evlerine girerek elde ettiği haberleri kavgalı taraflara iletir. Öyle ki kimliğinin tespit edilmesi üzerine yüzünü yırtarak kılık değiştirir. Böylece çekişme ve kargaşayı artırır. Mesut Ağa; Babalı Arap, Yemişçi İhtiyar, Nusret Ağa, Arap Yeniçeri ve Fedayi kılıklarıyla bilgi toplar. Ahmet Mithat Efendi’nin ilk romanlarında sıklıkla görüldüğü gibi kahramanlar kılık değiştirmişlerdir. *Hasan Mellâh*’ta Hasan Mellâh ve Dominico Badia kılık değiştiren diğer şahsiyetlerdendir. Nitekim *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş*’ta da Mesut Ağa, kılık değiştiren bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Böyle olmasında elbette ki romancının ilk romanlarında, Alexander Dumas’ın *Monte Cristo Kontu* romanının yoğun olarak etkisinde kaldığı görülür. Kılık değiştirmenin Ahmet Mithat Efendi’nin ilk romanlarındaki karakterlerin baş vurduğu bir yöntem olmasında başka bir âmil de Alexander Dumas’ın romanlarının gördüğü ilgidir. Ahmet Mithat Efendi’nin kahramanlarının kılık değiştirmesi, onun ilk romanlarının yapısının “pursuit” (kovalamaca) üzerine inşa edilmesinden kaynaklanmıştır.

Romanın temel bildirisini Mesut Ağa, taraflar arasındaki sürtüşmeyi körükleyen tiplerin temsilcisi olarak yansıtmakla verir. Nizam-ı Cedit ordusunun III. Selim döneminde kurulmasından Yeniçeri Ocağı’nın lağvedilmesine kadar olan dönemde, yaşanan kargaşanın Mesut Ağa tipindeki kişilerin çıkar için fitneyi körüklediği iddiası ortaya konulur.

## **b. Norm Şahıslar**

### **Osman Bey**

Osman Bey, bir norm karakter olarak romanda yer alır. Romana ilk girişı, Salim'in kendisine Nergis'in bulunduğu haberini vermesi ile sağlanır. “*Veysel Efendizade Osman Beydir ki on yedi on sekiz yaşında bir delikanlı*” (s.9) olan Osman Bey, Nergis'in babasının emriyle evden çıkarılıp satılmasından müteessirdir. Tanzimat romanında sık işlenen Bey ve Cariye aşkının kahramanıdır. Mesut Ağa, Osman Bey ve Nergis'i çok sever. Nergis'in bir iftira ile evden uzaklaştırılmasından sonra Mesut Ağa'ya Nergis'in bulunması için sürekli yalvarır. Meddah İsmail'in Mesut Ağa ile Nergis'i tarif eden konuşmalarına tanık olan Salim, Çerkez cariyenin bulunduğu haberini Osman Bey'e iletir. Böylece Osman Bey, Mesut Ağa üzerindeki baskısını arttırır. Mesut Ağa, onu kendi isteğiyle Nergis'in yanına götürür. Onu da Nergis'le beraber mağaraya kapatır. Denizde boğulduğu haberi yayılır.

Osman Bey'in mağaraya kapatılması ve orada yaşadıkları romanın önemli bir bölümünü oluşturur. Mağarada yedi yıl boyunca Nergis ile kalır. Bir çocuğu olur. Çocuk mağarada gün ışığı görmediği halde doğup büyüdüğu için adını Güngörmez koyar. Mesut Ağa'nın her gelişinde mağaradan ne zaman çıkacaklarını sorar. Fakat Mesut Ağa ne onu ne de Nergis'i mağaradan çıkarır. Güngörmez doğduktan sonra da isteğini yineler. Mesut Ağa, sırrın ortaya çıkmaması için bu isteğini reddeder. Nergis ile birlikte mağaradan çıkmak için yol arar. Fakat bulamaz. Mağaranın vüs'ati, dehlizleri ve karanlığı kurtulma konusundaki en büyük engeldir.

Yedi yıl sonra, Mesut Ağa'yı ikna ederek mağaradan çıkıp ölen babasından sonra evini satan ve başka biriyle evlenen Şehime Hanım'ın sattığı eski evlerini Cezayirli Dayızade Memişıçi Bey adıyla satın alır. Nergis'in yardımıyla Mesut Ağa'yı evin mahzenine hapseder. Mesut Ağa'dan ettiği bütün kötülükler için intikam olur. Babasından kalan serveti ve Mesut Ağa'nın biriktirdiği malını muhtaçlara dağıtır.

## Nergis

Romanda bir norm karakter olarak bulunan Nergis, Çerkez cariyedir. Romandaki ilk tanıtımı, “*Fidan gibi boy! Etine dolgun beyaz ten! Uzun, gümrah, kumral saçlar! Az basıkça kaş! Çerkezlere mahsus olan çukurca fakat gayet güzel elâ gözler. Yuvarlakça burun, yuvarlakça çene hatta yumru çenesinin orta yerinde de bir çukur ki tebessüm edip de yüzü buruştuğu zaman güya çenesi çukurun içine gömülüp gidecek gibi bir hal gösteriyor. Gerdanın sağ cihetinde de çitlenbikten büyük bir siyah ben.*” (s.7) şeklindedir ve fiziksel bir tasvirdir. “Siyah ben” geleneksel tasvirlerin tümünde neredeyse ayırıcı bir nitelik olarak kullanılmıştır. Nergis’in güzellik yönüyle kusursuz olarak tasvir edilmesi şüphesiz ki bir çok romanında Çerkez cariyeler hakkında takındığı bir tavidir. Bunun başlıca nedeni Ahmet Mithat’ın anne tarafından Hagur denilen Çerkez boyuna mensup olmasıdır. Diğer cariyeye olan Çeşm-i Afet’le birlikte henüz sekiz yaşındayken Veysel Efendi’nin konağına alınmıştır. Nergis ile Osman arasındaki münasebet şöyledir: “Osman Bey ile büyümüş olduğundan çocukların birbirini kız karındaş gibi sevdikleri hâlde nev civan oldukları zaman yekdiğerine can ve canan gibi sevdiler.” (s.12)

Çeşm-i Âfet’in onu Osman Bey’den kıskanması neticesinde Veysel Efendi’ye söylediği sözler romanın vaka gelişiminin sağlayan en önemli olaydır. Çeşm-i Afet, Nergis’in Osman Beyi öldüreceği iftirasını Veysel Efendi’ye söyler. Veysel Efendi de Mesut Ağa’dan Nergis’in derhal satılmasını ister. Nergis, evden uzaklaştırılır. Konaklardan birinde Mesut Ağa tarafından görülmesi sonucunda Nergis yeniden kaçmak zorunda kalır. Çünkü Veysel Efendi’nin emriyle Mesut Ağa, yeniden görüldüğü takdirde onu öldürmekle tehdit etmiştir. Nergis’in Mesut Ağa’yı casusluk ettiği sırada teşhis etmesi, sırrının ortaya çıkacağı yönünde korkutur. Meddah İsmail’in haber vermesiyle Nergis’in yeri Mesut Ağa tarafından yeniden malum olur. Mesut Ağa, Nergis’i ihtiyar bir esirciden üç kese altın karşılığında satın alır ve Hayırsız Ada’da bir mağaraya kapatır. Osman Bey’in ısrarları sonucunda Mesut Ağa, genç âşıkları mağarada bir araya getirir. Nergis, mağarada Osman Bey ile yedi yıl kalır. Osman Bey’den Güngörmez adında bir çocuğu olur. Mesut Ağa’nın onu Güngörmez ve Osman Bey ile çıkarır ve cariyeye olarak ilk gittiği eve, Veysel Efendi’nin konağına evin hanımı olarak yerleşir.

Nergis, romanda akıllı bir kadın olarak yansıtılır. Osman Bey'i sağlam fikirleriyle yönlendirir. Mesut Ağa'yı evin mahzenine kurduğu planla o kapatır. Osman Bey, Nergis'in söylediklerine uyararak doğruyu bulur. Osman Bey, annesi Şehime Hanıma kavuşması için bulunduğu şu tavsiye dikkati çeker: “*Beyim her işe gayret teenni et. İşin sonuna kadar hiç renk verme. Bir kere anla dinle de yapacağını sonra yap. Hatta valideni bulsan bile acele etme!*” (s.118)

Nergis, akıllı, güzel ve düşünceli bir Çerkez cariye olarak romanda yansıtılmıştır. Nergis'in bu sunumu şüphesiz ki romancının çoğu romanında Çerkez cariyeler hakkında takındığı tavrın aynıdır. Nitekim *Felâton Bey ile Rakım Efendi*'deki Çerkez Canan ve *Hasan Mellâh*'taki Çerkez Esmâ karakterleri Nergis tipine yakındır.

### **Veysel Efendi**

Mesut Ağa'nın Efendisi ve Osman Bey'in babasıdır. İlk tanıtımı, “*İstanbul'un karışık zamanında Üsküdar'da Veysel Efendi namında bir mütemevvil vardı ki gerek helâlinden ve gerek haramından cemeylediği hesapsız hazinesini hüsn-ü muhafaza ve ahvâl-i âlemi uzaktan temaşa edenlerden sayılırdı.*” (s.4) şeklinde yapılır. Zenginliğinin anlatımında Karun'a teşbihi dikkat çekicidir. Çeşm-i Afet'in bir kıskançlık sonucu Nergis'e iftira etmesine inanır. Bunun üzerine Nergis'i evden uzaklaştırır. Osman ile Nergis arasındaki ayrılığa sebep olan Veysel Efendi, itirazlara da kulak asmaz. Romandaki bütün fonksiyonu bu hadise ile sınırlandırılmıştır. Her ne kadar Mesut Ağa'nın kendisine alemin halinden haber getirdiği yönünde bilgilere yer verilse de Veysel Efendi'nin bu bilgilere roman içerisinde sahip olduğu görülmez. Mesut Ağa'nın tespit edilmesi üzerine efendisi olması münasebetiyle Moralı kıyafetindeki Yeniçeriler tarafından boğdurularak öldürülür. Moralı Yeniçeriler, Veysel Efendi'ye ait etrafta buldukları her neyi bulurlarsa yağmalarlar. Ancak Mesut Ağa, bu hadiseden önce Veysel Efendi'nin tüm hazinesini evin mahzeninde saklamıştır. Veysel Efendi öldürüldüğünde “*yetmiş altı*” (s.73) yaşındadır.

## **Selim**

Veysel Efendi'nin konağının uşaklarından. Meddah İsmail'in Mesut Ağa'ya Nergis'in bulunduğu yeri söylediği sırada konuşmalara tanık olur. Nergis'in bulunduğu haberini Osman Bey'e zaman kaybetmeden iletir. Salim'in bu ihbarı Osman Bey'i lalası Mesut Ağa üzerindeki baskısını ve ısrarını artırmış, neticede Osman Bey, Hayırsız Ada'da Nergis'in kaldığı mağaraya götürülmüştür. Salim'in romanda fiziksel ya da ruhsal herhangi bir tasviri yapılmamıştır. Haberi Osman Bey'e iletmesi neticesinde Mesut Ağa tarafından evden uzaklaştırılarak Anadolu'ya gönderilir: "*Mesut Ağa yalnız Selim'i tard etmekle iktifa edemedi. Yol harçlığı verip bir daha İstanbul'a gelirse başının gittiği gün olacağı tehdidi ile Selim'i Anadolu'ya memleketine kadar teb'îd eyledi.*" (s.10) Bu sözler Selim'in romandaki son sergüzeştini haber verir.

## **Meddah İsmail**

Mesut Ağa'nın dostu olan Meddah İsmail, "...şöhreti henüz üçüncü dördüncü derecede kibarlar meyanında müştehir" (s.5) olan bir kişi olarak uğradığı Veysel Efendi'nin konağında, Nergis'in yerini haber verir. Romandaki bütün fonksiyonu Nergis'in yerini bildirmekten öteye geçmez. Zaten bu hadiseden sonra görevini tamamlamış ve sahneden çekilmiştir. Onun ruhsal ya da fiziksel herhangi bir özelliği romanda yer almaz.

## **İhtiyar Çerkez**

İlk olarak Meddah İsmail'in bildirmesiyle Nergis'in yanında bulunduğu esirci olarak tanıtılır (s.6). Mesut Ağa, Nergis'i İhtiyar Çerkez'den üç kese altın karşılığında satın alır. Romanda İhtiyar Çerkez'e ait başkaca bir bilgiyle karşılaşmıyoruz.

## Çeşm-i Âfet

Veysel Efendi'nin konağında Nergis ile bulunan cariyedir. Romanın girişinde on beş yaşında olduğu söylenir. Osman Bey ile Nergis arasındaki aşk münesebetine üçüncü kişi olarak eklenir: “Çeşm-i Âfet dahi Osman Beyi çeşm-i âfetine kestirdi. Nergis'ten ziyade âteş-i aşkıyla yanıp tutuşmaya başladı.” (s.12) Osman Bey'e aşkını ilan etse de karşılık göremez. Bunun üzerine Nergis'ten intikam alır. Veysel Efendi'ye Nergis'in Osman Bey'i öldüreceğini söyler. Veysel Efendi'yi inandırır. Böylece Nergis'in evden kovulmasına ve satılmasına sebebiyet verir. Romanın vaka örgüsü üzerindeki tek tesiri Nergis'ten aldığı intikamdır. Bu hadiseden sonra sahneden çekilir.

## Kulaksız Mehmet

Fon karakter olarak Kulaksız Mehmet, Mesut Ağa'nın Nergis ve Osman Bey'i kapattığı Hayırsız Ada ile irtibatını sağlayan kayıkçıdır. Yalnızca Mesut Ağa'nın hizmetini görür. Diğer zamanlarda kayığını kayıkhaneye çekerek uyur. Kulaksız Mehmet ve ettiği hizmetler ile Mesut Ağa'nın zenginliği vurgulanır. Nergis'in Hayırsız Ada'ya görülüşüne tanıklık eder. Piyade yeniçeri uşaklarından olan dostu Balta Mustafa'ya Hayırsız Ada'dan ve cariyelerden söz eder. Cariyelerle olmak için Balta Mustafa ile planlar yapar. Mesut Ağa'yı adaya götürdüğü sırada Balta Mustafa'yı kayıkta gizler. Mesut Ağa'yı Osman ve Nergis'e yiyecek götürdüğü sırada takip ederler. Takip edildiğini anlayan Mesut Ağa, Kulaksız Mehmet ve arkadaşını öldürür.

## Şehime

Veysel Efendi'nin eşi, Osman Bey'in annesidir. “on üç on dört yaşlarında bir çocuk iken” (s.73) Veysel Efendi ile evlenmiştir. Nergis'in evden uzaklaştırılması konusunda Veysel Efendi'ye ilk olarak o itiraz eder: “Canım Nergis ne yaptı ki kaldırdınız.” (s.14) yollu itirazları kabul görmez. Veysel Efendi'nin Morali kılığına

girmiş yeniçerilerce öldürülmesi sonucunda kırk yaşlarında olduğu halde dul kalır. Veysel Efendi'den ona sadece “*kırk dökük*” (s.73) birkaç şey ile Üsküdar'daki konak kalır. Veysel Efendi ölür ölmez “...*şeyhülislam kapısı zabıt kâtiplerinden yirmi beş otuz yaşında bir genç adam*” (s.73-74) ile evlenir. Romanda, Şehime'nin henüz Veysel Efendi sağ iken bu genç adamla bir münasebetinin olduğu şu sözlerle dile getirilir: “...*kendisi için pek çabuk bir koca zuhur eyledi. Hatta Mesut Ağanın efkârına göre kocayı hanımefendi kendisi bulmuş ve ihtimal ki daha efendinin sağlığında iken derununda peylemişti.*” (s.73)

Genç adamla ilk zamanlarda debdebe ile yaşayan Şehime, kocasının altı ay sonra ölümü üzerine yoksullaşır. Romanın sonunda Osman Bey'in yerleştiği Ahmediye'deki konağa yardım için gelen Şehime sergüzeştini anlatır. Osman Bey ve Nergis'in Şehime'yi sergüzeştini dinledikten sonra tanımları, hatta Şehime'nin sergüzeştini anlattığı sırada oğlunu ve eski cariyesini tanımaması karakterdeki gerçeklik zafiyetini ortaya koyar. Osman ve Nergis'in kendilerini tanıtmaları üzerine sevinç gözyaşları döker. Şehime oğluna, gelinine ve torununa kavuşur.

### **Güngörmez**

Osman Bey ve Nergis'in mağarada doğan çocuklarıdır. Karanlık ve kasvetli bir ortamda doğduğu için ismi Güngörmez konulmuştur (s.62). Nitekim Güngörmez dört yaşına kadar dışarıyı göremez, mağara içinde büyür. Güngörmez dramatik ironiyi artırmak için romanda bulunan bir şahsiyettir. İlk oyuncağı çakıl taşlarıdır. Babasıyla arasındaki şu diyaloglar dramatik ironiyi sağlar:

- *Evlâdım! Biz kuş gibi uçamayız ya?*
- *Ne dedin baba?*
- *Kuş gibi uçamayız diyorum oğlum.*
- *Kuş nedir?*
- *Gördün mü bir kere. Kuş da bilmezsin haniye sinek yok mu sinek? İşte kuşlar şöyle somun kadar büyük sinektir. Onun gibi uçar.*
- *Aman baba o ne kadar büyük sinek somun kadar.*
- *Oğlum onun daha büyükleri de vardır. Senin kadar da bile vardır.*

Bu ifadeler şüphesiz ki Güngörmez'in romandaki varlığının nedenini açıklayan diyaloglardır. Öyle ki Güngörmez, mağaradan ilk çıktığında gözleri kamaşır, bir türlü açılmaz. Babası onu bir süre mağaranın yarı aydınlık kısmına götürerek alıştırmaya çalışır.

### **c. Fon Şahıslar**

#### **Kazasker Efendi**

Mesut Ağa'nın "Babalı Arap" adıyla evine casusluk için gittiği ikbal düşkünü bir kişiliğe sahiptir. Mesut Ağa'nın örtüsünün düşmesi üzerine Nergis, onu Kazasker'in evinde teşhis eder.

#### **Daye**

*"Kazasker Efendi'nin validesi makamında bulunan yetmiş beşlik bir dayesi"* (s.16) olan kadın, falcı kılığıyla evlerine gelen Mesut Ağa'dan oğlunun şeyhülislam olup olamayacağını sorar. Romanın vakası üzerinde herhangi bir tesiri yoktur. Nergis'in ayıldıktan sonra Mesut Ağa'yı teşhis etmesi karşısında Daye, söylenenleri sayıklama olarak algılar. Mesut Ağa'nın kaçmasında merakı artıran bir şahıs hüviyetindedir.

#### **Hoca Kadın**

Hoca Kadın, Nergis'i ayıltmak için görevlendirilmiş bir fon şahsiyettir. Nergis'in Mesut Ağa'dan kaçması için telkinlerde bulunmuştur. Ancak telkinleri Nergis'i yakalanmaktan kurtarmaz. Nergis yalnızca Kazasker Efendi'nin evinden ayrılır. Mesut Ağa'nın kaçmasında merakı artıran bir şahıs hüviyetindedir.



## **Tüysüz Mehmet**

Mesut Ağa'nın Kuzguncuk taraflarındaki bağında bahçıvanlık eder: “... *ne idüğü belirsiz bir adam olup ancak bir rivayete göre Tüysüz Mehmet, Mısır'da Kölemen beylerinden birisinin ak ağası iken meğer inîn olmayıp yalnız Tüysüz olduğu muahharan bir cariye ile sebkat eden maceradan anlaşılmasıyla Tüysüz güç bela ile başını kurtarıp İstanbul'a can atabildi.*” (s.27) Mesut Ağa'nın kaçmasında merakı artıran bir şahıs hüviyetindedir. Mesut Ağa'yla işbirliği ederek konaklara kadın kıyafetiyle girdiğinin tespit edilmesi üzerine yakalanarak Parmakkapı'da yeniçeriler tarafından asılır.

## **Çavuş**

Mesut Ağa'ya Tüysüz Mehmet Ağa'nın Parmakkapı'da Yeniçeriler tarafından asıldığı haberini getiren görevlidir. Casus olduğu için idam edildiğini söyleyen Çavuş, Mesut Ağa'nın yüzünü yararak Trabzonlu Yemişçi İhtiyar hüviyetine girerek kaçmasını sağlar. Tek fonksiyonu, Mesut Ağa'nın kaçmasında gerilimi artıran bir şahıs olmasıdır.

## **Balta Mustafa**

Pavli'nin Galata'daki meyhanesine devam eden ve Kulaksız Mehmet Ağa ile dostluğu olan piyade yeniçeri uşaklarından. Kulaksız Mehmet Ağa'nın Hayırsız Ada'ya Mesut Ağa tarafından götürülen cariyelerle zevk etme önerisini kabul eder. Mesut Ağa'nın adaya gittiği sırada kayığın altındaki mahzene saklanır. Mesut Ağa'nın onu Kulaksız Mehmet ile fark etmesi üzerine sarhoş olduğu için karşılık veremez. Mesut Ağa tarafından öldürülerek cesedi mağaranın içine atılır.

## **Lâz**

Kulaksız Mehmet Ağa'yı öldüren Mesut Ağa, adaya gitmek için te'min ettiği yeni kayıkcıdır. Sağır ve dilsizdir. Mesut Ağa'nın yaptıklarını anlatamadığı ve konuştuklarını anlamadığı için romanda görevlendirilmiştir. Tek fonksiyonu, Mesut Ağa'nın kaçmasında merakı artıran bir şahıs hüviyetinde olmasıdır. Lâz, Roman türünü yeni tanıyan Tanzimat okurunun geleneksel anlatıyla roman arasındaki geliş gidişleri sağlayan bir tip olarak düşünülmelidir. Karagöz ve Orta Oyunu'nun şahıs kadrosunda bulunan Lâz'ın, romanda dilsiz ve sağır olarak bulunduğu için yöresel konuşma biçimine yer verilememiştir.

## **Cangöz**

Mesut Ağa'nın casusluk için kullandığı Ermeni kadındır. Sırf Süleymaniye'ye yerleşebilmek için ihtida etmiş olarak kendisini tanıtır. Çünkü Süleymaniye Müslümanların yerleştiği bir yerdir. Böylece Cangöz adını Hatice olarak değiştirip oya satmak bahanesiyle evlerde casusluk yapar. Cangöz'ün Seydi adındaki Galatalı bir Ağa Kapısı memuruyla alakası vardır. Hatta Cangöz, “... *bütün yeniçeri zabitanının gözü gibi idi*” (s.68-69) Mesut Ağa, Nusret Ağa kılığına girmiş bir halde Cangöz'e el işleme te'min eder ve onu evlere kendi adına casusluk yapması üzerine gönderir. Veysel Efendi'nin öldüreleceğini Cangöz'ün Seydi'den aldığı haber üzerine öğrenen Mesut Ağa, kendisinin de öldürüleceğinden endişe ederek buna engel olamaz.

## **Seydi**

Cangöz'ün kendisiyle münasebet kurduğu Galatalı bir Ağa Kapısı memurudur. Morali kıyafetine girerek Veysel Efendi'yi öldürenler arasında yer almıştır.

## **Ermeni**

Romanda bulunan bir fon şahıs olarak Mesut Ağa'nın mahzene hapsedilmesinden sonra çilingirlik görevi görür. Gelip Mesut Ağa'nın kapatıldığı mahzenin anahtarını yapar. Sır saklama özelliği ile yansıtılan Ermeni, dönemin sosyal ortamının özelliklerini ortaya koyar. bu tür hadiselerle karşılaşan esnafın gördüklerini gizlediğine vurgu yapılmıştır.

## **Nesim**

Mesut Ağa'nın mali işlerini gördürdüğü Yahudi sarraftır. Veysel Efendi'ye on iki sene hizmet etmiştir. Veysel Efendi ve Mesut Ağa sayesinde büyük bir sarraf olmuştur. Osman Bey, Mesut Ağa'yı mahzene kilitledikten sonra bütün malî işleri takip etmeye devam eder. Şehime Hanım'ın sattığı konağı Cezayirli Memiş Bey (Osman Bey) adına satın alır.

## **Salamon**

Nesim'in ortağıdır. Bunun dışında romanda görülmez.

## **İhtiyar karı**

Mesut Ağa'nın bağ evinde gidip gelen ve kılık değiştirmek suretiyle casusluk eden Ak Ağa'dır. Bir efendini konağında casusluk ettiği sırada yakalanarak asılır ve göğsüne şu yafta yapıştırılır: “*Eyüp civarında büyük bir zatın konağına kadın kıyafetine girmiş bir Ak Ağa'nın hali budur. İbret-i âlem olmak için salb olundu.*” (s.48) Tek fonksiyonu, Mesut Ağa'nın kaçmasında 'curiosity'yi artıran bir şahıs hüviyetindedir.

## **Bekir**

Nergis'i evden kovulduktan sonra esirci hanımın konağına ulaştırmakla görevlendirilen uşaktır.

### **d. Diğer Şahıslar**

Romanda yukarıda adı verilen şahısların dışında fon şahıs olarak verilen ve belli amaçlara hizmet eden şahıslar da bulunmaktadır. Osman Bey ve Nergis'in çocukları Güngörmez'le kurtuldukları mağara hayatından sonra iyilikte buldukları başkaca şahıslar da vardır. Osman Bey, babasından ve Mesut Ağa'dan kalan serveti, Cezayirli Dayızade Memişçi Bey adıyla iyilik yapmak için kullanır. Bu haberi alan yoksullar Osman Bey'in evine gelir. Söz konusu yoksullar kadın ve çocuklardan oluşmaktadır. Osman Bey, bunlara yardım eder.

#### **3.1.1.1.3. Yapı**

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanı kovalamaca yapısına (plot pursuit) sahiptir. Mesut Ağa, devrin ileri gelenlerinin evlerine değişik kılıklarla girip bilgi topladığı için yeniçerilerce aranır. Nergis'in Kazasker Efendi'nin evinde kendisini Babalı Arap kılığında tanıması üzerine, Mesut Ağa onu Hayırsız Ada'da bir mağaraya kapatır. Veysel Efendi'nin oğlu Osman Bey Nergisi sevdiği için onu da oraya kapatır. Gerçekleri Nergis'ten öğrenen Osman Bey, yedi yıl sonra mağaradan çıktığı zaman Mesut Ağa'yı Üsküdar'daki evin mahzenine hapsederek çıkardığı kargaşanın intikamını (taken vengeance) alır. Bu yüzden *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanının yapısı, Georges Polti (1921)'nin *The Thirty-Six Dramatic Situations* adlı eserinde üçüncü dramatik durum olarak belirttiği "crime pursued by vengeance"<sup>55</sup> (s.22-26) yapısına yaklaşmaktadır.

---

<sup>55</sup> "İntikam için suçluyu kovalamak"

Romanda açılış (opening) “*Bektaşî zürefası meyanında bir söz söylenir ki «Dünyaya öbür geliş» derler. Bakılsa bu sözün aklen hüküm götürür yeri yoktur. Fakat bir kere tarihimizi nazar-ı dikkate alıp da İstanbul’da neler olmuş, neler geçmiş idüğüne dikkatlice bakarsak dünyaya öbür geliş ve ikinci geliş diye söylenen sözün hükmen medlûlünü bulabiliyoruz*” (s.3) tümcesi ile sağlanır. Bu giriş, bütün romanın vakasının etrafında dönüp dolanacağı temel noktayı ortaya koyar. Romanın, III. Selim’in hal’i senelerini içermesi bakımından da karmaşayı körükleyen kişilerin cezalandırılması neticesine bakıldığında roman inşasında cezalandıran yapı (plot punitive) ile ilişki kurulabilir.

Romanın kompozisyonu son derece dağınık ve savruktur. Olayları birbirine bağlayan vaka zinciri tesadüfler vasıtasıyla ayakta durur. Evden uzaklaştırılan ve satılan Nergis’in romana yeniden dönmesi ve mağaraya kapatılması, bir Kazasker’in evinde misafir olarak bulunduğu zamana denk gelmiştir. Tanıma, Mesut Ağa’nın başındaki örtünün tesadüfen düşmesi ile sağlanır. Nergis, Mesut Ağa’ya yakalanmamak için kaçır, bir esirciye sığınır. Meddah İsmail’in Mesut Ağa’ya verdiği haberlerde tesadüfen Nergis’in tasviri yapılır. Uşak Selim dahi bu tasvirde Nergis’in anlatıldığını anlamıştır. Böylece Nergis yakalanır. Oysa romanın sonunda Şehime Hanım, bizzat görüştüğü oğlu Osman Bey’i tanıyamaz. Bu durum, Osman’ı ölmüş olduğu gerekçesine dayandırılır.

Romanın kompozisyonunun savruk olduğunu söylemiştik. Vakalar zorlama ve gevşek zincirlerle birbirine bağlanır. Hatta zincirler, zaman zaman kopar. Nergis’in evden çıkarılması ve Osman Bey’den ayrılması, Çeşm-i Âfet’in bir iftirası ile gerçekleştirilir. Veysel Efendi, Çeşm-i Âfet’in Nergis’in Osman Bey’i öldüreceği yalanına hemen inanır. Hiçbir araştırma yapmaz. Mesut Ağa, Nergis’in Osman Bey ile yeniden görüşmesi durumunda kellesinin gideceğini düşünür. Nergis’in mağaraya kapatılması, Kazasker’in evindeki vakadan sonradır.

Roman, “Başlangıç”, “On Dört Bap” ve “Hatime”den oluşur. Başlangıç, belirttiğimiz gibi romanın girişi (opening) mahiyetindedir. Başlangıç ve Hatime (Bitiş) geleneksel Türk tiyatrosunun biçimleri arasındadır (Alova 2002: s.197-241). On dört Bap, Karagöz ve Ortaoyunun Muhavere ve Fasil bölümlerini hatırlatır. Laz tipi gibi mahalli tiplerine yer verilmesi bu kanaati güçlendirir.

Birinci Bap’ta Nergis’in Meddâh İsmail tarafından ihtiyar bir esircide olduğunun bildirilmesi, İkinci Bap’ta flashback tekniği ile Nergis’in evden çıkarılmasının

nedenleri, Mesut Ağa'yı casusluk yaparken görmesi ve mağaraya kapatılması, Üçüncü Bap'ta Osman Bey'in Nergis'in yanına götürülmesi, Dördüncü Bap'ta mağara yaşamı, Yedinci Bap'ta Nergis'in hamile olması, Güngörmez'in doğması ve yetişmesi, Beşinci, Altıncı, Sekizinci, Dokuzuncu ve Onuncu Bap'ta Mesut Ağa'nın casusluk faaliyetleri ve İstanbul'daki karışık ortam, On birinci Bap'ta Osman Bey ve Nergis'in çocuklarıyla mağaradan çıkarılması, yeni bir yaşama başlamaları ve Mesut Ağa'nın evin mahzenine hapsedilmesi, On iki, On üç ve On dördüncü Baplarda Osman Bey'in iyilikleri ve Şehime Hanıma kavuşması ile Mesut Ağa'nın intiharı işlenir.

İlk iki Bap'ta ana vakanın hazırlanışı (exposition) ele alınmaktadır. Üçüncü Bap'ta Osman'ın da Nergis'in yanına götürülmesi ile düğüm (complication) oluşturulmaya başlanır. Düğüm, On birinci Bap'a kadar devam eder. On birinci Bap'tan itibaren romanın vaka çözümü (unravelling) yapılır. Dönüm (climax), henüz romanın başında gerçekleşir. Nergis, Mesut Ağa'yı Kazasker Efendi'nin evinde Babalı Arap kılığında casusluk yaparken tanır. Bu hadise Nergis'in mağaraya kapatılmasından itibaren yaşanan bütün hadiseleri doğurur.

Romanda flashback tekniğinin iki yerde kullanıldığını görmekteyiz. Bunlardan birincisi, Nergis'in evden uzaklaştırılma nedenlerinin belirtildiği İkinci Bap'ta (s.11), İkincisi ise Sekizinci Bap'ta Veysel Efendi'nin öldürülmesi verilir. Daha sonra flasback ile Veysel Efendi'nin öldürülmeden önceki hadiseler ve Mesut Ağa'nın durumu anlatılır.

Ahmet Mithat'ın ilk romanlarında sıklıkla başvurduğu ve kahramanların başından geçenleri anlattığı yöntem, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*'ta da kullanılır. Şehime Hanım, romanın sonunda Osman Bey ve Nergis'e başından geçenleri anlatır. Bu durum, kahramanların birbirinden ayrı kaldıkları zamanı kapsamaktadır. Romancı, cereyan eden vakalar sırasında ihmal ettiği şahısları yeniden sahneye soktuğunda, diğer şahıslara sergüzeştini anlatır. Böylece okuyucu, kaybolan kahraman hakkında bilgi sahibi olmaktadır.

#### 3.1.1.1.4. Kurgu

Roman kurgusu, kovalama (pursuit) üzerine inşa edilmiştir. Ronald B. Tobias (1996)'ın belirttiği gibi kovalamacada, çoğunlukla bir kaçırılma hadisesi mevcuttur (s.110) Romanın adı, kurgusunun en kapsamlı izahatı olarak değerlendirilebilir. “Dünyaya İkinci Geliş” ifadesi, Osman Bey ve Nergis'in yedi yıl boyunca kapatıldıkları karanlık mağaradan bir de evlat sahibi olarak kurtulmalarını izah eder. Romanın isminin ikinci bölümü olan “İstanbul'da Neler Olmuş” ise Yeniçeri ve Nizam-ı Cedit orduları arasında yaşanan çekişme ve mücadeleyi anlatır. Bir farkla ki İstanbul'da bu ordular arasında yaşananlardan çıkar elde eden, çatışmanın bitmesini istemeyen çevrelerin yaptıkları ele alınmıştır. Mesut Ağa, yaptığı casuslukla kavgayı körükler. Mesut Ağa, romanda çeşitli kılıklara girerek amacını gerçekleştirmiş; kimliğinin ortaya çıkması ile Yeniçerilerce aranmıştır. Mesut Ağa'nın başlangıçta Nergis'i Hayırsız Ada'da bir mağaraya kapatması, sırrının ortaya çıkmasından korktuğundan kaçışını sürdürmek nedeniyledir. Öyle ki Mesut Ağa'nın çatışmadan elde ettiği servet, Karun'a teşbih olunan Veysel Efendi'ninki ile şöyle mukayese olunur: “*Mütevelli Veysel Efendi diye halkın nazarında Karun kadar zengin zannolunan pederinizin variyeti işte şu küçük varildir. Ben ise babanızın beş yüz kuruşa mübâyaa eylediği bir hadım köle iken ve hususiyetle para kazanmaya on sekiz yaşımdan sonra başladığım halde işte şu büyük varilin içindeki hazineyi kazandım.*” (s.102)

Romanın kurgusunun son derece zayıf olduğunu belirtmekte yarar var. Çeşm-i Âfet'in kıskançlığı üzerine Veysel Efendi'ye söylediği Nergis'in Osman Bey'i öldüreceği iftirası araştırmaya gerek duymaksızın evden uzaklaştırılması ile son bulur. Veysel Efendi'nin hem Şehime Hanım'ın hem de Mesut Ağa'nın itiraz yollu karşı çıkışlarına hiddeti hadisenin gerçek nedenini araştırmayı unutturur gibidir. Veysel Efendi'nin hiddetinin gerçek neden olarak yansıtılması, kurgudaki mantıksal örgüye büyük zarar verir. Önce Nergis'in daha sonra Osman Bey'in mağaradan çıkış yolu bulamaması ve yedi yıl boyunca mağarada kalması, mantıksal kurguyu zayıflatan başka bir unsurdur. Yedi yıl sonra mağaraya gelen altı adamın gömdükleri sandıktan sonra takip edilmesi ile mağaranın girişinin bulunması, kurgudaki örgünün zaafiyetinin önemli kanıtı sayılmalıdır. Öyle ki altı adamı takip eden Nergis ve Osman Bey, yedi yıl sonra buldukları mağaranın girişine rağmen oradan ayrılmamaları ve yedi yıl sonra

Mesut Ağa'nın sözüne bağlı kalan çıkış (escape), kurgunun inandırıcılığını tamamen yitirdiği andır. Kahramanlar bu hadise ile birer kukla halini alır. Böylelikle biz de kişilerin kişilik sahibi değil de romancının atları gibi davrandıklarını; onun maksadına doğru koşatuklarını ifade edebiliriz.

Romanda belki de kurguda inandırıcılık adına bir şey bırakmayan hadise ise Şehime Hanım'ın yedi yıl sonra büyük bir tesadüf eseri olarak karşılaştığı oğlunu ve Nergis'i tanımamasıdır. Aldatma ve kandırmanın Mesut Ağa'nın şahsında o kadar tecessüm ettirildiği romanda, kahramanların başkasının sözüne hiçbir itiraza mahal bırakmadan bağlanmaları kurgudaki zayıflığın başka bir yönüdür. Şehime Hanım, Osman Bey'i Nergis'in yanına mağaraya kapatan daha sonra Üsküdar'da boğulduğu kılıfını hazırlayan Mesut Ağa'ya öylesine inanmıştır ki yedi yıl sonra gördüğü oğlunu hatırlamak bir yana bundan bir şüphe dahi duymaz. Oysa evin mahzenine inen Şehime Hanım, Mesut Ağa'yı "*Aman Beyim! Kulun köpeğin olayım!*" (s.123) şeklindeki yalvarışlarından derhal teşhis eder. Karakterin kendi içindeki bu kadar derin tutarsızlık, elbette Ahmet Mithat'ın *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanını büyük bir acemilikle kaleme aldığını gösterir.

Romanda vaka, art arda durmaktan öteye geçmez. İç içe girmiş ve karışmış vakalar, aksiyon dozunun yükseltilmesi (rising action) sayesinde okuyucuyu sürükler. Şahıslar, birbirine karışır. Henüz romanın başında Mesut Ağa'dan Veysel Efendi diye söz edilir: "*Nergis için bir şiddetli muhabbet dahi Hadım Veysel Ağanın yüreğinde vardı. Veysel Ağa için bu muhabbeti çok garip görmemelisiniz.*" (s.12)

Osman Bey'in ve Nergis'in baht dönmesi (peripetie), Mesut Ağa'nın onu mağaradan çıkarması ile mümkün olmuştur. Vakada yer yer iniş ve çıkışlar (fall and rise) bulunmaktadır. Nergis'in evden çıkarılması, Mesut Ağa'yı casusluk yaptığı sırada tanınması, Hayırsız Ada'ya sürüklemesi; Osman Bey'in Hayırsız Ada'ya gönderilmesi, Veysel Efendi'nin öldürülmesi; Mesut Ağa'nın yaptıklarının ortaya çıkması ve kılık değiştirerek kaçması; Nergis ve Osman Bey'in mağaradan çıkarılmaları ve Şehime Hanım'la karşılaşmaları hep aksiyon dozunun yükseltilmesinin (rising action) parçacıkları olarak 'tension'ı artırmıştır. aksiyonun yavaşlaması (falling action) örnek olarak ise Mesut Ağa'nın evin mahzenine hapsedilmesi gösterilebilir. Bu hadise hem çözümün bir parçası hem de vakanın düşüştür.



Romanda merak duygusunun (curiosity) canlı tutulması kurgu açısından önemli bir başarıdır. Merak unsurunu özellikle Osman Bey ve Nergis'in mağara yaşamları oluşturur. Osman Bey ve Nergis'in bir ara yiyeceklerinin tükenmesi, belki de merak duygusunun zirvesidir.

Romandaki vakanın önemli bir parçası olan Osman Bey ve Nergis'in mağara yaşamları, geleneksel anlatının *Yedi Uyurlar* hikâyesini hatırlatır. Osman ve Nergis'in mağarada yedi yıl yaşamaları, söz konusu hikâyeye telmih ihtimalini güçlendirir. Ayrıca Osman Bey ve Nergis'in iki âşık olarak bir mağaraya yerleşmeleri ve çocuklarının olmasında döneminin değer yargılarının kurgusal bakımdan dikkate alınmadığını ortaya koyar. Osman Bey ve Nergis'in nikâh ya da evlilikleri konusunda en ufak bir ibare yer almaz. Romanda çözümlenmeyen bu konu, Tanzimat yılları okurunun kafasında şüphe bırakmış olmalıdır. Bunu yeri geldikçe Victoria dönemi romancıları gibi patatesler ve lahanalar üzerine uzun diskurlarda bulunmayı seven yazarın ya ihmaline ya da bilinçli olarak boşluk bırakmasına ve okuru kafasındaki değer yargılarıyla bir çatışmaya itmek istemesine bağlayabiliriz.

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanı, kurgusal tutarlılık (consistency) açısından birçok eksiklik taşıdığı için romancının teknik bakımdan önde gelen romanlarından olamamıştır.

### 3.1.1.1.5. Yer ve Zaman

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanında hem iç (interior) hem de dış (exterior) mekânlar kullanılmıştır. Veysel Efendi'nin Üsküdar'daki konağı ile Osman Bey ve Nergis'in yedi yıl kaldığı mağara, ayrıntısına inilen tek mekânlardır. İki mekânı da iç mekân olarak değerlendirdiğimiz için dış mekânların herhangi bir ayrıntısıyla romanda karşılaşmıyoruz. Dış mekânların sadece ismi zikredilir.

Romanın mekânı İstanbul ve çevresi olduğunu belirtmiştik. Mesut Ağa, Yemişçi İhtiyar kimliğiyle fındık ticareti yaptığı sırada Anadolu'daki iki kente uğrar: Bartın ve Trabzon. Bu iki şehrin sadece ismine yer verilir (s.83-84). Henüz 1874'te yazılan bu romanda, Türk romancılığında ilk olarak vaka İstanbul dışına taşar. 1872'de yazılan

*Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'ta İstanbul dışındaki herhangi bir mekân ile karşılaşmamaktayız.

Romanın diğer unsurlarıyla en fazla ilişkilendirilerek ele alınan mekânı Osman Bey ve Nergis'in yedi yıl boyunca zorunlu olarak ikamet ettikleri mağaradır. Hayırsız Ada'daki mağara, detaylarına en fazla inilen mekândır. İlk olarak mağara, Osman Bey'in Hayırsız Ada'ya Nergis'in yanına götürülmesi sırasında tasvir edilir: “*Gittiği yer neresi idi? Hatta geldiği yerin bile neresi olduğunu bilmez ki? Fakat bir mağara köşesi olduğu sadadan yahut kubbe mesabesinde olan taşlardan ve duvar makamında olan yerlerden anladı. Bir tarafına büyücek bir kaba hasır serilmiş ve onun üzerine bir güzel seccade yayılmış ve bir tarafına dahi temizce bir yatak yapılmıştı.*” (s.32)

Osman Bey'in de Nergis'in yanına götürülmesi ile başlangıçta yapılan şu tasvirin mahiyeti ortaya çıkar: “*Bir mağara ama ne ucu var ne bucağı. Girmeli çıkmalı. Bazı yerleri dolambaçlı neresini gezen bazı kere geldiğin yere çıkarsın. Bazı yerleri sokak gibi o kadar gider ki insan ucunu bulamayacağını zanneder. Varınca nihayetini duvar gibi kaya bulur. Hâsılı dedim a! Birkaç gün gezdim ucunu bucağını bulamadım.*” (s.33) Nergis'in Osman Bey'le yaptığı bu diyalog, onların yedi yıl boyunca kendi çabaları ile mağaradan çıkamayacaklarını ortaya koyar. Mağara tasvirindeki mübalağa, masal mekânlarını hatırlatır. Nitekim mağaranın uçsuz bucaksız tasvir edilmesi sonucu, Osman Bey ve Nergis, yedi yıl boyunca orada zorunlu ikamete mecbur olurlar. Tasvirdeki mübalağa, mekân ile ilgili diyaloglarda ciddi boyutlara varan bir yapaylığa neden olur. Osman Bey ile Nergis arasında geçen şu konuşmalar bu yapaylığı daha iyi gözler önüne serer:

- *Lalam dedi ki buradan güneş görünüürmüş.*
- *Ha! İşte bak. Şu delikten öğle vakti bazı kere güneş girer.*

Mesut Ağa'nın başlangıçta Nergis'i mağaraya kapatması daha sonra Osman Bey'i Nergis'in yanına götürmesi ile onların yedi yıl boyunca daha doğrusu kendi isteği olmaksızın mağaradan çıkamayacakları ortaya konulmuştur. Osman Bey ve Nergis'in mağaraya sandık gömmeye gelenleri takip etmesiyle aydınlığa kavuşmasında bile Mesut Ağa'ya bir pay verilmiştir. Onlar yine mağaradan çıkmayacaklar, adeta elleri kelepçeli, ayakları prangalı kader mahkumları olarak Mesut Ağa'nın kendilerini çıkarmasını bekleyeceklerdir.

Romanın ikinci olarak ayrıntısına inilen mekânı Veysel Efendi'nin Üsküdar'ın Ahmediye semtindeki konağıdır. Konak, Veysel Efendi öldükten sonra karısı Şehime Hanım tarafından satılacak; ancak alıcı Osman Bey adına Mesut Ağa olacaktır. Konağın yaşam alanlarına (living place) ilişkin herhangi bir ayrıntıyla karşılaşmamamıza rağmen, altında bulunan mahzenin kimi nitelikleri ortaya konulmuştur. Mesut Ağa'nın hem Osman Bey ve Nergis'e yaptıklarından hem de İstanbul'da Nizam-ı Cedit ve Yeniçeri ocakları arasında çatışmaya neden olmasından burada cezaya çarptırılır. Nergis'in buluşuyla, Mesut Ağa servetini sakladığı bodrum katına götürülerek burada küçük bir odaya hapsedilir. Nergis, kaybettiği küpeyi bulma bahanesiyle Mesut Ağa'yı evin bodrumunu çeker: *“Mesut iç kapıdan girip yerde dikkatlice araya araya öte başa doğru giderdi. Tamam yarı yere vasil olunca Nergis kemâl-i sür'at ve maharetle demir kapıyı kapayıp koca demir rezesini taktıktan maada orada gözüne ilişen bir değnek parçasını dahi deliğine sokmuştu.”* (s.104)

Evin bodrumundaki mahzende masal üslubu egemendir. Mesut Ağa, Osman Bey ve Nergis'e Veysel Efendi ve kendisine ait 'hazine'yi göstermeye giderken mekân tamamen masal boyutlarına ulaşır. Öylesine mübalağa yapılır ki *Bin Bir Gece Masalları*'ndaki doku hatırlanır: *“Sarnıcın içine varınca görülen kapı kapının önünden Arap yeri kazıp bir anahtar çıkardı. Anahtarı kapıya sokup açtı. Badehu feneri eline alıp öne düştü. Arkası sıra Osman Bey ile Nergis dahi girdiler. Bu kapıdan içeriye Merkez Efendinin havzu yolu gibi bir yol ile gidilirdi. Yirmi adım kadar gittiler. İlerisi bir duvar olduğu görüldü...”* (s.101)

Görüldüğü gibi *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanında mekânın işlenişinde masal faktörü son derece etkilidir. Romanın Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarından oluşu, mekânın geleneksel anlatı türlerinin mekânından derin izler taşımasına neden olmuştur. Roman, halk hikâye ve masallarından izler taşır.

Romanın kurgu zamanı kronolojiktir. Ancak yer yer kahramanların geçmişine dönülmesi, kronolojiyi aksatır. Geriye dönüş yalnızca özetleme mahiyetindedir. Kahramanlar içsel yönlerine bağlı olarak geçmişe götürülmez. Romanın girişinde Meddah İsmail, Nergis'in yerini haber verir. Bundan sonra Nergis'in tanıtımı yapılarak evden kovulmasının nedenleri anlatılır. İkinci olarak romanda geçmişe dönme, Veysel Efendi'nin öldürülmesinden sonra Mesut Ağa'nın katl hadisesi sırasında ne yaptığına ışık tutmak maksadını içerir.

Romanın olay zamanı yedi yıl civarındır. Olay zamanı, reel zaman zamanla ilişkilendirilerek verilir. “*Devr-i Selîm-i Hanîde teşebbüs buyurmuş olduğu Tanzîmât-ı askeriyyeyi Frenk icadıdır diye beğenmeyen bir fırka vardı.*” (s.3) denilmek suretiyle vakanın III. Selim döneminde ayyuka çıkan yenilik taraftarları ile eski taraftarları arasındaki çekişme ve çatışma döneminde geçtiği bildirilmektedir. “*İmdi İstanbul’un karışık zamanlarında...*” (s.4) diye devam eden cümlelerle, vakanın III. Selim’in hal’ senelerine denk geldiği ortaya konulmaktadır. Nergis’in mağaraya kapatılmasından hemen sonra yapılan şu mülahaza ile romanın girişindeki zaman anlatılır: “*1215 senesine doğru İstanbul’un hali bütün bütün başkalaşmıştı.*” (s.20) Miladi 1800-1801 yıllarına rastlayan bu hicri tarih, eski ve yeni taraftarları arasındaki mücadelenin kızışmaya başladığı dönemdir. Zira Nizam-ı Cedit’in yürürlükte olduğu tarihlerin 1789-1807 yılları arasında, Sultan III. Selim döneminde olduğu bilinmektedir. (Öztuna 1992: s.511-512) Yeni düzeni istemeyenlerle eski düzen taraftarları arasındaki mücadelenin en kesif olduğu dönem, XIX. yüzyılın başlarıdır. Romanın olay zamanı, XIX. Yüzyılın hemen başına rastlar; Nizam-ı Cedit’e karşı olanların 1807’de Kabakçı ve 1808’de Alemdâr Vakası ile son bulur. Söz konusu tarihler hicri olarak 1221 ve 1222 seneleridir. Romanda da bu senelerin anlatımı Osman Bey ve Nergis’in mağaraya gelişleri ile oradan çıkışlarından yaklaşık bir sene önceki zaman şöyle anlatılır: “*Arap altı ay müddet gelemeyeceğini beyan eylediği gün çocukların mağaraya duhulününün tamam altıncı senesi idi. Ki Güngörmez Bey çocuklar mağaraya girdikten altı ay sonra rahm-i mâdere düşmüş olduğundan dört buçuk yaşını geçmişti.*” (s.66)

Romanda zamanın geçişi dengeli değildir. Kimi yerde, gündelik zaman dilimleriyle uzunca ifade edilen zaman, birkaç cümle ile ifade edilen yılların seyr ü güzeranına dönüşür: “*Güngörmez Efendi dört ayak dört ayak emekledi. Yürüdü. Mamayı, buvayı öğrendikten sonra yarım yamalak değil âdeta saldır saldır lakırdı dahi söylemeye başladı. Hatta üç yaşını dört yaşını geçti. Bu zavallılar hâlâ mağara içinde.*” (s.62) Romanda dört yılı aşkın bir zamanın geçişi, birkaç cümle ile yalnızca Güngörmez’in büyümesine bağlanarak ele alınmıştır.

Romanda gündelik zaman dilimlerinden de yararlanılmıştır. Günün vakitleri, ay ve yıl şeklinde ifade edilen zaman, felsefî değil; sıradandır. Tanzimat romanlarında sıklıkla baş vurulan bir gündelik zaman ifadesi de dinî erkana göre belirlenen zaman

tasnifini yansıtır: “*İşte böyle bir nazar ve hâl ile yatsıdan sonra...*” (s.26) denilmek suretiyle, vaktin belirlenmesinde dini erkan, istinad noktası olarak kullanılmıştır.

Romanda zaman, geleneksel anlatı türlerinden olan masalın izlerini taşır. Romancının sık sık başvurduğu “*günlerden bir gün...*” (s.5) ifadesi, zaman anlatımının da masal üslubundan nasibini almış olduğunu gösterir.

Romanda gerçeklik hissine artırmak isteyen Ahmet Mithat Efendi, reel zaman dilimleriyle olay zamanını mukayeseli bir şekilde kullanmıştır. Romancı, olay zamanını belirlemek için reel zaman parçacıklarını ileri sürer. Nüket Esen (2002), bu durumun Bakhtin’in belirttiği kronotop’a uygun olmadığını ifade eder (s.139). Romandaki zaman tasarrufu da bu yüzden dağınık ve biçimsizdir.

#### **3.1.1.1.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı**

Romanda genellikle, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Bu bakış açısında anlatıcı, hiçbir kayıt altında değildir. Anlatıcı olarak da hakim bakış açısına en uygun olan o anlatıcıdır. O anlatıcı *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş* romanında hâkim olarak kullanılmıştır.

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş* romanında geleneksel anlatı ve gösteri türlerinin egemen bakış açısı olduğunu belirtmek gerekir. Yazar kâh bir meddâh tavrıyla kâh masal anlatıcısı tavrıyla anlatımını sürdürmektedir.

Romanda iç monolog (monologue interior) tekniğini sınırlı olsa da yer verilmiştir. Nergis, Mesut Ağa tarafından mağaraya kapatıldıktan sonra şunları düşünür: “*O yezit Arap bana çok takılır idi. Sonra beni Osman Bey’in âgûş-i maşîkasında görünce tahammül edip renk vermemeye pek çok çalıştı. Ama tahammül edemedi. Mutlaka kışkandığundan bizi birbirimizden ayırmak için beni buraya attı.*” (s.15) Alıntı metinde de görüldüğü gibi anlatıcının iç monologları tiyatro tekniğine yaklaşmaktadır. Zira anlatıcı, kahramanın düşüncelerine vermek isterken, kaba bir şekilde tiyatrodaki monolog tekniğini öne çıkarmıştır. Bu durum, Ahmet Mithat Efendi’nin tiyatroya olan ilgi ve sevgisinden kaynaklanır (Enginün 1998: s.8-9).

Anlatıcının daima Osman Bey ve Nergis'i korumaya çalışması, onların başından geçenlere getirdiği açıklama ve yorumlar taraf tuttuğunu açıkça gösterir. Henüz, Nergis'in mağaraya kapatılmasının malûm olmadığı sayfalarda konuya giriş için "*Taş yürekli Arap! Acaba kızcağıza ne yaptı?*" (s.11) diyen anlatıcı, Mesut Ağa'nın romanın sonundaki akibetini de haber verir gibidir. Mesut Ağa'nın mağaraya attığı Kulaksız Mehmet Ağa ve Balta Mesut'un cesetlerini gördüklerinde şaşırان Osman Bey ve Nergis için anlatıcının kullandığı şu ifade de taraf tuttuğunu açıkça gösterir: "*Zavallı çocuklar! Nereden malûmat alabilsinler!*" (s.56)

Ahmet Mithat Efendi, daima "*okurlarıyla konuşarak romanlarını kurması*" (Özmen 2007: s.48) anlatım tekniğini belirlemiştir. O, daima hikâyenin nasıl anlatılacağı üzerinde durmuş, okuru romanın yazılma serüvenine dahil ederek Postmodern teorinin çok önemseydiği anlatım tekniğini böylelikle romanımızda ilk olarak uygulamıştır (Gökçek 2007b: s.44).

Okurla samimi bir üslup geliştiren anlatıcı, okura tıpkı ders anlatan bir öğretmen gibi gelişen olayları izah eder. Nergis'in Mesut Ağa'yı Kazasker Efendi'nin evinde tanınması ve ondan kaçmasının anlatıldığı episoda şu sözlerle giriş yapılır: "*Bu kız Osman Beyin aradığı firarî kız Nergis'tir. Keyfiyyeti firarına bakalım!*" (s.11) Anlatıcı, zaman zaman okurla konuşur, senli benli davranır: "*Aman Allah'ı severseniz şu mağaradaki çocukların hâli ne oldu ona bakalım.*" (s.57)

Romana yansıyan masal üslubu anlatıcıyı da etkilemiştir. Masal anlatımında sıklıkla başvurulan bir leitmotif olan 'günlerden bir gün' ifadesi vaka anlatımında kullanılır: "*Günlerden bir gün Mesut Ağa, Bahçekapısı'ndan geçerken...*" (s.47)

Anlatıcının gerçeklik hissi yaratmak için baş vurduğu yollardan biri de Tanrısal bakış açısını sıklıkla vurgulamaktır. Anlatıcının tavrı, 'effaced omniscient' (varlığı hissedilmeyen) değil; aksine 'unreliable narrator'a (güvenilir olmayan anlatıcı) yaklaşmaktadır. Bu tanrısal bakış açısında, anlatıcı kendini her şeyin üstünde, birtakım gizil güçlerle donatılmış olarak yansıtır. "*Yeniçeriler bu vakayı Toptaşı hamamında hikâye etmişler imiş. Vakanın diğeri ise pek gizli olup onu biz nasılsa keşif yollu öğrenemedik.*" (s.27) ile "*Bakınız bizim himmetimize ki Mesut Ağa'nın ne tarafa gittiğini hiçbir kimse öğrenemediği hâlde biz öğrendik.*" (s.83) ifadeleri, anlatıcının kendine 'trancendantal' mahiyetler atfettiğinin önemli göstergeleridir. Anlatıcı bazen de bildiklerinin okura uygun olmadığını, bu yüzden de onları yazmadığını açıkça söyler:

“Seydi’nin Hatice Hanımla olan sûret-i muaşakasını da yazmak lâzım gelir ise de böyle âşık maşuk arasında cereyan eden her şeyi yazmak bir muharrir el vermez...” (s.69)

Çelişkili anlatıcı, yukarıda söylediklerinin aksini gerçeklik hissini artırmak için söylemiş olmalıdır. Böylece insanî standartlara geri dönen anlatıcı, “Mesut hakkında bu dereceye kadar da merhametsizliğin sebebi nedir? Onu biz bilmeyiz. Biz vakayı işittiğimiz gibi yazmaktayız.” (s.112) ve benzeri ifadelerle gerçeklik izlenimini artırmak istemektedir.

### 3.1.1.1.7. Muhteva

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş* romanında aşk konusu hakim tema olarak kullanılmıştır. Romanlarında bir konuya odaklanmak yerine pek çok konu hakkında okura bilgiler sunan Ahmet Mithat Efendi, Mustafa Refik’in *Musikinin Tesiri* isimli tercümesine yazdığı takrizde bir şeyi mükemmel olarak öğrenmek yerine her şeyi nakıs olarak öğrenmenin gerektiğini Osmanlılığın mevcut koşulları içinde savunmuştur (Okay 1975: s.XV). Onun romanlarının kurmasının bir amacı da halkı eğitmektir. Bu yüzden edebiyatı, bireysel bir sanat olarak değil; toplumu eğiten bir sanat olarak görmüştür: “... sanatı ferdî bir süs değil, içtimaî bir kanaat şeklinde görüyordu. Yaşadığı zaman içinde doğrusu böyle bir inanış değerlidir. Bugün Efendi’yi muhakeme ederken, vardığımız ilk büyük netice, b memlekette okuma zevki yaratma olmuyor mu?” (Gezgin 1999: s.31)

Hayatı boyunca belirttiği görüşlere sadık kalan Ahmet Mithat, romanlarında da okura bilgi demetleri sunmayı ihmal etmez. *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş* romanında konu aşk olmakla beraber tarih, çocuk eğitimi, eski düzen-yeni düzen çatışmaları, intikam ve evlilik gibi geniş yelpazeye yayılan bilgiler verir. Dikkat edildiğinde romanda, sosyal temalar, bireysel temalara göre daha çok işlenmiştir.

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş* romanında işlenen aşk, efendi ile cariye arasında yaşanan aşktan ibarettir. Osman Bey, evin cariyesi olan Çerkez Nergis’e âşık olur. Nergis de Osman Bey’i sever, Çeşm-i Âfet’in iftirası ile

evden çıkarılmak zorunda kalan Nergis, esirciye satılır.<sup>56</sup> Osman Bey, Nergis'i unutamaz. Mesut Ağa, Nergis'i ihtiyar bir esirciden satın alır ve Hayırsız Ada adı verilen yerde uçsuz bucaksız olarak yansıtılan bir mağaraya kapatır. Ardından yanına gitmek isteyen Osman Bey de mağaraya götürülür. Yedi yıl boyunca Nergis ve Osman Bey bu mağarada kalırlar. Mesut Ağa iaşelerini, mağara'nın tavanındaki delikten aşağı atarak karşılar. Nergis ve Osman'ın çocukları olur: Güngörmez. İki âşıkın yedi yıl boyunca mağarada kalmaları hadisesi, geleneksel anlatımızdan Yedi Uyurlar'ı hatırlatır. Görüldüğü gibi romanda işlenen aşk, sosyal bir ortamdan arındırılmış ve tamamen özgürleştirilmiştir. Romanda, Nergis ve Osman Bey arasında evliliğe ait herhangi bir akdin yapılmamış olması, bizi doğrulamaktadır.

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanında, mağarada doğan ve dört yaşını dolduran Güngörmez'in eğitimi dikkati çeken temalardan olmuştur. Güngörmez'in babasına bilmediği her şeyi sorması ve babasının bunlara kızgınlık eseri göstermeyerek cevap vermesi, çocuk eğitiminde dikkat edilmesi gereken bir husus olarak yansıtılmıştır. Çocuk eğitiminde anne-babanın eğitimin yetersiz olduğu ise şu sözlerle vurgulanır: “*Şunu bilmeli ki bîçare Güngörmez dünyada anasıyla babasından başka hiç kimse görmemiş, onların lakırdısından başka lakırdı işitilmemiş olduğundan her şeyin, her hâlin cahili olup hatta zarurî kelimelerden başka lisan dahi bilmezdi.*” (s.65) Ahmet Mithat'ın çocuk terbiyesine verdiği önem, birçok romanındaki ortak özelliktir. Öyle ki Ahmet Mithat, bu konuda müstakil eserler de yazmıştır<sup>57</sup> (İnci 1995: s.577-589).

Tarih temasının işlenişi, romanda dikkati çeken unsurlardandır. Tema bütünüyle III. Selim dönemini kapsayan Yeni Düzen (Nizâm-ı Cedit) etrafında gerçekleşir. Eski düzen yanlıları ile Nizâm-ı Cedit taraftarları arasındaki mücadelenin işlendiği romanın itici gücü çatışmadır. Veysel Efendi'nin tanıtımında bundan söz edilir: “*Devr-i Selâm-i Hanîde teşebbüs buyurmuş olduğu Tanzimat-ı askeriye Frenk icadıdır diye beğenmeyen bir fırka vardı. Bu fırkanın ser-âmedân-ı a'zâsı müstesna vakitlerin müsâade-i bînihayesi sayesinde hazinelerini hadde hesaba sığmaz servetle doldurmuş*

---

<sup>56</sup> Tanzimat romancılığında, esir cariyeye âşık olma teması sıkça işlenen bir konudur. Nitekim Tanzimat'ın olgun eserlerinden biri olan *Sergüzeşt*'te Celâl, başlangıçta model olarak kullandığı Dilber'e âşık olur. Bey ile cariyeye arasındaki aşk sınıfsal bir çatışma unsurudur. Evin hanımı Dilber'i evden uzaklaştırmakla çözümünü bulur. Dilber Mısırlı bir esirciye satılır.

<sup>57</sup> Bu eserler şunlardır: *Hikmet-i Peder* (1316), *Anne-Babanın Evlâd Üzerindeki Hukuk ve Vezâifi* (1317), *Peder Olmak Sanatı* (1317), *Çocuk Melekât-ı Uzviye ve Ruhîyesi* (1316).



ve ba'd-ezân dünyaca işleri bir kenara çekilerek ferîh ü fahûr yaşayıp vukuât-ı zamâneye seyirci gibi uzaktan bakmaktan ibaret bulunmuş idiyse de bunca vakitten beri devlet metbualarının politikası içine parmak sokup karıştırırgeldikleri hâlde artık birden bire kûşe-i inzivâyâ çekilmeyi dahi bir büyük eğlenceden ayrılmak addettikleri cihetle hiç olmazsa icrâât-ı vâkıayı zem ve takbih suretiyle eğlenmeyi kendilerince lazimedden görmüşlerdi.” (s.3) Veysel Efendi, Mesut Ağa'yı eski ve yeni düzen taraftarları arasında casusluk ederek bilgi toplamak ve her iki düzen yanlılarını birbirine kırdırmakla görevli kılmıştır. Mesut Ağa da kadın kılığına girip devrin ileri gelenlerinin evlerinde casusluk etmiş; bir yerde elde ettiği bilgileri başka b.ir yere taşımış; böylece büyük miktarlarda servet edinmiştir.

İstanbul'un karışıklığı, iki düzen taraftarları arasında yaşanan çatışmalardan kaynaklanır: “Vaz ve tertip olunan Nizâm-ı Cedîd, yeniçeriler tarafından bir nazar-ı nefretle görüldüğü halde hükûmet-i seniyye a'dâsı bulunan ecnebilere talimli askerden başka hiçbir şey ile mukabele mümkün olmadığı fikr-i sevabında sebat göstererek sene-be-sene muntazam askeri tezyit eyledikçe yeniçerilerin dahi o nispette şiddetleri munzam olurdu. İki asker beyninde o kadar zıddiyet vardı ki yeniçerilerden birinin bir münazara esnasında tehevürle «Haşa Moskof olurum da Nizâm-ı Cedî olmam.» dediği tevârihde mukayyettir.” (s.67) Okura, III. Selim dönemi yeniliklerinden söz eden romancı, çatışmadan çıkar elde etme çabasındakilerin var olduğunu söyler. Romanda, verdiği bilgilerden tatmin olamayacak okuyucuya da yol gösterir: “Buraya kadar verdiğimiz malûmat âlemin ahvâl-i zâhiriyyesi demek olup daha ziyade tafsili murat edenler isterlerse Cevdet Tarihi'ne, isterlerse Âsım'a müracaat ederek nâil-i emel olurlar.” (s.68)

İki düzen taraftarları arasındaki çatışmadan çıkar elde eden Veysel Efendi ve Mesut Ağa, cezalarını çekmişlerdir. Veysel Efendi, “Moralî Gâvur” (s.71) kıyafetine giren yeniçerilerce boğulmuştur. Mesut Ağa ise, Osman Bey ve Nergis tarafından hem âleme yaptıklarının hem de kendilerine yaptıklarının bedeli olarak evin bodrumundaki mahzene kapatılmıştır. Mesut Ağa burada kafasını duvara vura vura intihar eder (s.124).

Görüldüğü gibi romancı, eski düzen-yeni düzen taraftarları arasındaki kavganın esas nedeninin her iki taraftan çıkar elde etmeye çalışan çevrelerce ortaya çıkarıldığına kanaat getirmiştir. Böylelikle romanda, çıkar elde etmeye çalışan çevreler, Mesut Ağa ve Veysel Efendi'nin şahsında cezalandırılmışlardır.

### 3.1.1.1.8. Üslup

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki genel üslubu yansıtır. Bu romanda da iki üslup kullanılmıştır. Bunlardan birincisi âlî üslup, ikincisi ise âdi üsluptur. Yüksek üslup romanın girişinde özellikle kullanılmıştır. Fakat roman devam ettikçe Ahmet Mithat bundan vazgeçmiş ve daha sade ve anlaşılır bir üslup kullanmaya başlamıştır. Romanın sonu ile başı bu açıdan bir ikilik yaratır.

Ahmet Mithat Efendi'nin yararlandığı halk edebiyatı üslubu, ilk eserlerinden biri olan *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* romanında Meddahvâri düzeyde etkili olur: “*Mesut Ağa, meddahın son kelâmını hiç olmazsa bir tebessüm etmek lâzım gelirken güya dünya yıkılmış da kendisi altında kalmış gibi bir düşünmeye varıp bir hayli çatındıktan matındıktan sonra meddaha...*” (s.7) Hatta aşağıda verilen şu diyaloglar bir Orta Oyunundan aynen alınmışa benzer:

“-Hay hay efendim! Sayenizde.

“-Sayemde zahir!” (s.8)

Masal havası, Ahmet Mithat'ın ilk eserlerinde belirgin bir şekilde görünür: “*Günlerden bir gün Mesut Ağa...*” (s.47) diye başlayan cümleler, çoğu zaman masallarda kullanılan üslubu hatırlatır.

*Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*'ta en çok diyaloglarda halkın konuşma diline yaklaşılr. Diyaloglarda kullanılan dil, temiz bir halk Türkçesidir.

Romanda hareketin egemen olması fiil cümlelerinin çoklukla kullanılmasına olanak tanımıştır. İsim cümlelerinin ise yoğunluklu olarak mekân tasvirlerinde kullanılmış olduğu tespit edilmiştir.

### 3.1.1.2. HASAN MELLÂH YAHUT SIR İÇİNDE ESRAR

Roman 1875 (h.1292)<sup>58</sup> yılında yayımlanmıştır. Romanın kaleme alınma sebebi, *Monte Cristo Dükü* romanının Teodor Kasab tarafından yapılan çevirisinin (Gökçek 2007a: 481) uyandırdığı alaka sonucu tükenmiş olmasıdır.<sup>59</sup> Nurullah Çetin (Temmuz 2002a) de söz konusu romanının *Hasan Mellâh*'ta açık bir etkisinin olduğunu vurgulamıştır (s.23). Cevdet Perin (1943) ise eseri *Monte Cristo Dükü*'nün naziresi olarak değerlendirir (s.44-45). Muharrir tarafından romana yazılan mukaddimedede de Alexander Dumas Pere'in *Monte Cristo Dükü* romanından “*tanzir derecesine kadar*”(s.5) bir etkilenmenin var olduğunu belirtir; ancak söz konusu tanzirin tercüme ya da taklit olmadığı vurgulanmıştır. Mustafa Nihat Özön (1964) buna “*şevk-i tanzir (benzetme hevesi)*” (s.579) der. *Monte Cristo Dükü* dışında, eserin kurgusunda ve karakterizasyonda yine de *Decameron*'dan *Don Quixote*'a, *Cimri*'ye, *Hamlet*'e kadar etkinin var olduğunu belirtmek mümkündür.

Çekirdek vaka (nucleus occurrence) esasında bir seyyâh olan adı Domingo Badia Y Lebllich'in kimlik değiştirerek bir Arap gibi yaşamasıdır. Tarihsel geçekliği olan bu kişinin yaşantısı romanın çekirdek vakasıdır. Hülya Argunşah (2007) da romanın konusunu tarihten aldığını vurgulamıştır (s.24). Berna Moran (1990) ise Ahmet Mithat Efendi'nin bu eserinde “*âşık hikâyelerini bir Batı romanına dönüştürme çabası içinde olduğunu*” (s.26) belirtmiştir.

#### 3.1.1.2.1. Konunun Ana Hatları

*Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanı klasik macera romanı kategorisine girecek bir eserdir. Romandaki temel vaka Hasan Mellâh etrafında gelişir. Hasan Mellâh'ın Batı Akdeniz'de başlayan macerası bütün Akdeniz'e yayılır, sonunda başladığı yerde biter. Romanda iki arayış söz konusudur: Baba katilini bulmak ve kaçırılan sevgiliye ulaşmak. İki amaç da hemen hemen aynı kişide birleştiğine göre

---

<sup>58</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000a), *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

<sup>59</sup> Çeviri, gazete bayilerinde cüz'ler halinde satılmıştır.

romandaki bütün vaka Hasan Mellâh'ın Dominico Badia (Pavlos)'yı araması üzerine inşa edilmiştir. Bu yönüyle Hasan Mellâh, dedektif romanlarını bile hatırlatır.<sup>60</sup>

Hasan Mellâh, hırsız olarak girdiği evde Cuzella'ya âşık olur. Dominico Badia ise uzun süreden beri aşkına karşılık aradığı Cuzella'yı kaçıtır. Hasan Mellâh, İspanya'nın Cartagene kasabasından yolculuğa çıkar. Korsika, Malta, İtalya, Mısır, Osmanlı, Lübnan ve nihayet Suriye topraklarını Cuzella'yı bulabilmek için gezer. Yolculuk sırasında iyi kalpli, her düşküne yardımcı olan bir kişilik olarak var olan Hasan Mellâh, nihayetinde Cuzella'ya Şam'da ulaşır. Romandaki ana vaka, üç senelik (1790-1793) bir zaman dilimi içerisinde cereyan etmiştir.

### 3.1.1.2.2. Şahıslar

#### a. Protagonist Şahıslar

##### Hasan Mellâh

Hasan Mellâh, roman boyunca dışa dönük bir tip (extravert type) olarak karşımıza çıkar. Bir protagonist olarak bütün mücadelesi Cuzella'yı kaçıran Dominico Badia ve baba katilleri ile. Romanda ilk olarak onunla Cuzella'nın odasına hırsızlık için girdiğinde karşılaşmaktayız. İlk sunuluşu “*Uzun boylu, nahif endamlı, güzelce çehreli bir adam ise de arkasında yurtık pırtık yağ içinde bir gemici gömleğiyle, ayağında bin yamalı bir gemici pantolonu ve başında yamrı yumru bir şapka vardı.*” (s.48) şeklinde yapılır. Protagonist böylelikle sahneye çıkar. Protagonist'in romana bir hırsız olarak girmesi Zerno ve Pietro tarafından mecbur kılınması sonucudur.

Hasan Mellâh'ın ayrıntılı tanıtımı (lay, laying) anlatıcı tarafından ortaya konulur (s.127). Hasan Mellâh, “*1772 tarih-i mîlâdisine doğru*” (s.127) doğmuştur. Romandaki ana vakanın 1790-1793 yılları arasında cereyan ettiğini düşündüğümüzde, Hasan Mellâh'ın romandaki bütün sergüzeşti boyunca 18 ile 21 yaşları arasında bulunduğu ortaya çıkmaktadır.

---

<sup>60</sup> Ahmet Mithat, romancılığının başlangıcından itibaren polisiye romanlarına ilgi duyar. Özellikle de Abdülhamit etkisi bu türe yönlendirir. Ahmet Mithat'ın *Esrâr- Cinayet*'i Türk romancılığında ilk polis romanı olarak kabul edilir (Üyepazarcı 2002: s.148)

Hasan Mellâh, Sîdi Osman'nın oğludur. Sîdi Osman, Fas hükümdarı Sîdi Muhammed'in "*müsteşarlık*"(s.127) hizmetine girer. Sîdi Osman yaptığı ticaretle zengin olmuştur. Deniz ticaretinin gelişmesi üzerine oğlu Hasan Mellâh'ı İspanya'ya gönderir. "*ticaret yolunda bu terakkiyi dahi oğlu Hasan Mellâh'a havale etmek için yedi, sekiz yaşına kadar çocuğa lisan ve bazı ulûm-i Arabiyyeyi öğrettikten sonra, kendisini Cadiz mekteb-i bahriyesine göndermişti.*" (s.128) Hasan Mellâh'ın romanda denizci olması böylece sağlanmış olmaktadır. Fas'ta karışıklık çıkar ve Sîdi Muhammed ile Sîdi Osman öldürülür. Babasının öldürüldüğünden haberi olmayan Hasan Mellâh, "*Fas vakay-i dil-sûzu esnasında (...) Cadiz mektebinden bâ-şehadetnâme Tanca İskelesi'ne*" (s.129) ayak bastığı sırada babasının ölüm haberi kendisine gelir ve İspanya'ya dönmek zorunda kalır. Cadiz'de babasının ortağı Sinyor Pavlos'un yanına sığınır. Burada babasının düşmanları tarafından takip edilmesi sonucunda Sinyor Pavlos tarafından Pavlos kasabasına Giovanni'nin evine yerleştirilir (s.135-136). Pavlos Kumpanyası'nın temsilcisi olan Giovanni'nin evinde "*çend sene ömrünü*" (s.137) geçirir. Bu birkaç sene içinde babasının katillerini öldürmek fikrini düşünür. Giovanni'nin baba katilleri hakkında bilgi vermesi üzerine Fas'a kimlik değiştirerek gider ve Akrep ile işbirliği suretiyle Yakup el-Deca'yı öldürür.<sup>61</sup>

Babası Sîdi Osman'ın intikamını almak için Fas'a giden ve baba katili Yakup el-Deca'yı öldüren Hasan Mellâh, kaçıışı sırasında Pietro ve Zerno'nun gemisine baygın bir halde iken bindirilir (s.152). Gemi korsanlara aittir. Zerno ve Pietro onu soymak için gemiye almışlardır. Oysa onun gemiye alınması Yakup el-Deca'nın adamlarından kurtulmasına olanak sağlamıştır. Korsan gemisine bindirildiği anda Cuzella'nın üvey kardeşi olan Alonzo tarafından tanınan Hasan Mellâh'ın Sîdi Osman'ın oğlu olduğu belirtilir. "*...siz Sîdi Osman'ın büyük oğlu Hasan Mellâh'sınız.*" (s.63)<sup>62</sup> Alonzo'nun bu ifadesi, Hasan Mellâh ismi ile romanda ilk defa karşılaşmamızı sağlar. Alonzo, Hasan Mellâh'a öldürülmemesi için korsan gemisinde korsanlık teklif eder. Teklif Zerno ve Pietro'ya sunulur. Maharetlerini göstermesi karşılığında teklif kabul edilir. Hasan Mellâh da gemide top atışı üzerine birkaç başarılı ta'lim yapar (s.71). Böylelikle korsan

<sup>61</sup> Baba katilinden intikam almak *Hamlet* ile ilk olarak karşımıza çıkar. Hasan Mellâh'ın baba katilinden intikamını almış olması bize *Hamlet*'in kurgusunu hatırlatır. Hasan Mellâh'ın "*Nazarımda intikamı o kadar büyüttüm ki, gözlerim intikam kanundan başka bir şey görmüyor. Rüyada her gece babamı görmekteyim. Kellesi koltuğunda kanını dava ediyor.*"(s.143) ifadesi, Hamlet'in babasının hayalini görmesi ile benzerlik taşır.

<sup>62</sup> Bu ifade Hasan Mellâh'ın kardeş/kardeşlerini zorunlu kılar. Romanda Hasan Mellâh'ın kardeş/kardeşlerinden söz edilmez.

gemisine kabul edilir. Zerno ve Pietro'nun ortak olduğu korsan gemisinde ölümden kurtulan ve gemiye bir tayfa olan Hasan Mellâh, Cartagena'da Sinyor Alfons'un konağına hırsızlık için gönderilir (s.79). Cuzella'nın odasına girdiği sırada aşka tutulur. Cuzella'ya "*Hâk-pâyine kurban olmaya müştak bir bîçareyim.*" (s.84) der. Hasan Mellâh, gözcülük yapan korsanların yakalanması ile Cuzella tarafından evdeki kitaplıkta saklanır. Cuzella'nın odasını arayan zabıtlar ve Sinyor Alfons, Hasan Mellâh'ı bulamazlar. Cuzella'nın eğitmeni olan Rahibe Marie'nin yardımıyla rahip kılığında evden çıkan Hasan Mellâh, bir süre Cartagena'da kalır. Cartagena'da bulunduğu sırada Rahip Policon (s.113) olarak kendini tanıtır. Bu Hasan Mellâh'ın ilk kimlik değiştir. Yakalanmaz. Cuzella ile kaçmaya karar verirler. Planlarını bozan ve İspanya hükûmetine yakalanması için emir çıkarttıran Dominico Badia, Cuzella'yı hile ile kaçıtır. Böylece Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı bulmak peşinde bütün Akdeniz'e şamil olan büyük macerası başlamış olur.<sup>63</sup>

Hasan Mellâh, romanda beş Pavlos'tan biri olarak tanınır. Pavlos, unvandır. Sinyor Pavlos'un kumpanyası olan Pavlos Kumpanyası'nın hissedarıdır. Babası Sîdî Osman sağ iken bu kumpanyada hisse almıştır. Öldükten sonra da bütün hissesi Hasan Mellâh'a geçmiştir. Pavlos olmak büyük bir servet sahibi olmakla eş anlamlıdır. Hasan Mellâh'ın yazdığı çeklerin bütün Akdeniz'de geçerliliği vardır. Bu durum Pavlos Kumpanyası'nın gücünden ve etkinliğinden kaynaklanır. Hasan Mellâh, Üçüncü Pavlos'tur (s.106).

Hasan Mellâh, gördüğü bütün düşkün insanlara yardımcı olmaya çalışır. İlk olarak korsan gemisinde Pietro tarafından denize atılmak istenen Korsikalı İlia'yı ölümden kurtarmıştır. Pietro'yu İlia'nın bir karaya bırakılmasına ikna etmiştir. Hatta İlia gemiden "*Mallorca'nın cenup sahiline*" (s.74) indirildiğinde "*Arkadaş ben sana can borçluyum.*" (s.74) demiştir. Romanda Hasan Mellâh'ın iyi kişiliğine ilk defa bu olay sırasında tanık oluruz. Korsika'nın Ajaccio ilinde Pavlos olarak valinin evindeki davete giden Hasan Mellâh, annesini, babasını ve kız kardeşini öldürmüş olan Korsikalı İlia'nın karısı Madam İlia'ya iyilik eder. Onu gemisine alır ve kocasını bulması için yardımcı olur. Madam İlia'ya Meliketülbahr adını taşıyan gemisinde özel bir oda açtırır. Mısır'da yaptığı gösteri sırasında Esmâ'yı cariye olarak kazanan Hasan Mellâh, ona da yardımcı olur, sevdiği Timur Bey'e İstanbul'da kavuşmasını sağlar. Alonzo, Zerno,

<sup>63</sup> Esasında Hasan Mellâh'ın gemicilik macerası ilk olarak korsan gemisinde başlamıştır. Fakat biz romanın ana vakasının Cuzella'nın aranması suretiyle gelişmesine binaen bu ifadeye yer verdik.

Pietro ve diğerk korsanları batmakta olan gemiden çıkarır, hayatlarını kurtarır. Kendisine iyilikte bulunan herkese fazlasıyla ödüllerini verir.

Roman boyunca hiçbir psikolojik derinliğı olmayan ve harekete bağılı olarak çizilen Hasan Mellâh'a Esmâ ile tanıştıktan sonra derinlik kazandırılmak istenmiştir. Hasan Mellâh, Esmâ'ya âşık olur: “*Helâk olacak benim efendim, ben. Senin aşkınla helâk olacağım. Sen bana lutfetmez, merhamet eylemezsen, helâk olacağım.*” (s.312) Uzun süre Esmâ'dan aşkına karşılık bekleyen Hasan Mellâh, umduğunu bulamaz. Esmâ'yı artık kardeş olarak kabul etmek zorunda kalır. Esmâ ve Alonzo'nun telkinleri nedeniyle asıl amacını bir ara unutan Hasan Mellâh, Şam'da Cuzella'yı görmesi üzerine eski kişiliğinin arkına yeniden girer. Esasında Cuzella için bir büyük maceraya atılan Hasan Mellâh'ın Esmâ'ya âşık olması pek de gerçekçi olarak görünmemektedir.

Hasan Mellâh, bir protagonist olarak roman boyunca Dominico Badia ile süren mücadelesi, Şam'da Cuzella'yı kurtarması ile son bulmuştur.

## **b. Antagonist Şahıslar**

### **Dominico Badia (Pavlos)**

Domanico Badia, roman kurgusunda Hasan Mellâh'ın amaçlarına ulaşmasını engelleyen şahıs olarak görünür. Protagonist Hasan Mellâh'a karşı tutumu olan “*Onun selâmeti benim ölümümde, benim selâmetim onun ölümündedir.*” (s.106) ifadesi onu romanda antagonist olduğunun önemli bir göstergesidir. Fonksiyonu, Hasan Mellâh'ın Cuzella'ya kavuşmanı engellemeye çalışmaktır.

Genellikle adı Pavlos olarak zikredilen Domanico Badia'nın “*yirmi, yirmi iki yaşında genç bir adam olup uzunca boylu ve boyunun uzunluğu balık eti denilecek kadar semiz olan vücuduna zahirî bir nahafet vermiş, incerek bıyıklı, kösece sakallı, maîce gözlü, fakat çehresinin hutût-ı musavveresi nazarlarında oldukça letafet tasvir eden bir delikanlı*” (s.32) olarak fiziksel tasviri yapılır. “*Mîr-i kelâm*” (s.32) olan Domanico Badia, romanın başlangıcında son derece oturaklı bir kişilik olarak yansıtılır. Asıl kimliğı Hasan Mellâh'ın Madam İlia'ya söylediğı şu sözlerden anlaşılmaktadır:

“Bizim aradığımız adam, hem Hristiyan, hem Müslüman’dır, hem Yahudi’dir. Hem İspanyol, hem Fransız, hem Arap olabilir.” (s.183)

Domanico Badia’nın Cartagena’ya gelmesinin nedeni “*Cadiz şehrinde berây-i tebdîl-i âb u hevâ*” (s.12) dir. “*Cadiz şehrinin en büyük tüccarlarından*” (s.12) hatta Akdeniz’in sayılı zenginlerinden (s.31) olan Domanico Badia, Alfons’un konağının yanında bir bağ evi tutar ve onunla dost olur. Belirttiğimiz gibi başlangıçta tavırları yerinde bir asilzâde olarak görünür. “... *henüz delikanlılığıyla beraber gösterdiği kemâl-i fazl ve irfan*” (s.12) Cuzella’nın babası olan Alfons’u etkiler. Alfons, kızının hem zengin hem de kibar olan Dominica Badia ile evlenmesini ister. Domanico Badia da Cuzella’ya karşı ilgi duyar. Cartagena’da “*bir buçuk ay*” (s.12) ikametden sonra Cadiz’e gider. Oradan Cuzella’ya aşk mektupları yazar. Mektubun altına “*Köleniz Pavlos*” (s.13) imzasını atan Domanico Badia, aşkında ısrarcıdır. Alfons onu damadı olarak görür. Anlatıcı da Domanico Badia’dan sürekli damat olarak söz eder. Cuzella, hem babası Alfons’un ısrarı hem de Domanico Badia’nın çabalarını sonuçsuz bırakır.

Domanico Badia’nın kibar bir asilzâde olarak tavırları romanda Hasan Mellâh’ın ortaya çıkış anına kadardır. Hasan Mellâh’ın Cuzella’ya, Cuzella’nın da Hasan Mellâh’a âşık olması üzerine Domanico Badia, kötü karaktere (hero villain) dönüşür. Bu açıdan romanda ‘round character’ (yuvarlak) niteliğine ulaşan tek şahıstır. Kötü karakter olmasının nedeni Cuzella’ya kavuşamamasıdır. Bunun üzerine Fas’ta Yakup el-Deca’yı öldüren ve kaçak konumuna düşen Hasan Mellâh’ı önce İspanya hükûmetine şikâyet eder. Ardından Cuzella’yı ihtiyar kılığında girerek Hasan Mellâh’a götüreceği vaadiyle kaçıtır. İhtiyarın Hasan Mellâh tarafından gönderildiğini düşünen Cuzella, Domanico Badia’nın “... *ihiyar yapma sakalını ve pelâs-pare elbisesini atıp, altından âlâ kadife rubalar içinde bir Pavlos olduğu halde*” (s.122) ortaya çıkmasıyla gerçeği anlar. Domanico Badia, aşkına yenilmek suretiyle gayr-ı ahlâkî bir yola başvurmuştur. Cuzella’yı kaçıtırıp bindirdiği ıskuna, özel olarak Domanico Badia’nın kişisel seyahatleri için yapılmıştır. Duchan, ıskunayı “*gemi değil kuş, turna*” (s.) olarak Cuzella’ya tanıtmıştır. Hakikaten ıskuna, Domanico Badia’nın bütün servetini ve zevkini yansıtır mahiyettedir.

Romanda, Domanico Badia’nın Cuzella’yı kaçırmıştıktan itibaren herhangi bir diyaloguna dahi tanık olmayız. Hakkında tüm bildiklerimiz, kimi roman şahısları tarafından bir anlatıya dönüşür. Hasan Mellâh’ın Domanico Badia’nın izini sürmesi



üzerine onunla ilgili bilgiye sahip olabiliyoruz. Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı kurtarmak maksadıyla onun hakkında araştırma yapması sırasında romanın diğer şahısları tarafından verilen bilgiler sayesinde mümkün olmaktadır. Giovanni'nin tanıtımı bu karakteri tanımak açısından önemlidir. Giovanni, Domanico Badia'nın Fas'ta çıkan isyanın en büyük sorumlusu olduğunu, Fas'ta kışkırtıcılık yaptığını, Müslüman kimliğine girdiğini<sup>64</sup>, Sîdî Osman'a suikast kurduğunu; böylece Pavlos kumpanyasındaki hisselerini eline geçirmeye çalıştığını ifade eder (s.141).

Paris'te Zerno kimliğine bürünen Hasan Mellâh, Domanico Badia hakkında kimi bilgilere ulaşır. Aşkın olmadığını, sadece fizyolojik ihtiyaçların var olduğunu anlatan Michelet, Domanico Badia tarafından tutulmuş ve Hasan Mellâh'ı Cuzella aşkından vaz geçirmek için görevlendirilmiştir. Michelet, Hasan Mellâh'ın kaldığı otelde kalan misafirlere ısrarla aşkın olmadığını ve bir his yanılması olduğunu anlatır. Michelet, Hasan Mellâh'ın teklifleri karşısında kendisini “*Ali Bey isminde bir Arap*” (s.202) ın para karşılığında görevlendirdiğini söyler. Bu episoddan Domanico Badia'nın kendini Ali Bey isminde bir Arap olarak tanıttığını ve kimlik değiştirdiğini anlıyoruz.

İstanbul'da kılık değiştirerek dolaşan Hasan Mellâh Esma'nın sevgilisi Timur Bey (Arslan)'den yine Domanico Badia hakkında bilgi edinir. Bu bilgilere göre, Domanico Badia İstanbul'da da kimlik değiştirerek yaşamıştır. Seyyid Ali ismiyle İstanbul'da bulunan Domanico Badia, Beyazıt Medresesinde bir odada bulunmuş ve Koska'da bir konak tutmuştur (s.367). İstanbul'da “*Gayet âlim, bahhâs*” (s.367) olarak tanınan Domanico Badia'nın daha sonra Hristiyan olduğu anlaşılmıştır. Hristiyan olması, tenasül uzvunun “*ustura tutunurken*” (s.368) kesilmiş olmasından ötürü şişmesi sonucu cerrah çağrılmasıyla ortaya çıkar. Cerrahın yeniçeri dayılarına haber vermesiyle sünnet olmadığı anlaşılır. Hristiyanlığı ortaya çıkan Domanico Badia, İstanbul'dan kaçıp Şam'a gider.

Dominico Badia, Şam'da da Seyyid Ali ismiyle yaşamaya başlamıştır. “*Şam'da Cami-i Emevîde bir zat türedi. Cuma ile pazartesi günleri İkindi namazından sonra vaaza çıkıp, bir saat kadar vaaz ve nasihat ederdi ki, dermeyan eylediği îayât-ı kerîmeyi on iki fenne değil, fûnûn-ı mevcûdenin kâfesine tatbik ederek, kütüb-i siyer ve tefâsir ve ehâdisde olmayan mebâhisi bile nazar-ı istifade ve itibarına araz ederdi.*” (s.371) Anlatıcının bu tanıtımı, Domanico Badia'nın girdiği son kılığı ifade eder.

<sup>64</sup> Fas'ta Yusuf Nişar kimliğinde gezen Domanico Badia, Hasan Mellâh'ın babasının katili Yakup el-Deca ile işbirliği etmiştir.

Domanico Badia, Şam'da bir konak tutmuş ve Cuzella'yı oraya kapatmıştır. Şam halkı Domanico Badia'nın mecnun "*bir hemşiresi*"(s.372) ile yaşadığını, mücerret olduğunu bilir. Şüphesiz ki Dominico Badia'nın bu kimliği, büründüğü yeni kişiliği anlatır. Cuzella'nın pencereden attığı testinin birini öldürdüğü şayiası sonucu korkusundan kaçmak zorunda kalır. Çünkü bu hadise ile Domanico Badia'nın gerçek kimliği ortaya çıkmıştır. Romanın sonuna eklenen "*Hatime*" (s.432-433) ile Domanico Badia'nın akibeti hakkında şöyle bilgi verilir: "... *Domanico Badia'nun âlemde daha birçok seyyiata alet olduktan sonra, nihayet yine Şam'da yed-i intikam-ı hükûmette kıvrana kıvrana can vermiş olduğu tevârîhte münderiçtir.*"<sup>65</sup> (s.433)

Dominico Badia'nın bütün sergüzeşti, İslâm âlemini karıştırmak isteyen bir ajanın cezasını bulması üzerine inşa edilmiştir.

### c. Norm Şahıslar

#### Cuzella

Bir norm şahıs olarak Cuzella, Hasan Mellâh'ın bütün rolünü belirler. Romanda ilkin Alfons'un Cartagena'daki konağı tasvir edilirken Cuzella ile karşılaşmaktayız. Babasıyla konakta yaşamaktadır (s.8). Romanın başlangıcında on altı yaşındadır (s.9). Fiziksel tasviri "...*uzunca boy ve gayet latif endam ve beyazca teninden maada, iri ve siyah gözleri ve enli ve gür semmûrî kaşları, biraz çekme burun, ortaca ağız.*"(s.9) şeklinde yapılmıştır. Sadeliğe meyli olan Cuzella, iyi eğitim almıştır. "...*karşısındaki muhatabı gaşyette*" (s.9) her zaman elindedir. "...*validesi babası elinde bir kazaya*" (s.9) yetim olarak büyümüştür. İki rahibe (Sipros ve Marie) tarafından yetiştirilmiştir. İspanyolcanın "*pek mahir kâtibi ve mutavassıt bir şairi*" (s.10) olan Cuzella, Fransızca'yı iyi derecede öğrenmiş, ilgilendiği "*ilm-i edyân ve felsefed*" (s.10)

---

<sup>65</sup> "*En büyük İspanyol seyyahlardan biri olan Dominico Badia (Domenico Badia), (...) Ali Bey el-Abbasi adıyla Arapların geleneksel kılığına girmiş ve kendini Suriyeli tüccar olarak tanıtmıştır. Akdeniz'de birkaç ülkeyi gezdikten sonra Suriye'ye dönmüştür.*" (aktaran Ahmad Fathi Zahra; Pablo Martin Asuero (Director of Cervantes Institute in Damascus), [http://www.sana.sy/eng/28/2008/06/24/180968.htm] Asıl adı Domingo Badia Y Lebllich olan Dominico Badia 1767-1818 yılları arasında yaşamıştır. [http://www.hesperialibros.com/C66.pdf]

derinleşmiştir. Kütüphanesinde “*en büyük feylesofların*” (s.11) birçok kitabı (bin beş yüz adet) bulunmaktadır.

Henüz on altı yaşında olan Cuzella, romanın ana vakasına yaşadığı iç sıkıntısıyla dahil olur. “...*beş altı aydan beri*” (s.11) sıkıntı geçirmesinin nedeni Dominico Badia’nın eve sık sık uğrayıp kendisiyle evlenmek için Alfons’la daha sıkı münasebete girmesidir. Dominico Badia’dan kendisine mektup geldikçe dalgınlığa başlayan Cuzella’nın “*delikanlı aleyhine bir kat daha nefret*”(s.13) göstermesine sebep olmaktadır. Babası Alfons, Cuzella’yı Dominico Badia ile evlenmeye zorlamaktadır. Dominico Badia ise bu işbirliği neticesinde Cuzella ile evlenebileceği kanaatine varmıştır. Alfons, Dominico Badia’yı damadı olarak görmeye başlamıştır. Neredeyse nişan hazırlıkları başlatılmıştır. Dominico Badia, yemeğe davet edildiği bir akşam, Cuzella’ya söz kesme anlamına gelecek pırlanta yüzük takmak ister (s.41). Cuzella bunu reddeder. Cuzella’nın gerek babasının telkinlerini, gerekse de Dominico Badia’nın kurlarını ve teklifini kabul etmemesinin nedeni odasında sakladığı bir resimden dolayıdır: “...*yağlı boyalı küçük resim çerçevesini*” (s.42) Rahibe Marie’ye gösterir. Gereğesini bu resmi Marie’ye gösterirken açıklar: “...*bu resimdeki çehrede görülen melekियete bakınız, bir de Pavlos’un suratına bakınız.*” (s.42) Bu resme yakın “*çehreler*” aradığını söyleyen Cuzella “...*ben böyle melek-simâ çehre isterim. Yoksa ben babam gibi aç gözlü değilim ki, paraya zenginliğe tamah edeyim.*”(s.43) diyerek Dominico Badia ile evlenmek istemeyişinin nedenini belirtir. Resim “*on dokuz yaşlarında (...) mektebi bahriye formasını lâbis*”(s.43) bir delikanlıya aittir. Cuzella, bu resimdeki gibi biriyle evlenmek istemektedir: “...*hüsn ü ânu, kalıbı, kıyafeti, Cuzella gibi bir kızı meftun ve hayran edecek derecenin dahi fevkinde*” (s.43) bulunan bu delikanlıya âşık olmuştur.<sup>66</sup> Hasan Mellâh, Cuzella’nın odasına hırsızlık için girdiğinde resimdeki delikanlı ile karşılaştırılır. Resmin kime ait olduğunu Hasan Mellâh’a soran Cuzella “*benim kendi resmim*” (s.85) cevabını alır. Cuzella da resimdeki kişiyi Hasan Mellâh’a benzettiğini söyler. Böylece Cuzella resim aracılığıyla âşık olduğu kişinin

<sup>66</sup> Tanzimat dönemi romanlarında erkek ya da kızı birbirinin resmini görerek âşık olmaları sıkça işlenmiştir. Yusuf ve Züleyha’da rüyada görerek âşık olma motifi, Hüsrev ve Şirin ile Vamık ve Azra’da ise birbirinin resmini görerek âşık olma motifine dönüşmüştür (Özön 1985: s.42-44). Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında birbirinin özellikle fotoğrafını görerek âşık olma sıklıkla kullanılmıştır. Romancı bunu, *Hasan Mellâh*’tan sonra *Vâh* ve *Taaffüf*’te kullanır. Özellikle *Taaffüf*’te Tosun ve Sâniha birbirlerini reel olarak hiç görmemişler; ancak resimleri sayesinde birbirlerine âşık olmuşlardır. Mustafa Nihat Özön (1985), resim sayesinde âşık olmanın Hasan Mellâh’ta “*eski hikâye trükleri*” (s.192)ni andırdığını belirtir.

Hasan Mellâh olduğunu anlar. Resim Hasan Mellâh, Cadiz harbiye okulunda okurken bir ressam tarafından yapılmıştır. Cevdet Perin (1943), resme âşık olma ve sahibiyle karşılaşmayı masal temi olarak değerlendirir (s.49) Bu açıdan gerçekçi değildir.

Hasan Mellâh'ı gördükten sonra ona âşık olan Cuzella, babası Alfons'un onayı olmadığı takdirde kaçacağına dair söz vermiştir. Dominico Badia, sevdiği kızın Müslüman Faslı bir delikanlıya âşık olmasına tahammül edemez. Dominico Badia, Cuzella'nın Hasan Mellâh'la sözleştiği gün ihtiyar kılığında girerek Hasan Mellâh'ın adamı olduğunu ve kendisini ona götüreceğini söyler (s.120). Cuzella böylece Dominico Badia'nın eline düşer. Kaçırılan Cuzella'dan romanın son bölümüne kadar söz edilmez. Cuzella âdeta buharlaşmıştır<sup>67</sup>. Dominico Badia'nın marifetiyle kaçırılmasından Hasan Mellâh'ın onu Şam'da bulmasına kadar Cuzella'dan en ufak bir haber alamayız. Bundan sonra Cuzella hakkında ilk bilgiyi anlatıcı verir. "*Haremimde yalnız bir hemşiresi varmışsa da, biçâre mecnun olup birkaç defa nefsine suikast etmeye kalkışmış olduğundan bir odada mahbusen ikamet edermiş.*" (s.372) Bu bilgi bizi Cuzella'nın kaçırılmasından bulunuşuna bir köprü ile bağlar. Cuzella, aşkına ihanet etmemek için Dominico Badia'ya kaçırıldığı için delirdiği rolünü oynamıştır. Anlatıcının Şam'da yayılan Seyyid Ali öyküsünün bir parçası olarak Cuzella'dan "*haremindeki hemşire*" (s.372) olarak söz etmesi onun Hasan Mellâh'a kavuşacağı fikrini kuvvetlendirir.

Hasan Mellâh ve Alonzo'nun Seyyid Ali'nin pazartesi ve Perşembe günleri Emevi Camisine gitmek için çıktığını öğrenmeleri sonucu Cuzella ortaya çıkartılır. Pencereden başını çıkararak Alonzo ile konuşur. Alonzo'dan Hasan Mellâh'ın sağ olduğu haberini alan; ancak Hasan Mellâh'ı tanımayan Cuzella bir-iki mektup teatisiyle deli olmadığını, aşkına sadık kalabilmek için delilik rolüne girdiğini anlatır. İçine mektup koyduğu saksı Hasan Mellâh'ın göğsüne çarpar. Hasan Mellâh bayılır; uzunca bir süre öldüğü sanılır. Halkın Hasan Mellâh'ın başına toplanması ile saksıdan çıkan mektup Şam hükûmetinin eline geçer. Mektup İspanyolca bilen bir yahudiye okutturulur. Cuzella, mektupta Seyyid Ali'nin müslüman olmadığını ve kendisinin kaçırıldığını anlatmıştır. Dominico Badia, gerçek kimliğinin açığa çıkmasıyla kaçır. Böylece Cuzella, Hasan Mellâh'a kavuşur. Hasan Mellâh, Cuzella'yı Beyrut'a oradan da

---

<sup>67</sup> George Orwell'in 1984 romanında 'buharlaşmak' kaybolmak anlamında kullanılmıştır. George Orwell, 1984, Can Yayınları, İstanbul 2001, s.23

Cartagena'ya babasının yanına götürür. Babasının muvafakatını alan Cuzella Hasan Mellâh ile evlenir. Cuzella, babası Alfons ve eşi Hasan Mellâh ile Cezayir'e yerleşir.

### **Alonzo**

Cuzella'nın aynı anadan doğma üvey kardeşidir. Romanın en önemli yardımcı karakterlerinden biridir. Hasan Mellâh'ı korsan gemisinde öldürülmekten kurtarmıştır. Hasan Mellâh'ın amcası Sîdî Hamdan'ın yanında uşaklık yapmıştır (s.63). Fas'ın karışması ve efendisinin öldürülmesinden sonra kaçmak zorunda kalmış ve korsan Pietro ve Zerno'nun gemisine düşmüştür. Alonzo, ilk olarak Hasan Mellâh'ın babasının intikamını almasının ardından sığındığı korsan gemisinde ortaya çıkar. Korsan gemisine alınan Hasan Mellâh'ın soyulduktan sonra denize atılmasını engeller (s.53). Roman boyunca “*şakacı*” (s.54) olarak yansıtılan Alonzo, norm karakter olarak görünür. Korsan gemisinden kurtarılmasından sonra geminin sahibi Abdulgani kılığında “*gülünç yüzlü*”(s.332) ve “*şakacı*” (s.54) olarak gezer.

Alonzo'nun Cuzella'nın üvey kardeşi olduğu romanın sonuna kadar belirtilmez. İlk Alfons, Cuzella'ya annesini nasıl öldürdüğünü anlatır. Alfons'a göre Cuzella'nın annesini öldürdüğünde Murcia'daki sevgilisinden edindiği çocuğu da hançerle öldürmüştür (s.22). Bu olaydan sağ olarak kurtulan Alonzo'nun göğsünde “*boylu boyuna*”(s.72) bir kılıç yarası izi kalmıştır. Cezayir'e Hasan Mellâh ile yerleşen burada sergüzeştini Alfons'un da hazır olduğu bir zamanda anlatan Alonzo'nun Alfons'un üvey oğlu ve Cuzella'nın üvey kardeşi olduğu anlaşılır (s.429-431). Cuzella, Alonzo'yu bağrına basar; Alfons ise affeder. Alonzo'nun Alfons'un üvey oğlu olduğu romanın sonuna kadar açıklanmaz, ta ki Alonzo kendi sergüzeştini anlatır, mesele ortaya çıkar. Şüphesiz ki romancının böyle bir tavır içinde bulunması, çözümün askıda tutulması (suspense) amacını taşır.

Hasan Mellâh'ın Cartagena'da Alfons'un evine hırsızlık için girmesinden Pietro ve Zerno'nun korsan gemisinden yaralı olarak çıkarılmasına kadar Alonzo hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Korsan gemisinden çıkartılan Alonzo, bundan sonra Hasan Mellâh'ın en büyük yardımcısı ve akıl hocası olur. Hasan Mellâh'ı yönlendirir. Hatta Hasan Mellâh'ın Şam'da Cuzella'yı bulması sırasında ona eşlik

etmiş; Cuzella'ya gönderilecek mektupları o yazmıştır (s.387). Mektup yazma fikri ona aittir. Korsan gemisinde Hasan Mellâh'ın çizmesinin çıkmaması sonucu ayaklarını kesmek isteyen Pietro'yu mantıklı açıklamalarla bundan vazgeçirir. Dolayısıyla Alonzo'nun bütün sunumu "akıl vermek" üzerine kuruludur.

### **Esmâ**

Esmâ, Hasan Mellâh'ın İskenderiye sahillerine varmasından sonra romana bir karakter olarak girer. Murat Bey'in cariyesidir. Çeçendir. Timur Bey'e âşıktır. Evlilik düşünmektedir. "...*fevkalâde denilecek bir afet*"(s.296) olan Esmâ, Timur Bey'in ailesinin istememesi sonucu evlilik gerçekleşmez. Çünkü Esmâ bey kızı değildir. Esmâ'nın bey kızı olduğu ortaya çıktığında ise Timur'un Esmâ ile evlenmesini kabul ettiği sırada kaçırılıp İstanbul'a esir olarak götürülür. Mısırlı bir esirciye satılır. Mısır'a götürülür; Murat Bey'e satılır. Esmâ Timur'u sevdiği için Murat Bey'in cariyesi olmayı reddeder. Esmâ'nın çok direnmesi üzerine onu hemşiresi olarak kabul eder (s. 316-326).

Canürktü ve Sarı Yakup'un fedakârlıkları üzerine istediklerini yerine getireceği vaadini veren Murat Bey'den ikisi de Esmâ'yı cariye olarak isterler. Canürktü ve Sarı Yakup'un bu isteklerinden vazgeçmemeleri neticesinde bir müsabaka yapılmasına karar verir. Müsabaka halka açık olarak yapılır. İki bin beş yüz kişi (s.247), masalsi bir kurgu ile Mısır'ın çeşitli bölgelerinden Esmâ'yı alabilmek amacıyla hünerlerini göstermek için İskenderiye'ye gelir. Canürktü ve Yakup'un finalist olduğu müsabakada ikisi de hünerlerini gösterir. O sırada İskenderiye limanından Meliketülbahr ile geçen Hasan Mellâh gemi toplarıyla tesadüfen bir gösteri yapar. Jüri tarafından Hasan Mellâh birinci seçilir ve böylece Esmâ, Hasan Mellâh'ın yanına geçmiş olur (s.253). Başlangıçta Alonzo'nun telkinleriyle Esmâ'ya yaklaşan Hasan Mellâh umduğunu bulamaz. Esmâ, ömrü boyunca Timur'a ve aşkına sadık kalacağına ant içmiştir. Hasan Mellâh'ın türlü yavaşmaları kâr etmez. Esmâ, İstanbul'a Hasan Mellâh'ın gemisiyle gider. Gemideki herkesin kimlik değiştirmesinden dolayı o da erkek kılığına girer.<sup>68</sup> İstanbul'da Timur Bey ile karşılaşana kadar Hasan Mellâh'ın erkek kardeşi Sîdî Hüsnü kılığında gezer (s.332). Yerleştiği konakta Komşu Bey'in hanımını etkiler. Hanım ona âşık olur.

<sup>68</sup> 1875'te yazılan bu romanda bir kadının erkek kimliğine girmesi, Tarnzimat romancılığında erkeklerin kadın kimliğine girmesine müteradif olması bakımından bir yenilik olarak addedilebilir.

Böylece romanda karikatürize edilen Esmâ, Timur'un Arslan adında bir köle olarak bulunmasından ve Hasan Mellâh tarafından satın alınmasından sonra mutlu sona ulaşmıştır.

### **Alfons**

Cuzella'nın babasıdır. "...*servette asrının gerçekten yegânesi*" (s.7) olan Alfons, Carteganalıdır. Cezayir, Mısır ve Osmanlı topraklarını "*uzun müddet geşt ü güzâr*" (s.7) ettiğinden kendisine şarklı denilmektedir. Servetinin seyahatleri sırasında yaptığı ticaretten kazanmıştır. Cartegana'da kendisi ve kızı için bağ içinde büyük bir konak yaptıran Alfons, karısını kendisini aldattığı gerekçesiyle öldürmüştür (s.19-22). O zaman Cuzella "*beş altı*" (s.9) yaşındadır. Soğukkanlı olduğunu karısını öldürmesini, kızı Cuzella'ya anlatmasından anlıyoruz (s.22). "*aç gözli*" (s.12) olmasından ötürü kızının büyük bir servete sahip olan Dominico Badia ile evlenmesini ister. Cuzella'ya telkinlerde bulunur. "*Yavuklun Pavlos'un mektubunu okudun mu?*" (s.15) sorusunu Cuzella'ya soran Alfons'un Dominico Badia'ya olan tavrını gösterir. Cuzella'nın Dominico Badia tarafından kaçırılmasından Hasan Mellâh'ın kurtarmasına kadar romanda Alfons hakkında bir bilgi edinemiyoruz. Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı Cartagena'ya götürüp hakikati Alfons'a anlatması onun hadiselerin iç yüzünü öğrenmesini sağlamıştır. Bu durum Alfons için bir aydınlanma anıdır (enlightening moment). Romanın sonunda kızı Cuzella ve damadı Hasan Mellâh ile Cezayir'e yerleşir.

### **Marie**

Rahibe olan Marie, Cuzella'nın dil, felsefe ve dinler tarihi öğrenmesinde en etkili olan şahıstır. "...*kendi lisânı bulunan İspanyol lisanından maada Fransız ve Latin ve Yunan lisanlarını dahi pek lâyıklı bilir, her ilmin âlimi, her fennin mahiri, ellisini tecavüz etmiş bir kadın*" (s.10) olarak tanıtımı yapılan Marie, Cuzella'nın hem hocası hem de sırdaşdır (confidante). Cuzella, Hasan Mellâh'ı ilk olarak Marie'ye gösterir.

Marie, Hasan Mellâh'ın rahip Policon kimliğine bürünmesini ve Cartagena'da hırsız olarak yakalanmamasını sağlar (s.104). Cuzella'nın Alfons ile evlenmek istemeyeşine başlangıçta zenginlikten dolayı sıcak bakmasa da daha sonra destek olur. Bu durum Hasan Mellâh'ın ortaya çıkmasıyla gerçekleşmiştir. Cuzella'nın Dominico Badia tarafından kaçırılmasından romanın sonuna kadar sadece bir mektup dışında onun hakkında herhangi bir bilgiye sahip olamıyoruz. Hasan Mellâh'ın Cartagena'daki durumu sorduğu mektubuna cevaben yazdığı mektupta Cartagena'daki ahvali Hasan Mellâh'a bildirir (s.212).

### **Madam İlia**

Madam İlia, Hasan Mellâh'ın Korsika'da büyük bir şan sahibi olmak suretiyle Ajaccio Valisinin konağına yemek davetine icabet ettiği zaman romandaki yerini alır. Ajaccio Valisi Hasan Mellâh'a Madam İlia'yı “*yengesi*” (s.159) olarak tanıtmıştır. Yemek odasında duvardaki resme gözü ilişen ve bir yerden resimdeki kişiyi tanıdığını düşünen Hasan Mellâh'a resimdeki kişinin Madam İlia'nın kocası olduğunu söyler (s.160). Ajaccio valisi, Madam İlia'nın kocasının annesini, babasını ve kız kardeşini öldürerek kaçtığını ve kendi kardeşi olduğunu söyler. Bunun üzerine Madam İlia ile ilgilenen ve ona acıyan Hasan Mellâh kocasını bulması için yardımcı olacağını dile getirir. Böylece Hasan Mellâh'ın gemisine giren ve kendisine özel bir kamara yapılan Madam İlia, kocasını ilk uğradıkları Marsilya'da arar. Kilisede kocasına rastlayan Madam İlia, kocasının kaçması üzerine umutsuzluğa kapılır. Bu arada gemide bulunan Trillo'nun kurlarına aldanan Madam İlia, kocasının miskin adam olarak gemiye binmesinden sonra her şeyi itiraf eder. “*Benim namusumu berbat eden bir mel'un varsa Trillo'dur. Veledizinası hâlâ karnımdadır. Ben namussuz bir karıym, bana ölüm layıktır, ölüm.*” (s.224) diyerek denize atlamak suretiyle intihar eder. Madam İlia, vicdan azabından ötürü hayatına son vermiştir (Yıldız 1999: s.348).



## İlia

Romanda ilk olarak Korsikalı olarak tanıtılır. İlia; Pietro ve Zerno'nun korsan gemisinde “*Korsikalı bir herif (...) tembellikte şöhret-şiâr*” (s.68) olarak yansıtılır. Korsan gemisine düşmesinin nedeni “*Korsika’da bir gece içinde validesiyle pederini ve bir de hemşiresini*” (s.68) öldürerek kaçmasıdır. Tembelliği yüzünden Pietro tarafından denize atılmak istenir; fakat Hasan Mellâh ve Alonzo'nun aracılığıyla atılmaktan kurtulur ve “*Mallorca’nın cenup sahiline*” (s.74) bırakılır.

İlia'nın roman kurgusuna yeniden katılması Korsika adasından eşini aramak amacıyla Meliketülbahr'a alınan Madam İlia aracılığıyla gerçekleşir. Madam İlia onu Marsilya'da Saint Marie Kilisesinde “*...kapı yanında ayak üzeri durup, boynunu bükmüş bir fakir*” (s.184) olarak görür. İlia eşinden kaçır. İlia, Trillo'nun Dominico Badia hakkında bilgi sahibi olmak için Marsilya'da duran ıskunasından çıkan “ *miskin adam*” (s.216) olarak ortaya çıkar. İsmi Antuan (s.221) ve Gaskonyalı (s.219) olduğunu söyler. İlia “*salaş*”(s.216) meyhanede Trillo'ya Dominico Badia'nın Lyon'da olduğu bilgisini verir. Bunun üzerine İlia'yı Hasan Mellâh'ın yanına götürür. Hasan Mellâh, İlia'yı kendisini tanıyanın olup olmadığını anlamak için gemideki herkese gösterir. Madam İlia kocasını tanır. İlia, annesini, babasını ve kız kardeşini namus için öldürdüğünü söyler. Karısının da Trillo tarafından iğfal edilmiş olması ve karnında çocuk taşıması, romanda bu şahsiyetin kötü kaderi olarak yansıtılır. Karısının da kötü yola düşmesinden sonra yaşamak istemez (s.225). Hasan Mellâh'a verdiği “*Arkadaş ben sana can borçluyum.*” (s.74) sözünden ötürü gemiye personel olarak alınır. İntihar etmekten vaz geçer. Hasan Mellâh'ın Dominico Badia'nın Şam'da olduğunu öğrenmesi; dolayısıyla Cuzella'yı kurtarması İlia'nın İstanbul'daki çabası neticesinde gerçekleşmiştir. İlia, Pavlos Kumpanyası acentasına Hasan Mellâh'ın hafiyesi olarak girer ve Domanico Badia'ya gelen mektuplardan birini gizlice açar. Böylece, Domanico Badia Şam'da olduğunu Hasan Mellâh'a bildirir (s.365). İlia'nın böylece bir şahıs olarak romandaki görevi sona ermiştir.

## Timur Bey

Timur Bey, ilk olarak Esmâ'nın sergüzeştini Hasan'a anlattığı zaman roman şahısları içerisine girer. Çeçen "*Timurtaş Bey'in oğlu*" (s.316) olan Timur Bey Esmâ'yı sevmiş ve ondan başka kimseyi sevmeyeceği sözünü vererek evleneceklerini vaat etmiştir. Esmâ'nın "*fakir kızı*" (s.316) olması sebebiyle ailesi Timur Bey'e Esmâ'yı layık görmez. Esmâ'nın İstanbul'a esir olarak kaçırılması sonucunda Timur Bey de İstanbul'a gider (s.318). Esmâ'nın yanında olabilmek için "Ben köleyim, kaçak köleyim, beni alınız." (s.318) demiş ve köle olarak Esmâ'nın yanında yer almıştır. Esmâ'nın Mısır'a satılmasıyla İstanbul'da köle olarak Bekir Bey'e verilmiştir. Uzleti Efendi'nin Aksaray'daki konağında anlatılan bir öyküyle Timur Bey'e Arslan olarak tesadüf ederiz. Arslan Bey, Bekir Bey'in kızını baştan çıkaran köle olarak yansıtılır (s.336). Okuma yazması olan, yazdığı amme cüz'lerini yüz paraya satabilen bir köledir. Böylece cimri olan Bekir Bey'e para kazandırır. Bekir Bey onu çok ucuza almıştır. "*Açlığa, çıplaklığa tahammül*" (s.338) eden Arslan'a Bekir Bey'in evli olan kızı kur yapmış; fakat köle olduğu için suçlu bulunarak Paşakapısı cezaevine konulmuştur. Kendisine burada yardımcı olan Tomruk ağası Arslan'ın suçlu olmadığını anlamış, işi mahkemeye dökmüştür. Bekir Bey'in kızı mahkemede Arslan'ın suçlu olmadığını itiraf eder. Bu hikâyeyi duyan Hasan Mellâh, Arslan'ın Timur olduğunu anlar. Bekir Bey'in öldüğünü ve kölenin satıldığını öğrenen Hasan Mellâh, onu satın almaya karar verir. Esmâ'nın Timur Bey'e kavuşmasını sağlar. Esmâ ile evlenir. İlia'nın Hasan Mellâh'a Dominico Badia'nın Şam'da olduğunu haber verdiği sahnede Timur Bey, Dominico Badia'yı İstanbul'dan tanıdığını ve onun kendini Seyyid Ali olarak tanıttığını söyler. Böylece Dominico Badia'nın İstanbul'da kaldığını Timur Bey sayesinde öğrenmiş olmaktadır. Hasan Mellâh'ın Şam'a gidip Cuzella'yı kurtarmasından sonra Cartagena'dan gelen Alonzo, Timur Bey ve Esmâ'yı Cezayir'e davet eder. Bunun üzerine Timur Bey de Esmâ ile Cezayir'e Hasan Mellâh'ın yanına gider (s.420).

## Sinyor Pavlos

Pavlos Kumpanyası'nın sahibidir. Hasan Mellâh'ın babası Sîdî Osman, kazandığı parayı onun kumpanyasına yatırmıştır. Hasan Mellâh'ın Cadiz'deki bahriye mektebini bitirmesinden sonra Fas'taki durumu öğrenmesinden sonra yanına geldiği kişi Sinyor Pavlos'tur. "...*altmış yaşında, ak saçlı, kaçık benizli bir şey*"(s.130) olarak tanıtılan Sinyor Pavlos'un kimsesi yoktur. Hasan Mellâh'ı Yakup el-Deca'nın adamlarına karşı korur ve saklar. Sîdî Osman'a olan itimadı sebebiyle yetim kalan Hasan Mellâh'a babalık yapar (s.132). Sîdî Osman'a ait bütün serveti Hasan Mellâh'ın adına geçirir. Babasının katili Yakup el Deca hakkındaki ilk bilgileri Hasan Mellâh'a anlatır. Hasan Mellâh'ı Yakup el Deca'nın adamlarına karşı korumak için Pavlos kasabasına acentası olan Giovanni'nin yanına gönderir (s.134)<sup>69</sup>.

Pavlos Kumpanyası'nın sahibi olmasına ve Dominico Badia ile yazışmasına rağmen ticari ahlâkı sebebiyle Hasan Mellâh'a onun yerini söylemez. Hasan Mellâh'ın Cadiz'de Sinyor Pavlos'a Dominico Badia'nın yerini sorar; Pavlos ona "*Bilmem, haber alamıyoruz.*" (s.285) cevabını vermiştir. Bu cevapla romanda dürüst kişiliğinin yanı sıra onun 'round character' olabileceği kanaatini güçlendirmektedir.

## Trillo

Hasan Mellâh'ın Meliketülbaahr adlı gemisinde güverte zabiti olarak çalışan bir italyandır. "*Otuz beş, kırk yaşlarında*" (s.187) olan Trillo "... *pek hovarda-meşreb*" (187) biridir. Madam İlia'nın gemiye alınmasından sonra ona kur yapar. Hasan Mellâh'ın Madam İlia ile ilgilenmesine, konuşmasına ve kamarada yalnız kalmasına kıskançlıkla bakar (s.210). Madam İlia'yı kocasını aramaktan vazgeçirmek ister. Madam İlia "... *masûmiyet-i melekâne tarafından kemâl-i mağlubiyeti*"(s.192) neticesinde Trillo ile birlikte olur. Bu hadiseden sonra Trillo anlatıcı tarafından "... *işgüzâr bir mel'un*"(s.215) olarak değerlendirilir. Romanın ana vakasındaki yeri, İlia'yı

---

<sup>69</sup> Handan İnci (1992), Ahmet Mihat'ın babası ölen kahramanlara himaye edici manevî babalar ortaya çıkardığını belirtir (s.124). Şüphesiz ki bu durum onun biyografisiyle yakından ilgilidir. O da erken yaşlarda babasını kaybetmiş, Mithat Paşa gibi himaye edici manevî bir babaya sahip olmuştur.

gemiye miskin adam olarak getirip Hasan Mellâh'a takdim eder. İlia, böylelikle romandaki yeni yerini Trillo vasıtasıyla kazanmış olmaktadır.

Madam İlia'nın intihar etmeden önce söylediği "*Benim namusumu berbat eden bir mel'un varsa, o da Trillo'dur. Veledizinası hâla karnımdadır.*" (s224) sözleri, Trillo'nun akibetini hazırlamıştır. Madam İlia'nın intihar etmesi üzerine kaçmak zorunda kalır. Romanın sonunda Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı kurtarıp Malta'ya uğradığı sırada Trillo'ya burada bir hapisanede tesadüf ederiz (s.412). Trillo, cinayet işlememiş olmasına rağmen suçlanır ve hapse atılır. Hasan Mellâh'a suçsuz olduğunu söyleyerek kendisini kurtarmasını ister. Hasan Mellâh da Madam İlia'nın ölümünden kendisinin sorumlu olduğunu ve cezasını böylece hak ettiğini belirtir: "*İnsan kendisini (...) Allah'ın pençe-i intikamından kurtaramaz.*" (s.414) Böylelikle Trillo hak ettiği cezayı almıştır.

### **Pietro**

Pietro, Hasan Mellâh'ın Fas'ta babasının intikamını aldıktan sonra alındığı korsan gemisinin Zerno'yla ortağıdır. Gemide baygın olan Hasan Mellâh'ın üstündeki bütün eşyalar alındıktan sonra çizmeleri çıkartılmaya çalışılır. Çıkartılamaması üzerine Pietro "*Et baltasıyla Arap'ın ayağını dizinden kesmeli*" (s.52) fikrini öne sürer. Bu onun karakterindeki acımasızlığın ve katılığın ifadesidir. Hasan Mellâh'ın denize atılması gerektiğinde ısrar etmiştir (s.53). Ortağına bile güvenememektedir. Gece uyuduğunda odasını mutlaka kilitler (s.63). Hasan Mellâh'ın Cartagena'da Alfons'un konağına hırsızlığa gönderilmesinden sonra gözcülerin yakalanmasıyla Cartagena limanından ayrılır. Böylece romanda, Pietro uzun bir müddet sahneye çıkmaz. Pietro'nun ikinci kez sahneye çıkması Hasan Mellâh'ın Meliketülbahr gemisinin toplarıyla Zerno ve Pietro'nun korsan gemisiyle düello etmesi sonucunda gerçekleşir. Pietro korsan gemisiyle saldırdığı geminin içinde sekiz-on kişinin cayır cayır yanmasını zevkle izlemiştir (s.276). Batan korsan gemisinden çıkartılıp Meliketülbahr'a alındıktan sonra idamına karar verilir. Suçlarını kabul eder ve idamının haklı olduğu düşüncesine ulaşır. Pietro, denize atlamak suretiyle hayatına son verir (s.278).

## **Zerno**

Zerno, Hasan Mellâh'ın Fas'ta babasının intikamını aldıktan sonra alındığı korsan gemisinin Pietro ile ortağıdır. Korsan olmasına rağmen insanlara karşı merhamet duyguları besler (s.54). Pietro'nun zıddıdır. Hasan Mellâh'ın Pietro tarafından ayaklarının kesilmesine ve denize atılmasına karşı çıkar. Alonzo ile işbirliği içindedir. Pietro'ya güvenmez. Korsan gemisinin Cartagena'dan ayrılmasından Hasan Mellâh'ın gemisiyle karşılaşmasına kadar sahnede görünmez. Korsan gemisinin batması üzerine Meliketülbahr'a alınan Zerno, Hasan Mellâh tarafından affedilir ve gemiye hizmet etmek üzere alınır. Pietro'yu idam etmekle Zerno görevlendirilir. Bu görevi yerine getirmek istemez (s.278). Pietro'nun denize atılmasından sonra rahatlar.

## **Murat Bey**

Murat Bey, Çerkezistan'dan on iki, on üç yaşında bir esir olarak Mısır'a getirilmiş; “*şecaat ve besâletinden*” (s.229) ötürürü “*Mısır kölemen beylerini taht-ı kahr-ı itaati*” (s.229) altına almış ve bütün Mısır'a hakim olmuştur. Başlangıçta Canürktü adlı hizmetkârını kendisine gelen bir ihbar üzerine Dimyat'ta Yunus Bekre'yi öldürmekle görevlendirir. Daha sonra mektubu yanlış okuduğunu anlayarak Sarı Yakup adlı hizmetkârını Dimyat'a varmadan Canürktü'ye giderek Yunus Bekre'nin öldürmesini engellemesini ister. Murat Bey, hem Canürktü'ye hem de Sarı Yakup'a bu görevlerini yerine getirmeleri karşılığında istediklerini vermeyi vaat eder. Canürktü'ye yetişen Sarı Yakup, Yunus Bekre'nin öldürülmesine engeller. Böylece iki şahıs da görevini yerine getirmiştir. Ödül olarak hemşiresi Esmâ'yı Murat Bey'den isterler. Murat Bey, ikisinin de istediklerinden vazgeçmemesi üzerine bir müsabaka tertip ettirir. Müsabaka'yı Hasan Mellâh kazanır.

## **Canürktü**

Canürktü “...*an-asıl Çerkez*” (s.239)’dir. Canpolat Bey’in kölesidir. Canpolat Bey ölmeden önce Canürktü’yü Murat Bey’e intisap etmesini vasiyetinde yazmıştır. Canpolat Bey’in ölümünü üzerine Murat Bey’in hizmetine girmiştir. “... *yirmi sekiz, otuz yaşlarında, uzun boylu, siyah kıllı, çatık kaşlı, halâvetli*”(s.240) kahraman olan Canürktü, sadık bir kişiliğe sahiptir. Murat Bey, Canürktü’yü Yunus Bekre’yi öldürmek için görevlendirmiştir (s.230). İskenderiye’den Dimyat’a hızlılığı sebebiyle on altı saatte gider. Görevini yerine getirecekken Sarı Yakup yetişir ve bir yanlış anlamının olduğunu söyler. Yola çıkmadan önce kendisine vaat edilen Esmâ’yla evlenmek istediğini öne sürer. Sarı Yakub’un da Esmâ’yı istemesi üzerine yapılan düelloya katılır. Esmâ’ya kavuşmakta ısrarlıdır. Hasan Mellâh’ın yarışmada birinci olmasıyla bu isteğine kavuşamaz (s.253).

## **Yakup**

Romanın Mısır’da cereyan eden episodunun önemli şahsiyetidir. Canürktü’nün Yunus Bekre’yi öldürmesini engellemek için görevlendirilir. İskenderiye’den Dimyat’a on beş saatte yetişme başarısı gösterir. (s.235) Ödül olarak Canürktü gibi Murat Bey’den Esmâ’yı ister. Böylece Müsabaka’ya katılır. Hasan Mellâh’ın yarışmada birinci olmasıyla bu isteğine kavuşamaz (s.253).

## **Yakup el Deca**

Hasan Mellâh’ın babasının katilidir. Fas’ta karışıklık çıktığı zaman Sîdî Osman’ı öldürüp topraklarını ve konağını ele geçirir. Hasan Mellâh, Yakup el Deca’nın babasının öldürdüğünü Sinyor Pavlos’tan öğrenir (s.132). Sinyor Pavlos, “*Sîdî Osman’ın Fas’ta bulunan emlâkının Yakup el Deca tarafından gasp edilmiş olduğunu*” (s.132) haber vermiştir. Hasan Mellâh, Fas’a tebdîl-i kıyfet gittiğinde Akrep’le işbirliği ederek Yakup el Deca’yı öldürür. Yakup el Deca’yı Akrep öldürmüştür (s.148).

## **Giovanni**

Sinyor Pavlos, Yakup el Deca'nın Sîdî Osman'ı öldürdükten sonra adamlarının Cadiz'e gelip Hasan Mellâh'ı arayıp sormaları üzerine güvenlik için Pavlos kasabasındaki acentası Giovanni'nin yanına gönderir (s.135). Sinyor Pavlos'un kendisine gönderdiği mektubu okuduktan sonra Hasan Mellâh'ı "... *kırk yıllık ahbabı değil, velinimet-zadesi gibi*" kabul edip evine almıştır. Hasan Mellâh, "*çend sene ömrünü*" (s.137) Giovanni'nin oğlu Pedro'yla arkadaşlık ederek evinde geçirmiştir.

## **Pedro**

Giovanni'nin oğludur. "*yalnızca genç değil, oldukça güzel, hele pek sevimli, tabiât-ı şî'riyyi sahibi, âşık tavırlı*" (s.136) olan Pedro, babasından aldığı emirle Hasan Mellâh'la ilgilenmiş ve arkadaşlık kurmuştur. Hasan Mellâh Pavlos kasabasında bulunduğu sıralarda Pedro ile gezmiş, onun sayesinde İspanyolcasını ilerletmiştir (s.137).

## **d. Fon Şahıslar**

### **Bekir Bey**

Timur Bey, Çeçenistan'da bir beydir. İstanbul'a Esmâ'yı bulmak için geldiğinde onun esircilerin elinde olduğunu öğrenip esir kılığına girer. Esmâ'nın satılması üzerine esircilerin elinde yalnız kalan Timur Bey kaçır. Onu yakalayan esirciler itaatine emin olamayıp ucuz bir paraya satmak isterler. Bu duyumu alan Bekir Bey, Arslan'ı (Timur Bey) ucuza mal eder. Arslan'ın amme cüz'leri, hatlar yazmasıyla para kazanır. Moliere'in *Cimri*'sindeki Harpagon gibi gibi cimri olan Bekir Bey, Arslan'ın sırtından epeyce para kazanır. Arslan'a verdiği elbiseleri bile "*beş kuruş*"a (s.338) satıp gelir elde etmeye çalışır. "*Bekir Beyin bir kat eski elbisesi beş kuruştan fazla etmez. Edecek kadar nezafeti kalmış olsa onu, ta paçavra edinceye kadar kendisi giyer.*" (s.338)

### **Sîdî Hamdan**

Romanda sadece ismi geçer. Alonzo'nun yanında uşaklık ettiği Sîdî Hamdan, Hasan Mellâh'ın amcası, Sîdî Osman'ın kardeşidir. Alonzo, Hasan Mellâh'ı korsan gemisine bindirildiği anda bu amcasından ötürü tanır (s.63).

### **Mevla Sîdî Muhammed**

Fas hükümdarının çocuklarından bir şehzâdedir (s.125). Sîdî Osman, Mevla Sîdî Muhammed'e hükümdar olmanın zorluklarını ve sorumluluklarını anlatır. O ise, *“Hükümetin bu kadar ağır bir iş olduğunu nazar-ı dehşetle görüp de el çekmek vatanperverliğe yakışır mı?”*(s.125) diyerek padişah olmayı istemesinin nedenini anlatır. Sîdî Osman'la birlikte Fas'ta otuz yıl boyunca yaptığı reformlar mutaassıplara dokunmuş, çıkan isyan sonucunda öldürülmüşlerdir (s.126).

### **Sîdî Osman**

Hasan Mellâh'ın babasıdır. Sîdî Muhammed ile birlikte büyümüştür (s.125). Fas padişahına müsteşarlık yapmıştır. Ticaret ve çiftçilik yaparak zenginleşmiş, Pavlos Kumpanyasına büyük miktarlarda yatırımlarda bulunmuştur (s.127). Mevla Sîdî Muhammed'le yaptığı reformlar sonucu mutaassıpların isyanı sonucunda Yakup el Deca tarafından öldürülmüştür.

### **Michelet**

Paris'te Dominico Badia tarafından Hasan Mellâh'ı Cuzella aşkından vazgeçirmek için görevlendirilen *“ihtiyar Fransız”*dır. (s.195) Hasan Mellâh'ın Paris'e kendisini takip etmek için geleceğini bilen Dominico Badia, Michelet'yi aşkın olmadığını yalnızca cinsel arzuların var olduğunu anlatmak Hotel de Moscova'da



görevlendirmiştir. Aşkın var olduğunu söyleyen herkesin iddiasını çürütür. Hasan Mellâh'ın kendisinin Dominico Badia tarafından tutulan bir adam olduğunu anlaması üzerine Ali Bey adlı bir Arap tarafından görevlendirildiğini itiraf eder (s.202).

### **Memiş Çelebi**

Bekir Bey'in damadıdır. Bekir Bey'in kızını âşık olmuş ve onunla evlenmiştir. “*Ne yüzüne bakılır, ne kıyafetine.*”(s.339) şeklinde tanıtılan Memiş Çelebi, karısının Arslan'ı sevmesine engel olamamıştır. Karısını bir gece Arslan'ın odasında görünürken şikâyet eder. Şikâyeti üzerine Arslan Paşakapısı hapisanesine konulur.

### **Angelino**

Cuzella'nın Alfons'un konağında iken özel hizmetkârlığını yapmıştır (s.14). Cuzella'nın Marie'ye gönderdiği mektupları ulaştırmıştır. Alfons'un konağının ihtişamını anlatan fon şahıstır.

### **Sipros**

Cuzella'nın rahibe olan birinci hocasıdır. Sevgilisinin aşkı yüzünden verem olmuştur (s.17). Bütün kitapları okuyup araştırmış olmasına rağmen rahibelerin neden evlenemediğini bir türlü çözememiştir. “*Politika erbabından bir adamı*” (s.10) seven Sipros, tam evleneceği sırada sevdiğinin nedensiz bir şekilde hükûmetçe kurşuna dizilmesi üzerine verem hastalığından dolayı ölür (s.10).

### **Duchan**

Alfons'un ektirisinin birinci kaptanıdır (s.24). Dominico Badia'ya evde verilen yemeğe katılmıştır. Alfons'un servetini göstermesi için kullanılan bir fon şahıdır.

### **Jeany**

Dominico Badia'nın ıskunasının birinci kaptanıdır. Alfons'un evinde verilen yemek davetine katılır. Kibar bir kişiliğe sanıptır (s.38). Dominico Badia'nın zenginliğini göstermek maksadıyla kullanılan bir fon şahıdır.

### **Miço**

Zerno ve Pietro'nun korsan gemisinin aşçısıdır. Hasan Mellâh'a korsan gemisinde yemek konusunda bilgilendirmiştir (s.59-60).

### **Pascal**

Cuzella'nın annesi, Alfons'un karısının sevgilisidir. Onun romandaki bütün sergüzeşti Alfons'un Cuzella'ya anlattığı kadarıyla sınırlıdır. Cuzella'nın annesi Murcia'ya Pascal'ın yanına iki yıl gitmiştir. Ondan bir çocuğu olmuştur. Sevgilisini başka kadınlarla aldattığı sıra onu gören Cuzella'nın annesi bir hançerle öldürmüştür (s.21).

### **Akrep**

Sîdî Osman'ın sadık kölesidir (s.146). Hasan Mellâh, Yakup el Deca'yı öldürmek için Akrep'ten yardım ister. Akrep, "velinimetzedesi"nin (s.146) yardım

teklifinin kabul eder. Hasan Mellâh ile Yakup el Deca'yı öldürmeye gider. Görevini yerine getirirerek Hasan Mellâh'ın babasının katilini öldürür. Yakup el Deca'nın adamları tarafından hançerle öldürülür (s.148).

### **Ajaccio Valisi ve Çevresi**

Ajaccio valisi, İlia'nın kardeşidir. Hasan Mellâh'ı Korsika adasına geldiğinde yemeğe davet etmiştir. Ajaccio valisinin evinde Fouillier, karısı ile birlikte Pavlos Kumpanyası'nın temsilcisi olarak bulunur. “*beylik sefinesi birinci kaptanı*” (s.159), *Ajaccio fırka-i askeriyesi kumandanı*” (s.159) ve valinin karısı da yemekte bulunan şahıslar arasındadır. Bu şahısların karakterleri derinliğine analiz edilmez. Fouillier'in karısı “*güzel ve fakat gayet ağırbaşlı*” (s.159)'dır. Valinin karısı “*pek genç ve güzel (...)* *şen, şataretli, fıkır fıkır kaynar bir işvebâz*” (s.159)'dır. Madam İlia dahi yemektedir. Fakat onu yukarıda ayrıntısıyla işlediğimiz için buraya almadık.

### **Yunus Berke**

Murat Bey'in Dimyat'ta yaşayan dostu olan beydir (s.231). Canürktü ve Sarı Yakub'un neden Dimyat'a geldiklerini öğrenir. (s.234) Murat Bey'in yanına gelen Yunus Berke yaşananları gayet soğukkanlılıkla karşılar. Canürktü ve Sarı Yakub'un Esmâ'yı istemeleri üzerine nasıl bir yol izlenmesi gerektiği hakkında Murat Bey'e yardımcı olur.

### **Kenan Bey**

Murat Bey ile Yunus Berke Bey'in arasını bozmak isteyen şahıstır. Hile ile onları birbirine düşürmek için Murat Bey'e mektup yazmıştır. Daha sonra Yunus Berke'nin Murat Bey'e gönderdiği mektupla hilesi anlaşılmıştır ( s.235-236).

### **Nasuh Bey**

“*Ümera*’dan”(s.236) bir kişi olan Nasuh Bey, Kenan Bey’in bir entrikası ile öldürülmüştür. Murad Bey ve Yunus Berke Beyler için ders alınan bir şahıs olmuştur.

### **Canpolat**

Canürktü’nün ilk efendisidir. Ölmeden önce vasiyetnde Canürktü’yü dostu Murad Bey’e bir hizmetkâr olarak miras bırakmıştır (s.239-240).

### **Eş-şeyh Zekâüddin**

Rüfai şeyhidir. Esmâ’nın Canürktü ile Sarı Yakub arasında pay edilememesinden ötürü yardımına başvurulmuştur. Canürktü veya Sarı Yakub arasında imtihan açılması fikrini dile getirmiştir (s.245). Asıl ismi Zincirkıran Halil olan Eş-şeyh Zekâüddin, “*an-asıl Anadolu ahalisinden olup tufuliyeti ile vakt-i şebâbını ulûm-ı Arabiyye ve diniyyeyi tahsilde*” (s.243) geçirmiştir. Adam öldürdüğü için İzmir’de bir hapse atılmış oradan kaçarak Mısır’a gitmiştir. Sözü oidlenen bir Rüfai şeyhidir. Mısır’da Rüfai dergahında ilerleye ilerleye şeyh olmuştur.

### **Samuel**

Hasan Mellâh’ın Cadiz’de Sinyor Pavlos’tan Dominico Badia hakkında bilgi alamamasından dolayı yardımına başvurduğu Fransız asıllı bir Yahudi’dir (s.287). Mektupları hiç açılmamış gibi okumakla mahir bir kişiliğe sahiptir. Romans kişiliği gibidir. Dominico Badia’nın Cezayir’de olduğu bilgisini Hasan Mellâh’a verir (s.288).

### **Ziver Ağa**

Esmâ'nın, Mısır'da Murad Bey'in haremine girmesini engelleyen harem ağasıdır. Esmâ'yı sevmektedir. Esmâ'yı Murad Bey'den saklamak için çalışır (s.318).

### **Uzletî Efendi**

Kibardan bir adam olup gayet zengindir. İhtiyar olduğu için İstanbul'da sohbetler için dostları evine gelir (s.334). Arslan ile Bekir Bey'in kızı arasında yaşanan olayları anlatır.

### **Osman Çelebi, Arif Molla, Hacı Hasan, Nuri Molla**

Uzletî Efendi'nin konağında bulunan bir dostlarıdır. Fon şahıs olarak romanda görev görür.

### **e. Diğer Şahıslar**

Michelet'in Hotel de Moscova'da aşkın gerçek olmadığını anlattığı sahnede Feuerbach adındaki Alman ve Desters adındaki İngiliz romanda fon şahıs olarak görev alır. Giovanni'nin annesi Maria ve karısı Madame Giovanni yine fon şahıs olarak romanda yer alır. Adı verilmeyen; ama romanda üç şahsı etkilemiş olması bakımından Alfons'un karısı vardır. Cuzella ve Alonzo'nun annesi olan kadın, namus nedeniyle Alfons tarafından öldürülmüştür. Murcia'da sevgilisinden edindiği Alonzo'nun Cuzella'nın üvey kardeşi olduğu anlaşılmaktadır.

Yukarıda zikrettiğimiz şahıslar dışında ismi belirtilen başka bir şahıs yoktur. Ancak ismi zikredilmemiş olsa da romanda fon olarak görev gören pek çok şahıs vardır. Bunlar, Pietro ve Zerno'nun gemisinde bulunan korsanlar, Cartagena limanında bulunan simsarlar, Giovanni'nin eşi, Hasan Mellâh'ın Fas'ta babasının katillerini aradığı sırada kimi bilgiler aldığı ve kendisini Yakup el Deca'nın adamlarına karşı saklayan hancı,

İstanbul'daki Pavlos Kumpanyası acentası olan Yahudi, erkek kılığına giren Esmâ'ya âşık olan 'Köprülü Hanım' adındaki kadın, Cartegena'da zabıtlar, limanlardaki hizmetliler, polisler, polis zabıtları ve Trillo'yu sorguya çeken polistir. Bunların tümünün ortak özelliği şehir yaşantısını yansıtan fon şahıslar olarak kullanılmış olmasıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin şahıs teferruatı, onun büyük bir romancı olduğunu ortaya koyar.

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanının şahıs repertuarı son derece geniştir. Ahmet Mithat, neredeyse Akdeniz kıyılarında yaşayan her milletten insanlarından birer ya da birkaç kişi seçerek bir panoramik roman oluşturma gayreti içine girmiştir. Denilebilir ki Ahmet Mithat Efendi, romanını yazarken camdan dışarı baktığında sokaktan geçen kimseleri dahi romana dahil etmiştir. Ana vakayı etkileyen bütün şahıslar kılık değiştirmişleridir. Bu durum, çekirdek vakadan (nucleus occurrence) kaynaklanmıştır.

### 3.1.1.2.3. Yapı

*Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin büyük dünya romancıları gibi bir muhayyileye sahip olduğunu gösterir. O, bu genişlikte tasarladığı romanları sayesinde Türk romancılığının Tolstoy'u sayılmalıdır. Macera yapısına (plot adventure) sahiptir. Bütün episodlar Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı kaçıran Dominico Badia'yı bulmak çerçevesinde birbirine bağlanmış ve kurgu macera üzerine inşa (building) edilmiştir. Romanın açılışı (opening) "*Marsilya'dan kalkıp Fas devletinin birinci iskelesi bulunan Tanca'ya yanaşmak için Septe boğazına doğru yol veren bir sefine Akdeniz'de Minorca ve Mallorca ve Petit Eugenie adalarını mürur edince karşısına Palos Burnu'nu müşahede eder.*" (s.7) şeklinde yapılır.

Roman 'Kitap' olarak belirlenen 12 bölümden oluşmuştur. 7 ve 8. Kitaplar 7 Bap'tan; diğer kitaplar 6'şar Bap'tan meydana gelir. Romanın girişinde (exposition) Diminico Baida'nın Cuzella'yla evlenmek istemesi ile Hasan Mellâh'ın Cuzella'nın odasına hırsızlık için girmesi yansıtılır. Düğüm (complication) Dominico Badia'nın Cuzella'yı kaçırmayı ile gerçekleşir. Dönüm (climax), İlia'nın Hasan Mellâh'a Dominico Baida'nın Şam'da olduğu haberini vermesidir. Çözüm (unravelling) Hasan

Mellâh'ın Şam'da Cuzella'yı Dominico Badia'nın elinden kurtarması ve ona kavuşmasıdır.

Kişi çiziminde zaman zaman tutarlılık (chorence) ihmal edilmiştir. Pietro, katı ve acımasız kişiliğine rağmen idamına karar verildiği zaman cezasının hak ettiğini düşünür. Bu bir 'maturing' olarak değerlendirilse bile karakter çizimindeki safhalar mantıksal bütünlüğü ve tutarlılığı (consistency) içerisinde ele alınmamıştır. Esmâ, sahneye ilk girişinde Anlatıcının "...o değirmi Çerkez çehresi" (s.295) ifadesi ile Esmâ'nın "*Ben Çerkez değilim.*" (s.316) ifadeleri arasında tutarlılık (chorence)'ın ihmal edilmiş olduğunu görmekteyiz. Hasan Mellâh'ın Ajaccio valisinin evinde yemek davetinde bulunduğu sırada İlia'nın portresinin duvarda asılı olması romana yine bir tutarsızlık olarak yansımıştır. İlia Ajaccio valisinin kardeşidir. Dolayısıyla valinin annesini, babasını ve kız kardeşini öldüren İlia'nın portresinin yemek odasında hâlâ asılı olarak durması buna örnektir. Timur'un "Bey" olmasına rağmen İstanbul'da bu meramını anlatamamaya esir olarak satılması da büyük bir tutarsızlıktır. Romanın buna benzer birtakım yönleriyle yapısal bütünlük göz önünde tutulduğunda tutarlı olmadığını ifadeden kaçınamayız.

Romana daima büyük rastlantılar (coincidence) hâkim olmuştur. Bu yönüyle *Hasan Mellâh*, Ortaçağ "romance"larını kuvvetle hatırlatmaktadır. Vaka tasarımı rastlantının sıklıkla kullanılmış olması, bize romans kültürünü düşündürür. Öyle ki eser için roman kimliği bile tartışmalı hale gelmektedir. Hasan Mellâh'ın Fas'ta baba intikamını aldıktan sonra kaçarak Pietro ve Zerno'nun gemisine bindirilmiş olması tesadüfidir. Mallorca sahillerine bırakılan Korsikalı Haydut İlia'nın Marsilya'da Madam İlia'nın tesadüfen dolaştığı kilisede ortaya çıkması tesadüftür. İlia'nın Dominico Badia'nın gemisine binmesi tesadüftür. Hasan Mellâh ve Alonzo'nun Şam'da Dominico Badia'nın oturduğu sokakta dolaştıkları zaman Cuzella'nın başını camdan çıkarması tesadüftür. Hatta romancı Cuzella'nın bulunabilmesi hususunda "*Her usru bir yüsrün takip edeceğine, hem dindarâne, hem hakimâne itikadınız var mı?*"(s.380) diye sorar. Bu soru vaka tasarımı tesadüflerin önemine bir göndermedir ve romancının tesadüfler karşısındaki tutumunu izah eder. Cuzella'nın pencereden başını çıkarması "*Yukarıda vadeylediğimiz yüsr*" (s.381)e bağlanır.

Kişilerin geniş tutulması, roman karakterizasyonunda başarılıdır. Ancak bir kısmının ana vakada hiçbir tesirinin olmaması, bazı sapmaların olduğunu gösterir.

Murat Bey, Timur, Esmâ ve Canürktü'nün romanın yapısal bütünlüğünü bozan; daha doğrusu gereksiz bir şekilde tasarruf edilmiş karakterler olduğunu belirtmek gerekir.

Romanda “historical back plan” (tarihsel arka plan) dikkate alınmıştır. Dominico Badia'nın İspanyol bir seyyâh olduğu ve Şam'da kılık değiştirerek yaşadığı bilinen tarihi bir gerçekliktir. Dominico Badia'nın Domingo Badia Y Lebllich adında 1767-1818 yılları arasında yaşamış bir seyyah olması, Ahmet Mithat Efendi'nin roman inşasında tarihsel gerçeklikten yararlandığını gösterir. Mısır ve İskenderiye anlatılırken “*Cevdet Paşa Tarihi'ne müracaat*” (s.209) referansını veren romancının, tarihî roman oluşturma gayretinin başka bir parçasıdır.

*Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanı ‘non-finish’ (bitmemiş) roman özelliği taşır. Dominico Badia'nın romantik roman çerçevesinde romanın ana vakası etrafında cezasına çarptırılmamış olması bu iddiamıza kanıttır.<sup>70</sup> Romancı, romanın sonuna eklediği bir “Hatime” ile Dominico Badia'nın akibetini haber verir. Hatime romana ait bir parça değildir. O roman dışındaki bir izahattan ibarettir.

Romandaki şahıslar vaka ile değil anlatıcının uzun tanıtım açıklamalarıyla tanınırlar. Sahneye giren her şahsın etraflı bir tanıtımına yer veren romancı, aynı şahsın tekrar sahneye girişinde “*Daha önce ahvalini haber verdiğimiz zattır.*” der. Dolayısıyla romanda anlatıcı hiçbir şekilde kendini gizleyememiştir ve “*anlatıcı-ses*”in (Orhanoglu 2002: s.200) roman boyunca desibeli çok yüksektir.

Romandaki mektuplar, ana vakanın tasarımında önemli episodlardır. Bunların bir kısmı aşkı ilân etmek maksadıyla kullanılmıştır. Onunla antagonistin oluşması sağlanmış, protagonistin mücadelesinin yönleneceği nokta belirlenmiştir. Dominico Badia'nın yerinin öğrenilmesinde mektubun işlevi önemlidir. Dominico Badia'nın yeri gönderdiği mektup sayesinde anlaşılmıştır. Cuzella'nın Şam'da Hasan Mellâh ile Alonzo'ya yazdığı mektup, gerçeklerin öğrenilmesine hizmet etmiştir. Bu yönüyle romanın ana vakasının oluşumunda mektupların bütünlük içine sinmiş olan önemli ayrıntılar olduğu ortaya çıkmaktadır. Kahramanların zaman zaman karikatürize edilmesi ironiyidoğurur. Hasan Melâh'ın polise Madam İlia'nın denize atlayarak intiharını “*Kim bilir çamura mı saplandı ne oldu?*” şeklinde izah etmesi ironidir.

---

<sup>70</sup> Ahmet Mithat Efendi, *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanının non-finish bir roman olduğunu *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ı yazarak ortaya koymuştur.



#### 3.1.1.2.4. Kurgu

Roman, Dominico Badia'nın Cuzella'yı kaçırmayı ve Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı araması üzerine kurgulanmıştır. Romandaki bütün episodlar bu kurgu sayesinde birbiriyle bütünlük kurmaktadır.

Romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) Ahmet Mithat Efendi'ye etki eden Dominica Badia'nın gerçek bir kişilik olmasıdır. Israrlı arayış, Postmodern bir kurgu sayılır. Romanın örgüsünde (knitting) önemli bir yere sahip olan karakterlerin neredeyse tümü kılık değiştirmişlerdir. Dominico Badia Fas, Marsilya, Paris, Lyon, İstanbul ve Şam'da bulunduğu sıralarda sürekli kimlik değiştirmiştir. Hasan Mellâh, Cartagena'da bulunduğu sırada Rahip kılığına girmiş ve İstanbul'da Müslüman Türk kimliğine girmiştir. Alonzo'nun kendini Abdülgani olarak tanıtmayı ve Esmâ'nın erkek kılığına girip Sîdî Hüsnü olması hep bu zaviyeden ele alınmalıdır. Dolayısıyla romanın bütün kurgusuna hükmeden vaka (embryo occurrence) Dominico Badia'nın Şam'da bulunduğu sıralarda kimlik değiştirerek Arap geleneksel kılığı içine girmesi suretiyle kendini Seyyid Ali olarak tanıtmayıdır. Ahmet Mithat'ın birçok romanında kurgudaki en önemli ortak yön, kahramanların kılık değiştirmesidir.

Romana baştan sona dış aksiyon (action exterior) hakimdir. Hasan Mellâh'ın bütün mücadelesi kaçırılan sevgilisini eylemde bulunarak kurtarabilmektir. Onun iç alemine ilişkin (action interior) hiçbir sergüzeştî yoktur. Bütün Akdeniz'i dolaşması, türlü maceralar yaşaması hep dışsal aksiyonlardır. Romanda Cuzella'nın Dominico Badia tarafından kaçırılmasından Şam'da kurtarılmasına kadar olan bütün süreçler merakı geliştirir. Romancı türlü tesadüfleri bir araya getirerek Hasan Mellâh'ın Akdeniz'de ada ada, ülke ülke dolaştırarak nihayetinde Şam'a ulaşmasını ve Cuzella'yı kurtarmasını sağlamıştır. Aksiyonun zirveye ulaştığı nokta, Dominico Badia'nın Şam'da Seyyid Ali adıyla gezdiğinin anlaşılmasıdır. Romanın açıkladığımız bu yönü, onun pikaresk özellikler gösterdiğini kanıtlar. Korsan gemisindeki haydutlar, pikaresk nitelikleri pekiştirir mahiyettedir.

Tansiyonun özellikle yükseldiği başka bir yer, Cuzella'nın mektubu koyduğu saksının Hasan Mellâh'a çarpması ve öldüğünün sanılması zamanına denk gelir (s.392). Hasan Mellâh'ın öldüğünün sanılması kurguya beklenmedik bir gelişme olarak dahil

olur. Daha sonra Hasan Mellâh'ın teneşirden kalkması ve ölmediğinin anlaşılması aksiyonun düşmesine (faaling action) örnek teşkil etmiştir (s.404). Bunlar, romantizmin özelliklerindedir.

Roman kurgusundaki tesadüfler dikkati çeken önemli aksiyon parçacıkları (action means) olarak değerlendirilmektedir. Cuzella'nın Dominico Badia ile evlenmek istemeyişinin nedeni eline tesadüfen geçmiş resimdir. Cuzella resimdeki delikanlıya âşık olmuştur. Hasan Mellâh'ın Cuzella'daki resmin sahibi olarak Alfons'un Cartegana'daki evine hırsızlığa gittiğinde yalnız Cuzella'nın odasının ışığı yanmaktadır. Cuzella'nın Pavlos (Dominico Badia) ile evlendirilmek istenmesi sebebiyle uykusu kaçmıştır (s.46-48). Hasan Mellâh'ın ağaca tırmanarak Cuzella'nın odasına girmesi bu özensizliğin bir parçasıdır. Esmâ'nın Hasan Mellâh'a verilmesi, İlia'nın Dominico Badia'nın gemisine alınmış olması, Madam İlia'nın Trillo'yla birlikte olması, Malta'da hapisaneleri ansızın gezmek isteyen Hasan Mellâh'ın Trillo'ya rastlaması hep kurgudaki özensizliğin göstergeleridir. Dolayısıyla, bu özensizlikler kurgunun inandırıcılığına önemli ölçüde zarar vermektedir.

Entrikanın romana dahil edilmesi türsel olarak ona karnaval havası katar. Madam İlia'nın entrikanın merkezinde olması, Esmâ'nın entrika nedeniyle Mısır'da ortaya çıkmış olması, Timur'un Bekir Bey konağında bir entrika sonucunda hapse konulması kurgudaki 'carnival' havasının izleridir.

### 3.1.1.2.5. Yer ve Zaman

Romandaki vakalar geniş bir mekânda cereyan etmektedir. Denilebilir ki *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında mekân bütün Akdeniz'dir. Romandaki mekânlar, genellikle exterior (dış) olarak tasarlanmıştır. Bu mekânların çoğunun ad olarak verilmesinden öte bir derinliği yoktur. Romancı mekânlarıyla bir Seyahatnâme vücuda getirmek iddiasında gibidir.

İspanya'nın güney sahillerindeki Cartegana ve Cadiz şehirlerinde başlayan ana vaka Korsika, Marsilya, Paris, Lyon, Malta, İskenderiye, Dimyat, İstanbul, Beyrut ve Şam'da geçmiş, Hasan Mellâh'ın Cezayir'e yerleşmesiyle son bulmuştur. Hasan Mellâh ve Dominico Badia'nın İspanya, Fas, Fransa, Mısır, Osmanlı, Suriye, İtalya ve Cezayir

topraklarına sıçrayan seyahatleri, mekân repertuarının son derece geniş olmasına imkân vermiştir. Böyle büyük bir coğrafyada roman yönetmek deha işaretidir.

Romanda iç (interior) mekân tasarrufu son derece sınırlıdır. Bu mekânlar Alfons'un Cartagena'daki konağı, Ajaccio valisinin evi, Hasan Mellâh'ın İstanbul Koska'da tuttuğu ev ve Domenico Badia'nın Şam'da yaşadığı evdir. Bunlardan yalnızca Alfons'un Cartagena'daki konağı ile Ajaccio valisinin evi hakkında ayrıntıya yer verilmiştir. Alfons'un evinin içi "...konak bir zemin katıyla onun üzerinde bir kat olarak bina kılınmış olup, zemin katına kapıdan girildiği zaman sağ sol taraflarda birer odaya tesadüf edilir." (s.8) şeklindedir. Yalnızca Cuzella'nın odasındaki eşyaların duruş yerlerine dikkat çekilmiştir. (s.11 ve s.46-48) Ajaccio vali konağının ise yalnızca yemek odasının az da olsa ayrıntısına inilmiştir. Bu ayrıntı ise duvarda duran İlia'nın resmidir (s.160). Hasan Mellâh'ın İstanbul Koska'da tuttuğu ev ile Domenico Badia'nın Şam'da yaşadığı evin hiçbir ayrıntısına yer verilmez.

*Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'daki iç ve dış mekânlar, ideal roman mekânları değildir. Bunun en büyük nedeni romandaki mekân seçiminin üzerinde durulmamasından kaynaklanmaktadır. Deniz ve gemilerin de mekân olarak kabul edilebilmesi hususiyetiyle bunlara ait ayrıntılara yer verilmemesi ya da sınırlı olarak yer verilmesi romandaki tüm mekânların bulanık ve boğuk kalmasına sebebiyet vermiştir. Fakat yine de *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanı denizin mekân olarak seçildiği ilk romanımız olarak kabul görebilir. Romanın bu geniş mekân repertuarı, Ahmet Mithat'ın Bağdat'a Mithat Paşa maiyetinde İstanbul'da İskenderun'a kadar deniz yoluyla yaptığı seyahate borçludur.

D. S. Bland (2004)'ın belirttiği gibi Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* adlı oyununda mekânın Atina olarak seçilmesine rağmen karakterlerin İngiliz olup çıkmasında tutarsızlık vardır (s.266). *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'daki karakterler ile mekân arasında güçlü bağlar yoktur. Nedeni, İspanyol, Fransız ya da İtalyan olan karakterlerin yaşama ve düşünme biçimlerinin Türk insanıinki gibi olmasıdır. Dolayısıyla kahramanlar yaşadıkları coğrafyanın bir ürünü olmadıkları; bir Türk gibi yetişip büyüdüğü görülür.

Roman'da ana vaka üç yıl içinde yani 1790 yılının haziran ayı (s.23) ile 1793 yılının yaz ayları (s.381) arasında cereyan etmektedir. Ana vakanın ilerleyişi kronolojik zaman şeridine göredir. "*mevsim-i sayf*" (s.44), "*vakit akşama yaklaşmıştı*" (s.54),

“*nısfu'l-leyl*” (s.77) ve “*o geceki*” (s.119) gibi zamansal ifadeler hep gündelik zaman (time of day) parçalarıdır. Bu zamanın yoğun olarak kullanıldığı romanda, Hasan Mellâh'ın çocukluğu, Sîdî Osman ve Yakup el Deca'nın öldürülmesi ve korsan gemisinde geçen hadiseler, ana vakayı aydınlatan; fakat yukarıda zikrettiğimiz zamanın öncesinde cereyan etmiştir. Bunlar tarihsel geriye dönüşlerdir. Bunlar anlatılırken “*yüz sene kadar evvel*”(s.50) ve “*1957 sene-i miladiyesinde*” (s.127) gibi belirsiz zaman ifadeleri kullanılmıştır. Bunlar birer ‘time shift’ olarak değerlendirilebilir. Tanrısal bakış açısının kullanılmasından ötürü, romanda kullanılan zaman da böylelikle mitik zaman olmuştur.

Romanın tarihsel arka planı (historical back plan) düşünüldüğünde, tarihî olaylar ile alakası olan bütün hadiseler, zamansal boyutlarıyla birlikte verilmiştir. Söz gelimi Dominico Badia'nın gerçek bir şahıs olarak 1767-1818 yılları arasında yaşamış olması ve romandaki ana vakanın 1790-1793 yılları arasında geçmesi arasında zamansal bir çelişkiye ya da anakronizme tanık olmayız.

Romanda, Hasan Mellâh'ın korsan gemisine alınması ile Dominico Badia'nın Cuzella'ya aşk ve evlilik teklif etmesi ‘sencronic’ bir şekilde verilmiştir. ‘Sencronisme’in kullanıldığı başka bir yer de Hasan Mellâh'ın İskenderiye'ye doğru yaptığı yolculuk sırasında korsan gemisini batırması ile Esmâ'nın Canürktü ve Sarı Yakup tarafından paylaşılabilmesi üzerine yapılan müsabaka arasındadır.

Anlatıcının zaman hakkındaki kimi felsefî değerlendirmeleri de romanda dikkati çeken başka bir husustur. “...*zaman denilen şey lâstikli gibi bir şeydir. Uzatmak icap ederse tatvîl ve kısaltmak lâzım gelirse taksîr edilebilir.*” (s.390) Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı kurtarmak maksadıyla Perşembe gününü bekleyecek olması “*Kambur felek, şu ileriki Perşembe gününe kadar zaman lâstiğini uzatmıştı, tarife sığmaz. Çünkü Hasan bilakis kısaltmasını isterdi.*” (s.390) şeklinde yansıtılır. Dolayısıyla romanda ‘özel zaman’ kavramına ilişkin ciddi bir gönderme mevcuttur. Romancı vakaların içinde cereyan ettiği zamanın kontrolüne ilişkin bir açıklama da yapmış olmaktadır. Bu da zamanın hızlanması ya da yavaşlamasını içerir. Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı kurtarmak için Perşembe gününü beklemesi zamanın yavaşlatılmasına örneklik eder.

### 3.1.1.2.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Bu bakış açısında anlatıcı, hiçbir kayıt altında değildir. Anlatıcı olarak da hakim bakış açısına en uygun olan o anlatıcıdır. O anlatıcı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında baştan sona kadar kullanılmıştır.

Romanın “Birinci Bap” başlığını taşıyan birinci bölümündeki konak tasviri “stage directions” olarak değerlendirilmelidir. Bütün tasvir Cuzella’nın taliplisi olarak Dominico Badia’nın zuhur etmesini ve Hasan Mellâh’ın eve hırsızlık için girip Cuzella’ya âşık olmasını sağlar. Dominico Badia’nın geçmişi anlatılırken “*rivayete göre*” (s.12) ifadesinin kullanılması, anlatıcının ‘omniscient point of view’deki esnekliğini gösterir. Alfons’un karısını nasıl öldürdüğünü açıklaması üzerine Cuzella’da ne gibi tesirler uyandırdığı ‘summary narrative’e örnek teşkil eder: “... *o gece kızın ne gibi mütalaâtlarla vakit geçirmiş olduğunu burada tasvir ve tahrir etmek pek uzun olur.*”(s.23)

Seyahat anlatma ve yeni yerler tanıtma endişesi, romanın etkili olan en önemli unsurlarındandır. Ahmet Mithat, kitabî bilgileri ne kadar gizlese de yapılan tasvirin kitabî olduğu anlaşılır: “...*anlatıcı özellikle coğrafi bilgiler verirken çoğu zaman haritalardan ya da seyahatnamelerden okuyarak kaleme alındığı belli olan bir üslup kullanmaktadır. Ne kadar yaşanmış izlenimi veren bir üslupta aktarmaya çalışsa da anlattığı bölgeyi haritadan bakarak betimlediği belli olmaktadır.*” (Kural 2008: 199-200)

“*Kız konakta kendi mülâhazatıyla meşgul olsun. Biz biraz da Pavlos ile Alfons’un müşafehelerine bakalım.*” (s.26) ifadesi sahne değiştirmenin romancının eklektik bir çabasıyla gerçekleştiğine tanık oluruz. Anlatıcının okurla kurduğu senli-benli diyalogları romanın önemli bir bakış açısı sorunudur. “*Müstahzarat dediğimiz şey ne idüğünü bilir misiniz?*” (s.32) sorusu, romancının roman boyunca yükselen ve hiç kesilmeyen sesinin bir örneğidir. Pavlos’un ticareti hakkında bilgi verilirken ‘restricted omniscience’ (sınırlandırılmış) kullanımı şöyle sağlanmıştır: “*Biz ticaretçe bu kadar namı ne zaman ve nasıl kazandığını bilemiyoruz. Sahihan bilemiyoruz.*” (s.33) ‘restricted omniscience’ tarihsel gerçeklikten kopmak istemeyişten kaynaklanmakta ve

okur üzerinde gerçeklik hissini daha etkili kılmak amacını taşımaktadır. Hikâyenin geleceğine gönderme ile anlatıcı yeri gelmişken konuyu keser, “*İşte hikâyemizin şimdiki derecesine göre aldığımız bu kadar malumatla iktifaya mecburuz.*” (s.37) açıklamasıyla kendini belirli bir an ve mekânda sınırlandırmaktadır.

Romanda hakim bakış açısı (omniscient point of view) ile birlikte ‘reflector conscious’ kullanılmak istenmiştir. Fakat bu kullanımın teknik olarak kusurlu olduğunu belirtmek gerekir. Cuzella ile Dominico Badia’nın evlenmemiş olmasına rağmen anlatıcının Alfons’un zihninden konuşuyormuş gibi “damat” ifadesini kullanması bu teknik eksikliğin önemli bir parçası olarak mülâhaza edilmelidir. “*Alfons, damadının her ince fikirlerini alkışlayarak telâkki ederdi.*” (s.28) cümlesi anlatıcının ‘reflector conscious’u kullanmak istemesinden kaynaklanır. Hasan Mellâh’tan korsan gemisinde sürekli “Arap” olarak söz edilmesi bu tekniğin kullanılmak istendiğinin başka işaretidir. Çünkü gemide Alonzo tarafından Hasan Mellâh’ın gerçek kimliğinin bilinmesine rağmen diyaloglarda Arap olarak derc edilmesi bu açıdan önemli sayılabilir. “*Eşek Alonzo*” (s.396), “*Babası olacak hain...*” (s.121) ve “*Trillo’nun ne kadar işgüzar bir mel’un olduğu erbâb-ı mütâlâa henüz unutmamıştır.*”(s.215) türünden ifadeler, anlatıcının taraf tutmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla anlatıcı, ‘reflector conscious’u kimi kahramanlarının ve okuyucunun zihninden geçenleri tasavvur ederek kullanmıştır. Bu da romancının, okurun değer yargıları ile romandaki karakterler arasında mesafeyi (distance) artırmak istemeyişine bağlanabilir.

Kimi teknik terim ve kavramlar romancı tarafından açıklanır. Zerno’nun Alonzo’ya “*Sabah şerifleriniz hayrolsun lostromo Alonzo!*” (s.67) demesi romancıyı derhal vaka akışını keserek araya sokar. “*Lostromo unvanı gemilerde güverte zabitlerine verilir bir unvan olduğundan...*” şeklinde uzayıp giden açıklamalara girişen anlatıcının bu tavrında daima okuruna bilgi vermek ve yol göstermek amacı saklıdır. Anlatıcının “*Erbâb-ı mütâlâyaya malumdur ki*” (s.85) şeklinde başlayan açıklamaları romandaki bakış açısının önemli bir parçasıdır. Bu yönüyle cereyan eden vakalar, nitelikleri ve çizilen şahısların profilini okuyucuya hatırlatır. Zaman zaman yeniden açıklar, zaman zaman vaka ya da karakter özelliklerini özetleme tekniği ile verir.

Hikâyeci, roman karakterleri ve okuyucu arasındaki bağlantı meddâh geleneğine yakın bir tarzda yapar. Yazar, hikâyeciye yardım eder, hikâyeci karakterler arasında ayırım yapıp taraf tutar, okuyucu bilgilendirilir ve daima romancının peşi sıra gezen bir

tanık olarak bulunur. Okuyucuya yardım etme “relieble narrator” oluşturma gayretidir. Romancının Cevdet Paşa tarihine atıfta bulunması (s.229) bu gayretin bir parçasıdır. Burada esas dikkati çeken Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanında yaptığı gibi okuyucuyu görmezden gelmeyi başaramamasıdır.<sup>71</sup>

Romancı, kendi hayatından tecrübeler aktarmayı ve böylece romanında bahsetmeyi sever. Esmâ'nın güzelliğini anlatırken anlatıcı, bu yola başvurur: “*Ben gördüm, kendim gördüm. Ahbabımdan bir Hristiyanın genç ve güzel karısını gördüm ki, dünyaca son ziynetini lâbis olduğu halde, tabut içindeyken bile, vallahi güzeldi. Hem de bütün bütün bambaşka bir güzeldi. İşte bu bambaşka güzellik, o halde Esmâ'ya dahi gelmişti. Lâkin Esmâ'yı mevta zannetmemeli.*” (s.311)

Romancının değişken bakış açısı (roving omniscience) kullanmak istemesi, romanın bu bakımdan teknik yetersizlikle değerlendirilmesine neden olmuştur. Romanda yazarın sesi gerektiğinden çok fazla işitilmiştir.

### 3.1.1.2.7. Muhteva

*Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, Akdeniz kıyılarına seyahatlerden oluşan macera romanıdır. Romanın yörüngesi olan aşk ana vakanın etrafında dolandığı temadır. Hasan Mellâh'ın Cuzella'ya âşık olması ve onu bulmak için Akdeniz'i gezmesi bu tezimizin en büyük kanıtıdır.

Aşk etrafında gelişen tali temalar romanda önemli yer tutar. Evlilik, bekâret, din, felsefe, aldatma, tarih, adalet, ceza, hak, intikam, rüya, esaret, cinsellik, iyilik, kötülük gibi temalar, romanın içeriğinin tema yelpazesinin geniş olmasında etkili olmuştur.

Romanın en fazla dikkat çeken yönlerinden biri Romantik akımın gereklerine göre oluşturulmasıdır. Alexander Dumas Pere'in *Monte Cristo Kontu* romanında iyilerin ödüllendirilmesi, kötülerin cezalandırılması romantik gelenek içinde düşünülmesi gerekir. Edmond Dantes'in Monte Cristo'nun gerçek isminin olması ile Dominico Badia'nın Pavlos, Seyid Ali olarak ismini değiştirmesi ve Hasan Mellâh'ın kendisini Pavlos olarak tanıtması, İstanbul'da kılık değiştirmesi iki roman arasındaki

<sup>71</sup> Wayne C. Booth (1983), gerçek sanatın okuyucuyu (izleyici) görmezden gelinerek oluşturulabileceğini dile getirmiştir (s.89-91). Gerçekte Ahmet Mithat Efendi'nin roman sanatında okuyucunun nefesi anlatıcı-yazarın ensesindedir.

benzerliklerdendir. Esmâ, Timur Bey, Alonzo'nun kimlik değiştirmesi de buna dahil edilebilir. Edmond Dantes'in Monte Cristo olmasından sonra intikamı bir tarafa bırakmaması ve kendisine kötülük edenleri cezalandırması, iyilik edenleri ödüllendirmesi ile Hasan Mellâh'ın babasının intikamını alması, Dominico Badia'nın peşine düşmesi, iyi olan herkesi ödüllendirip kötülük edenleri cezalandırması arasında önemli benzerlikler vardır.

Avrupa romancılığında itirafın son derece önemli bir yeri vardır. *Sefiller*'de Jean Valjan'ın yaptığı kötülükleri itiraf etmesi, *Monte Cristo Düki*'nde bütün kötü karakterlerin itirafları romantizm çerçevesi altında değerlendirmeye alınmalıdır. İntihar ederek ölen kahramanlardan Madam İlia'nın arınmak için Trillo'yla beraber olduğunu itiraf etmesi, Pietro'nun yaptığı kötülükleri itiraf etmesi, Romantizmin hususiyetleri arasındadır. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'ın mekânlarının tıpkı *Monte Cristo Düki* romanındaki mekânlar gibi İtalya, Fransa ve bazı Akdeniz adalarında cereyan etmiş olması bu benzerliğin başka bir yönüdür. Ayrıca Dumas'nın *Binbir Gece Masalları*'ndan etkilenecek romanını maceradan maceraya atlayan kurgusu ile Ahmet Mithat Efendi'nin romanının kurgusu arasında son derece önemli benzerlikler vardır.

### 3.1.1.2.8. Üslup

Romanda genel olarak anlatıcının cümle organizasyonu ve vaka tasarımında kullandığı sade üsluptur. Sade üslubun oluşmasında fiziksel aksiyon son derece etkilidir. Hasan Mellâh'ın içsel derinliğiyle verilmemiş olması ve sadece Dominico Badia'dan sevgilisini kurtarmak maksadıyla Akdeniz kıyılarında yaşadığı macera, sade üslubun oluşmasında büyük katkı sağlamıştır. Şüphesiz ki romancı geleneksel Türk anlatı üslubundan yararlanmıştı. Nitekim Tanpınar (1964) da Ahmet Mithat'ı bu anlamda Emin Nihat'a yakın değerlendirir: "*Ahmet Mithat Efendi'de gerek ona çok yakın olan Emin Nihat Bey'de yerli anlatımın bazı öğelerini kullanmak isteği kuvvetle görülür.*" (s.651) Cuzella ve Esmâ'nın her türlü güçlüğü yenerek aşklarına sadık kalmaları; Hasan Mellâh ve Timur'un aynı şekilde davranmış olması *Leyla vü Mecnun* ve *Yusuf u Züleyha* gibi halk hikâyelerini hatırlatır. Cuzella'nın kendisini deli olarak öne sürmesi, Timur'un Bekir Bey'in kızının tacizine uğraması bu halk hikâyelerini şiddetle



hatırlatır. Elbette ki Halk hikâyeleri ve tiyatrolarında kullanılan üslubun bu romanda kullanılmış olması kaçınılmaz bir durum olacaktır. Zaten Ahmet Mithat Efendi, tiyatronun kitap okumaktan daha eğlenceli ve eğitici olduğunu dile getirmiştir (aktaran Töre 1995: s.601).

Romancı diyaloglarını oluştururken, tiyatro metinlerinde hareketle durumların anlatıldığı parantez tekniğini kullanmıştır. “*Pavlos - (halecanla) Canım niçin...*” (s.107) ve “*Hasan – (parmağını ağzına götürerek) Suss!*” örnekleri, romancının tiyatro tekniğinden tamamen sıyrılmadığını gösteren önemli kanıtlardır. Romanın Ahmet Mithat Efendi’nin yazmış olduğu ilk romanlardan olması ve Tanzimat tiyatroculuğunun romandan önce gelişmiş olması bu tavrın oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Hasan Mellâh’ın gerçek bir kişilik olarak Dominico Badia’nın zıddı bir tip olarak geliştirilmesi parodiyi zorunlu kılar. Kullanılan dil, bu yönüyle meddâh geleneğinin izlerini taşır. Meddâh anlatımı bu yönüyle tek bir üslup olma özelliğini ortaya koymaktadır. Her karakterin diyalogu aşağı yukarı benzer şekildedir. Söz gelimi Cuzella ile İlia; Hasan Mellâh ile Alonzo, Alfons ile Sinyor Pavlos arasında yetişme ve kültür düzeylerini gösteren hususi bir ayrıma varılmaz.

*Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*’da denizcilik terimleri sıklıkla kullanılmış; bunlara ilişkin açıklamalar ihmal edilmemiştir. “*babafingo*” (s.70), “*dümen yekesi*” (s.71), “*gabya sereni*”(s.76), “*randa sereni*” (s.155), “*Lavalânkara*” (s.227), “*Mayna kontra gırandi, mayna gırandi babafingo*” (s.291) gibi terimler sayesinde okurun denizcilik hakkında bilgi sahibi olmasına olanak tanıyan romancı, üslubunun bir bölümünü şekillendirmiştir.<sup>72</sup> *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında Hasan Mellâh’ın denize karşı tavrını irdeleyen herhangi bir ibare yoktur.

Halk hikâyeciliği anlatı geleneğinin romanın üslubunu etkilediğini ifade etmek gerekir. Michelet adlı Fransızın Paris’te Hotel de Moscova’da aşka ait mülahazalarında *Kerem ile Aslı* hikâyesinden anekdot oluşturma gayreti (s.199) ve halk hikâyesindeki kavuşma motifinin kullanılması (s.331) romancının halk hikâyeciliğine yaptığı atıflarla üslubu etkilemektedir. Cevdet Perin (1943), Ahmet Mithat Efendi’nin romandaki üslubunu başarılı bulur: “*Üslûp bakımından Ahmet Mithat’ın Dumas Père’den hiçbir*

<sup>72</sup> Türk edebiyatında daha sonra Cevat Şakir Kabaağaçlı’nın yazacağı *Aganta Burina Burinata* romanında denizcilğe ilişkin terimlerin sıklıkla kullanılmış olması bakımından *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanıyla benzerlik taşımaktadır.

*suretle d n olmadığı kanaatindeyiz. (...) Filhakika Ahmet Mithat Efendi'nin muvaffakiyetinin en büyük  millerinden biri de üslubudur.*" (s.48)

Romana montajlanan mektuplarda kullanılan dil yüksek üslup olarak değerlendirilebilir. Buradaki dil, seğilmiş ve özenle oluşturulmuştur. "Sizin şu halde yanınızda k ğit, kalem olmadığını bildiğimizden ve bize vereceğiniz emirleri şifahen vermeye hâl ve zaman müsait olmayacağı derkâr bulunduğundan, yazı levazımını takdim eyledik. Baki emirlerinize muntazırız." (s.388)

G r ld ğu gibi Ahmet Mithat Efendi, *Hasan Mellâh*'ta genel olarak halkın anlayabileceği bir dil kullanmak suretiyle okurun hayal gücüne hitap edebilecek bir roman kurgulamıştır.

### 3.1.1.3. FELÂTUN BEY İLE RÂKİM EFENDİ

*Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanı, Batı medeniyeti dairesine giren yeni insan tipini konu edinmektedir. Bu yeni insan tipi, Râkım'ın şahsında idealize edilmiştir. Felâton Bey ise Batı'nın yalnızca 'his ve heva'sını temsil eder. Roman, Rodos sürgünü yıllarında kaleme alınmaya başlanmış (Uçman 2007: s.107) ve 1292 (m.1875) yılında basılmış 11 bölümden oluşmaktadır. İlk telif romanın basım yılının 1872 olduğu düşünüldüğünde Felâton Bey ile Râkım Efendi romanı Türk romancılığının henüz ilk eserlerindedir<sup>73</sup>. Batılılaşmayı “doğru ve yanlış kavrayan sembol” (Balcı 2002: s.283) olan iki kahramanın sergüzeşti romana hakimdir.

#### 3.1.1.3.1. Konunun Ana Hatları

Tanzimat dönemi aydınının Batı karşısındaki tutumu romanın esas ağırlık noktasını oluşturur. Râkım Efendi ile Felâton Bey, XIX. y.y. İstanbul'unda bir kalemde çalışmaktadır. Râkım Efendi hem Batı hem de doğu kültürünü bilen bir Osmanlı efendisidir. Felâton ise kendisine babadan kalma bir alafranga düşkünlüğü ile Beyoğlu alemlerine dalan bir Batı taklitçisidir. Romandaki ana vaka Rakım ve Felatun'un etrafında gelişmektedir. Bu iki kahramanın sergüzeştlerine romanın başından sonuna kadar tanık olmaktadır. Bu iki kahramanın sergüzeştlerine romanın başından sonuna kadar tanık olmaktadır. *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında her iki kahramanı doğumlarından itibaren tanımaya başlarız. Rakım'ın yirmi beş, Felatun'un yirmi yedi yaşına kadar olan ömürleri romanın birinci bölümünde özet olarak verilmiştir. Romandaki konu, esas olarak Rakım'ın Canan'ı görmesi ve bir cariye olarak satın alması ile başlar. Esasında romanın temeli ideal bir tip olarak Rakım'ın etrafında gelişen aşk olaylarıdır. Mr. Ziklas'ın her iki kızı, Josefino ve Canan, Rakım'ı karşılıksız bir aşkla sevmektedir. Hem doğuyu hem de Batı'yı bilen bir kişinin ister doğulu ister Batılı her kadın tarafından büyük bir saygı içinde ve aşkla sevileceği mesajı, romanın temel bildirisi.

---

<sup>73</sup> Ahmet Mithat Efendi (1996), *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, Akçağ Yayınları, İstanbul.

Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat senelerinde hüküm sürmeye başlayan Doğu-Batı dualitesinde yetişen gençler için örnek bir tip ortaya koymak amacıyla romanı kaleme almıştır. Bu durum Felâton tipiyle zıddiyet içinde verilmiştir. Felâton Bey ilişki kurduğu her Batılı kadın tarafından kandırılır yahut gülünç ve güç duruma düşürülür. Mirasyedi olması sebebiyle babasından kalan üç yüz bin lirayı kısa bir sürede düşkün bir kadın olan Polini ile yiyip tüketir, üstüne bir de borçlanır. Ardından Akdeniz’de bir memuriyete gitmek zorunda kalır. Rakım ise Hariciye kalemindeki işinden istifa ederek çeviri, gazetecilik ve özel ders işlerine girerek iyi miktarlarda para kazanmaya başlar. Ancak özel dersi sadece zevk için verdiğini söylemeliyiz. Kazandığı parayla Salıpazarı’ndaki evlerini onaran ve Dadı Kalfa’ya daha iyi bir yaşam sürdüren Rakım, böylece kendisine olan büyütme borcunu da ödemiş olmaktadır. Bu bakımdan romanın takdir yapısı (plot admirative) üzerine kurulduğunu rahatlıkla ifade edebiliriz. Canan’ı esirciden satın alan ve ona Türkçe ile Fransızca öğreten Rakım bir de Josefino adında bir Fransız piyano hocası tutar. Bir Levanten olan Mr. Ziklas’ın kızları Can ve Margrit’e Türkçe ve Farsça dersleri veren Rakım, güvenilirliği sayesinde neredeyse hane halkından biri olmuştur. Canan’ın efendisine olan hayranlığı ve dahi Rakım’ın Canan’ın güzelliğine ve zekâsına hayranlığı onları birbirine yaklaştırır. Romanın nihayetinde Rakım, Canan’ı odalık olarak alır ve böylece izdivaçları gerçekleşmiş olur. Rakım’a olan aşkından dolayı verem hastalığına yakalanan Can, Rakım’ın Canan’la evlendiğini öğrenir; daha çok kötüleşmesi beklenirken sürpriz bir şekilde iyileşir. Roman, Rakım ve Canan’ın bir erkek çocuklarının olmasıyla son bulur.

### 3.1.1.3.2. Şahıslar

*Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında şahıslar iki çevrede yorumlanabilir. Bunlardan birincisi Râkım Efendi çevresidir, ikincisi ise Felâton Bey çevresidir. Her iki daire ayrı dünya ve yaşamları yansıtır. Rakım Efendi çevresi akılcı, bilinçli, gerçekçi ve ölçülüdür. Felâton Bey’in çevresi ise yalnızca Hedonisttir; hiçbir toplum kaidesi ile tahdid edilmemiştir.

## a. Protagonist Şahıslar

### Râkım Efendi

Rakım Efendi, yetişen nesil için yegâne örnek kişiliktir. Bu yüzdendir ki kazandığı pozisyon kader değil; kendi çabasının bir sonucudur. O, “*birçok bakımdan Ahmet Mithat’ın kendisine*” (Kaplan 1999: s.94) benzemektedir. Berna Moran (1990) da bu görüşe katılır (s.39).

Henüz bir yaşındayken babası ölen Rakım, annesinin elinde yetim olarak kalmıştır. Rakım’ın romanda yaşının yirmi beş olduğu bildirilir: “...*bundan yirmi dört sene evvel pederi vefat eyledikte validesi elinde bir yaşında yetim olarak kalmıştı.*” (s.13) Romanda “*Tophane kavaslarından birisinin oğlu*”(s.13) olarak takdim edilen Rakım’ın annesi ise “*gayet kadın*” (s.13) olarak tanıtılır. Annesi dikiş diker, dadısı pazarda dikişleri satar; zaman zaman çamaşıra ve tahtaya giderek hanenin geçimini kimseye muhtaç olmadan temin ederler. Bu bakımdan romanda kimseye muhtaç olmadan yaşayan Rakım Efendi’nin karakterinin temeli atılmış olmaktadır.<sup>74</sup> Beş yaşındayken Salıpazarı’ndaki Taş Mektebe verilen Rakım, on bir yaşında Valide Rüşdiyesine gider. On altısında Hariciye Kalemünde öğrenci olduğu sırada annesi de vefat eden Rakım, evin halayığı olan Fedai Kalfa ile yaşamaya devam eder. Öğrenci olan Rakım’ın geliri yoktur. Dadı Kalfa, Rakım’ın annesinin ölümünden sonra da aynı işleri yaparak hanenin geçimini temine devam eder. Rakım ise, sabahleyin Süleymaniye Medresesine gider, ardından Kalemdeki Fransızca derslerine devam eder, hikmet-i tabiye görmek maksadıyla Galata’daki bir hekimin yanına uğrar ve eve akşam yemeğine gelir. Gece Hariciye Kaleminden bir Ermeni arkadaşını Türkçe okutmak gayesiyle gider, bu hizmetine karşılık olarak Ermeni dostunun evinde bulunan Fransızca kitapları karıştırır. Cuma ve Pazar günleri tatil olmasından Ermeni arkadaşının evde bulunan kütüphanesinden çıkmayan Rakım’ın şahsiyeti henüz ilk gençlik yıllarından itibaren şekillenmeye başlamıştır. Dört senesini böyle çalışarak geçiren Rakım, dini ve müspet ilimlerin tümüne vakıf hale gelmiş, yirmi yaşını tekmil ile çalışma hayatına atılmıştır. Arapça sarf ve nahiv, Farsça, Fransızca, hadis, tefsir, fıkıh, hikmet-i tabiye, kimya,

<sup>74</sup> Rakım Efendi’yi ve içinde yetiştiği aileyi doğal bulmayan Kâzım Yetiş (2002), *Taaşşuk u Talât u Fıtnat, İntibah, Araba Sevdası ve Zehra gibi erken dönem Türk romanlarında aile kurumunu* “sun’i” (s.271) bulur.

biyoloji, coğrafya, tarih, hukuk, diplomasi, edebiyat gibi hem müspet hem de dini her türlü alana müteallik bilgiye sahiptir. Sanattan da anlayan dikkatli bir okurdur. “*Hele okuduğu Fransız romanlarının ve tiyatro namelerinin ve eş’ar ve edebiyatının adeta nihayeti yok gibiydi.*” (s.14) Sema Uğurcan (1987), Râkım’ın bu yönüyle Ahmet Mithat Efendi’nin *Menfâ*’sında bize aktardığı gençlik yaşamı arasında paralellik kurar (s.186). Mr. Ziklas’ın bir dostu, Can ve Margrit’e ders vermesi için Rakım’a rica ederken onun İngilizce’yi dahi bildiğini anlıyoruz. “...*kabulü için İngiliz tarafından rica eyledi.*”

Kaleminden yüz elli kuruş alan Rakım, ilk önemli kazancını çevirdiği Fransızca bir eserden elde eder. Yirmi altın, hem kendisini hem de Dadı Kalfa’yı şiddetle mutlu eder. Hatta Rakım bu parayı avuçlarında gördüğünde sevinçten ağlar. Onu iki günlük bir emeğinin karşılığında kazanır. Bu durum, romanda ‘emeğin karşılığı’ olarak vurgulanır. Parayı, bir ihtiyaç olması meyanında sever: “...*akçeyi saadet medarı bilir ve binaenaleyh husul-i saadet yolunda sarf etmek için para kazanmayı severdi.*” (s.17) Böylece dadısının çamaşır ve tahta gibi vesaire halk işlerinden kurtulmasını sağlar. Gazetecilik, özel ders ve çeviri gibi işlerden para kazanan Rakım, Kalem’den ayrılır. Bu, esasında rahat para kazanmayı reddetmektir. Etrafındaki yabancı dostları artan Rakım, onlara nota, layiha, protesto, arzuhal gibi yazılar yazar. Böylece kendi emeğiyle para kazanan ve çalışmalarının karşılığını alarak zengin olmaya başlayan bir efendi haline gelmiştir. Râkım’ın bu yönü Ahmet Mithat’ın yaşamındaki çalışma arzusunu hatırlatır (Ülgen 1994: s.178). Roman, bu yönüyle biyografik özellikler taşır.

Felatun Bey, Mr. Ziklas’ın kızları Can ve Margrit’in hocaları Rakım Efendi’yi bazı dil mevzularında küçük düşürmek ister. Bunu herkes hazırken yapmak ister. Rakım ise Felatun Bey’in her türlü sorusuna gayet açıklıkla cevap verir ve Mr. Ziklas ailesini ikna eder. “*Felatun Bey düçar olduğu mahcubiyet üzerine daha ziyade âram edemeyip biraz sonra kalktı gitti.*” (s.33) Bu dil mevzularından sonra da bir tartışma cereyan eder. Bu tartışmada ise Felatun Bey “*Ey saba esme nigarım uyanmasın*” dizesinin “*Ey saba esmer nigarım uyanmasın*” şeklinde olduğunu iddia eder. Rakım, yine Felatun Bey’e gerekli açıklamaları yapar. Mahcup olan Felatun, Mr. Ziklas’ın evini daha sonra gelişen olaylar neticesinde terke mecbur olur. Felatun’u “*yarı belinden aşağısı boza veyahut salep gibi bir şeye bulanmış olduğu halde*” (s.47) gören Rakım, beyazlığın sebebinin mayonez olduğunu anlar. Mr. Ziklas’ın evine giden ve kapıda kendini karşılayan aşçı kadının “*Zalim, ne geç kaldın? Gözlerim yollarda kaldı, bu akşam da mayonezi üstüne*

*başına dökecek misin?”* (s.60) sözleriyle meselenin içi yüzünü anlar. Ancak Mr. Ziklas ailesiyle yemekte otururken bu durumdan hiç söz etmez. Burada dikkati çeken Rakım’ın kendisi gibi millet-i hakimeden olan bir zatı, Levantenlerin yanında küçük düşürmemesidir. Rakım, akşam yemeğinde Felatun’u o şekilde gördüğünden en ufak bir bahis açmaz. Bu da Rakım karakterinin önemli bir yanındır.

Romanın bütününde Rakım, çizdiği şahsiyet hususiyetleri ile Batılıların takdirlerine daima mazhar olmuştur. Bu mazhariyet, üstün bilgi ve ahlak niteliklerinden kaynaklanır. Batı medeniyeti karşısındaki yeni Türk tipi, bilek kuvvetiyle değil; bireysel donanımıyla ön plana çıkar. Josefino, Rakım’a *“Sana bu suretle keşf-i râz ve arz-ı muhabbet edişim, filvaki sevilecek bir adam olduğun gibi her tarafça hüsn-i ahlâk ve ırz u edeple şöhrat buluşundan neş’et etmiştir.”* (s.59) Bu sözlerin sahibesi Rakım’a *“müştakane bir bûse”* (s.58) kondurmuştur. Mr. Ziklas ve Mrs. Ziklas rahatlıkla evi terk edip kızlarıyla Rakım’ı baş başa bırakır. Can ve Margrit, Rakım’ın iffeti hususunda en ufak bir korku ya da tereddüde düşmezler. Mr. Ziklas her fırsatta Rakım’ı takdir eder: *“İşte oğlum, kadri bilen terbiyeli adamların muamelesi böyledir.”* (s.82) *Rakım, romanda oturup kalktığı bütün yabancı kadınları hemşiresi olarak görür. Bunu sık sık ikrar eder. “Ben sizi hemşirelerim gibi severim.”* (s.77) Yabancı kadınlara karşı ana hatlarıyla kardeşçe yaklaşan Rakım’ın bütün nitelikleri yine de insanüstü değildir. Romancı, zaten Rakım konusunda okuyucuyu sık sık uyarır. *“Biz burada bir meleğin ahvalini tasvir etmiyoruz dedik!”* (s.59)

Rakım’ın şehvi istekleri de vardır. Fakat roman boyunca kendine yüklenen ideal değerler nedeniyle onları baskı altında tutmuştur. Bunlar ancak Canan’ı odalık olarak almasından sonra ortaya çıkar. Bu da Rakım’ın aile müessesesine verdiği önemi ifade eder. Yine de Rakım, bu bilinçaltı itmeyi daha fazla durduramaz ve bazı istekler patlak verir. Rakım, Ziklas ailesi ile çıktıkları sandal gezisinde Can ve Margrit’e yaslanır. *“...Rakım kendisini büyük kızın kucağında yaslanmış ve küçüğü dahi kendi kucağına dayanmış görürdü ki her şeyden ziyade lezzet aldığı hal bu idi.”* (s.46) Romancı, bu durumda bile Rakım’ın şehvi bir istek duymadığını, aldığı lezzetin hissi ve vicdani olduğunu izah etmek durumunda kalır. Rakım, yine yer yer Canan’ın sırtını okşar, Josefino’nun kendini öpmesine müsaade eder. Anlatıcının tavrından roman içinde tek şehvi isteği ise Canan’a karşı duyduğunu anlıyoruz. Josefino’nun evlerinde

misafir olduğu bir akşam odada yalnız kalmaları ikisi açısından isteklerin uyanmasına sebebiyet vermiştir.

Rakım, bütün kadınların takdirini toplamış bir şahsiyettir. Canan, Josefino, Can ve Margrit Rakım'a karşı daima bir hayranlık içindedir. "...*Josefino'nun en şiddetli ve bir taraftan Canan'ın ikinci mertebede bir tesirle ve diğer taraftan dahi İngiliz kızlarının hemen hiss olunmayacak mertebede havasını uyandırmaya başlamış olmaları...*" Rakım'ı işkolikliğinden alıkoyamaz. Rakım, kadınların hayranlığını çekmeye devam etmekte ve elde edilemeyen adam hüviyetini kazanmaktadır. Batılılar için erişilmez ve ancak karşılıksız bir sevgiyle sevillebilecek Rakım, artık her Türk için de ideal bir modeldir. Onun Canan'la evlenmesi romanın kapanışı (closing)'dır. Ama Batılı bütün kadınlar Rakım'a olan sevgilerinden bir şey eksiltmemekte ve hayranlıklarını sürdürmektedirler. Canan'a büyük bir gıpta ile bakarlar.

Romanda dikkate değer olan başka bir nokta Rakım'ın çevresinde bir Türk ailenin olmayışdır. Hatta Rakım ve Felatun dışında romanda ana vakaya etki eden hiçbir Türk yoktur. Romancı, tezine göre şahıs kadrosunu kurmuştur. Canan Çerkez, Fedai Kalfa Araptır. Rakım'ın dadısı ve Canan'dan oluşan ailesinin çevresi de Levantenlerden oluşur. Romancı, yabancıların içindeki Türkleri anlatmak istemiştir. Böylelikle onların nasıl tanındıkları ve kabul edildikleri mevzusunda okuyucu bilgilendirilmek istenmiştir. Tüm mesele bu dairede sürüp gider. Zira Türkler Tanzimat senelerinde bilmedikleri bir medeniyet dairesine girmişler ve nasıl algılandıklarını bilmek istemişlerdir. Dolayısıyla romancı Batılı bakış açısına hasretmiştir romanı. Ahmet Mithat Efendi, bu romanda Rakım ile bir model ortaya koymuştur. Bu model, Avrupa'nın ilim ile sa'y cihetini alan; kendi kültürüne yabancı olmayan; aynı zamanda iyi yaşamasını da bilen bir prototiptir. Bu prototip, Tanzimat neslinin rüyası ve yeni insan telâkkisidir.



## b. Antagonist Şahıslar

### Felâton Bey

Romanın ikinci önemli şahsiyetidir. Tam adı Ahmet Felâton'dur. Felatun Platon'un Türkçe söylenişidir. Bu isim onun karakterinin bir işaretidir. O Platon gibi bilgin olmak ididasındadır; ancak çoğu zaman gülünç durumlara düşer. Tanzimat senelerinde Beyoğlu'na göçmüş Mustafa Merakî Efendi'nin oğludur. Mustafa Merakî, on altı yaşında evlenmiş, evliliğinin ikinci yılında bir oğlu olmuş; en büyük çocuğu olan Felatun Bey yirmi yedi yaşında olduğuna göre kendisi kırk beş yaşındadır. Kız kardeşi Mihriban on dört yaşındadır. Felatun'un annesi, kız kardeşini doğurduktan sonra "loğusa yatağında şehiden vefat" (s.2) etmiştir.<sup>75</sup> Felâton Bey gibi "alafranga meşrep" (s.2) olan babası, Üsküdar'daki konağını sattıktan sonra Beyoğlu'nda kargir bir bina inşa ettirip oraya taşınır. Alafranga merakı yüzünden evinde Arap cariye dahi çalıştırmamış; Rum ve Ermeni hizmetçiler ihtiyaçları karşılamışlardır. Böylece Felâton Bey'in menşei ortaya çıkmaktadır. Romandaki anlatıcı, "Böyle bir menşe'den neşet eden zatın hal ve tavrı daha kolay anlaşılabilir." (s.3) der.<sup>76</sup>

Felâton Bey'in babası, onu mahalle mektebine gönderir ve ona Fransızca hocası tutar. Doğrusu, Mustafa Merakî için oğlunun yetişme süreci önemsiz bir olay gibi gözükmektedir. Felâton'un Batı özentilisi bir tip olmasının ardında kendinden kaynaklanmayan bazı nedenler yatmaktadır. Felâton, yaşadığı hayatı hazır bulmuştur. O yüzden bir mahkûm gibidir. Romanın sonunda parasını tüketen Felâton, pişmanlık duyarak Akdeniz'deki adaya mutasarrıf olarak gider. Batı özentisi, Felâton Bey'in alinyazısıdır.

Ayda yirmi bin kuruş geliri olan Felâton, Mustafa Merakî Efendi sağken büyükçe bir Kalem'de memur olarak çalışır. İşe gitmeyi ve çalışmayı sevmez. Haftada ancak "üç saat" (s.5)liğine kaleme gider. Fakat Felâton, iyi bir okuyucu olarak görünür. Memlekette basılan her türlü yayını, yayınevleri kendisine gönderir. Çok şıktır. Her

---

<sup>75</sup> Thomas Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri Yakup'un Hikâyeleri* adlı eserinde, Hz. Yusuf'un annesi Rahel, kardeşi Bünyamin'i doğurması sebebiyle vefat etmiştir. Rahel'in hem iki çocuğunun olması hem de ikinci çocuğunu doğurmasıyla ölmesi, Felatun Bey'in annesinin durumu arasında paralellik arz etmektedir.

<sup>76</sup> Beyoğlu, Ahmet Mithat Efendi'nin çoğu romanında Batılılaşma'nın cereyan ettiği yer olarak geçmektedir. Ahmet Mithat'ın romanlarındaki bütün alafranga tipleri Beyoğlu'nda yaşar (Doğanay 1996: s.99).

türlü modadan haberdardır. Gardrobu son derece zengindir: “*O, bir gösteriş budalasıdır; tüm servetini ‘gösterişçi tüketim’ için harcar.*” (Alver 2002: s.259). Fethi Naci (1999), Felâtun’u bu yönüyle “*tüketime yönelik bir Batılılaşma örneği*” (s.16) olarak görür. Dolayısıyla Felâtun Bey, tüketim toplumunun bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Felâtun Bey, ortaca boylu, ince yapılı, siyah gözlü, sarı bir benze sahip ve yüzündeki uzuvlar arasında tenasübü olan bir şahsiyettir. Bilmiş bir tavır sergiler. Mr. Ziklas’ın evinde iki defa Rakım’ın bilgisini yoklamak suretiyle onu küçük düşürmek ister. Kendisinin bilgisinin eksik olduğu ortaya çıktığında ise hicab ile evi terke mecbur olur.

Mr. Ziklas’ın Rum olan hizmetçisiyle ilişkisi olan Felâtun, bu durumun ortaya çıkması ile eve uğramaz. Mrs. Ziklas’a yanlılıkla Rum kadın diye sarılan Felatun, elbiselerini dahi almadan kaçır. Böylece mayonez meselesinin gerçek nedeni de ortaya çıkar. Felatun’un eve yemeğe davet edildiğini öğrenen Mr. Ziklas’ın kızları, derhal Rakım’a mektup göndererek kendilerini Felatun’un yanında iyi hissetmediklerini ifade etmek suretiyle Rakım’ı davet ederler.

Polini ile tanışan Felâtun, bağımsızlığını kaybeder. Kendi ifadesiyle “*Mini mini bir aktris*” (s.94) olan, Polini Felatun’un hem parasına, hem yaşamına hükmeder. Polini ile tanıştığı sıralarda babası ölen Rakım, sırf Batı özentisi yüzünden yas müddeti boyunca siyah giyer. Râkım, siyah giyinmenin alafrangaya mahsus olduğunu belirterek Felâtun’u “*...biz yani Türkler bu kaideye mecbur değiliz. Cuma geceleri bir Yasin-i şerif ile mevtalarımızı anmak...*” (s.93) şeklindeki sözlerle uyarır. Felâtun, Polini’ni aracılığıyla bu şekilde davrandığını izah eder. Polini, ayda otuz-kırk lira kazanmasına rağmen Felâtun için işini terk ettiğini ve sadece aşkını düşündüğünü söyleyerek onu inandırmıştır. Bu yüzden Felâtun, Kâğıthane’de Polini’ye çifte mızıka çaldırır (s.134-135). Ancak Polini, Felâtun’u kumara daha fazla zorlayarak babasından kalan üç yüz bin lirayı kaybettirir; üstüne borçlandırır. Polini, sağdan soldan bulduğu serseri adamları kont ve baron diye tanıtarak Felâtun Bey ile kumar masasına oturtur. Felâtun’un kaybettiği paraları kumar masasına oturttuğu bu kişilerle paylaşır. Bu şekilde kandırılmaya müsait bir mizacı olan Felâtun, his ve isteklerinin esiri, alafranga meşrep bir şahsiyet olarak bulunur.

Romanın sonunda Akdeniz'e mutasarrıf olarak giden Rakım'ın borç ettiği parayı bile ödeyebilmesi mümkün görünmemektedir.

### c. Norm şahıslar

#### Canan

Canan, Rakım'ın cariyesidir. Norm şahsiyettir. Rakım'a bağlıdır. Romanda ilk olarak Çerkez olan ihtiyar bir esircinin yanında görünür. Rakım, Kumbaracı yokuşuna kestirmeden varmak için Karataş'tan geçerken "*ihtiyar aksakallı bir Çerkes*" (s.19)'in Canan'ı gösterip satabilmek için bir kapıyı çaldığını görür. Burada Canan'ın ilk nitelikleriyle karşılaşırız. Anlatıcı, Canan'ı tasvir eder. Canan'ın "*Uzun boylu, kara gözlü, kara kaşlı, ufarak ağzlı, güzel burunlu, hasılı mütenasibü'l-âza bir şey idiye de zayıf ve hastalıklı on dört yaşında olduğu*" (s.19) belirtilir. Yirmisi bir ay içinde ödenmek suretiyle esirciden yüz liraya alınan Canan, mizacıyla uysal, saygılı, efendisine karşı sevgiyle dolu olan bir cariyesidir. Esirciden alındığında henüz bir ismi olmadığından eve ilk vardığında kendisini kapıda karşılayan Dadı Fedai Kalfa "*Aman beyim! Ne kadar da isabet ettin, ne de can sevecek bir kız! Sen bana bunu can yoldaşı diye almadın mı? Adı Canan olsun.*" der. Böylece esir kızın adı Rakım'ın da onayıyla Canan olur.

Canan'ın alınmasından sonra ilk iş olarak görülen terbiye meselesidir. Öyle ki Canan romanın sonunda terbiyesiyle Rakım'a uygun bir eş olacaktır. Öncelikle yapılan Canan'ın bazı hastalıklarının giderilmesi için eve doktor getirilmesi ve doktorun verdiği ilaçların içirilmesi düşünülmüştür. Kafkasya'dan kaynaklı bir hastalık olduğunu belirten doktor, korkulacak bir şeyin olmadığını ve kısa sürede kendine geleceğini söyler.

Canan, öğrenimini iki hocanın yanında tamamlar: Rakım ve Josefino. İlk dersini Rakım'dan alır. O ders Rakım'ın İngiliz kızları Can ve Margrit'in derse başlatıldığı gündür. Hatta Rakım, "*...Çerkes'i de başlatalım... Bu mu onları geçer yoksa onlar mı bunu?*" (s.29) der. İlk dersi harflerin çizimidir. Canan'ın İngiliz kızlarını geçmesi daha ilk haftada gerçekleşir. Canan'ın zekası ileri düzeydedir (s.56). Piyano öğrenmek için

Râkım'dan gizli olarak komşunun evine giden Canan'a bunu yasaklayan Rakım, Josefino ile görüşür. Josefino kendisine “*Siz benim en müstaid şakirdimi elimden aldınız.*” (s.36) der. Böylece Rakım, Josefino'dan Salıpazarı'ndaki evlerinde Canan'a ders vermesini rica eder. Kısa sürede piyano çalmayı öğrenen Canan, hem Rakım hem de Josefino ile olan Fransızca diyalogları da ilerletir. Öyle ki Fransızca şarkıların güftelerini bile ezberlemeye başlar (s.128).

Romanda bulunan ve Canan'ı tanıyan bütün şahıslar, onu Rakım'a yakıştırır. Özellikle Fedai Kalfa ve Josefino hem Rakım'a hem de Canan'a telkinlerde bulunur. Fedai Kalfa, Rakım'ın Canan'ı beğenmesi için çabalar. Rakım, Canan'ı ilk gördüğünde beğenir; başlangıçta onu hemşiresi olarak görür. Ama zamanla Rakım'da Canan'a karşı bir his uyarır: “*Şimdi yüzünü gördüm mü his damarlarım açılacak!*” (s.65) Canan, başlangıçtan beri Rakım'a karşı hayranlık beslemekte ve muhabbetini içten içe sürdürmektedir. Kanaatkâr ve efendisine son derece bağlı olan Canan, aynı zamanda yeni kadın tipini temsil etmektedir.

Levanten olan Ziklas ailesinin Rakım'n evinde esir diye Canan'a tesadüf etmeleri onları hayli şaşırtır. Ziklas ailesinin fertleri, Canan'ın hatasız bir şekilde Fransızca konuşmasına ve piyano çalmasına hayret ederler. Canan kendisine esaret hakkında soru soran İngilizlere yüz liraya satın alındığını söyleyince onlar daha çok hayret ederler. “*Yüz liraya alınmış olan bir esire böyle beş altı yüz liralık elmas ihsan olunması ne demektir?*” (s.148) Doğrusu Canan, tıpkı Rakım gibi meziyetleriyle Batılılarda hayranlık hislerinin uyanmasını sağlar.

Efendisinin kapıyı iki kez çalmasına müsaade etmeyip kapıya koşan ve istekle efendisini bekleyen Canan, kendisine hemşire nazarıyla bakan Rakım'a karşı çıkar. “*Siz yine Canan dedikçe dünyalar benim oluyor. Hemşirem diyecek olsanız ben yüreğimde hisseylediğim lezzeti bulamam.*” (s.89) Rakım, Canan için kendisine önerilen bin beş yüz lirayı reddedip Canan'ı cariye olarak satmaz. Her ne kadar Rakım bin beş yüz lirayı kendisine vermeyi vaat etse de Canan, Rakım'ın esiri olarak kalmayı tercih etmektedir. Bu olaydan sonra, Canan'daki aşk kuvvetlenmektedir. Canan'daki aşk hem Josefino hem de Fedai Kalfa'nın telkinleriyle şiddetlenir. Rakım'a yapılan telkinler de yavaş yavaş sonuç vermiş, iki taraf da birbirini arzulamaya başlamıştır. Can ve Margrit'in efendisine karşı olan ilgileri karşısında kıskançlık içine giren Canan, sevgisini iyice belli etmeye başlamıştır. Buna ilgisiz kalmayan Rakım, Canan'a “*Ben seni hemşirem*

*gibi sevmiyorum. Canan gibi seviyorum.*” (s.111) Canan da Rakım’a “*Ah, ben sizi sevmeyiz de ne yaparım.*” (s.112) der. Birbirlerini öper ve kucaklaşırlar.

Roman’ın sonunda Canan’ın iki aydan beri Rakım’a odalık olduğunu anlıyoruz. Bunu Josefino’nun Rakım’lara misafir gittiği bir akşam Canan’ı bu konuda konuşturması sonucunda anlıyoruz. Josefino’nun “*...bu yatakta beraber yattığınız var mı?*” (s.189) sorusuna Canan, “*Vallahi etti. İki ay oluyor.*” (s.190) der. Böylece romanda Canan’ın Rakım’la izdivacı gerçekleşmiş olur. Fedai Kalfa’nın durumu öğrenmesi üzerine Rakım, Canan’ın nikahını “*yakında şer’an kıyacağı*” (s.197) söyler. Romanın sonunda ise Canan bir erkek çocuğu doğurur.

### **Fedai Kalfa**

Fedai Kalfa Arap asıllı bir cariyedir. Rakım’ın babası onu ev işlerine yardımcı olsun diye almıştır. Sadık hizmetçi tipini yansıtan Fedai Kalfa, evin beyi öldükten sonra evin hanımına da yardım eder. Pazara gidip Rakım’ın annesinin yaptığı dikişleri satar. Evin geçimini temin maksadıyla işler yapar. Fedai Kalfa aynı zamanda da müşfik bir hizmetçi tipidir. Henüz on altı yaşındayken annesi de vefat eden Rakım’ı okuması için teşvik etmiş; Rakım’a harçlık vermiştir. Rakım’ın para kazanmasıyla halk işlerine gitmeyen Fedai Kalfa’nın dünyadaki tek meselesi artık Rakım’ın evlenmesidir. Onun için cariyeye arar. Rakım’ın eve Fedai Kalfa’ya yardımcı olsun diye getirdiği Canan’ı ona layık bulur. Canan’a da annelik eder. Onun terbiyesinde büyük bir rol alır. Romanın içinde örnek kadın tiplerindedir.

### **Josefino**

İstanbul’da piyano dersleri veren kırk yaşında Fransız bir Levantendir. Piyano yeteneği “*muhayyirü’l-ukul*”(s.116) derecesindedir. Canan, komşunun evine Rakım’dan gizli olmak suretiyle cariyelerle birlikte piyano dersleri almak için gider. Piyano hocası Josefino’dur. Durumu öğrenen Rakım, Canan’ın kendisinden gizli olarak komşunun evine gitmesine razı olmaz. Rakım, Matyo Ancel adındaki dostunun evinde bulunurken

orada bulunan “*esmer ve güzel madam*”(s.36) ricası üzerine Josefino piyanoya geçip birkaç alaturka parça çalar. Daha sonra Rakım Josefino ile tanışır. Rakım’ın ricası üzerine sembolik bir ücretle Canan’a ders vermeyi kabul eder. Josefino’nun Canan’a düşük bir ücretle ders vermeyi kabul etmesinin nedeni, kabiliyetidir. Diğer öğrencileri yeteneksizdir.

Rakım’a karşı gizli bir aşk besleyen Josefino, umutsuzdur. Nedeni yaşıdır. Rakım da Josefino’nun kendisine olan alakası karşısında şunları düşünmek suretiyle “*Josefino kırklık bir karı olmakla beraber atılacak güzellerden değildir. İyi ama... Yok... Mutlaka...*” şüpheye düşer. Josefino şaka yollu da olsa Rakım’a Canan’ı da hatırlatarak ensest bir talepte bulunur. “*İki başlı istifadeye muktedir olmadığın için.*” (s.93) der. Rakım’a karşı kötü olmak istemediği için bu isteğinden vazgeçer. Rakım’la ilişkiyi bu yüzden dostluk üzerine kurmuştur. Her seferinde hem Rakım hem de Josefino dost olduklarını ikrar ederler. Böylece aralarındaki sınır çizilmiştir. Rakım’ı öpmesi dostluk belirtisidir.

Josefino, Canan’ı Rakım’a, Rakım’ı da Canan’a sürekli yakıştırır. Her ikisine de birbirlerini sevmeleri ve evlenmeleri hususunda telkinde bulunur. Rakım ve Canan arasındaki ilişki hakkında daima bir arayış içindedir. Canan’ı konuşturmaya çalışır. Canan, Rakım’ın odalığı olduğunu ilk olarak Josefino’ya söyler. Rakım’ın kimi sırlarına da vakıf olan Josefino aynı zamanda iyi bir sırdaş (confidante), güvenilir bir arkadaştır. Akılcı bir kişiliğe sahiptir. Pragmatisttir. Canan’a ders verme konusunda bile pragmatik bir yaklaşım göstermiştir.

## **Can**

Mr. Ziklas’ın büyük kızıdır. Rakım ona Margrit ile birlikte Türkçe ve Farsça ders verir. Romancı, Can’ın Margrit’le beraber portresini çizer. “*Can ile Margrit hani ya şu elmanın yarısı; o yarısı dahi bu demezler mi? İşte bu sözün maveka –aleyhası idiler. İkisinde dahi fidan boy, nahif endam fakat kıpkırmızı çehre, masmavi gözler, beyaza yakın açık lepiska saçlar!*” (s.27)

Rakım’ın evlerinde verdiği dersi büyük ilgi ve dikkatle izleyen Can, Hafız’ın beyitlerinden çok etkilenir. Rakım’a karşı aşk beslemeye başlar. Canan’ı gördükten

sonra aşkı için büyük umutsuzluğa düşen Can, ince hastalığa yakalanır. Rakım, kendisiyle evleneceğini söylese de inanmaz. Yatakta ölmek üzeredir. Doktorun tedavileri sonuç vermez. Ancak romanın sonunda Rakım'ın Canan ile evli olduğunu öğrenmesine rağmen sürpriz bir şekilde iyileşir.

### **Polini**

Polini, Felâtun'un babasından kalan büyük serveti tüketen Fransız kadındır. Tiyatro aktresi olduğunu iddia etse de anlatıcı bunu şüpheyile karşılar; oysa romanda asıl mesleğinin tiyatro oyuncusu olduğuna dair bir ifade yoktur. Felâtun'u kumar masalarına sağdan soldan bulduğu serserilerle oturtur; kazanılan parayı paylaşır. Bu yüzden Fransa'daki hesabında elli bin lira birikmiştir. Argo ve küfürlü konuşur. Baştan çıkaran kadın tipidir.

### **d. Fon Şahıslar**

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanının şahıs kadrosu zengindir. Ancak yukarıda verilen şahıslar dışındakiler üzerinde yeterince durulmamıştır. Mr. Ziklas, Levanten bir kişidir. Kağıt ticaretinden beş yüz bin İngiliz lira toplayınca emekliye ayrılır ve kalan ömrünü rahat bir şekilde sürebilmek için İstanbul'a ailesiyle birlikte yerleşir. Mr. Ziklas'ın evinde hizmetçi olan Rum aşçı, diğer şahıslar içinde vakaya en çok tesir eden isimlerin başında gelir. Zira Felâtun'la ilişkisinin açığa çıkması sonucu Felâtun bir daha Mr. Ziklas'ın evine uğrayamaz. Bu olay, Polini ile tanışmasına en azından yardımcı olan bir vakadır.

Felâtun'un kız kardeşi Mihriban Hanım, ağabeyi gibi alafranga meşreptir. Annesi o doğarken ölmüş; on dört yaşında iken de babasını kaybetmiştir. Babasının ölümünün ardından evlenir.

Josefino aracılığıyla Rakım'a Canan için bin beş yüz lira teklif eden "... Bey" vakaya tesir eden diğer şahıslardandır. Zira bu teklif Canan ile Rakım'ı yakınlaştırmıştır. Evliliklerinde rol oynayan bir etmen olmuştur.

Matyo Ancel Rakım'ın bir dostudur. Josefino ile bu dostunun evinde tanışır.

Mustafa Meraki Bey konağının uşağı olan Kastamonulu Mehmetçik, halk tiyatrosundaki mahalleli tiplere benzer. Felâton Bey ve Mihriban Hanım isimlerini zikredemez. Bunların yerine 'Pantolon Bey' ve 'Merdiven Hanım' der. Bunlar isimlendirmeden doğan güldürü unsurları olarak yorumlanabilir (Çağın 2007: s.96).

Yukarıda sayılan isimlerin dışında, Rakım'ın Galata'da evine Türkçe dersine kütüphanede çalışmak karşılığında gittiği Ermeni dostu G. Bey, kitap çevirisi karşılığında kendisinden yirmi altın kazandığı matbaacı, Can'ı tedavi etmeye uğraşan Doktor Mösyö Z. romanın diğer şahıslarıdır.

### 3.1.1.3.3. Yapı

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanındaki yapı, Rakım'ın şahsiyeti etrafında oluşur. Bütün yapı, Rakım'ın varlığına bağlıdır. Fakat yine de romandaki yapı iki kolludur. Birincisi ve en önemlisi Rakım çevresinde cereyan eder. İkincisi ise Felâton ve çevresinde cereyan eder. İkinci yapı, birinci yapıyla kesiştiği oranda varlık kazanır.

Rakım, Tophane kavaslarından birinin oğlu olarak Salıpazarı'ndaki evde dünyaya gelir. Babasını bir yaşında kaybeder. Annesi ve Fedai Kalfa tarafından yetiştirir. On altı yaşında annesini kaybeder. Çok bilgili olarak yetişen Rakım'ın bütün eğitimi kendini yetiştirme çerçevesindedir. Eğitimi kütüphanelerden çıkmayarak, günün neredeyse uyku haricindeki bütün vakitlerinde çalışarak tamamlamıştır.

Rakım'ın gelişimi roman içinde çekirdek vakadır. Bütün vakalar iyi yetişmesine bağlı gerçekleşir. İlk kazandığı bir çeviridendir ve hatırı sayılır bir miktardır: Yirmi altın. Rakım, ilk ödülünü çalışmasından almıştır. Eğitimi sayesinde özel ders verme teklifi gelir. Levanten olan Mr. Ziklas'ın kız çocuklarına Türkçe dersi verecektir.

Beyoğlu'na İngiliz kızlarına ders vermek için gittiğinde, yolda Canan'ın ihtiyar bir esircinin elinde cariye olarak pazarlandığını görür. Birinci vakanın ikinci kırılma noktası burasıdır. Zira Canan, Rakım tarafından cariye olarak alınır ve yetiştirilmeye başlanır. Romanda devam eden olaylar, Rakım ve Mr. Ziklas'ın evlerinde cereyan eder.



Felatun'la romanda ilk kez Mr. Ziklas'ın evinde karşılaşır Felatun ile Rakım kalemde beraber bulunmuşlardır. Romanın başında iki ayrı hikâye olarak yansıtılan Rakım ile Felatun'un hikâyeleri, Mr. Ziklas'ın evinde ilk karşılaşmaları vesilesiyle kesişir. Bundan sonra Rakım'ın başından geçen bütün hadiseler toplumun benimsediği ve takdir ettiği bir şekilde neticelenir. Felatun'un başından geçen bütün hadiseler ise toplumun reddettiği ve eleştirdiği olaylardır. Rakım, Mr. Ziklas'ın evinde verdiği dersler ve katıldığı yemeklerde hep vakarı temsil etmiş ve bütün diyaloglar bu çerçevede cereyan etmiştir. Felatun ise, bu evde ilkin Rakım'ı küçük düşürmeye çalışmış, aşçı kadınla münasebet içine girmiş ve nihayetinde Mr. Ziklas ailesi tarafından kovulmuştur.

Piyano derslerine gizli olarak komşu beyin evindeki cariyelerle katılan Canan, Josefino ile tanışır. Rakım'ın Josefino'ya, Canan için Matyo Ancel'in evinde özel ders teklifi götürünceye kadar Josefino'nun romandaki vakaya bir tesiri yoktur. Josefino'nun Dadı Kalfa ile birlikte Rakım'ın Canan'la evlenmesi hususundaki telkinleri vakaya tesir eder. Rakım'ın Mr. Ziklas'ların evinde katıldığı iki yemek, Sandal gezisi ve Mr. Ziklasların Rakım'ın evindeki yemeğe katılmaları romanda ana vakayı besleyen unsurlar arasındadır. Oysa Kağıthane'deki mesire yerine gitmek için yapılan gezinin ana vakaya hiçbir tesiri yoktur. Bu durum, kanaatimize göre Rakım kişiliğini son derece köşeli ve cansız çizen romancının protagonist'e can vermek arzusuna dayanır.

Felatun, harçlığını temin etmek için kalemedir. Bu işi babası bulmuştur. Felatun, babası yaşarken bir mirasyedi gibi davranır. Onun ölümü Felatun'un büyük bir servet sahibi olmasını sağlar. Böylece Felatun çevresinde cereyan eden en önemli olaylar, babası Mustafa Merakî Bey'in ölümünden sonra gerçekleşir. Felatun'un servetini kaybetmesi, Polini'nin romana girmesi sebebiyledir. Felatun'un Akdeniz'deki bir ada mutasarrıflığına gitmesi Polini'nin servetini kumar alemlerinde tükettirmesi nedeniyle gerçekleşir. Buradaki vaka Felatun'un Polini'ye aşık olmasıdır. Felatun'un Polini ile tanışması, Felatun tipinin serencamının en önemli kırılma noktasıdır.

Ahmet Mithat, romanın çatısını Rakım'ın başından geçen olaylar üzerine kurmuştur. Rakım vakanın içindedir. Polini ile tanışır. Hazırlanan bütün küçük vakalar Rakım'ın kişiliğindeki ulvi yaratılışı ve çalışma kudretini göstermek amacıyla kurulmuştur. Romanda cereyan eden her vaka Rakım'ın örnek bir şahsiyet olarak herkes

tarafından takdir edilmesi Felatun'un ise Batı özentili mirasyedi bir tip olarak herkes tarafından zemmesilmesine dayanır.

Romantik bir romanın hususiyetleri ile Rakım kazanır; çünkü iyidir, Felatun ise kaybeder; çünkü kötüdür. Rakım'a ödül olarak Canan'ın evliliği ve bir erkek çocuk verilir. Felatun'a ceza olarak bütün servetinden mahrumiyet ve Akdeniz'de bir adaya mutasarrıflık görevi verilir.

### **3.1.1.3.4. Kurgu**

Roman on bir bölümdür. İlk bölümde Felatun Bey'in aile çevresi ve yetişmesi, ikinci bölümde Rakım Bey'in aile çevresi ve eğitimi söz konusu edilmiştir. Bu iki bölüm, romanın devam eden bölümlerinde her iki şahsın temel dinamiklerini gösterir ve kurgunun önemli parçalarındandır. Bu bölümlerde söz konusu edilecek temel şahısların romanda vakanın cereyan ettiği yaşları olan 27 ve 25 yaşlarına getirilmesi söz konusudur.

Üçüncü bölüm, romanın neredeyse kalan bütün şahsiyetlerinin romana girişidir. Can bu bölümde esirciden satın alınır, Rakım Mr. Ziklas'ın kızlarına ders vermeye bu bölümde başlar, Rakım Josefino ile bu bölümde tanışır ve piyano dersi böylece başlar. Üçüncü bölüm bütün vakanın serpiildiğini yerdır. Romanın bütün kurgusu neredeyse buradan çıkar. Dördüncü bölüm üçüncü bölümün devamıdır. Olaylar yoğunluklu olarak Felatun'la ilgilidir. Onun şahsiyetindeki bütün problemler okuyucuya sunulur. Beşinci bölümde Felatun, Mr. Ziklasların hanesinden Mrs. Ziklas'a aşçı kadın sanarak sarılır, sonrasında kaçmak zorunda kalır. Bundan sonra Felatun'u ev içinde göremeyiz. Kağıthane'de Polini'ye çifte mızıka çalarken ve Hotel C.'de görülür. Beşinci Bölüm Rakım'ın Mr. Ziklas hanesinin bir üyesi olmak ve güvenini kazanmak üzerine tasarlanmıştır. Altıncı bölüm Josefino aracılığıyla Rakım'a iletilen ve Canan'ın cariyeliği için bir şahsın yaptığı bin beş yüz liralık teklif üzerine inşa edilmiştir. Bu teklif, romanın nihayetindeki evliliğin kurgusudur. Yedinci bölüm, Rakım, Fedai Kalfa, Canan ve Josefino'nun Boğaz ve Kağıthane gezisidir. Sekizinci bölüm Rakım'ın Polini ile tanışması, Polini'nin karakteri ve Ziklas ailesinin Rakım tarafından eve davetinin gerçekleşmesine ayrılmıştır. Dokuzuncu bölümde, Can'ın Canan'ı kıskanarak Rakım'ın

aşkından ötürü ümitsizliğe düşerek ince hastalığa yakalanması üzerine kuruludur. Onuncu bölüm Felatun'un bütün parasını kaybetmesidir. On birinci ve son bölüm, kurgunun sonuçlandığı yerdir. Can iyileşir. Margrit Mısır'a, Felatun yeni atandığı memuriyete gider. Can iyileşir. Rakım ile Canan evlenir. Böylece bütün olaylar son bölümde çözüme ulaştırılmıştır.

Kurguda zaman zaman tesadüfler öne çıkar. Felatun ile Rakım Mr. Ziklas'ın evinde tesadüfen karşılaşılır. Felatun'un son durumu, Ziklas ailesi ve Rakım'ın Margrit'i Mısır'a uğurladığı sırada Felatun'un Rakım tarafından görülmesi üzerine anlaşılır. Felatun ile Margrit aynı gemide yolculuk edecektir. Şayet Felatun tesadüfen görülmeyecek olursa onun Akdeniz'deki bir adaya mutasarrıf olarak gönderildiğini öğrenmemiş olacaktık. Rakım, Josefino ile Matyo Ancel'in evinde tesadüfen karşılaşır. Tesadüfler romanın kurgusunu olumsuz etkiler.

Merak (curiosity) unsurunun pek kullanılmadığı Felatun Bey ile Rakım Efendi'de meddah geleneğinin yöntem ve tekniklerine uyan bir kurgu söz konusudur.

### 3.1.1.3.5. Yer ve Zaman

*Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında mekân iç (interior) ve dış (exterior) olarak tasarruf edilmiştir. Bu mekânlar ad olarak verilmekten öteye geçmez. İnsan, mekân ilişkisi içinde ele alınmamıştır. Mekânların, adres vermenin ötesinde bir işlevi yoktur.

Romanda ilk sözü edilen mekân, iç mekândır. Râkım'ın doğduğu evin bir yoksul evi olduğu vurgulanır: “*Salıpazarı tarafında üç odalı bir çürük kümes*” (s.13)'te doğan Râkım'ın baba evi tasvir edilir. Râkım, bu evden ayrılmayacak, para kazanmaya başladıktan sonra kendi kültür ve değerlerine bağlı biri olarak yalnızca bu evi tadil edecektir: “*Salıpazarı'ndaki evceğizini müceddet suretiyle tamir eyledi. Pek güzel ve tabiatça döşetti dayattı.*” (s.18) Ev yenilendikten sonra uzunca bir tasviri yapılır. Tasvir, Müslüman şarklı evinin Batılılara ilk açılmasıdır diyebiliriz. Josefino, piyano dersi vermeye geldiği evi beğenir: “*Evceğiz bir katlı idi. Zeminde mutfak, kiler odunluk ve ev altı olup merdivenden çıkıldıkta ufak bir girintiye varılır ve karşı gelen camlı kapı açılınca salona girilirdi (...) Şimdi bunun içini güzelce boyayınız, kâğıtlayınız, yerlere*

*âlâ kilimler döşeyiniz, salonun içine yarım takım kanepeler ve bir ayna ve bir konsol koyunuz. Aynanın iki tarafına iki güzel resim dahi asınız. İşte Râkım'ın salonunu teşkil etmiş olursunuz. Hele merdiven yanındaki camlı kapıya karşı duvara piyano dahi konulduktan sonra o mini salon ne kadar güzel olur?"*(s.39). Devamında evin kalan iki odası da tasvir edilir. Bu odaların en belirgin özelliği müslüman şarklı bir dekora sahip olmasıdır (s.39-40). Aynı zamanda Râkım Efendi'nin tamir ettiği bu evi, Doğu-Batı sentezinin ilk mekansal izdüşümüdür (İnci-Elçi 2003: s. 61).

Mr. Ziklas ve ailesi de Râkım'ın evine yemek daveti münasebetiyle gittiklerinde hayranlıklarını gizleyemezler. Mr. Ziklas ve ailesi alaturka sofrada yemek yer, evin içini ve döşemesini çok beğenirler.

Râkım, Jozefino ile Matyo Ancel'in evinde tanışır. Evin salonuna ilişkin verilen ayrıntıda salonda piyanonun bulunduğu belirtilir (s.35). Mr. Ziklas'ın evinin ayrıntısına yer verilmez.

Romanda exterior (dış) mekânın pek ayrıntısına inilmez. "*Kazancılar cihetinden Beyoğlu'na çıktı.*" (s.21), "*Galata'daki hekim dostuna*" (s.26), "*Kabataş yanında aklını baştan alarak*" (s.86) ve "*Kumbaracı yokuşundan Tophane'ye inip*" (s.27) gibi anlatımlarla mekân tanıtımı yapılır. Bu mekânlar belirttiğimiz gibi adres göstermekten öte bir işleve sahip değildir. Jozefino ile yapılan Kâğıthane gezisinde mekân ayrıntılandırılmaz. Hatta Mr. Ziklaslarla çıkılan sandal gezisinde bile mekân yalnızca yer verme münasebetiyle romanda yer bulur. Bir tek Canan'ın mesire yerlerine bakışı insan-mekân ilişkisini yansıtır: "*Oraları fena efendim. Kadınlar, erkekler! Çok fena! İnsan rahatsız oluyor. Evimiz daha iyi.*" (s.107)

Felâton Bey'in babasının evi neredeyse gizlenerek verilir: "*Mustafa Merakî Efendi Tophane'nin Beyoğlu'na civarca bir mahallesinde oturur. Mahallesinin ismini haber vermek olamaz. Semtini anladınız ya! Bu kadarıyla iktifa ediniz.*" (s.1) Batı özentisi yüzünden Üsküdar'da bağı ve bahçesini terk eden Mustafa Merakî, Tophane'de kârgir bir ev yaptırır. Felâton Bey'in babasının mekânı bir Batılılaşma nedeni olarak yorumlanır. Mekân değişikliği, yeni yetişen nesil üzerinde etikli olacaktır. Felâton ve kız kardeşi Batılı bir yaşam sürecektir.

Râkım ve Felâton'un evlerinin semtleri de Doğu-Batı çatışmasını yansıtır. Râkım'ın Salıpazarı'ndaki mütevazî evi Doğulu yaşam ve kültürün sembolüdür. Felâton'un Tophane'deki evi de Batılı yaşam ve kültürü temsil eder. Nitekim Orhan

Okay (2002) da bunu erken bir Fatih-Harbiye karşılaşmasını düşündürdüğünü ifade etmiştir (s.131).

*Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında, Ahmet Mithat'ın çoğu romanındaki gibi geçmişten bir zaman dilimi verilir ve gelişen olaylar günümüze getirilir. Böylece zamanda yaklaşma sağlanır. “*Bundan on beş yirmi sene evvel*” (s.2) Üsküdar'daki konağında yaşayan Mustafa Merakî Efendi, evini Tophane'ye taşır. Romanın vakasının başladığı zaman “yirmi yedi yaşında” (s.1) olan Felâtun Bey, henüz 5-10 yaşındayken muhit değiştirme hadisesi ile karşı karşıya kalır.

*Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanı popüler olması yönüyle mevcut zamanı ele almıştır. Romandaki vakalar yaşanan dönemde cereyan ediyormuş gibi yansıtılır. Böylelikle zaman, gündelik olarak verilir. Romanda alaturka saat kullanılır. Söz gelimi Raâkım'ın Mr. Ziklas'ın kızlarına verdiği ders bu saate göre icra edilir: “*Rakım Efendi, İngiliz kızlarının derslerini akşam saat ikiden üç buçuğa kadar zamana tayin eylemişti.*” (s.47) Dakik biri olarak yansıtılan Râkım Efendi, zaman konusunda tıpkı bir Batılı gibi dikkatlidir: “*Vâkıa kendisi evkatına dikkatte âdeta bir İngiliz kadar ihtimam eylediğinden her zaman tamam saat ikiye birkaç dakika kalarak gelir ve ikide derse başlar...*” (s.47)

Canan'ın esiriciden satın alınması yazındır ve romanın ilk bölümünde gerçekleşir. “*Tamam artık kışın dahi sonu addolunacak bir zaman*”(s.72) Jozefino'yu ziyaret eden Râkım'a, Canan'ın piyanoyu tam olarak öğrendiği bildirilir. Canan “*yedi sekiz ay*” (s.73) kadar bir talim sonucunda piyanoyu öğrenmiştir. Râkım Jozefino ile bahar aylarında Kâğıthane'ye geziye çıkar. Mr. Ziklas ve ailesi yine bahar aylarında Rakım'la birlikte sandal gezintisine çıkar.

Mr. Ziklas'ın Râkım'ın evindeki yemeğe davetleri bahar ayı sonlarındadır. Can'ın hastalığının başlaması “*üç ay kadar*” (s.156) sonraya denk gelir. Böylelikle romandaki vaka akışı içinde bir yıl geçmiş olmaktadır. Can'ın hastalağı sırasında zaman akışı daha hızlı sağlanır. Rakım bu sırada Canan'la evlenir ve çocuğu olur. Can da iyileşir.

### 3.1.1.2.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı kullanılmıştır. Bu bakış açısında anlatıcı, hiçbir kayıt altında değildir. Anlatıcı olarak da hakim bakış açısına (omniscient point of view) en uygun olan o anlatıcıdır.

Romancı, Rakım Efendi ile Felatun Bey'in hakkında doğumlarından itibaren bilgiye sahiptir. Kahramanlarını doğumlarından alır, aile çevresiyle birlikte anlatır. Rakım'ı içinde bulunduğu yirmi beş yaşına kadar; Felatun'u ise yirmi yedi yaşına kadar götürür. Roman'da okuyucu ile sohbet eden bir anlatıcı vardır. Bu anlatıcı bize meddah hikâyelerini hatırlatır. Ahmet Mithat bu geleneğimizi Felatun Bey ile Rakım Efendi romanına uygular. Türk okuyucunun niteliklerini de göz önünde tutarak romanını yazan Ahmet Mithat'ın romandaki, "*Hanenin şekil ve taksimatını anladınız ya!*" (s.39), "*Erbab-ı mütalaa meyanında bu kadar saadeti Rakım'a için çok görenler varsa zulmetmiş olduklarını kendilerine ihtar ederiz.*" (s.44) türünden cümleleri meddah geleneğimizi yansıtır. Bununla anlatıcı laf arasında olaylara ve kişilere yönelik kimi eleştirilerde bulunur. Mehmet Tekin (2003) bu tavrın Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında sık karşılaşılan bir durum olduğunu vurgular (s.31).

Ahmet Mithat Efendi, şüphesiz ki bu üslubu kurarak Türk okuyucunun bir roman zevkine erişmesine imkân vermiştir. Felatun ile Rakım arasında cereyan eden tartışma, bize geleneksel halk edebiyatı içerisindeki atışmaları da hatırlatır. Böylelikle Ahmet Mithat Efendi, kültürümüzde önemli bir yeri olan halk tiyatrosu ve hikâyelerine ait niteliklerle roman geleneğini birleştirmeye çalışmış, romanı Türk okuyucunun beğenisine tamamıyla yabancılaştırmadan sunma başarısı göstermiştir. Böylelikle roman davası için en makul olanı yapmıştır.

Anlatıcı, zaman zaman okuyucunun bazı şeyleri yanlış anlamaması için vakayı keser, yer yer uzun açıklamalara girme gereğinde bulunur. Şüphesiz bu durum, Osmanlı toplumunun roman türüne bütün yönleriyle açık olmamasından kaynaklanır. Özellikle dinsel mânâda insanların gizli yanlarının topluma açıklanmasının yanlış görülmesi, romanın yeni bir tür olması ve realist unsurların roman içinde bulunması bakımından hakikat vehmedilmesi gibi tarihsel ve toplumsal koşullar, anlatıcının bu açıklamalara girişmesine neden olmuştur. Rakım'ın Ziklas ailesinin fertleri ile çıktığı deniz

voltasında “*Râkım kendisini büyük kızın kucağına yaslanmış ve küçüğü dahi kendi kucağına dayanmış görürdü ki her şeyden ziyade lezzet aldığı hâl bu idi.*” (.45-46) Bu duruma dikkat çeken anlatıcı, Rakım gibi her şeyiyle güzel örnek olan bir kişiliğin yanlış anlaşılmasına meydan vermek istemez. “*Vay! Rakım’da böyle hevesler de vardı ha!*” (s.46) diyerek okuyucunun dikkatini bu noktaya çeker. İlk bakışta olay bir taciz olarak gözükmektedir. Oysa anlatıcı, taciz olarak anlaşılmasını istemez. “*Niçin olmasın? Size Rakım’ı yemezler içmezler, erkeklik ve dişilik onlarda yoktur diye mi tavsiye ettiler? Mâhaza Rakım’ın aldığı lezzet bütün bütün hissî ve vicdani bir şey olup bu lezzet ve vicdaniyenin maddiyata tabikini zinhar hatırına bile getirmedeği için analarına, babalarına serişte-i şüphe vermezdi.*” (s.46) Anlatıcı, böylelikle okuyucuyu anlamaya doğru yönlendirmek ister, kastettiği anlamın dışında bir anlaşılmaya fırsat vermek istemez.

Anlatıcı zaman zaman, yüksek perdeden ilmî ve felsefî mülahazalara girer. Bunları Rakım’ın ağzından verir. Romanda zaten Rakım dışında bu perdeden konuşacak başka bir karakter yoktur. Rakım’ın Can ve Margrit’e verdiği derslerde Hafız-ı Şirazî’nin beyitleri uzun uzadıya açıklanır. Felatun, Rakım’a tıpkı bir medrese hocası gibi sorular sorar. Rakım da bunlara yemekte olmasına rağmen yüksek perdeden ilmî cevaplar verir.

Romanda sıklıkla realist romanda gördüğümüz kimi tekniklerle de karşılaşırız. Özellikle realist romanın mektup tekniğini kullanan romancı, dokuda iki mektuba yer verir. Bu mektuplardan birincisi Can ve Margrit’in yemeğe davet edilen Felatun ile yalnız kalmak istememelerinden ötürü Rakım’a uşak aracılığıyla gönderdikleri mektuptur. İkinci mektup ise Mr. Ziklas’ın Can’ın hastalığından ötürü yine Rakım’a gönderdiği mektuptur. Bu mektuplar, romanın gerçekçi bir hüviyetinin olmasına katkı sağlar. Romanın Namık Kemal’in dediği gibi “*Güzeran etmemişse bile güzeranı mümkün*” olaylardan mürekkep olmasına imkan verir.

Romanda ironi önemli bir yer tutar. Anlatıcının meddah geleneğinden yararlanmış ve bunu romana taşımış olması ironiyi doğurmuştur. Tahkiye içine güldürü unsurları serpiştirilmiştir. Can’ı tedavi eden Doktor Mösyö Z.’nin tıp bilgisi üzerinde durulur. “*Moliere’in dediği gibi tabipliğin en fennî ciheti bir hastanın vefat etmiş olduğunu anlamaktır.*” (s.203) Moliere’in komedileri hatırlanır. Felatun’un Mr. Ziklas’ın hanesinde yaşadıkları yine başka bir ironidir. Anlatıcı, Felatun’u gülünç

duruma düşürür. Yemekten sonra Felatun dans eder. “...ayağına bumar gibi bir pantolon olup, pantolonun dahi adem-i müsaadesine mebni asla eğilmeyerek mum gibi dans ederdi.”(s.63) Margrit’in yanlışlıkla Felatun’un ayağına basması sonucunda eğilmek zorunda kalan Rakım’ın pantolonu yırtılır. Anlatıcı bunu şu şekilde aktarır: “... arka tarafından bir cayırtıdır hissolundu. Suizana düşmeyiniz. Başka bir şey değildi. Gayet dar ve siyah olmasından dolayı çürük bulunan pantolonun kıçı boylu boyuna ayrılmış olmaktan başka bir şey değildi. (...) Bereket versin ki, o akşam ayağında iç donu vardı.” (s.63) Burada anlatıcının Falatun’a bakışını da görebiliyoruz. Bu durum, Moliere’in komedilerini de hatırlatmaktadır. Romanın yazıldığı dönemde, revaçta olan Moliere adaptasyonları bakış açısını etkilemiştir, denebilir. Ayrıca, romancının kahramana bu yönüyle yaklaşması onu objektif olmaktan çıkartır ve romana tamamen romantik bir havanın egemen olmasına zemin hazırlar.

İç monologlar da romanda kullanılır (s.86). Romancı, bazı durumları muğlak bırakmaktan hoşlanır gibidir. Rakım, Josefino’nun aşk cihetiyle kendini sevip sevmeyeceği konusunda bir türlü emin olamaz. Romancı, Rakım’ın en ufak bir gönül sırrını biliyor olmasına rağmen Josefino’nun zihninden konuşmaz. Biz Josefino’yu özellikle diyaloglarıyla tanırız. Bu bakımdan diyaloglar romanın önemli bir parçasını teşkil eder.

Romancı kahramanları hakkında bütün bilgileri vermez. Hastalığa yakalanan Can’ın yanına giden Rakım’dan sonra annesi ve Margrit’in ne konuştukları belirtilmemektedir. Anlatıcı, “Kızın yanında validesiyle küçük hemşiresi ne söyleştiler? İşte onu biz bilmiyoruz” (s.176) der. Ayrıca, bazı isimlerin zikredilmemesi, isim kısmının “...” şeklinde derc edilmesi, romancının roman tekniğinin başka bir niteliğidir. Söz gelimi G. Bey, Mösyö Z. ifadeleri de bize bu tekniğin bir devamı olarak gözükmektedir. Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanındaki C., Orhan Pamuk’un *Kar* romanındaki K. bize Ahmet Mithat Efendi’nin ilk olarak kullandığı bu tekniği hatırlatır.

### 3.1.1.3.7. Muhteva

Romanda ferdi ve sosyal olmak üzere iki ana tema mevcuttur. Ferdi tema aşktır. Rakım’ın çevresinde cereyan eder. Kültürlü ve Batı’yı bilen bir insan olarak yetişen



Rakım, bir cariyenin aşkını kazanabildiği gibi, Can ve Margrit gibi iki İngiliz –hatta Josefino’yu da sayarsak- bir Fransızın aşkını kazanmıştır. Romanda, yoğun kültürlü ve her türlü muşeret kurallarını bilen ve uygulayan bir şahsiyet olarak Rakım, aşkın merkezinde olan kişidir. Canan ile aradaki uçurum eğitim ile kapanır.

Sosyal tema Batılılaşma meselesidir. Romanda Batılılaşma Rakım’ın şahsında gerçekleşir. O, Batı’nın ilim ve çalışma yönü ile kimi kültürel nitelikleri de almıştır. Kendi kültürüne de aynı zamanda sahip çıkar. Daha doğrusu Doğu ile Batı arasında bir sentez kurmaya çalışır. Bunu yaparken çift kişiliği olur. Doğuluların içindeki Rakım ile Batıların içindeki Rakım aynı kişilik değildir. Bu sentezde her iki medeniyet dairesinin nitelikleri vardır. Sözelimi Canan’ın Rakım’dan gizli olarak piyanoya gittiğini duyması üzerine Fedai Kalfa olmadan dışarı çıkmaması gerektiğini vurgular (s.34). Bu Osmanlı toplumunda aile yapısında var olan kültürel bir niteliktir. Mr. Ziklas ailesinin davet edildiği akşam yemeğinde kaç-göç geleneğinin olması yine Doğu ve İslam medeniyetine ait kültürel bir olgudur. Rakım, bunu evinde uygular. Ancak Rakım, Batılı Levantenlerin evinde içinden geldiği toplumun kurallarına uymaz; Batıların değerlerine uyar. Josefino, Rakım’ı birkaç kez öper. Rakım, Can ve Margrit ile yalnız kalabilmektedir. Tüm bu yönleriyle Rakım’ın iki medeniyeti uzlaştırdığı sonucunu çıkaramayız. Rakım, ancak pragmatisttir. İlim ve çalışma yalnız Batı toplumlarına özgü değildir. Rakım’ın tekniği ve bilimi kullandığına dair romanda en ufak bir ayrıntı yoktur. Batılı olabilmek, Fransızca, piyano ve dans bilmek ve onların içinde kültürel değerlerine uyabilmekle eş anlamlı tutulmuştur.

Felatun, Fransızca ve dans bilmekle beraber Batıların kültürel değerlerine uyamadığı için Batı’yı yanlış anlamıştır. Felatun, kültürel değerlere uyamaz. Batı’yı belki de “ahlaksızlık” olarak algılar. Batıların namusları cihetiyle yaşadıklarına inanmaz. Rum olan aşçı kadınla ilişki içindedir. Can ve Margrit’e Rakım’ın yaklaştığı nazarla bakmaz. Polini ile cinsel dürtülerin iticiliğiyle aşk yaşar. Polini kadınlığını Felatun’a karşı kullanır. Bu, onun Batı medeniyetinin kültürel niteliklerine uyamadığı sonucunu verir. Felatun pragmatist değildir. O, yalnızca kimi bedensel istekler ile kumar gibi bazı tutkuların esiri olmuştur. Dolayısıyla Felatun’un tutumunu, Batı’ya karşı ön yargılı olan toplum kesimine karşı yapılmış bir satir olarak da düşünebiliriz. Mehmet Kaplan (1999) ise romanı karakter romanı olarak değerlendirmektedir (s.95).

Sonuç olarak Felatun Bey ile Rakım Efendi romanında sosyal bir tema olan Batılılaşma meselesi, pragmatik bakış açısıyla ele alınmıştır.

### 3.1.1.3.8.Üslup

*Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki genel üslubu yansıtır. Bu romanda da iki üslup kullanılmıştır. Bunlardan ilki öğretici popüler üslup, diğrei ise geleneksel roman üslubudur.

Romana egemen olan esas üslup öğretici popüler üsluptur. Bu tavır, Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanından daha fazla *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanı için geçerlidir: “*Ne o? Şaştınız mı? Hey kardeşim hey! İçinizden Râkım hâlinde büyümüş bir adam var ise düşünsün baksın...*” (s.16)

Victor Hugo'nun romanlarında bilgi blokları vardır. Ahmet Mithat Efendi'nin romanında da bilgi blokları vardır. Özellikle Râkım'ın Mr. Ziklas'ın kızlarına ders verirkenki üslubu, ağdalı bir dildir. Hâfız'ın şiirlerini Can'a açıklayan Râkım, ağır konuşur: “*Çerağ-ı dîdenin bu kadar ruşen olmaklığı ancak senin ruy-ı rahşanının fûruğundan mün'akis bir ruşendir.*” (s.81)

*Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanında halkın konuşma diline yaklaşılr. Dil, ayıklanmış bir halk Türkçesidir. Can, Margrit ve Canan'ın arasındaki diyaloglar buna örnek olabilir:

“*Can- Dadı kalfa ne demek?*”

“*Canan –Dadı Kalfa bir Araptır ki, efendiyi kucağında büyütmiştir.*”

“*Margrit – Arap mı? Şimdi nerededir o?*” (s.150)

### 3.1.1.4. HÜSEYİN FELLÂH

Ahmet Mithat Efendi'nin üçüncü romanı olan *Hüseyin Fellâh*, 1292 (m. 1875) yılında kaleme alınmıştır.<sup>77</sup> Romanda, iki yeniçeri tarafından yaralanan Civelek Mustafa ile onu kurtaran ana-kızın İstanbul'dan Cezayir'e uzanan hayatı ele alınmaktadır. *Hüseyin Fellâh*, ilk olarak yazıldığı yıl olan 1875'te kitap olarak basılmıştır. Bu da romanın Tanzimat okuru tarafından ilgiyle karşılandığını göstermektedir. *Hüseyin Fellâh* her ne kadar baş kahramanın adını taşıyor gibi görünse de protagonist değildir. Romandaki etkinliği ve vakalara yönlendirmesi bakımından Şehlevend'i protagonist olarak değerlendirebiliriz.

Ahmet Mithat Efendi'nin ilk eserlerinden olması münasebetiyle *Hüseyin Fellâh* romanının, roman sanatı bakımından devrinin roman estetiğini yansıtan bir eser olduğunu belirtelim. Roman sanatına taalluk eden pek çok yöntem ve tekniğin kullanılmış olması *Hüseyin Fellâh*'ı kendi döneminin romanları arasında önemli bir yere taşımaktadır. Yazarın diğer romanları ile karşılaştırıldığında ise tespit ettiğimiz bu nitelik, *Hüseyin Fellâh*'ta merak (curiosity)'ın hemen daima canlı tutulmasının bağlanabilir. Şüphesiz ki Ahmet Mithat Efendi, okurun muhayyilesini kışkırtmayı (Jeanrond 2007: s.182) bu eserinde önemli ölçüde başarabilmiştir. *Hasan Mellâh*'ı Alexander Dumas tesiriyle kaleme alan Ahmet Mithat Efendi'nin *Hüseyin Fellâh* romanında da söz konusu tesirin devam ettiğini söylemek gerekmektedir. Kılık değiştirmeler, denizcilik maceraları, korsanlık vs. temalar bakımından eser, yapı (plot) yönüyle *Hasan Mellâh*'ı kuvvetle andırmaktadır. Bu yönüyle de romanın konusunu tarihidir (Argunşah 2006: s.120).

---

<sup>77</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000b), *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Felâton Bey ile Râkım Efendi, Hüseyin Fellâh*, Haz.Kâzım Yetiş – Necat Birinci M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

#### 3.1.1.4.1. Konunun Ana Hatları

Roman, yazılış zamanına (writing time) göre (1292) “*bundan yüz sene kadar*” (s.4) önce gerçekleşmiş bir vakayı ele almaktadır. Hesna Hanım ve kızı Şehlevend, İsmail Ağa'nın ölümü üzerine bütün varlıklarını kaybetmiş; sokakta kalmış ve derin bir yoksulluğa düşmüşlerdir. Ne kalacak bir yerleri ne de karınlarını doyuracak azıkları vardır. Bir kale içinde iki yeniçeri tarafından yaralanan Mustafa Civelek'i evine götürürler. Şehlevend, hasta annesine bakabilmek için dilenir. Laz Mehmet Ali Ağa, tarafından esir olarak satılmayı sırf annesine bakabilmek için kabul eder. Şehlevend esir olarak satılır, Hesna Hanım'a Tahtakale'de bir ev tutulur ve bir miktar para verilir. Parası tükenen Hesna'ya bir süreliğine mahallenin imamı Hüseyin Rahmi Efendi yardım eder. Bekâr çamaşırları yıkayarak geçimini temine çalışan Hesna, Kuzey Afrika'ya gitmek için bir gemiye biner; fakat gemi Girit açıklarında korsanlarca ele geçirilir. Hesna, esir edilir. Şehlevend ise Cezayir'de âkil adam olarak tanınan Ahmed Bey konağında cariye olarak çalışmaktadır. İffetini korumak için dilsiz ve sağır rolüne girmiştir. Civelek Mustafa'nın da bir vesile ile Ahmed Bey konağında çalışması iki genci birbirine yaklaştırır. Şehlevend, Hüseyin Fellâh'ı öldürmek ve çiftliğini ele geçirmek isteyen Ahmed Bey ve arkadaşlarının plânını Mustafa Civelek'in yardımıyla bozar. Şehlevend ile Hüseyin Fellâh yakınlaşır. Kurdoğlu adındaki zengin bir korsanın evini basan Ahmed Bey ve arkadaşlarını yakalattıran Şehlevend ve Mustafa Civelek, Hesna'yı burada görürler. Annesine kavuşan Şehlevend, Ömer'i İstanbul'daki kürek mahkûmluğundan kurtaran Hüseyin Fellâh'ın çiftliğine yerleşirler. Şehlevend'in her üç gençten hoşlanması; her üç gencin de Şehlevend'den hoşlanması evlilik konusunu gündeme getirir. Şehlevend'in teklifi ile üç erkek bir kız kardeş olarak yaşamaya başlayacakları sırasında, aşkına yenilen Civelek Mustafa kendini öldürür. Şehlevend, Ömer ile evlenir.

#### 3.1.1.4.2. Şahıslar

*Hüseyin Fellâh* romanında Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarının çoğunda görüldüğü gibi şahıs repertuarı geniş tutulmuştur ve o şahıs tasarımı yönünden geniş

muhayyileci bir dehadır. Bir protagonist olarak Şehlevend'i norm şahıs olarak Hesna Hanım, Hüseyin Fellâh, Ömer ve Mustafa Civelek izler. Ahmed Bey ve arkadaşları romanda antagonist olarak ortaya çıkarlar. Roman fon karakterler bakımından son derece zengindir. Şahıslarda dikkati çeken en önemli nokta hemen hepsinin dışa dönük (extravert type) nitelikler göstermesidir. Aşk konusu ile derinlik kazandırılmak istenmişse de karakter tavırlarında pek değişiklik olmamış; sadece bir renk olarak kalmıştır.

### a. Protagonist Şahıslar

#### Şehlevend

Romanda, Şehlevend'ten ilk olarak annesiyle birlikte söz edilir. “*Herkesin «Ve yüsebbihü'r-ra'd» ayet-i kerimesini okuyarak Cenâbı- Bâri'den istimdat etmekle meşgul olduğu ve kapıdan çıkmağa değil hatta pencereden bakmağa cesaret edemediği böyle bir gecede Lüleciler çarşısı tarafından hendek içine iki insan heyulâsı girdi. Şimşek çaktıkça hasıl olan ziyalar arasında bu heyulâlara bakan olsa ikisinin dahi birer karı olduğunu zahir hâllerinden anlayabilirdi.*” (s.9) Şehlevend'in romana giriş anı böylece annesiyle sağlanmış. Sığınılacak bir yeri olamayan iki yoksul dilenci olarak yansıtılan Şehlevend ve annesi bir kale içinde gecelemeğe isterler. Hanımların tavırlarını anlatan romancı, ikisinin halinde de bir asalet olduğunu dilenciliklerine rağmen vurgular. Şehlevend'in annesine dediği şu sözler, mevcut durumlarının sonradan ortaya çıkmış olduğunu gösterir: “*Keşke bir tarafında bir Azrail bulunsa! Öyle değil mi anacığım? Canımıza minnet değil mi*” (s.10) Şehlevend ve annesinin bu duruma nasıl geldiklerini Şehlevend'in anlattığı hayat hikâyesinden öğreniriz. Ahmet Mithat Efendi'nin hemen bütün romanlarında başvurduğu bir yöntem olan kahramanların birbirlerine anlattıkları hayat hikâyesiyle Şehlevend'i de tanımış oluruz.

Şehlevend, annesi Hesna Hanım ile birlikte sokağa düşmüş ve dilencilik yapmak zorunda kalmıştır. Romanın girişinde sığınacak bir yeri olmayan Şehlevend ile annesi Hendekbaşı'ndaki Kanlıburç'a girmişlerdir. Hava yağmurlu olduğu için burada kalmaya karar veren Şehlevend ve annesi bir süre sonra sesler duymaya başlarlar. Mustafa

Civelek'i Kanlıburç'a kadar takip eden ve yaralayan iki yeniçeri gittikten sonra koluna girerek evine bırakırlar. Şehlevend ve annesi açlıktan bitap düşmüşler ve dilencilik yapmak zorunda kalmışlardır. Şehlevend'in el açtığı şekerçi kendisine şeker verir; ancak karnı şekerle doyamacağı için Kılıç Ali Paşa Camii'nde namazdan çıkan cemaate el açar. Kendisine verilen parayla ekmek alır ve bilahare çorbacıya giderek ekmeğiyle çorba takas etmek ister. Çorbacı bu takastan kârlı çıkmakla birlikte tabağının gelmeyeceğini düşünerek vaz geçer. Bu sırada çorbacı dükkânında bulunan esirci Laz Mehmet Ali Ağa, çorbacıya güzelce bir çorba hazırlattırır ve annesine vermesi için Şehlevend'e verir (s.28). Laz Mehmet Ali Ağa, Şehlevend'i beğenir ve esir olarak almak ister. Şehlevend ile pazarlık yapar. Sırf annesini kurtarmak için Laz Mehmet Ali Ağa'nın teklifini kabul eder. Zira Şehlevend'in bu teklifi kabul etmesinde Laz Mehmet Ali Ağa'nın "*Sen kendini bana satarsın. Ben de senin bahan olacak akçe ile validene bir evceğiz, eşya filân alırım.*" (s.31) demesi etkilidir. Hesna Hanım'ın esaret teklifini kabul etmeyeceğini bilen Şehlevend, Laz Mehmet Ali Ağa ile başka bir plân kurar. Laz Mehmet Ali Ağa, Şehlevend'i "*Mısır'daki oğluna gelin göndereceğim.*" (s.33) diyerek annesini ikna etmeye çalışır. Hesna Hanım buna razı olmaz. Şehlevend annesinin itirazlarına rağmen sırf onu yoksulluktan kurtarmak için Laz Mehmet Ali Ağa'ya esir olarak satılmayı kabul eder. Laz Mehmet Ali Ağa, Şehlevend'in annesine Tahtakale'de bir ev alır ve geçim için 600 lira verir. Laz Mehmet Ali Ağa, onu diğer esirlerle birlikte Kuzey Afrika'ya gönderir.

Şehlevend ile bu yolculuktan sonra ilk olarak Cezayir'de Ahmed Bey'in konağında karşılaşmaktayız. Ahmed Bey'in yapacağı haydutluk için dilsiz bir cariyeye araması ile Şehlevend'in romana başka bir mekânda ve başka bir sosyal ortamda (human context) girişi sağlanır. "*Ahmed Bey zaten alacağı cariyenin hüsnünü hesaba bile koymamış olduğu halde getirilen kızın dilsizliğinden maada filhakika güzelce de olduğunu görünce bahası bulunan beş yüz arslanlıyı çok görmeyerek (...) bittamam sayıp cariyeyi alıkoydu.*" (s.87) Ahmed Bey'in kendisini odalık yapmasına tokat atarak karşı koyan Şehlevend, iffetini korumak için dilsiz ve sağır kimliğinde gezinir. Fakat Şehlevend'in karşı koyuşu, gerçekçi değil. Haydutluk eden ve hiç çekinmeden kendisini tanıyan bir ihtiyarın beynini havaya uçuran Ahmed Bey'in Şehlevend'e sahip olmak isterken sürekli şamar yemesi inandırıcı değildir. Şehlevend, Ahmed Bey'i bu isteğinden vazgeçirmek için çabalar: "*...sağ elini yumrukvari yumarak ve yalnız salavat*

*parmağını kaldırıhp tenbih ima ederek beye gösterdikten sonra birkaç kere de başını sallamak ve nihayet kemal-e gazapla yumruk göstermek hareketıyla «Bir daha bu işi yapmaya kalkışır isen seni yumruk altında ezerim.» meramını anlattığını müşahede edince zavallı Ahmed Bey burnundan soluyup kalbinden dahi Lâ Havle'yi çekmişti.»* (s.89)

Ahmed Bey, haydut arkadaşları ile Hüseyin Fellâh'ın Cuy'a köyündeki çiftliğini basarak ele geçirmeyi planlar. Şehlevend açısından bu oyun baht dönmesi (peripetie) olur. Plana o mani olur. Hüseyin Fellâh'ın limandaki çiftliğini korsanlık için kullanmak isteyen Ahmed Bey ve arkadaşları onu eve dostluk için davet ederler. Haydutluk tekliflerini reddeden Hüseyin Fellâh'ı öldürme kararı alan Ahmed Bey ve arkadaşları hiç ihtirazsız Şehlevend'in yanında konuşabilmektedirler. Zaten Ahmed Bey'in Şehlevend'i eve cariyeye olarak almasının nedeni, kendini dilsiz ve sağır olarak tanıttırmasından dolayıdır. Böylece Ahmed Bey'in evde konuştukları kimseye iletilemeyecektir. Hüseyin Fellâh, Şehlevend'in uyarısı ve yardımıyla evden kaçmaktadır. *“Ey delikanlı! Kendini hainane bir ölümden kurtarmak istersen hiç telaş etmeden arkama düş. Adımlarını benimle beraber at ki seni kurtarayım.”* (s.117) Bu, Şehlevend'in İstanbul'dan esir olarak ayrıldıktan sonraki ilk cümleleridir. Hüseyin Mellâh'a ettiği iyilik karşılığında ondan sadece sağır ve dilsiz olmadığını kimseye söylememesini ister. Şehlevend, Ahmed Bey nazarında hâlâ dilsiz ve sağırdır. Rolünü öyle başarılı oynar ki Ahmed Bey asla şüphe duymaz: *“O kız dilsizdi dilsiz? Hiç dilsiz kız söylenen sözleri işitir mi ki zihince icra eylediği muhakemat üzerine çehresinde tagayyür görülsün? O yalnız alık alık etrafına bakınıp her kimin ateşten, sudan, kahveden filandan ihtiyacı varsa o hizmeti görürdü.”* (s.130)

Şehlevend'in sırrını ikinci olarak Civelek Mustafa öğrenir. Evde kahyalık yapan Civelek Mustafa'yla Hüseyin Fellâh'ın Cuy'a'daki çiftliğinin basılacağı haberini göndermek için konuşur. Böylece merkezî bir şahıs haline gelen Şehlevend, Hüseyin Fellâh'ı Ahmed Bey'in suikastından kurtarmak için çalışır. Bu arada kendine yaklaşmak isteyen Civelek Mustafa'ya da yüz vermez. Civelek Mustafa, Şehlevend'in her dediğini ona karşı ümit besleyerek yerine getirir.

Hüseyin Fellâh'ı iki defa kurtaran Şehlevend, bunun karşılığında ondan annesine mektup ve para göndermesini ister. Bu isteklerini yerine getiren Hüseyin Fellâh, İstanbul'a Şehlevend'in annesini ve çocukluk arkadaşı Ömer'i kurtarmak için gider.

Hüseyin Fellâh, İstanbul'da Şehlevend'in annesi Hesna Hanım'ı bulamaz; ancak Ömer'i kürek mahkûmluğundan kurtarır.

Meşhur haydut Kurdoğlu'nun bir hacı kafilesini soyduğu haberini alan Ahmed Bey, arkadaşları ile planlar kurar. Ahmed Bey ve arkadaşları, Civelek Mustafa'yı Kurdoğlu'nun evine ajanlık için gönderir. Hüseyin Fellâh'tan annesinin bir hacı kafilesi ile Mısır'a gelip kendisini bulmak üzere yola çıktığını; ancak geminin korsanlar tarafından soyulup yolcuların esir alındığı haberini alan Şehlevend, Mustafa Civelek'i Kurdoğlu'nun konağında iken annesinin söz konusu gemide olup olmadığını araştırmasını ister. Civelek Mustafa'nın Ahmed Bey'e baskın gününü haber vermesi baskın için harekete geçen haydutların planlarını yine Şehlevend bozar. Civelek Mustafa ile anlaşan ve baskını Kurdoğlu'na haber veren Şehlevend erkek kılığına girerek Ahmed Bey ve arkadaşlarının yakalanmasını sağlar. Hesna Hanım'ın Kurdoğlu'nun evinde aşçı cariyeye olarak çalıştığını öğrenen Şehlevend, yaptığı iyilikten ötürü bir cariyeye ister. Böylece Şehlevend, annesine kavuşur. Ahmed Bey ve haydut arkadaşlarının alt edilmesinden sonra Şehlevend, annesi, Civelek Mustafa ve Ömer ile birlikte Hüseyin Fellâh'ın çiftliğine yerleşir.

Cereyan eden vaka atmosferi içinde Şehlevend'in etrafında bir aşk girdabı oluşur. Her erkek ona âşık olmaktan kendini alamaz. Şehlevend'e ilk ilgiyi Hüseyin Fellâh gösterir. Daha sonra Civelek Mustafa Şehlevend'e ilgi duyar. Ömer ise çocukluğunu Şehlevend ile geçirmiştir. Şehlevend, her üçüne karşı içinde dostane hisler besler. Şehlevend; Ömer, Hüseyin Fellâh ve Civelek Mustafa'yı sevdiğini şu sözlerle dile getirir: “...ben henüz nikâh altına yani vazife dairesine girmemiş bir bâkir bulunduğumdan gönlümü istediğim yerlerde gezdirme salahiyetim vardır.” (s.332) Şehlevend, bu problemi orta bir formül bularak çözer: “Ben istiyorum ki üç kardeş, bir kız kardeş olalım.” (s.333) Şehlevend, üç erkeğe de karşılık veremeyeceğini romanın sonunda Hüseyin Fellâh'ın çiftliğinde bildirir. Kardeş gibi yaşamayı ister. Civelek Mustafa bu öneriyeye dayanamayıp kendini bıçaklamak suretiyle intihar eder. Şehlevend, üç yıl Civelek Mustafa'nın yasını tutar. Civelek Mustafa'nın kendini öldürmeden önce ettiği vasiyeti Şehlevend yerine getirir. Zira Civelek Mustafa, Şehlevend'in öldükten sonra Ömer'in Şehlevend ile evlenmesini ve ahiret ehli olarak bunu kıskanmayacağını bildirmişti. Şehlevend, böylece Ömer ile evlenir.



## **b. Antagonist Şahıslar**

### **Ahmed Bey**

*Hüseyin Fellâh* romanında antagonist olan Ahmed Bey, kötü kahraman (hero villain) özellikleri gösterir. Romanda ilk olarak Ahmed Bey ile Cezayir tarihinin ve yaşayışının verildiği zaman karşılaşırız. Bu karşılaşma, Şehlevend'in İstanbul'dan ayrıldıktan sonra ilk olarak tanık olduğumuz durumudur. Şehlevend, sağır ve dilsiz olan bir cariyeye şeklinde Cezayir'deki esircilerin eline düşmüştür. Ahmed Bey, şöhreti "*Dayızade*" (s.83) olarak yayılan Cezayirli bir ileri gelendir. "*Kendisi yirmi sekiz nihayet otuz yaşlarında bir adam olup pederi ilim kadrini bilir zevattan olmasıyla oğlunu epeyce okutmuş yani sarf ve nahiv ve fıkıh ve ferâizden epeyce malûmat kazandırmıştı.*" (s.84) Babası topçu kabadayıları tarafından öldürüldüğü zaman elinde avucunda bir şey kalmayan Ahmed Bey, yalnızca babasından kalan Arap bir cariyeye ve doksan yaşındaki bir Boşnakla yaşamaktadır. Cezayir'de "*derviş-mizaç bir adam*" (s.84) olarak tanınır. Oysa gerçekte Ahmed Bey, geceleri haydut arkadaşları ile hırsızlık yapmaktadır. Arap cariyenin ölümünden sonra yeni bir hizmetçiye ihtiyaç duyan Ahmed Bey, sırrının ortaya çıkmaması için sağır ve dilsiz bir cariyeye arayışına girmiş; cariyeye olarak kendisine Şehlevend getirilmiştir. Ahmed Bey, böylece romandaki vaka atmosferi içine girer.

Ahmed Bey, Boşnak kahyanın ölmesi üzerine kendisi gibi haydut ve katil olan Civelek Mustafa'yı da evine alır, nedeni yaptığı haydutluğun halk nazarında ortaya çıkmasını önlemek ve işbirliği yapacak birini bulmaktır. Ahmed Bey, haydut arkadaşları Kanduri, Şeyh Gazruf, Kulaksız, Honik, Aziz ve Veysel adındaki arkadaşlarıyla evinde toplanarak haydutluk planları kurarlar. Hüseyin Fellâh'ın Cuy'a karyesindeki çiftliği deniz korsanlığı açısından muhkem bir yerdir. Hüseyin Fellâh'ı da aralarına katmak isteyen Ahmed Bey ve arkadaşları ona önce dostluk teklif ederler. Ancak Hüseyin Fellâh'ın bu teklifi kabul etmemesi ile onu öldürmeyi planlarlar. Hüseyin Fellâh'ı evine davet eden Ahmed Bey teklifini yapar. Bunu reddeden Hüseyin Fellâh'ı gece evinde misafir eden Ahmed Bey, onu öldürmeyi planlar. Şehlevend'in yardımıyla evden kaçan Hüseyin Fellâh'ı öldüremeyen Ahmed Bey, bu defa çiftliği arkadaşlarıyla basar. Baskını Civelek Mustafa aracılığıyla haber alan Hüseyin Fellâh, Ahmed Bey'in haydut

arkadaşlarından Honik ve birkaç uşağını öldürür. Ahmed Bey'in Hüseyin Fellâh'ı öldürme planları bu defa da akim kalır. Ahmed Bey, Hüseyin Fellâh ile mücadelesinden zararlı çıkar. Kurdoğlu'nun bir hacı kafilesini soyduğu haberini alan Ahmed Bey, arkadaşlarıyla konağı basma planları kurar. Civelek Mustafa'yı istihbarat yapması için Kurdoğlu konağına gönderen Ahmed Bey, baskının yapılacağı günün haber verilmesiyle arkadaşlarıyla harekete geçer. Şehlevend ve Civelek Mustafa'nın Kurdoğlu'na önceden haber vermesi sayesinde yapılan hazırlıklar ile Ahmed Bey ve arkadaşları yaralı olarak ele geçirirler. Ahmed Bey'in halk arasında tanındığının aksine haydutluk yaparken yakalanması ile romandaki görevi sona erer. Şehlevend'i erkek kılığında tanıyan Ahmed Bey, bütün sırlarının önceden öğrenilmiş olduğunu şu sözlerle dile getirir: *"Ah! Ölüm acısından büyük acıyı şimdi hisseyledim. Ah bre Yezid dilsiz! Çok imtihan ettim ama bir serişte alamadım. Almış olsaydım senin dahi beynini dağıtacağımı sen de bilirdin!"* (s.311) Bu sözler karakterin "enlightening moment"i olarak değerlendirilmektedir.

Ahmed Bey, Kurdoğlu'nun konağını bastığı sırada yaralanmıştır. Yarasının kangrene dönüşmesi nedeniyle acı çekerek ölmüştür (s.343). Ahmed Bey karakteri romanda nisbi bir başarı ile çizilmiştir. Cezayir tarafında yıllarca haydutluk yapan ve halk içinde saygı duyulan bir alimdir. Şehlevend'i atlaması onu beceriksiz bir korsan haline getirir. Böyle olmasında, elbette romancının tarafgirliği etkilidir.

## **b. Norm Şahıslar**

### **Hüseyin Fellâh**

Romana ilk girişi Ahmed Bey ve arkadaşlarının Hüseyin Fellâh'ın Cuy'a karyesindeki çiftliğini ele geçirmek için kurdukları plan sırasındadır. Hüseyin Fellâh hakkındaki ilk bilgileri Ahmed Bey ve arkadaşlarının planları sayesinde öğreniriz. Anlatıcı onu tanıtır: *"...birde bire Hüseyin Fellâh lakırdısı açıldı ki kitabımız o nama mensup olduğu cihetle bu söze cümleden ziyade ehemmiyet vereceğimiz derkârdır."* (s.94) Hâmid, Hüseyin Fellâh'ın dost olacağına inancı olmadığını şu sözlerle dile getirir: *"O ziraat ve felâhetle meşhur bir adam!"* (s.97) Ahmed Bey ve arkadaşları

öncelikle dostluk teklifinde ısrar ederler. Böylece Hüseyin Fellâh, Ahmed Bey'in konağına davet edilir. Hüseyin Fellâh'ın özellikleri ile davete icabet ettiği zaman karşılaşırız: “...gayet uzun boylu, nahîfü'l-endam, fidan fibi bir delikanlı olup, eğerçi teni biraz esmerce idiyse de kara kaşlar, kara gözler, ince kara bıyıklar, rengiyle mütenasip düşerek enzara küllî letâfet bahşedebilirdi. Sinin dahi yirmi sekize ancak varabilirdi.” (s.113) Hüseyin Fellâh, Ahmed Bey ve arkadaşlarının kendisine ait çiftliğinin bir haydut yuvası olarak kullanılmasına karşı çıkar ve dostluğu reddeder. Böylece sırları ortaya çıkan Ahmed Bey ve arkadaşları Hüseyin Fellâh'ı öldürmeyi düşünürler. Şehlevend sayesinde evden kaçan Hüseyin Fellâh kurtulur. Ahmed Bey ve arkadaşları bu defa çiftliği basarak Hüseyin Fellâh'ı öldürmeyi böylece arazisini elde etmeyi düşünürler. Şehlevend'in gayretiyle baskın günü öğrenilir; Civelek Mustafa baskın gününü ona söyler. Hüseyin Fellâh ve uşakları önlem olarak Ahmed Bey ve arkadaşlarını püskürtür. Baskın sırasında Honik öldürülür.

Hüseyin Fellâh, Ahmed Bey ve arkadaşları ile mücadele ederken ara ara Şehlevend'i görmek için konağa gelir. Ahmed Bey'in konağına girmesi, kahramanın tutarlılığı açısından önemli bir sorundur. Ahmed Bey'in konağına kıyafet değiştirip gelen Hüseyin Fellâh, “...aralık buldukça kızın yüzüne doya doya bakar ve bazı kere dahi baka baka dalıp giderek Şehlevend yahut Civelek kendisine hitap eyledikleri zaman uykudan uyanır gibi uyanırdı.” (s.171) Hüseyin Fellâh, Şehlevend'e âşık olur: “Ah! Velinimetim! Sebeb-i hayatım! Şehlevend! Söylemeğe cesaret edemiyorum ama beni madem ki ölümden kurtardın, şimdi de kendine kul kabul et demek istiyorum. Yüreğimin derece-i meylini bir türlü tarif edemem.” (s.172) Hüseyin Fellâh, aşkını tekrarlar: “...âlemde en aziz bildiğim yüreğimi size arz etmeği muhabbetin, şükranın en güzel sureti olduğunu hesapla bu cesareti aldım.” (s.183) Şehlevend, Hüseyin Fellâh'a karşılık vermez. Hüseyin Fellâh, aşkına cevap almak hususunda romanın sonuna kadar tereddüttedir. Ahmed Bey'in konağına geliş-gidişlerini sıklaştırır. Şehlevend, Ahmed Bey ve Civelek Mustafa'yı kahveye koyduğu afyon sayesinde uyutur. Hüseyin Fellâh, Şehlevend'in yanında sabahlar.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarının çoğunda geleneksel anlatı türlerinin de etkisiyle kahramanlar birbirine hayatlarını anlatır. Romancı, bir gelişmedir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında, belki de klasik romanın evrilmiş bir tarzı olan bu yöntem, kahramanlar hakkında en detaylı ve derli-toplu bilgiyi bu tasarruf sayesinde

görüürüz. Kahramanlar birbirleriyle yeni tanıştıklarında yahut birbirlerinden ayrı kaldıklarında başlarından geçenleri anlatırlar. Romanda, Hüseyin Fellâh da Şehlevend'e hayatını anlatır.

Hüseyin Fellâh çoğunlukla yaşadığı aşk maceralarını söyler. Çerkez kız ve Sabire ile neden bir araya gelemediğini anlatır. Şehlevend'in de karşılık vermemesi üzerine Hüseyin Fellâh'ın yaşamında ağır dramatik bir durum yaratılır: “*İşte ben bu kadar ye's görmüş böyle bir bîçareyim. Son ümidim ise sizdedir.*” (s.190) Hüseyin Fellâh'ın aşk maceralarını anlattığı sırada babasının Hanif el-Fellâh adındaki varlıklı bir zat olduğunu öğreniriz.

Romanda kahramanları bir araya getiren çoğunlukla tesadüflerdir. Hüseyin Fellâh, Ahmed Bey'in konağından çıkıp Cuy'a'daki çiftliğine gittiği sırada yolda Sabire ile karşılaşır. Sabire, babasının engel olması nedeniyle Hüseyin Fellâh ile evlenememiştir. Kendisine döndüğünü söyleyince, gönlünün Şehlevend'in aşkıyla dolu olduğunu söyler. Fakat Sabire eski aşkı olduğu için onu yine de unutamamıştır. Sabire'nin yeniden ortaya çıkmasıyla Hüseyin Fellâh, ikilem içine girer. Şehlevend ve Sabire arasında kalır. Hüseyin Fellâh'ın kararsızlığı romanda yoğun olarak işlenmez. Bu durum, Hüseyin Fellâh'ı içe dönük (introvert type) niteliklere ulaştırabilecekken romancı bundan pek söz etmez.

Hüseyin Fellâh, Şehlevend'in Ahmed Bey'in tuzaklarından kurtarmak suretiyle kendisine ettiği iyiliğe karşılık olarak Hasna Hanım'ı İstanbul'da bulmaya gider. İstanbul'da Hasna Hanım'ın akibeti hakkında bilgi sahibi olur. Ömer'i kürek mahkûmiyetinden kurtarır ve geri döner. Cezayir'e geldiğinde Hasna Hanım'ın orada olduğunu ve Şehlevend ile Civelek Mustafa sayesinde Ahmed Bey'in yaralı bir halde yakalanmış olduğunu görür. Şehlevend, Hasna Hanım, Ömer ve Civelek Mustafa ile Cuy'a karyesindeki çiftliğine yerleşir. Civelek Mustafa'nın intiharından üç yıl sonra Sabire ile evlenerek mutlu bir hayat sürmeye başlar.

### **Civelek Mustafa**

Civelek Mustafa'nın romandaki bütün sergüzeşti büyük bir dram çerçevesindedir. Romancının elinde en kötü şekillendirmeye maruz kalmış olan

Mustafa'nın romana ilk girişi Şehlevend ve annesinin Hendekbaşı'ndaki Kanlıburç'a yağmur nedeniyle sığındığı sırada iki yeniçeri ile cenk ederken gerçekleşir. Yaralı bir şekilde yeniçerilerin elinden kurtulduktan sonra, duyduğu sesler üzerine "*Aman! Kulağıma bir ses geldi! Anacığım dediler. Allah aşkına olsun! Ana yüreği merhametlidir. Bu ana kim ise bana da merhamet etsin.*" (s.17) Şehlevend ve annesi, Civelek Mustafa'yı evine götürürler.

Civelek Mustafa'nın yeniçerilerle cenk etmesinin nedeni, kapışmadan sonra anlatılır. Mehmed ve İbrahim adındaki iki yeniçeri, Civelek Mustafa'nın öldüğünü düşünerek sohbete başlarlar. Mehmed, Yunus'a Civelek Mustafa ile çatışmanın sebebini anlatır: "*Apostol'un meyhanesinde idik. Bu Civelek Mustafa da oradaydı. Ben de pek iyi farkında değilim ama yoldaşlardan birisi bundan bir şeftali mi istemiş ne olmuş?*" (s.15) Romanın kahramanlarının birbirlerine hemen daima sergüzeşt-i hayatlarını anlatmaları sayesinde olayın tüm detaylarını öğreniriz. Civelek Mustafa, Ahmed Bey ve haydut arkadaşlarına hayatını anlatır. Apostol'un meyhanesinde kendisinden ilişki isteyen "*kranta bir topçu*" (s.108) ile dövüşür. Meyhanede bu yüzden altı kişiyi öldüren Civelek Mustafa, öldürülen yeniçerilerin arkadaşları tarafından Kanlıburç'ta yaralanır. Bu hadise ile Civelek Mustafa'nın Şehlevend ile karşılaşması sağlanır.

Civelek Mustafa'nın romana bir norm şahıs olarak girmesi ise katil sıfatıyla Ahmed Bey'in konağına çalışmak için gelmesiyle sağlanır. Ahmed Bey'in konağına gelişi sırasında, Şehlevend de orada cariye olarak bulunmaktadır. Şehlevend'in annesiyle Kanlıburç'ta yaralı olarak kurtardığı Civelek Mustafa ile yeniden bir araya gelmesi, ancak tesadüfün vaka organizasyonundaki belirleyici etkisiyle açıklanabilir. Civelek Mustafa'nın Cezayir'e gelmesi, İstanbul'da öldürdüğü yeniçerilerden kaçması ile açıklanır. Zaten romana ikinci girişi "*katil genç*" (s.101) olarak sağlanır. Gemiciler, Civelek Mustafa'yı Ahmed Bey konağına getirip uşak olarak satarlar. Ahmed Bey'in Civelek Mustafa'yı almasının nedeni de kendini katil olarak tanıtmasıdır. Satış sırasında Civelek Mustafa'nın fizikî özellikleri ile karşılaşırız. "*Uzun boylu, geniş omuzlu, gayet beyaz tenli, al yanaklı, enli kaşlı, iri ve siyah gözlü, gayet güzel, değirmi çehreli bir çocuk*" (s.102) şeklinde fizikî tasviri yapılır.

*Hüseyin Fellâh* romanında kişiler tanıtmaya geleneğine uygun olarak Civelek Mustafa da özgeçmişini Ahmed Bey ve haydut arkadaşlarına anlatır (s.109). Kendisini kurtaran dilenci kızı (Şehlevend) aradığını ve bulduğu takdirde onunla evlenmek

istediğini “...canımı kurtaran kız eğer ırz ehli bir şey çıkarsa Allah’ın emriyle almak” (s.110) şeklindeki sözlerle dile getirir. Civelek Mustafa, Ahmed Bey’e Hüseyin Fellâh’ın çiftliğini basmaya gelmeyeceğini söylediği sırada “yarım bıçak kını”ndan (s.132) söz eder. Şehlevend, bundan hareketle Civelek Mustafa’nın Kanlıburç’ta kurtardığı genç olduğunu söyler. Civelek Mustafa’nın bundan sonra Şehlevend’e karşı tutumunu değiştirir ve âşık olarak evlenme umudu besler. Şehlevend’in kendisini “Mustafacığım” demesi bile onda büyük umutlar uyandırır. Şehlevend’e uzak bir yerlere gidip evlenme ve çocuk sahibi olma hayallerini anlatır. Şehlevend için her türlü fedakârlığı göze aldırın Civelek Mustafa, Hüseyin Fellâh’ı Ahmed Bey ve haydutlardan kurtarmak için çalışır. Hüseyin Fellâh’ın çiftliğine giderek ona baskın haberini verir. Ahmed Bey’in kendisini Kurdoğlu konağına istihbarat toplamak için gönderdiğinde Şehlevend’in annesinin izini bulur, Şehlevend ile Ahmed Bey ve haydut arkadaşlarını yakalatacak planı uygular.

Romanın sonunda Ömer ve Hüseyin Fellâh’ın da sevdiği Şehlevend ile evlenme arzusunun en büyüğünü kendisi gösterir. Şehlevend’in Hüseyin Fellâh aracılığıyla gönderdiği “üç kardeş, bir kız kardeş” (s.333) gibi dostane teklifine itiraz eder ve Şehlevend’le evlenmeyi hak ettiğini söyler. Hatta “yarım bıçak kını”ndan (s.338) dolayı “Allah ile olan ahdi” (s.338)nin olduğunu belirtir. Civelek Mustafa, Şehlevend’in kendisiyle evlenmek istemediğini ve kız kardeş gibi yaşamak istediğini ilettiği sırada harem dairesine koşar. Ancak Hüseyin Fellâh önünü keserek engel olur. Bunun üzerine Civelek Mustafa, sara nöbetine tutulur: “Civelek pathcan gibi mosmor kesilip ağzı deve ağzı gibi köpürmekte ve vücudu ise buz gibi soğumakta idi.” (s.338) Kendine gelen Civelek Mustafa “Evet! Ben Şehlevend Hanım’a âşığım (...) Şehlevend’i seviyorum be! Şehlevend’e âşık olmak affolunmaz bir kabahat ise, işte ben o kabahati işledim.” (s.339-340) sözleri arasında bıçağını çıkararak savurmaya başlar. Hüseyin Fellâh’a vuracakmış gibi davranan Civelek Mustafa, “Kimıldanma! Na işte yedincisi de sen ol!..” (s.340) diyerek şaşkırtan bir tavırla “kendisini midesi üzerinden” (s.340) vurur. Ölümünü hissederek son konuşmasını yapar; hatta vasiyetini bile dikte ettirir. Şehlevend’i sevdiği halde öldüğünü söyleyerek kendisinden sonra Şehlevend’in Ömer’le evlenmesini ister. Civelek Mustafa’nın son sözleri şunlar olmuştur: “Aman ya Rab!.. Sen... Sen... Allah!” (s.342) Şehlevend, Civelek Mustafa’nın üç yıl yasını tutar, şehit makamında gördüğü

için kendini öldürdüğü yerde güzel bir türbe yapar. Şehlevend Civelek Mustafa'nın vasiyetine uyarak Ömer'le evlenir.

Civelek Mustafa, romancının üzerinde en çok işlediği şahıstır. Şehlevend'in Ömer'le evlenmesini sağlamak için Civelek Mustafa'yı yersiz bir şekilde intihar ettirir. Aynı zamanda her türlü fedakârlığı yapan Civelek Mustafa'nın işlediği cinayet suçlarının cezası olarak kendini öldürmesi, görevi biten bir kahramanın sahneden Mithat Efendi böyle indirir.

### **Hasna Hanım**

Şehlevend'in annesi olan Hasna Hanım, romanda ilk defa kızıyla evsiz olarak gezdiği ve Kanlıburç'a sığındığı zaman görünür. Onun hakkında en detaylı bilgiyi Şehlevend'in Civelek Mustafa ve Hüseyin Fellâh'a anlattığı hayat hikâyesinden öğreniriz. Son derece varlıklı olan ve sipahî alayı beylerinden olan İsmail Ağa'nın karısı olan Hasna Hanım, Bekir Ağa ve Hurşid tarafından iftira ve hilelerle yoksul düşürülmüştür. İsmail Ağa'nın Nemçe'de savaşırken öldürüldüğü haberini getiren Hurşid, Bekir Ağa'ya yardımcı olmuştur. Bekir Ağa, Hasna Hanım'la evlenmek istese de teklifi reddedilir. Hurşid, Hasna Hanım'ın namusunu kirletir. İsmail Ağa'nın ölmediği anlaşıldığında ise iş işten geçmiştir. İsmail Ağa, intihar eder. Bekir Ağa ve Hurşid, Hasna Hanım'ın kocasından kalan bütün malını ellerine geçirirler. Böylece Hasna Hanım, kızıyla düşer (s.221-231).

Hasna Hanım, vakanın cereyanı sırasında şöyle yansıtılır: *“İnsan olduğu anlaşılamayacak bir halde diyemez isek bile mutlaka kadın olduğu yalnız entari giymesinden anlaşılıp yoksa çehresinden tefrik-i nev'i mümkün olmayacak surette idi.”* (s.23) Hasna Hanım, kızıyla birlikte içine düştüğü sefalet nedeniyle hem hastadır hem de Tanrı'dan ölümünü ister. Civelek Mustafa'yı yaralı halde kurtarıp evine götürür. Kılıç Ali Paşa Camii'nde dilenir. Şehlevend'in Laz Mehmet Ali Ağa'nın teklifini kabul etmesine karşı çıkar: Şehlevend'in hem annesini hem de Ömer'i bir başına bırakacağı için şunları söyler: *“Tuh sana! Şehperest kız!”* (s.40) Fakat kızının Mısır tarafına gelin gideceği, Laz Mehmet Ali Ağa'nın kendisine bir ev satın alacağı ve biraz da para vereceği için itirazını sürdürmez. Hatta o, sefaletten kurtulacağı için kızının Mısır'a

gelin gitmesine sevinir. Laz Mehmet Ali Ağa'nın Şehlevend'i oğluna gelin olarak değil; Kuzey Afrika'ya esir olarak göndereceğinden habersizdir.

Laz Mehmet Ali Ağa'nın kendisine Tahtakale'de tuttuğu eve yerleşir. Kızının cariye olmasından elde ettiği para kısa zamanda tükenir. Yine sefalet günlerine döner. Her ne kadar romanda İsmail Ağa'nın varlıklı eşi olarak yansıtılmış ve içine düştüğü sefaletin Bekir ve Hurşid'in oyunlarıyla yoksul düşmüş olarak gösterilmişse de kızını dilendirmesi arasında büyük bir tenakuz vardır: “... *insan çanak yalayıcı olmak için yine çanak yalayıcı doğmak lazım gelip Şehlevend'in validesi ise gördüğümüz ahvâline nazaran bu cibilleten doğmuş insanlardan değildi.*” (s.57) Parası tükendikten sonra mahallenin imamı Hüseyin Rahmi Efendi'nin yardımıyla geçimini te'mine başlar. Hüseyin Rahmi Efendi, bekâr çamaşırları getirerek Hasna Hanım'ın para kazanmasını sağlar. Geçimini temin eder ve biriktirdiği paralarla, kızını Kuzey Afrika'da bulmak için hacı kafilesi ile gemi yolculuğuna çıkar. Fakat korsanlar tarafından esir edilir.

Roman kişileri arasında uzun bir süre sahnede bulunmaz. Şehlevend'in annesine gönderdiği mektuba cevap veren Hüseyin Fellâh'ın İstanbul'daki dostu, Hasna Hanım'ın kızını bulmak için bir hacı kâfilesiyle Mısır'a gitmek üzere yola çıktığını; fakat geminin korsanlarca ele geçirildiğini bildirir. Hüseyin Fellâh, Şehlevend'in kendisine yaptığı iyiliğe karşılık olması için İstanbul'a gidip Hasna Hanım'ın izini sürer. Bu sırada Ahmed Bey evinde haydut arkadaşlarıyla konuşurken Kurdoğlu'nun bir hacı kafilesini soyduğunu söyler. Ahmed Bey ve arkadaşları Kurdoğlu'nun evini basıp gasp ettiği malları ele geçirmek isterler. Ahmed Bey ve arkadaşları Civelek Mustafa'yı bilgi edinmesi için Kurdoğlu'nun evine gönderirler. Şehlevend de Civelek Mustafa'dan Kurdoğlu'nun evinde annesinin akibetini öğrenmesini ister. Civelek Mustafa, Kurdoğlu'nun evinde uşak olarak çalışan kapı komşusu olan bir tayfadan gemideki kadın esirlerin akibetini sorar. Tayfa, Kurdoğlu'nun Dişbudak Reis'le birlikte gemideki kadın cariyeleri paylaştığını söyler. Kurdoğlu'nun evinde aşçı cariyesi olarak çalışan Hasna Hanım, Civelek Mustafa ve Şehlevend'in Ahmed Bey ve arkadaşlarının yakalanmalarını sağlamaları üzerine hediye olarak kendilerine verilir. Hasna Hanım böylece kızına kavuşur. Hüseyin Fellâh'ın çiftliğine yerleşip mutlu bir hayat sürer.

Hasna Hanım'ın romanda uzun bir süre kaybolmasından sonra ortaya çıkması tesadüfler üzerine kuruludur. Ahmed Bey ve arkadaşlarının neredeyse Hasna Hanım'ın kaldığı Kurdoğlu Konağı'nı işaret etmeleri sayesinde Şehlevend tarafından bulunur.



## Ömer

Ömer'in romanda ilk ortaya çıkışı, Şehlevend'in Laz Mehmet Ali Ağa'nın cariyelik teklifini kabul ettiği zamandır. Şehlevend'in Laz Mehmet Ali Ağa ile kurduğu plan sayesinde gelin olarak Mısır'a gideceğini Hasna Hanım'a söyler. Hasna Hanım, “*Demek oluyor ki bu meşakatlere dayanamayarak kaçacaksın ha? Beni bu halde Ömer'i o halde bırakıp da mı? Yazık bana yazık Ömer'e!*” diyerek ilk olarak Ömer'den söz eder.

Ömer hakkında en detaylı bilgiyi Şehlevend'in Civelek Mustafa ve Hüseyin Fellâh'a anlattığı hayat hikâyesinden öğreniriz. O, İsmail Ağa'nın hizmetkârlarından Koca Veli'nin oğludur. Felakete uğrayan Hasna Hanım'ı İsmail Ağa'nın kendisine ettiği iyiliklere karşı evine kabul eder. Hasna Hanım ve kızının geçimini te'min eder. Ömer ve Şehlevend birlikte büyürler. Ömer'in babası öldüğünde Şehlevend ve annesine Tersanede halatçılık yaparak bakar. Bekir Ağa ve Hurşid'in İsmail Ağa'nın malını ele geçirmesinden sonra Ömer'e Hasna Hanım ve kızına bakmamasını bunun karşılığında kendisine bir cariyeye verileceğini söyler. Ömer ise bu teklif karşılığında Hurşid Ağa'yı öldürmeye çalışır. Hurşid iyileşir ve Ömer'i kadı efendiye rüşvet yedirerek ömür boyu kürek mahkumluğu cezasına çarptırır (s.228-229).

Hasna Hanım'ın parası bitip de Ömer'i görmek için İstanbul'da demirli bir halde bulunan gemiye gittiği zaman görürüz. Ömer'in kürek mahkumu olarak gemide zincirli bir halde bulunduğunu öğreniriz. Onun ilk tasviri şöyle yapılır: “*Ömer dediğimiz adam uzun boylu, kara yağız, siyah kaşlı, siyah bıyıklı, beyzi çehreli, gayet yakışıklı, yirmi beş yirmi yedi yaşında bir delikanlı idiye de üç seneden beri kürekte ve kuru güverte tahtası üzerinde geçirdiği ömrün tesirât-ı rûhaniye ve cismaniyyesinden mübalağasız kehribar gibi sararmış kurumuş kalmıştı.*” (s.52) Hasna Hanım, Ömer'e Şehlevend'in evlenerek Mısır'a gittiğini söyler. Ömer ise çok sevdiği Şehlevend'in evlenmesine sevinir. Ömer, kendisinin kürek mahkûmu olarak Şehlevend'e bir faydasının olmadığını söyler. Böylelikle Ömer, Şehlevend'in evlenmiş olduğuna zorunlu bir fedakârlık örneği göstererek sevinmiştir. Romanda kişiler arasındaki ilişkiler ağı çok giriftir. Büyük bir hayal gerektirir.

Hüseyin Fellâh, İstanbul'a gelip Hasna Hanım'ın akibetini araştırdığı sırada Ömer'in yanına gider ve kaçırarak kurtarır. Ömer Cezayir'e gider. Şehlevend'i görür. Şehlevend'in ve annesinin söylediği her şeye boyun bükerek cevap verir. Efendisine bağlı bir köle gibi davranır. Civelek Mustafa'nın kıskançlıklarına mukabele etmez. Civelek Mustafa intihar ettikten sonra Şehlevend ile evlenir. Hüseyin Fellâh'ın çiftliğinde mutlu bir hayat sürer.

#### **d.Fon Şahıslar**

##### **Laz Mehmet Ali**

Esir tüccarı olarak romanda görev almıştır. Şehlevend'in çorbacıda ekmek ile çorba takas etmek istemesine tanık olur. Çorbacının kârlı bir alış-veriş yapmak istemesine tabak engel olur. Şehlevend'in annesine götüreceği çorba için vereceği tabağın geri gelmeyeceği endişesi ile teklifi reddeder. Çorbacıda hazır bulunan Laz Mehmet Ali Ağa, çorbacıya büyük bir kâse çorba hazırlatarak Şehlevend'e annesine götürmesini söyler. Şehlevend'e yaşadıkları sefaletten kurtulmaları için kendisini esir olarak satın alma teklifinde bulunur. Şehlevend, kabul eder. Laz Mehmet Ali Ağa, Şehlevend'in annesini ikna etmek için oğluna kendisini gelin olarak alacağını söyler. Laz Mehmet Ali Ağa "*cerbezeli ve natuk*" (s.29) olarak yansıtılır. Şehlevend'i Laz Mehmet Ali Ağa'nın satın alması üzerine, Hasna Hanım'a Tahtakale'de bir ev satın alınır ve dört yüz arsanlı verilir. Yüz kuruşa ev döşenir (s.42). Laz Mehmet Ali Ağa, kârlı bir ticaret yaparak Şehlevend'i cariyeye olarak esir ettiği diğer kızlarla gemiye bindirir.

Hasna Hanım, para bittikten sonra Laz Mehmet Ali Ağa'dan yardım için evine gittiğinde onun esirci olduğunu öğrenir. Kızının Mısır'a gelin olarak değil de esir olarak gönderildiğini öğrenir. Laz Mehmet Ali Ağa, Hasna Hanım'ı tanımazlıktan gelir. Fırsatçı ve işgüzar bir kişilikte olan Laz Mehmet Ali Ağa, Hasna Hanım'a oğluyla arasının bozulduğunu ve görüşmediği yalanını uydurur (s.50). Romanda, Laz Mehmet Ali Ağa, namazını camide eda etmesine rağmen insanları kandıran bir para düşkünü tip olarak yansıtılmıştır.

## Süleyman Rahmi Efendi

Hasna Hanım'ın Tahtakale'de oturduğu mahallenin imamıdır. Din adamı kişiliğinde yansıtılan Hüseyin Rahmi Efendi, İslam dininin toplumsal dayanışma ve yardım yönünün kuvvetli bir uygulayıcısı olarak yansıtılmıştır. Hüseyin Rahmi Efendi, Tanzimat dönemi edebiyatında özellikle Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde dini kendi çıkarları uğruna yanlış yorumlayan ve istismar eden Ebullaklaka gibi tiplerin tam karşısında yer alır.

Hüseyin Rahmi Efendi'nin romana ilk girişi "*bir akşam namazından sonra*" (s.57) aç yatmaya hazırlanan Hasna Hanım'a yardım etmek amacıyla eve gelmesi ile başlar. Hüseyin Rahmi Efendi'ye, romanda yüklenen görev şu sözleriyle özetlenmiştir: "*Mahallenin fakir ve gani her sınıf halkına nezaret etmek imamın dince ve hamiyetçe vazifesidir. Pek çok hem-sınıfımız bu vazifeyi hüsn-i ifâda kusur ediyorlarsa da ben kusur etmemeye çalışıyorum.*" (s.57) Böylelikle, Hasna Hanım'a biraz yiyecek getirmiş ve onun bekâr çamaşırcılığı yaparak geçimini temin etmesine olanak tanımıştır. Hasna Hanım, hem geçimini temin etmiş hem de para biriktirerek kızını bulmak için yola çıkmıştır. Hüseyin Rahmi Efendi, dinin sosyal boyutunu uygulayan bir din adamı olarak Hasna Hanım'a dul kalmış bir kutucu ustası tarafından yapılan evlilik teklifini getirir. Bunu kabul etmez.

Hasna Hanım, kızını bulmak için hacı kafilesi ile yola çıkacağı sırada evini Hüseyin Rahmi Efendi'ye yaptığı iyilik karşılığında bağışlar. Buna rağmen Hüseyin Rahmi Efendi, tamah eseri göstermeyerek evi muhafaza eder. Hüseyin Fellâh, İstanbul'a Hasna Hanım'a yazdığı mektubun cevabında, Hasna Hanım'ın İstanbul'dan ayrılıp yola çıktığını ve yolculuk ettiği geminin korsanlarca ele geçirildiği haberini Hüseyin Rahmi Efendi verir. Şehlevend'in annesine Hüseyin Fellâh aracılığıyla gönderilen altınlar da Hüseyin Rahmi Efendi'ye bağışlanır (s.263).

### e. Diğer Şahıslar

*Hüseyin Fellâh* romanının şahıs repertuarı bakımından son derece geniştir. Diğer şahıslar fon şahıs olarak hizmet görürler. Bunlar Cezayir ve İstanbul'un sosyal ortamını (human context) yansıtır. Ahmed Bey'in haydut arkadaşlarından olan Kandûrî, Kulaksız, Hamid, Veysel, Aziz, Şeyh Gazruf ve Honik çevrelerince aydın insanlar olarak tanınırlar. Oysa bu şahıslar, geceleri Ahmed Bey'in konağında bir araya gelerek soygun ve yağma plânları yaparlar. Hüseyin Fellâh'ın çiftliğini ele geçirmek isterler. Çiftliği ve Kurdoğlu'nun konağını basarlar. Hepsinin akibeti aynıdır. Soygun sırasında ya öldürülürler ya da yakalanırlar. Acı çekerek ölürler. Şehlevend'in karşı planları sayesinde amaçlarına ulaşamazlar. Son derece beceriksiz olmaları komedi gibi de yorumlanabilir.

Hurşid ve İskelecizâde Bekir Efendi'yi aynı kategoride değerlendirmek gerekir. İskelecizade Bekir Efendi, Hasna Hanım ile evlenmek için söz almıştır. Ancak Hasna Hanım'ın babası onu İsmail Ağa ile evlendirir. Onu kocasından ayırmak ve onunla evlenmek için oyunlar kurar. İsmail Ağa'nın öldüğü haberini yayar. Hurşid ile işbirliği yaparak İsmail Ağa'nın intiharından sonra mallarını ele geçirir. Hasna Hanım ve kızının sokakta sefalet içinde yaşamasına neden olur. Romanın sonunda tanık olduğumuz ahvalinde, Süleymaniye'deki Tımarhane'ye delirerek düştüğünü öğreniriz. Hurşid de evin Rum'dan dönme hizmetkârıdır. Hasna Hanım'ı kirletir. İsmail Ağa'nın intiharına sebep olur. Ömer'in kendisini yaralaması sonucunda ömür boyu kürek mahkumu olmasına sebebiyet verir. Hasna Hanım'ın elinde kalan mirası ele geçirir. Ömer, Hüseyin Fellâh tarafından kurtarıldıktan sonra Hurşid'i bıçaklayarak öldürür. Kötü karakter (hero villain) olan bu her iki tipin de cezalarını çektiklerine tanık oluruz. Romancının kalemi adaleti sağlar.

Sabire, Hüseyin Fellâh'ın sevdiği; ancak kavuşamadığı bedevi kızlardandır. Babasının Hüseyin Fellâh'ın çiftliğinin yanına çadır kurması sonucu Sabire'yi gören ve beğenen Hüseyin Fellâh, onunla evlenmek ister. Sabire'ye hoca tutarak eğitim verir. Babasından Sabire'yi isteyen Hüseyin Fellâh, red cevabıyla karşılaşır. Hüseyin Fellâh'ın kızını kaçıracağını anlayan baba kızını da yanına alarak kaçır. Romanın sonunda evden kaçan ve Hüseyin Fellâh'ı bulmak için çöllere düşen Sabire, tesadüfen Hüseyin Fellâh ile karşılaşır. Hüseyin Fellâh Sabire'ye çiftliğine götürür. Şehlevend

aşkından Sabire sayesinde zamanla sıyrılan Hüseyin Fellâh, romanın sonunda onunla evlenir. Şüphesiz ki Sabire tipi, çeşitli tutarsızlıkla birlikte Hüseyin Fellâh'ın Şehlevend'den kopmasını sağlamak ve Ömer'in Şehlevend ile evlenmesini gerçekleştirmek için romancı tarafından tasarlanmıştır.

Aynı mülâhaza etrafında değerlendirebileceğimiz şahıslardan ikisi de Kurdoğlu ve Dişbudak Reis'tir. Korsanlık yaparak zenginleşmişlerdir. Hasna Hanım'ın bindiği gemi Girit açıklarında bunlar tarafından saldırıya uğrar. Geminin malları paylaşılır. Yolcular iki kahraman tarafından pay edilir. Ahmed Bey ve haydut arkadaşlarının gemi baskınını haber alması neticesinde Hasna Hanım'ın bulunması sağlanır. Civelek Mustafa, Kurdoğlu konağında casusluk yaptığı sırada kapı komşusu olan tayfadan gemi yolcularının akibetini öğrenir. Yolcuların esir olarak aralarında pay edildiğini Şehlevend'e söyler. Ahmed Bey ve arkadaşlarının Kurdoğlu konağı baskınında yakalanmaları neticesinde, Kurdoğlu'nda ödül olarak yaşlı cariyeyi isterler. Yaşlı cariyeye Hasna Hanım'ın annesidir. Böylelikle Şehlevend annesine kavuşur.

Romanın birçok fon şahsı vardır. Bunlar çoğunlukla evlerde veya toplumsal hayatta hizmet gören uşaklar, ulaşım görevlileri ve esnaf şeklinde hizmet verirler. Şehlevend'in dilendiği Şekerci Amca, dilenme hususunda kendisine cesaret verir. Yine Şehlevend'in dilendiği “*üstü başı temiz beyefendi*” (s.25) toplumun dilenciye olumsuz bakış açısını temsil eder. Şehlevend çorbacıdan annesi için çorba istemeye gittiğinde burada Laz Mehmet Ali Ağa ile karşılaşır. İki yeniçeri olan Mehmed ve Yunus Civelek Mustafa'yı yaralarlar. Böylece Civelek Mustafa, romanın şahıs kadrosu içine girer. Hakkındaki ilk bilgileri iki yeniçeriden öğreniriz. Şehlevend'in gemide beraber yolculuk ettiği kızlar, dönemin esir ticaretini gözler önüne sermek ve bu ticaretten çıkar elde eden insanları eleştirmek maksadını taşır (s.43). Hasna Hanım'ın Ömer'i görmek için bindiği kayığın kayıkçısı şehir atmosferini temsil eder. Arap Kaptan'ın şahsında korsanlara karşı düşülen çaresizlik ortaya konulur. Arap Kaptan, *Hüseyin Fellâh* romanında şiveyle konuşan tek şahıstır (s.68). Candanbezdi Reis, korsanları organize eden eşkıya olarak acımasız bir kişiliği temsil eder.

Ahmed Bey konağının hizmetlisi Arap Cariye'nin ölümü üzerine Şehlevend eve alınır. Civelek Mustafa'nın Şehlevend'in yanına gelmesi ise ihtiyar Boşnak hizmetkârın ölümü sayesinde gerçekleşir. Ahmed Bey konağına Şehlevend'i satan kişi Laz Ali Rıza

Bey'dir (s.87). Laz Mehmet Ali Ağa'nın da esir ticareti yaptığı düşünüldüğünde romanda, Lazlar esir ticaretini organize eden insanlar olarak yansıtılmıştır.

Haydutluk yapmaya giden Ahmed Bey, ihtiyar Arap'ı kendisi tanıyarak hal hatır sorduğu için öldürür. İhtiyar Arap, hem Ahmed Bey'in acımasızlığını anlatmak hem de sırrını saklamak için başvurduğu yolları göstermek amacı için kullanılmıştır. Böylece Şehlevend ve Civelek Mustafa'ya yüklenen misyonun güclüğü anlatılmıştır. Hüseyin Fellâh'ın kahyası haber getiren Civelek Mustafa'yı konağa almak istemez. Kahya aracılığıyla Hüseyin Fellâh'ın çiftliğinde Ahmed Bey ve haydut arkadaşlarına karşı aldığı önlem dile getirilmek istenmiştir. Başlangıçta Civelek Mustafa'nın Hüseyin Fellâh ile görüşmesini engelleyen kahya, merakı (curiosity) artırmak için romancı tarafından tasarruf edilmiştir.

Şehlevend'in annesi hakkında bilgi toplayan Abdülsamed, Hüseyin Fellâh'a yazdığı mektupla Hasna Hanım'ın akibetini haber vermiştir. Ayrıca Hüseyin Fellâh'ın İstanbul'daki işlerini kolaylaştıran bir fon şahıstır. Şehlevend, Abdülsamed sayesinde annesinin akibetini öğrenmekle Ahmed Bey'in söylediklerini anlamlandırabilmiştir. Bursalı Kuş Ali, Hüseyin Fellâh'a İskelecizade Bekir Efendi hakkında bilgi verir. Bekir Efendi'nin Timarhane'ye düştüğü böylece öğrenilir. İhtiyar doktor, Ömer'in Hurşid'i bıçaklayarak yaralamasından sonra tebabet hizmeti verir. Doktorun çabaları Hurşid'i kurtarmaya yetse de acı çekerek ölmesini engelleyemez. Doktor, şehir atmosferini tamamlayan bir fon şahıs olarak kullanılmıştır. Çerkes ve Rum cariye Kurdoğlu'nun yaşadığı saltanatı göstermek için kullanılmıştır. Bunlar ayrıca Şehlevend'in iffetini ispat için kullanılmıştır.

Civelek Mustafa'nın Kurdoğlu konağında Ahmed Bey adına casusluk ederken bulunduğu sırada Hasna Hanım'ın bulunması için verdiği bilgiler ipucu mahiyeti taşır. Bu sayede Hasna Hanım bulunur. Civelek Mustafa'nın kendini bıçakla yaraladıktan sonra civarda bulunan berber, doktorluk hizmeti için çağrılır. Berber aracılığıyla Civelek Mustafa'nın ölümündeki trajedi gözler önüne serilmek istenir. Berber gelene kadar Civelek Mustafa ölür.

Yukarıda saydığımız şahısların dışında adları geçen Cemile ve Çerkez kız, Hüseyin Fellâh'ın âşık olduğu kızıdır. Hüseyin Fellâh'ın bunlar aracılığıyla aşk konusundaki bahtsızlığı vurgulanır. Şehlevend'in babası İsmail Ağa ise sipahi alayı beylerindedir. Kendisi hakkında Hurşid ve Bekir Efendi'nin öldüğü haberinden sonra

yaşadığı öğrenilir. İstanbul'a seferden dönen İsmail Ağa karısının Hurşid tarafından kirletilip hamile bırakılmasını öğrenmesi üzerine intihar eder.

### 3.1.1.4.3. Yapı

*Hüseyin Fellâh* romanı, kurtulma, kurtuluş (deliverance) yapısına sahiptir. Şehlevend ve annesi İsmail Ağa'nın intiharından sonra yoksullaşarak sokağa düşmüş ve dilencilik yapmışlardır. Şehlevend'in kendisini Laz Mehmet Ali Ağa'ya esir olarak satması kurtuluş amacıyladır. Böylelikle Şehlevend, annesini düştüğü yoksulluk, açlık ve hastalıktan kurtarmış olacaktır. Laz Mehmet Ali Ağa, Hasna Hanım'a Tahtakale'de bir ev alır, bir miktar da para verir. Şehlevend ise Cezayir'de Ahmed Bey'in konağına cariye olarak alınır. Hasna Hanım'ın kendisine verilen paraları tükettikten sonra çamaşırcılık yaparak geçimini temin etmesi ve biriktirdiği parayla kızını bulmak için yola çıkması kurtuluş ümidiyledir. Fakat Hasna Hanım, yolculuk ettiği gemi korsanlar tarafından ele geçirilmesiyle cariye olur. Şehlevend ise Hüseyin Fellâh'a yardımcı olarak onu ölümden kurtarmıştır. Hüseyin Fellâh ve Civelek Mustafa'nın gayretiyle Şehlevend, romanda kötü karakter (hero villain) olarak bulunan Ahmed Bey ve haydut arkadaşlarını yenerek özgürlüğüne kavuşur. Annesini Kurdoğlu'nun konağında cariye iken kurtarır. Civelek Mustafa, yeniçerilerin elinden Şehlevend ve annesinin yardımıyla kurtulur. Bütün bunlar, *Hüseyin Fellâh* romanının yapısının, Georges Polti (1921)'nin *The Thirty-Six Dramatic Situations* adlı eserinde belirttiği ikinci dramatik durum olan “*deliverance*” (22-26) olduğunu ortaya koyar.

Romanda açılış (opening), “*Galata tarafında Çubukçular çarşısını bilir misiniz?*” (s.3) tümcesi ile sağlanır. Bu giriş, Hasna Hanım ve kızı Şehlevend'in yağmurlu bir günde sığınacakları yeri tarif etmek amacını taşır. Başlarına türlü felâketler gelen ana ve kızın sokaklarda dolaşarak sığınacak bir yer aramasını romancı tariflerle ortaya koyar.

*Hüseyin Fellâh* romanında, karmaşık bir plân söz konusudur. Şehlevend ve annesi ilk bölümde ayrıldıktan sonra ancak son bölümde yeniden bir araya gelebilmektedir. Bunlar açılış ve kapanış olarak değerlendirilebilir. Açılış ve kapanışın arasında kalan bölümlerde ise Şehlevend'in bir esir kız olarak yaşadıkları anlatılmıştır.

Romanda okurun vakaya kapılması (illusion principle) anlatıcı tarafından kesilmesi dönemine özgü teknik olarak değerlendirilmelidir. Okurun romanın vaka atmosferine kapılması, sık sık araya girerek sorular sorması, açıklamalar yapması nedeniyle kesilmektedir.

*Hüseyin Fellâh* romanında rastlantı (coincidence), episodların birleştirilmesinde çok önemli rol oynar. Şehlevend, çorbacıda annesine çorba almak isteği zaman Laz Mehmet Ali Ağa ile tesadüfen karşılaşır. Hasna Hanım ve Şehlevend'in Kanlıburç'ta yeniçerilerin elinden kurtardığı Civelek Mustafa'nın yine Şehlevend'in esir bulunduğu Cezayir'deki konağa uşak olarak alınması tesadüfün rolünü en iyi izah eder mahiyettedir. Hasna Hanım'ın Kurdoğlu'nun konağında aşçı cariyeye olarak ortaya çıkması yine tesadüfe örneklik eder. Romanın kompozisyonu kaotiktir. Episodlar zorlama bağlamalarla birbirine eklenmektedir.

Kahramanların duygu, düşünce ve yaşayışlarında 'contrast' iyi ayarlanamamıştır. Şahıslar, kendilerini hazırlayan sona âdeta zorla götürülmektedirler. Şehlevend, büyük kurtarıcı olarak ortaya çıkar. Kendisine âşık olan üç erkeğe karşı ilgisiz kalabilme başarısı gösterebilmiştir. Bu her ne kadar iffetini koruyan bir genç kızın tavrını ortaya koysa da karakterin işlenmemiş olduğunu gösterir.

Roman, Dokuz Kitap'tan oluşur. Her kitap dönemin roman yayıncılığı açısından romanların cüz halinde basıldığı bölümleri tarif eder. Kendi içinde Bab'lara ayrılmıştır.

Birinci Kitap'ta Şehlevend ve annesinin yaşadıkları yoksulluk ve civelek Mustafa'yı kurtarmaları ile Şehlevend'in Laz Ziya'nın esiri olarak İstanbul'dan bir gemiye bindirilerek gönderilmesi, İkinci Kitap'ta Hasna Hanım'ın yaşamı ve İstanbul'dan ayrılıp kızına gitmek için gemiye binmesi ve geminin korsanlarca ele geçirilmesi, Üç, Dört, Beş, Altı , Yedi ve Sekizinci Kitap'ta Şahlevend'in Civelek Mustafa ile dostluğu ve Hüseyin Fellâh'ı kurtarması, Dokuzuncu Kitap'ta ise Şehlevend'in annesine kavuşması ve Civelek Mustafa'nın intiharı işlenmiştir. İlk Kitap'ta ana vakanın hazırlanışı (exposition) ele alınmaktadır. Üçüncü Kitap'ta Şehlevend'in Hüseyin Fellâh'ı ölümden kurtarması ile düğüm (complication) oluşturulmaya başlanır. Düğüm, Dokuzuncu Kitap'a kadar devam eder. Son kitap olan Dokuzuncu Kitap'ta ise vaka çözümü (unravelling) yapılır. Dönüm (climax), Ahmed Bey ve arkadaşlarının Kurdoğlu'nun evini basmak istemeleri ile sağlanmıştır. Ahmed Bey ve arkadaşlarının evi basma fikirleri, çözümü hızlandırır.



#### 3.1.1.4.4. Kurgu

Romanın kurgusu, Şehlevend ve annesinin hayatları üzerine inşa edilmiştir. Romana her ne kadar *Hüseyin Fellâh* ismi verilmişse de bütün kurgu Şehlevend'in macerasını içerir. Örgü (knitting) büyük ölçüde tesadüfler aracılığıyla sağlanır. Şehlevend'in Ahmed Bey'in konağına yerleşmesi ve Civelek Mustafa'nın İstanbul'dan gelip bu konağa yerleşmesi rastlantıdır. Hasna Hanım'ın Kurdoğlu'nun konağında ortaya çıkması yine rastlantıdır. Kurgu büyük ölçüde rastlantıya dayanır. Vaka çözümleri de rastlantılar aracılığıyla gerçekleşir. Dönemin dünya romancılık geleneği de budur.

Şehlevend ve annesi fırtınalı bir günde sığındıkları Kanlıburç'ta Civelek Mustafa'yı yaralayan yeniçerilerden yaralı bir halde kurtarırlar. İçine düştükleri derin yoksulluk nedeniyle dilenirken Laz Mehmet Ali Ağa'nın teklifini kabul eden Şehlevend, Cezayir'e cariye olarak gönderilir. Şehlevend, İstanbul'dan ayrıldıktan sonra sağır ve dilsiz gibi davranır. Böylece iffetini korur. Hatta kendine her işlene bu rol ile tokat atar. Şehlevend, erkek kılığına girerek Ahmed Bey konağından gizlice çıkarak Hüseyin Fellâh ile görüşür, yine erkek kılığında Kurdoğlu konağına giderek Ahmed Bey'in ve arkadaşlarının yakalanmasını sağlar. Tanzimat edebiyatında vaka temelli türlerde kadınların erkek kılığına girmesi<sup>78</sup> gibi erkekler de kadın kılığına girerler. Şüphesiz ki Ahmed Mithat da roman kurgusunda bu çok denenen yöntemden *Hasan Mellâh*, *Zeyl- Hasan Mellâh ve Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Omuş*'tan sonra *Hüseyin Fellâh*'ta da yararlanmıştı.

Romandaki vaka zincirleri birbirine çarpıcı vakalarla eklenir. İstanbul'dan Doğu Akdeniz'e oradan da Batı Akdeniz ve Cezayir'e uzanan romanın kurgusunda bütün karakterler bu geniş coğrafyayı âdeta bir köy haline getirmişlerdir. En uzakta kaldığı düşünülen şahıs, kahramanların komşusu olarak ortaya çıkar. Bu romanın büyük bir coğrafyayı kullanma ustalığını gösterir. Hüseyin Fellâh, İstanbul'a Hasna Hanım'ı aramaya gittiğinde Şehlevend, annesinin Kurdoğlu'nun bir saatlik mesafede bulunan konağında yaşadığını haber alır. Civelek Mustafa, Şehlevend'in Cezayir'de kaldığı evi bilir. İstanbul'dan kalkıp Ahmed Bey'in konağına gelir.

<sup>78</sup> Şemsettin Sami'nin *Taaşuşuk u Talât u Fitnat*'ında Talât kadın kılığına girerek Fitnat'ın evine girer. Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre*'sinde ise Zekiye İslam Bey'in yanına gitmek ve vatanı müdafaa etmek için erkek kılığına girer. Türk romancılığının ilk örneklerinde müslüman kadın ve erkeğin ihtilati ancak kılık değiştirme suretiyle mümkün olabilmıştır.

Şehlevend, Tanrısal bir güçle hareket eder. Aksiyonu sağlayan bütün parçacıklar, romanda olağanüstülüklerle bezenmiştir. Ahmed Bey ve haydut arkadaşlarının kurdukları bütün plânlar, Şehlevend'in zekice buluşları sayesinde çözülür. Bu açıdan kurguda şövalye romanslarının havası hissedilmektedir.

Hasna Hanım, Tahtakale'deki evinde aç yatmaya hazırlandığı zaman intiharı düşünür. *“Nihayetü'l-emr kadıncağız kendi defter-i hayatına yine kendi eliyle kayd-ı hatimeyi çekmek kaydına düştü. Hem de bu defa kızı yanında olmadığından o mümanaat dahi bertaraf olmuş sayılabilirdi.”* (s.57) diyen anlatıcı hemen takip eden paragrafta şunları söyler: *“Bu hülyada iken bir akşam ezandan sonra mahallenin imamı bulunan Süleyman Rahmi Efendi geldi. Kapıyı çaldı ki...”* (s.57) Hasna Hanım'ın intihar fikri, bir süre askıya alınır (suspense). Okurdaki merak (curiosity) artırılır. Yine okurun merakının arttırıldığı başka bir episod da Hasna Hanım'ın kızını bulmak için bindiği geminin korsanlarca ele geçirilmesi ile sağlanır. Hasna Hanım, esir alındıktan sonra, çözümün askıda tutulması (suspense) durumuna geçilir. Romanın sonuna kadar Hasna Hanım'dan söz edilmez. Hasna Hanım, Kurdoğlu'nun konağında ortaya çıkıp da Şehlevend tarafından kurtarıldığı zaman merak giderilir.

Şehlevend'in Hüseyin Fellâh ile karşılaşması baht dönmesi (peripetie) olarak yansıtılmıştır. Kahramanın bahtı Hüseyin Fellâh'ın Ahmed Bey'in konağına gelmesiyle dönmüştür. Şehlevend, Hüseyin Fellâh'ı bir yandan kurtarıırken bir yandan da ona dayanarak gücünü arttırır.

Romanın kurgusal dünyasında, kahramanlar romancının adeta esiri olarak yaşarlar. Mustafa, kendisine civeleklik teklif edildiği için altı tane yeniçeriye öldürür. Oysa romancı ondan *“Civelek Mustafa”* diye söz eder. Altı kişiyi bu yüzden öldüren bir karakterin sürekli bu adla anılması, karakterin kişisel bütünlüğünü zedeler.

Roman, dönemin gerçeğini anlatır. Cezayir'deki Dayı ve Eşkiyalar hakkında bilgi veren anlatıcı, bunları hayalinden uydurmadığını ve dolayısıyla gerçeklikleri yazdığını dile getirir: *“Şu saydığımız husûsat-ı bir hikâyeniüvisin hayâlhâne-i vicdanında icat edilmiş hayalât ve tasavvurât kabilinden olmak üzere telakki etmenizi rica eyleriz. Zaten şu gibi ahvâl-i harikulâdenin yalnız şekavet yolunda olmayıp kahramanlık yolunda suret-i icrâsını görmek için idi ki Cezayir tarih-i husûsini mütâlaa etmenizi tavsiye etmiştik.”* (s.82) Böylelikle anlattıklarına alıntı yapma ihtiyacı duyan romancı, eserin *“yeni lisan”* (s.83) ile yazıldığını da vurgular.

Romanda merak duygusunun canlı tutulması önemli bir başarıdır. Merak, sürekli tekrarlanır. Hüseyin Fellâh'ın kurtarılması, Hasna Hanım'ın akibeti ve Şehlevend çevresinde odaklanan üçlü aşk ile sağlanır. Bir alt vaka olarak verilen aşk, öyle ki ana vakayı gölgede bırakabilecek düzeye gelir. Şehlevend, biricik vazife olarak gördüğü annesi Hasna Hanım'ı bulma önemli olmaktan çıkar. Civelek Mustafa, Hüseyin Fellâh ve Ömer'i ayrı ayrı seven Şehlevend'in kiminle evleneceği, merakı sağlayan en önemli sorudur. Hüseyin Fellâh'ın eskiden sevdiği kadını bulması ve Civelek Mustafa'nın intiharı Şehlevend'i Ömer'le evlendirir. Civelek Mustafa'nın Şehlevend'i en çok hak eden ve isteyen olarak yansıtan anlatıcı, sürpriz şekilde kahramanı öldürerek Ömer'le evlendirir.

*Hüseyin Fellâh* romanında kötü karakterlerin acı çekerek ölmeleri ortak bir uygulamadır. İskelecizâde Bekir Efendi, Tımarhane'de sürekli dayak yiyerek günlerini geçirmektedir. Hurşit Ağa, yatalak olduğu halde elindeki bütün servetinin ele geçirildiğini göre göre ıstırap içinde ölür. Ahmed Bey de öyle ölür. Ahmed Bey'in haydut arkadaşları birbirine ihanet ederek ve sefalet içinde ölürlür. Şüphesiz ki kurgudaki bu ayrıntı, romantik romancılık geleneğinin etkisindedir.

Vakada yer yer iniş ve çıkışlar (fall and rise) bulunmaktadır. Şehlevend'in kendini esir olarak satması, Hasna Hanım'ın bindiği geminin korsanlarca ele geçirilmesi, Hüseyin Fellâh'ın Ahmed Bey ve haydutların elinden Şehlevend tarafından kurtarılması, Şehlevend etrafında gelişen üçlü aşk macerası hep aksiyon dozunun yükseltilmesinin (rising action) parçacıkları olarak tansiyonu artırmıştır. Aksiyonun yavaşlaması (falling action) örnek olarak ise Civelek Mustafa'nın kendini öldürmesidir. Bu hadise hem çözüm hem de vakanın düşüşüdür.

*Hüseyin Fellâh* romanının kurgusu tutarlılık (consistency) açısından birçok eksiklik ve tutarsızlık taşıdığı hâlde merak duygusunu canlı tutması bakımından Ahmet Mithat Efendi'nin ilk dönem romancılığı açısından son derece başarılıdır.

### 3.1.1.4.5. Yer ve Zaman

*Hüseyin Fellâh* romanında hem dış (exterior) hem de iç (interior) mekânlar kullanılmıştır. Fakat özellikle iç mekânlara ait ayrıntılar üzerinde durulmuştur. Olaylar İstanbul ve Cezayir’de geçer.

Romanın açılışı yer belirlenerek yapılır: “*Galata tarafında Çubukçular çarşısını bilir misiniz? Haniya tütün istimali beş yaşındaki çocuklara varıncaya kadar taammum etmiş olan şu asırda sanatlarınca bir derece daha terakki etmeleri lazım geldiği halde «Biz babamızdan böyle gördük. » dâvâ-yı bâtilıyla batmış olan Çubukçular esnafının çarşısını?»*” (s.3) Anlatıcı, romanın vakasını başlatıncaya kadar okuru İstanbul’da bir gezintiye çıkarır. Hendekbaşı’ndaki Kanlıburç, kimsenin içine girmeye cesaret edemeyeceği bir mekândır. Şehlevend ve Hasna Hanım’ın içine düştüğü sefalet ve yalnızlığı göstermek (expose) için tasvir edilmiştir. Fırtınalı bir gecede ana-kız Kanlıburç’a sığınır. Orada Yunus ve Mehmed adlı iki yeniçeri tarafından öldürülmek istenen Mustafa, ağır yaralanır.

Mekânlardan biri de Kılıç Ali Paşa Camii’dir. Şehlevend ve annesi Hasna Hanım, caminin bahçesinde dilenirler. Laz Mehmet Ali Ağa bu camiye vakit namazına geldikten sonra Şehlevend’i esir etmek için türlü hilelerle annesini kandırmaya çalışır. Hasna Hanım için Tahtakale’de tutulan ev, iç dekoruyla tasvir edilmemiş, isim olarak zikredilmiştir.

İstanbul’da adı geçen mekânların çoğu, çorbacı ve şekerçi dükkânı, iskele ve liman türünden şehir hayatının atmosferini tamamlayan unsurlardır. Ömer’in ömür boyu kürek cezasına çarptırıldığı gemi de romanın mekânları arasındadır. Gemi tasvirlerinde Ömer’in içine düştüğü perişanlığı verir.

Romanın, esas vakasının geçtiği yer Cezayir’dir. Burada olaylar, Ahmed Bey’in konağı, Hüseyin Fellâh’ın Cuy’a karyesindeki çiftliği ve Kurdoğlu’nun konağında cereyan eder. Ahmed Bey’in konağının tasviri kroki çizimidir. Odaların birbirine göre konumları temelinde yapılmış bu tasvirin tek işlevi Hüseyin Fellâh’ın eve kolayca girip çıkmasına olanak tanımıştır. Çünkü Ahmed Bey, alt katı cariye ve uşaklara ayırmış, üst katta ise kendisi kalmıştır (s.84).

Cezayir'deki ikinci mekân, Hüseyin Fellâh'ın Cuy'a karyesindeki çiftliğidir. Ahmed Bey ve haydut arkadaşları, korsanlık için stratejik önem arz eden Cuy'a karyesi ve Hüseyin Fellâh'ın çiftliğini ele geçirmek için plânlar kurarlar. Hamid ve Kanduri'nin birlikte söyledikleri şu sözler, mekânın romanın diğer unsurlarına hakim etkisini ortaya koyar: “*Zira cümlemiz biliriz ki Cuy'a karyesi bizim olur ise limanı da bizim olacaktır.*” (s.127) Bu sözler Hüseyin Fellâh ile haydutlar arasındaki çatışmanın temel nedenini ortaya koyar. Esasında, Hüseyin Fellâh'ın romana dahil olması ve Şehlevend'in bahtının dönmesi mekânın önemine dayanır. Ahmed Bey ve arkadaşları Cuy'a karyesini ele geçirmek için önce Hüseyin Fellâh haydut olması için dostluk çağrısında bulunurlar. Hüseyin Fellâh'ın teklifi kabul etmemesi üzerine, çatışma ortaya çıkar. Şehlevend'e Hüseyin Fellâh'ı kurtarma yolu açılmış olur.

Kurdoğlu konağı ise korsanlık yaparak zenginleşen insanların durumunu ortaya koyar. Civelek Mustafa'nın Kurdoğlu konağının niteliklerini anlattıktan sonra Ahmed Bey'in baskın fikri alevlenir. Kurdoğlu'nun korsanlık yaparak elde ettiği malları ele geçirme hırsı, mekâna ve mekânı oluşturan unsurlara bağlanır: “*Civelek daireyi bir surette vafşeyledi ki Ahmed Bey hasedinden içini çekmeye başladı. Çünkü zaten babadan kalma konak pek yolunda olduğu gibi şimdiye kadar vurulmuş ve gasp edilmiş bulunan Frenk emtiyasıyla dahi pek zinetli döşenmiş ve her tarafı altın ve gümüş ile mâlâmâl bulunmuş olduğundan Ahmed Bey gibi bu şeylerin müştak ve mütehassiri bulunan bir adam ne kadar içini çekse yeri vardı.*” (s.298-299)

Görüldüğü gibi, *Hüseyin Fellâh* romanında mekân, bir güç aracı olarak verilmiş ve romandaki temel çatışmayı doğuran unsurlardan biri olmuştur. Ahmed Mithat'ın ilk dönem romancılığında, mekânın çatışmayı besleyen bir unsur olarak kullanılması ilk defa *Hüseyin Fellâh*'ta görülür. Mekânın elde edilmesinin geleneksel ve tarihî yorumuyla gücün pekiştirilmesi anlamına geldiği de gözden ırak tutulmamalıdır. Bu da bize Ortaçağ'da egemen olan toprak savaşlarını hatırlatır.

*Hüseyin Fellâh*'ın kurgu zamanı kronolojiktir. Kronolojide yer yer kahramanların geçmişine dönülür. Geriye dönüş yalnızca özetleme mahiyetindedir. Kahramanlar içsel yönlerine bağlı olarak geçmişe götürülmez. *Hüseyin Fellâh*'ta sık kullanılan bir teknik olduğu üzere, kahramanların birbirlerine hayat hikâyelerini nakletmeleri vesilesiyle geçmişe dönülür. Söz konusu geçmiş, total bir mahiyettedir. Kahraman bir çırpıda geçmişini özetler.

*Hüseyin Fellâh* romanında olaylar tarihi bir zamanda cereyan eder. Romanın hemen başında “...bundan yüz sene kadar mukaddem” ifadesi kullanılmış ve romanın olay zamanı belirtilmiştir. Romanın 1875 yılında yazıldığı düşünüldüğünde, anlatıcının kastettiği zamanın 1775 yılları olduğunu saptayabiliriz. Romanın girişindeki (opening) zaman, işte üç aşağı beş yukarı 1775 yılları civarındadır. Romancının bu zamana dönmesi ile romandaki vakalar arasında sağlam bir bağlantı yoktur. Bu zaman dilimi, zadece İstanbul’da Hendekbaşı’ndaki Kanlıburç’ta cereyan eden cinayet ve yaralama hadiselerinin korkunçluğunu ortaya koymak amacını içerir. Şehlevend ve annesi bu mekâna sığınurlar. Söz konusu mekân değişmiş, romancının içinde yaşadığı zamanda vurgulamak istediği özellikleri vermemektedir. Şehlevend ve annesi evsiz-barksız iki dilenci olarak fırtına nedeniyle ancak Kanlıburç’a sığınabilmişlerdir. Civelek Mustafa da buraya sürüklenerek öldürülmek istenmiştir. Zamanın bütün fonksiyonu romanın bu iki epizodu arasındaki bağlantıyı sağlamak amacına yöneliktir.

Şehlevend ve annesi Hasna Hanım’ın evsiz-barksız oldukları halde fırtınaya yakalandığı zaman şöyle tasvir edilir: “*Bir gece vukuunu haber verdiğimiz vakanın mahal-i vukuu nasıl bir yer olduğunu haber verdik. Ya zaman-ı vukuu nasıl bir zamandı? Bir kere mevsim haziran idi. İstanbul’un haziran mevsiminde havaların ne halde gittiği İstanbul’da bulunanlar için muhtâc-ı izah değilse de bu şehr-i cesîmi bilmeyenler için muhtâc-ı izahtır.*” (s.7)

Zaman, kimi yerde duracak kadar yavaşlar; kimi yerde de seneler bir anda geçer. Vakalar içinde bir anda altı ayın geçtiğini öğreniriz. Hasna Hanım’ın kızının esir olarak satılması üzerine eline geçen para ancak altı ay dayanır ve geçen zaman şöyle yansıtılır: “...ekmekçi ve kasap ve bakkal ile ahz-ı itâsını aylık hesabı üzerine icra etmekte olup altı aydan beri teraküm eden deyni dahi hâlâ ehemmiyeti selb edecek mertebeye varmamış olduğu için yiyeceğini bulabilmekteydi.” (s.47) Öyle ki üç sene birden geçer. Civelek Mustafa’nın intihar etmesinden Şehlevend’in Ömer ile evlenmesine kadar geçen süre şöyle anlatılır: “*Efendim bu zaman tamam üç sene müddet mümted olmuştur.*” (s.343)

Şehlevend’in esir olarak yola çıkarılmasından Hasna Hanım’ın İstanbul’dan hacı kafilesi ile kızını bulmak için ayrılması arasında, bir senelik zamanı aşkın bir süre vardır: “*Şehlevend’in Mısır’a gelin gitmesi üzerinden bir seneden ziyâde zaman mürûr eylediği halde henüz bir eseri zuhur etmemiş ise de Ramazan münasebetiyle Mısır’dan*

*pirinç gemileri gelmeğe ve bu gemilerle Hicaz'a gidecek olan huccâc dahi hazırlanmaya başladığından bu zuhurat hanımın ümitlerine kuvvet verdi.*" (s.63) Hasna Hanım, Ramazan münasebetiyle gelen bu gemilerden biri olan "*Şeytanü'l-Okyanus*"(s.68) ile "*Ramazanın on beşinci günü*" (s.64) yolculuğa çıkar. Zamanın geçişi gündelik vakitlerle yansıtılmakla birlikte sık sık aylık periyotlar öne çıkarılmıştır. Hatta anlatıcı, aylık periyotlar halinde geçirilen zaman tasarrufuna pek de taraftar olmadığını dile getirmiştir: "*Vakıa hikâyenin böyle iki ay ötesine şimdiden atlamak pek de hikâyenüvislik usulüne yakışmaz ise de...*" (s.260) Ahmet Mithat Efendi, farklı zaman birimlerini yansıtır. Bu, zenginliktir.

Romanda gündelik zaman dilimlerinden yararlanıldığını ifade etmiştik. Günün vakitleri, ay ve yıl şeklinde ifade edilen zaman, felsefî değil; gündelikdir. Tanzimat romanlarında sıklıkla baş vurulan bir gündelik zaman ifadesi de dinî yaşama göre belirlenen zaman tasnifini yansıtır: "*Korkarım bu gece leyle-i kadirdir. Yoksa artık bana ettiğin cevr ü cefanın çoğa vardığını anladın da insafa, merhamete mi geldin Şehlevend?*" (s.276), "*Henüz cami vakti gelmemiş olduğundan*" (s.24) ya da "*Bir akşam ezandan sonra...*" (s.57) denilmek suretiyle, vaktin belirlenmesinde din esas alınmıştır.

Romanda kullanılan zaman, genellikle vaka akışına uygundur.

#### **3.1.1.4.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı**

Romanda genellikle, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Bu bakış açısında anlatıcı, hiçbir kayıt altında değildir.

*Hüseyin Fellâh* romanında geleneksel anlatı ve gösteri türlerinin egemen bakış açısı olduğunu belirtmek gerekir. Romanda iç monolog (monologue interior) tekniği kullanılmıştır. Şehlevend'in sağır ve dilsiz rolüyle Ahmed Bey'in konağında cariyelik yaptığı sıra düşüncelerinin çoğu iç monolog tekniğiyle ortaya konulur. Fakat bu tekniğin hâkim bakış açısıyla verildiğini belirtmek gerekir. İç monolog genellikle Civelek Mustafa ve Hüseyin Fellâh'ın Şehlevend'e karşı beslediği aşkı izah etmek için kullanılır. Civelek Mustafa, Ahmed Bey ve arkadaşları, Hüseyin Fellâh'ın çiftliğinde öldürülen Honik'in cenazesinin yapmak için bir uşak öldürüp yerine koymayı

tasarladıklarında şunları düşünür: “*Civelek- (İçinden kendi kendisine) Ah mel’unlar! Bir zavallının daha günahına gireceksiniz ha! Hem de nasıl? Bari kurşun ile beyni dağıtılarak olsa! Hayır! Açlıktan!*” (s.152) Alıntı metinde de görüldüğü gibi anlatıcının iç monologları dramatiktir. Zira anlatıcı, kahramanın düşüncelerine vermek isterken, tiyatro sahnelerindeki monolog tekniğini öne çıkarmıştır.

Anlatıcının yöntemi soru-cevap tarzıdır. Şehlevend ve annesinin evsiz olarak sokaklarda kaldıkları ve sığındıkları Kanlıburç hikâyesine giriş yapmak için soru sorulur: “*Böyle bir gecede bizim mahud hendek içinin ne hâlde olacağını tasavvur ediyor musunuz*” (s.8) Roman boyunca vakaya giriş yapmak için sorulan sorular, devam eden metinde izah edilir. Anlatıcı okur sorularını tahmin eder. Şaşırtmaca cevaplar verir. Meddâh üslûbunu ön plâna çıkarır. Şehlevend ve annesinin evsiz kaldıklarında ölümü istemelerinin gerçekçi olmadığını şöyle ifade eder: “*...onlar ölümü istida ediyorlardı. İşte ölüm kendi ayaklarına geldi. Öyle değil mi muharrir efendi? Öyle değil efendim! Siz insanoğlunun hususiyet-i ahvâlini tanımaz mısınız?*” (s.13)

Yine anlatıcı, Şehlevend’i sağır ve dilsiz olarak lanse ettikten sonra Şehlevend’in Hüseyin Fellâh’ı kurtarmak için konuşturması hadisesi sırasında şöyle denilir: “*Canım bu kız hem sağır hem dilsiz değil miydi?*” (s.118)

Romancı zaman zaman halk hikâyeleri anlatır. Fıkralar tertip eder. Hasna Hanım’ın elindeki parayı tüketmesi üzerine oğluna para değil de “*terbiye ve ta’lim*” (s.58) mirası bırakan insan hikâyesini anlatır. Bu tavırda okura bilgi vermeyi amaçlayan bir öğretmen edası mevcuttur. Okurun sorularını sürekli cevaplama gayretine düşer, zaman zaman değer yargılarını ve duygularını izaha girişir. Korsanların Hasna Hanım’ın içinde bulunduğu gemiyi basmaları sırasında, okuyucunun duyguları değerlendirilir: “*Hasıl şu dört kişiyi yakaladığınız gibi parça parça etmek hatırıza geliyor mu? Geliyorsa o tarafta ağızları açıp beklemekte bulunan oın iki topu da hatırdan çıkarmayınız.*” (s.71)

Okurla hemen daima diyalog içinde bulunur, okurun yanlış anlamasına engel olmak ister. Ahmed Bey’in halk içinde değerli görünen bir adam olmasına karşın kimseden habersiz ve yalnızca haydut arkadaşlarıyla soygunlar tertip ederek malını helalinden kazandığı yönündeki sözlerini şöyle değerlendirir: “*...ama siz Ahmed Bey’in o sözüne inandınız mıydı? Kanûn-ı tabiatın hükmü ve nefsül’el-emrin iktizası fevkinde size bir şey söylerler de inanırsanız daima böyle itikadınızın hilâfı zuhur eylediğini*



*görüyorsunuz.” (s.89) Ahmet Mithat Efendi, birçok romanında “...kurguladığı okuru adına çeşitli itirazlarda bulunarak onları eleştirebilen/düşünebilen biri olarak” (Çamcı 2006: s.7) görünür.*

Romancı, kahramanların birbirlerine karşı tavırlarını esas olarak alır. Ahmed Bey’in zihninden verilen kimi yerlerde Şehlevend sağır ve dilsiz olarak değerlendirilir. Hüseyin Fellâh ve Civelek Mustafa ile her türlü meramını paylaşır. Anlatıcı, Şehlevend’i normal bir insan olarak yansıtır. “*Dilsiz kız Kulaksız’ın lâkırdısından hiçbir şey anlamadığı cihetle Kulaksız’ı dinledikten sonra herkesi güldüren bin işaretle çırpıntılar ile su mu, ateş mi, yoksa kahve mi istediğini suale başlamıştı.*” (s.125) Şüphesiz ki bu anlatım, yansıtıcı üçüncü tekil bakış açısidir (reflector third person point of view).

Okura yardımcı olan iyi niyetli anlatıcı zaman zaman hadiseleri okur için yorumlar, zaman zaman da kullandığı bazı deyim ve terimler hakkında açıklamalarda bulunur. Hüseyin Fellâh’ın çiftliğini basan Ahmed Bey ve arkadaşlarıyla haydutluk yapan ve topallayan uşaklardan biri, Civelek Mustafa’nın sorusu üzerine şöyle der: “*Hüseyin Fellâh’ın kurşunlarından birisini tabancası içinden çaldım da kaba etime sakladım.*” (s.150) der. Anlatıcı hemen izaha girişir: “*Anlaşılır ki eşkıya ıstılâhında «Filânın tüfenginden veyahut tabancasından kurşununu çaldım da filân yerime sakladım.» demek « Filân beni tabancasıyla filânca yerimden vurdu .» demektir.*” (s.151)

Şehlevend’in Hüseyin Fellâh’ı eve almasını okurun değer yargılarını gözeterek değerlendirir: “*Vallaha muharrir Efendi! Su-i zanda bulunmamaklığımızı tenbih etmişsiniz. Ama saat dokuzdan sonra böyle sokak kapısında bir saatten beri beklemekte olduğu misafiri, üşümediği halde, titreye titreye içeriye alan bir karı hakkında evliyaların bile su-i zanna düşeceğini teslim etmelisiniz. O da sizin bileceğiniz bir şey. Biz hikâyemize devam edeceğiz.*” (s.180)

Metinde daima hissedilen anlatıcı, kendini romana katar, kendi hususi yaşamından örnekler ve anekdotlar verir. Hüseyin Fellâh’ı Sabire ile karşılaşmasından sonra hem Şehlevend’i sevmesi hem de Sabire’yi sevmesi anlatıcının kendi hayat tercihlerinden örnekler sunmasına olanak tanır: “*Deriz ki yalnız kırmızı çiçeği severim de sair hiçbir rengi sevmem demek ifrattan ibarettir. Ben kendim âlemde her nevi çiçeği severim. Hem de hepsini başka başka severim vesselâm.*” (s.209)

Romanda, anlatıcı araya girmekten zevk alır. Okuru vakayla baş başa bırakma isteğini bile açıkça dile getirir. “*Muharrir size ne vermişti? Haber değil mi? Haberin sıdka, kızbe ihtimali mantıkça müsellemdir. Bahusus ki bu hikâyeyi muharrir olduğu gibi yazıyor. Artık ne çıkarsa bahtınıza! Şu kadar var ki her hâlde acele etmeyip zuhûrâta muntazır olmanızı muharrir kulunuz rica eder.*” (s.95) Hikâyenin tanımını yapar: “*Hikâye okumaktan maksat a’zam-ı etvâr-ı gûnâgûn-ı nev’-i beşeri tetkik*” (s.301) Bu tanımın başta Namık Kemal olmak üzere Tanzimatçıların ortak görüşü olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bu, geleneksel roman tarzıdır. 19. yüzyıl romanı hep böyledir.

Şeytanü’l-Okyanus gemisinin kaptanı olan Arap, “*Ol vagıt Girit adasın gaşagak, hepsı ‘argadan galagak. Sallanmak ma fiş. Yag gibi kayagak, bir gun bir gıce yallah Skenderiye*” (s.68) diyerek içinden geldiği bölge ve topluluğun konuşmasını yansıtır.

*Hüseyin Fellâh* romanında yazarın sesi çok fazla işitilmektedir. Romanın hemen her episodunda yazar, bir kılavuz gibi davranır, okuru daima bilgilendirir, yanlış anlamaktan alıkoymaya çalışır. Yeri gelmişken yorumlar (interpretation) yapar. *Hüseyin Fellâh* romanında estetik uzaklık (aesthetic distance) romancının anlatımına göre şekillenir. Anlatıcı; Şehlevend, Hüseyin Fellâh ve Civelek Mustafa’nın tarafını tuttuğu için Ahmed Bey ve haydut arkadaşları beceriksizleştirilir. Bu, döneminin roman algısının subjektivizmini verir.

#### **3.1.1.4.7. Muhteva**

*Hüseyin Fellâh* romanında aşk hakim tema olarak kullanılır. Bunun yanında para, din, kadın, kıskançlık, intikam, haydutluk, esaret ve hürriyet fikri gibi bahislerde bilgi verilir. Ahmet Mithat, bilgi vermeyi birçok romanında bir amaç olarak görür (Parla 2006: s.23).

*Hüseyin Fellâh*’ta aşk, üç erkeğin bir kadına duyduğu platonik özelliktedir. Şehlevend ile çocukluğunu beraber geçiren Ömer’in Şehlevend’e karşı aşk anlayışı, her türlü fedakârlığı göze alan fakir gencin, soylu bir kadına âşık olması şeklinde işlenmiştir. Ömer’in aşkında bu yüzden hiçbir ısrar ve inat yoktur. Ömer romanın sonunda Şehlevend ile evlenir. Civelek Mustafa’nın Şehlevend’e karşı duyduğu aşkta

hem ısrar hem de kıskançlık vardır. Bu yüzden Şehlevend'in kızkardeşlik teklifini kabullenemediği için intihar eder. Aşkın dramatik olarak işlenmesinin en büyük sebebi Civelek Mustafa'nın rolüdür. Hüseyin Fellâh da başlangıçta cariyeye bir kadını seven zengin ve soylu bir aşkın sahibi olarak yansıtılır. Hüseyin Fellâh, Şehlevend'e başından geçen aşk maceralarını anlattığı sırada onun geçmişte Cemile, Sabire ve başka bir kadını sevmiş olduğunu görürüz. Hüseyin Fellâh Sabire ile yeniden karşılaştığında, ikileme düşer. Aşk iki kişi arasında dağıtılır. Hüseyin Fellâh sonunda Sabire ile evlenir. Şehlevend, Civelek Mustafa, Hüseyin Fellâh ve Ömer'i sevmektedir. Fakat bir kadının üç erkek tarafından pay edilemeyeceği düşünüldüğünden, Şehlevend her üç âşıka da kardeşlik teklif eder. Hüseyin Fellâh ve Ömer kabul eder. Civelek Mustafa, bu teklif nedeniyle intihar eder. Hüseyin Fellâh'ın Sabire'yi yeniden bulması, Civelek Mustafa'nın intiharı, Şehlevend'in Ömer'e varmasını hazırlar.

*Hüseyin Fellâh* romanında, para konusu örgüyü etkiler. Bekir Efendi'nin ölen İsmail Ağa'nın servetine Hurşid ile birlikte el koyması ve Hasna Hanım ile kızı Şehlevend'in parasız-pulsuz olarak sokağa düşmesine sebebiyet vermiştir. Anne-kız çok zengin iken parasız kalarak ve dilencilik yaparak güç bela yaşamlarını sürdürürler. Para için asla kötü yola girmezler: “*Ne kadar ırzlar, ne kadar iffetler, ne kadar hamiyet-i miliyleler, ne kadar gayret-i vataniyyeler paranın önünde aczlerini itiraf ederek baş eğmişler, boyun bükmüşlerdir!*” (s.37) Şehlevend ve annesi, asil oldukları için paranın mutlak gücüne baş eğmemişlerdir. Şehlevend annesini dilencilikten kurtarmak için kendini esir olarak satmış, Hasna Hanım bekâr çamaşırcılığı yapmıştır. Oysa Laz Mehmet Ali Ağa, Bekir Efendi, Hurşid, Ahmed Bey ve haydut arkadaşları hep paranın gücü nedeniyle yalan, iftira ve hırsızlık yolunu seömişlerdir. Şehlevend, Hüseyin Fellâh'ın zenginliğini düşünmeyerek aşk teklifini reddeder, yoksul bir uşağın oğlu olarak dünyaya gelen ve elinde hiçbir sermayesi bulunmayan Ömer'le evlenir.

Din, romanda işlenişi bakımından dikkati çeker. Hasna Hanım'ın oturduğu Tahtakale'de mahallenin imamı olan Hüseyin Rahmi Efendi aracılığıyla işlenen din konusu, sosyal içeriklidir. Parası tükenen ve aç yatan aynı zamanda intiharı düşünmeye başlayan Hasna Hanım'a dinin kendisine yüklediği misyon gereği yardım elini uzatır. Ona yiyecek getirir. Geçimini temin etmesi için Hasna Hanım'a bekâr çamaşırcılığı işini bulur. Kutucu esnafından dul kalan bir efendinin evlilik teklifine aracılık eder. Hüseyin Rahmi Efendi'nin Hasna Hanım'a yardım elini uzattığında, İslam dinini doğru

yorumlayan bir imamın bakış açısı yanlış anlayanlar ile mukayeseli bir biçimde verilmiştir: “*Mahallenin fakir ve gani her sınıf halkına nezaret etmek imamın dince ve hamiyetçe vazifesidir. Pek çok hem-sınıfımız bu vazifeyi hüsn-i ifâda kusur ediyorlarsa da ben kusur etmemeye çalışıyorum.*” (s.57) Oysa Ahmed Bey, dinî kişiliğinin arkasına gizlenerek hırsızlık ve korsanlık yapmaktadır. Civelek Mustafa'nın Hasna Hanım ve Şehlevend'in yanına gitmesi, Hüseyin Fellâh tarafından dinsel inanış gereği reddedilir: “*Ta harem tarafından çağrılmayınca kimse gidemeyecektir. Sen hâlâ Şehlevend Hanımefendi'yi dahi miskin cariye diye mi tasavvur ediyorsun? Elhamdulillah cümlemizin Müslüman ve şeriat-ı Muhammediyye ahkâmına tâbi olduğumuzu hatıra getirmiyor musun?*” (s.338)

Romanın vaka zamanında romancının cariye kadına bakış açısı da ele alınır. Şehlevend henüz esir iken erkeklerle görüşmesine engel olunur. Ancak Hüseyin Fellâh'ın çiftliğine annesiyle birlikte Hanımefendi olarak bütün haklarını yeniden kazandığı halde yerleştiğinde, Civelek Mustafa'nın harem dairesine gitmek istemesi engellenir. Ahmed Bey, sağır ve dilsiz bir cariyeye sahip olarak yaptığı sahtekârlığı gizleme amacına erişecektir. Öyle ki Ahmed Bey, “*...aşağı yukarı hizmeti beklememiş olsaydım gözlerinin de kör olmasını isterdim.*” (s.87) diyerek Şehlevend'e ve onun şahsında bir kadına bakış açısını ortaya koyar. Ahmed Bey, Şehlevend'e yaklaşmak ister; fakat takdir ile karşılaşır. Civelek Mustafa, Şehlevend'den sürekli öpücük ister. O da takdirle karşılaşır. Hüseyin Fellâh, bir iki denemeden sonra Şehlevend'i taciz etmez. Görüldüğü gibi, dönemin cariyelik anlayışında, cinsel yaklaşım ön plâna çıkmaktadır. Şehlevend, sağır ve dilsiz olarak âdeta kendini buna karşı silahlandırmıştır.

Kıskançlık teması, Civelek Mustafa'nın rolünde işlenir. O, Şehlevend'i Hüseyin Fellâh'a yakınlaşmasından ötürü sürekli kıskanır. Hüseyin Fellâh'ın Sabire ile karşılaşması ve Şehlevend'e yakınlık kurmayacağı yönünde verdiği teminatlarla Civelek Mustafa rahatlar. Civelek Mustafa'nın kıskançlığı Cezayir'e getirilen Ömer'e yönelir. Civelek Mustafa, “*...kendisini Şehlevend'e sahip olmak liyakatinde ibka eylemek için Ömer'in vücudu kaldırılmasını tasavvur ederdi.*” (s.324) boyutlarına varacak bir kıskançlık içine girmiştir. Kıskançlık, Şehlevend'in kardeş gibi yaşama teklifi karşısında sahibini yok eder; Civelek Mustafa buna dayanamayarak intihar eder.

İntikam teması romanın kimi episodlarında işlenmiştir. İsmail Ağa'ya entrikasıyla intihar ettiren, Ömer'i kürek mahkumu yaptıran ve Hasna Hanım ve kızını

yoksul ederek sokaklara düşüren Bekir Efendi ve Hurşid,'ten intikam alınır. Ömer, kendisini kurtarmaya gelen Hüseyin Fellâh'a intikam almadan İstanbul'dan ayrılmayacağını söyler. Bekir Efendi'nin tımarhaneye düştüğünü gören Ömer, ondan Tanrı'nın eliyle intikam aldığını düşünür. Ömer, Hurşid'i bıçaklayarak yatalak hale getirir, Hurşid acı çekerek ölür. Ahmed Bey ve haydut arkadaşları, Şehlevend ve Civelek Mustafa'nın planlarıyla teker teker öldürülürler.

Romanda dikkati çeken temalardan biri de hürriyet fikridir. Civelek Mustafa ve Şehlevend, Ahmed Bey'den intikam almak suretiyle hürriyetlerine kavuşmak isterler. “...*Jean Jackques Rousseau gibi ve Voltaire gibi Diyojen gibi meşahire cihanı sarsacak kadar nam kazandırmış olan fikr-i azâdegâ bizim Civelek Mustafa'ya dahi gelmiştir.*” (s.280) Hüseyin Fellâh'ın Şehlevend'i karşılığını vererek hürriyetine kavuşturması fikri reddedilir. Şehlevend hak ederek ve Ahmed Bey'i Kurdoğlu'na harcatarak kendi hürriyetini elde eder. Civelek Mustafa da katil namıyla geldiği ve kendini kendi eliyle esir ettiği Ahmed Bey'in elinden bu harcama hadisesi sayesinde kurtulmuştur. Hasna Hanım, Şehlevend ve Civelek Mustafa'nın gayretiyle Kurdoğlu'ndan ödül olarak alınmış ve hürriyetine kavuşmuştur. Ömer, Hüseyin Fellâh'ın kendisini tersanedeki kürek mahkumluğundan kaçırarak kurtarması sayesinde özgürlüğüne kavuşmuştur. Görüldüğü gibi, *Hüseyin Fellâh* romanında iddialı konuşulmuş olsa da sözü geçen hürriyet teması, tamamen esir karakterlerin bireysel kurtuluşları şeklinde işlenmiştir. Toplumsal veya felsefî bir hürriyet konusundan her ne kadar çeşitli vesilelerle söz edilmişse de bunlar birer bilgi yığındır.

#### **3.1.1.4.8. Üslup**

*Hüseyin Fellâh*, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki genel üslubu yansıtır. Romancı zaman zaman yüksek perdeden konuşur zaman zaman da halkın arasında konuşulan saf bir Türkçe'ye yaklaşır.

*Hüseyin Fellâh* romanında, kahramanların konuştukları dil farklı coğrafyaları yansıtır. Hüseyin Fellâh hem Arapça hem de Türkçe bilir. Şehlevend ve Civelek Türkçe konuşur. Ahmed Bey ve haydut arkadaşları, Kurdoğlu'nun hem Türkçe hem de Arapça

bildikleri saptanmıştır. Cezayir’de yaşayan herkesin Türkçe bildiği; ancak oraya İstanbul’dan giden hiçbir kimsenin Arapça bilmediği söylenir.

Romandaki diyaloglar zengindir. Bunlar romanı canlı tutar. Şehlevend’in annesine Kanlıburç’a niçin geldiklerini sorması üzerine Hasna Hanım, “*Niçin geleceğiz, başka gidecek bir yerimiz ve edecek bir çaremiz mi var? Yoksa senin aklına başka bir şey mi geliyor?*” (s.11) şeklinde cevap verir. Şehlevend ise “*Hayır anacığım! Eğer senin aklına başka bir şey geliyorsa çekinme söyle!*” (s.11) der. Bu şekilde devam eden diyalogların okuru hem şaşırtma hem de ona bilgi verme amacına sahiptir. Okuru bilgilendirmek için yapılan diyaloglar, Yunus ve Mehmed adlı iki yeniçerinin aralarında Civelek Mustafa’yı niçin yaraladıkları yönündeki konuşmalarında da sürdürülür. Yunus’un Civelek Mustafa ile niçin dövüştüğünü bilmemesi üzerine Mehmed, uzun açıklamalar yapar. Bu diyaloglar, orada gizlenmiş Hasna Hanım ve kızı Şehlevend’i bilgilendirmek için tasarlanmışlardır. Romandaki birçok diyalogda, okuru bilgilendirme amacı vardır<sup>79</sup>.

Ahmet Mithat Efendi’nin ilk romanlarında sıkça karşılaştığımız ve sahneye ait replikleri bildirmek için kullanılan parantez içi ifadeler, Hüseyin Fellâh’ta yoğun bir şekilde yer almıştır: “*Kız- (Tehevürle) Ben bu yaşa kadar kimsenin çenesini okşamamışumdur, kimseye de çenemi okşatmam.*” (s.136) ve “*Karı- (Kemâl-i derece halecan gösterip) Türk kızının aşkıyla mı?*” (s.202) gibi örneklerde görüldüğü üzere, Ahmet Mithat Efendi’nin ilk dönem romancılığında etkisini sürdüren tiyatro üslubuyla karşı karşıya kalırız.

Romanda, halk tiyatrosu üslubu kahramanların diyaloglarına önemli ölçüde yansımıştır. Civelek Mustafa’nın diyaloglarında, ortalama halk kültürünü temsil eden bir kahraman olarak yanlış anlamalara yer verilir. Civelek Mustafa, feylesof sözünü romanın sonuna kadar doğru olarak söylemekte zorlanır: “*Fetirnos!..*” (s.279) ve “*fiternos*” (s.281) gibi ifadeler, halk tiyatrosundaki yanlış anlamaya dayalı gülmeceye yer verme kaygısından oluşur.

*Hüseyin Fellâh* romanında halkın konuşma diline yine de en çok diyaloglarda yaklaşılır. Buradaki dil, temiz bir halk Türkçesidir. Halkın günlük dilde sarf ettiği

---

<sup>79</sup> Tanpınar (2000), Ahmet Mithat Efendi’nin karakterlerinin “kesret-i kelâm” nedeniyle kukla haline geldiklerini dile getirmiştir: “*Kesret-i kelâma müptelâ olan Ahmet Mithat Efendi’de kahramanlar bir şey söylemeden konuşurlar. Etraflarındaki havada hiçbir gerginlik, hiçbir dolgunluk yoktur. Bizzat mükâlemenin kendisi de acemice ve biçâredir. Bu hakikatte mankenleri konuşturmanın güçlüğüdür. Bir şahsı konuşturmak için onun postuna girmek lâzımdır.*” (s.69)

sözcüklerle oluşturulmuştur. Diyaloglar, kahramanın bir düşüncesini aktardığı takdirde dil ağırlaştırılır. Kahramanların soyut konular üzerindeki düşünceleri, âlî üsluba yaklaştırılır. Şehlevend, Hüseyin Fellâh’a gönlünün üç erkeğe de âşık olduğunu anlattığı zaman, ağır sayılabilecek bir dil ile konuşur: “*Gönlüm esna-yı geşt-i güzârında bir canfeza bağa tesadiif eder ki burasını tenezzühe bilvücuğ şayan görür.*” (s.332) Anlatıcının tavrı da tıpkı diyaloglarda sağlanan dil gibidir. Soyut bir konu üzerinde uzun konuşmalarda bulunan anlatıcı, ağır bir dili tercih eder. Civelek Mustafa ve Şehlevend’in aralarında konuştukları hürriyet fikri şöyle izah edilir: “*Bir nazar-ı umumi ile bakılsa vakta insan hürr-i mutlak olarak yaşamak için halk olunmuştur ve bu dünya dahi insanı hürr-i mutlak olarak yaşatmağa kâfi olmak üzere yaratılmıştır. (...) insanoğlu bir suret-i medeniyet tasavvur eylemiştir ki kendi kendisini taht-ı kahr-ı esarete sokmuştur.*” (s.281) Anlatıcının kullandığı dilin böyle olmasında, Türkçenin henüz ilmî kullanılış bakımından sadeleşebilmesi için yarım bir yüzyıla ihtiyaç duyacak olmasındandır.

Romanda hareketin egemen olması fiil cümlelerinin çoklukla kullanılmasına neden olur. Hatta ev, gemi, cami vb. tarihi mekânlarla ilgili tanıtımlarda yer verilen anekdotlarla fiil cümlelerinin kullanıldığı görülmektedir. İsim cümlelerinin ise yoğunluklu olarak mekân tasvirlerinde kullanılmış olduğu görülür.

*Hüseyin Fellâh* romanında terim türünden sözcüklere çokça yer verilmiştir. Bunlar, denizciliğe aittir. Hasna Hanım’ın kızını bulmak için bindiği hacı gemisindeki yolculuğunda ve Hüseyin Fellâh’ın Şehlevend’in isteğiyle İstanbul’a annesini bulmak için yolculuğa çıktığı sırada denizcilik terimleri çok sık kullanılmıştır.

Romanda atasözleri, deyimler, halk hikâyeleri gibi halk edebiyatını oluşturan birçok söz ve anlatımdan yararlanılır. Eksiltili cümleler yer yer kullanılır. Romancı, mübalağalarla zaman zaman tasvirde aşırılığa kaçılır. Şehlevend’e İstanbul’dan gelen mektupta annesinin bindiği geminin korsanlarca kaçırıldığı haberini okuyan Şehlevend için yapılan şu tasvir dikkat çekicidir: “*Mektubun burasına gelince Hüseyin Fellâh’ın saçları dimdik kesilip Şehlevend’in halini görmek için kızın yüzüne baktıkça pancar gibi kıpkırmızı bir yanak üzerinden leblebi gibi iri ve ateş gibi sıcak gözyaşlarını tekerlemekte olduğunu gördü ve bunu görünce biçare oğlan bütün bütün buz gibi dondu kaldı.*” (s.216)

*Hüseyin Fellâh* romanında, kahramanların içinde buldukları kültür seviyesine ana hatlarıyla bağlı kalınarak konuşturuldukları gözlemlenmekle beraber, anlatıcının kahramanların düzeylerinin çok üstüne çıkarak yüksek perdeden açıklamalarda bulunması üslubun ikileşmesine neden olmuştur. Romanda tasvirler, yer yer süs merakına yenilmekte yer yer de ilgisiz görünmektedir.



### 3.1.1.5. ZEYL-İ HASAN MELLÂH YAHUT SIR İÇİNDE ESRAR

Roman, 1875 (h.1292)<sup>80</sup> yılında yayımlanmıştır. *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sir İçinde Esrar*, bir macera romanı olarak *Hasan Mellâh yahut Sir İçinde Esrar*'ın devamıdır. Bu bakımdan nehir roman anlayışına uymaktadır. Romanın gördüğü ilgi, Ahmet Mithat Efendi'nin devamını yazmasına neden olmuştur. Romanın kaleme alınma sebebi, *Monte Cristo Dükkü* romanının Teodor Kasab tarafından yapılan çevirisinin (Gökçek 2007a: s.481) uyandırdığı alaka sonucu tükenmiş olmasının ortaya çıkardığı boşluğu doldurmak yüzündendir.

Çekirdek vaka (nucleus occurrence) esasında bir seyyâh olan adı Domingo Badia Y Lebllich'in kimlik değiştirerek bir Arap gibi yaşaması üzerine kuruludur.<sup>81</sup> *Hasan Mellâh yahut Sir İçinde Esrar* romanında Dominico Badia'nın sonu "... *Domanico Badia'nın âlemde daha birçok seyyiata alet olduktan sonra, nihayet yine Şam'da yed-i intikam-ı hükûmette kıvrana kıvrana can vermiş olduğu tevârîhte münderiştir.*" (s.433) şeklinde özetlenmişti. *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sir İçinde Esrar*'da ise bu ibret verici son, detayıyla ele alınır.

#### 3.1.1.5.1. Konunun Ana Hatları

Romanı klasik macera (adventure) romanı kategorisine girer. *Hasan Mellâh yahut Sir İçinde Esrar*'ın devamı olan romanda, Hasan Mellâh ve Dominico Badia'nın maceraları işlenir.<sup>82</sup> Bir tarafta Cezayir ve Fas'ta yaşamını sürdüren Hasan Mellâh, diğer tarafta ise kılık değiştirerek genellikle İslam coğrafyasında çeşitli karışıklıklara

<sup>80</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000c), *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sir İçinde Esrar*, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

<sup>81</sup> "En büyük İspanyol seyyahlardan biri olan Dominico Badia (Domenico Badia), (...) Ali Bey el-Abbasi adıyla Arapların geleneksel kılığına girmiş ve kendini Suriyeli tüccar olarak tanıtmıştır. Akdeniz'de birkaç ülkeyi gezdikten sonra Suriye'ye dönmüştür." Pablo Martin Asuero (Director of Cervantes Institute in Damascus), [http://www.sana.sy/eng/28/2008/06/24/180968.htm] Asıl adı Domingo Badia Y Lebllich olan Dominico Badia 1767-1818 yılları arasında yaşamıştır. [http://www.hesperialibros.com/C66.pdf]

<sup>82</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin kimi romanlarında kahraman isimlerinin roman içeriğini tam olarak yansıtmadığını söyleyebiliriz. *Hüseyin Fellâh* romanında vakalar çoğunlukla Hüseyin Fellâh etrafında değil de Şehlevend etrafında cereyan eder. *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında ise Hasan Mellâh emekli olmuş gibidir. Numan İbn-i Mutahhar ve Dominico Badia bu romanda daha çok ön plâna çıkarılmışlardır.

sebepe olan Dominico Badia'nın macerası, romanda iki vaka çizgisi olarak görünür. Hasan Mellâh Cezayir'de Cuzella ile evlenmiş, Alonzo ve Zerno da Cartagena gemisiyle seyahatlerini sürdürmüşlerdir. Arslan Bey de Esmâ Hanım ile evlenmiş ve Hasan Mellâh ile aynı konakta yaşamıştır. Alonzo, Malta'dayken İlia'nın intikamı olarak Trillo'yu öldürmüştür. Burada Julia ile karşılaşan Alonzo daha sonra onunla evlenir. Julia'yı Cuzella sanan Dominico Badia, Cartagena gemisine gizlice girerek Cuzella'yı öldürmek ister. Alonzo ve Zerno tarafından yakalanan Dominico Badia, esir edilir ve Cezayir'e Hasan Mellâh'a götürülür. Hasan Mellâh Cuzella'nın isteğiyle de Dominico Badia'yı öldürmekten vazgeçer ve affeder. Dominico Badia ve Casim Bey, Cezayir'de planlar yaparak Hasan Mellâh ve Numan İbn-i Mutahhar'ı öldürmek ister; fakat başarılı olamaz. Dominico Badia, daha sonra Mısır'a giderek Fransız işgaline yardımcı olur. Kavalalı Mehmet Ali Paşa'yı hileyle Mısır valiliğinden etmek ister. Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın Dominico Badia'nın planlarını bir casus aracılığıyla öğrenmesi üzerine, kendisini yakalayıp zindana attırır. Şehame'nin isteğiyle Dominico Badia bu defa da affedilir. Dominico Badia bundan sonra İtalya'ya giderek Roma'da Carbonari Cemiyeti'nin faaliyetlerine katılır. Carbonari Cemiyeti'nin isteklerine sırtı çevirdiği için öldürülmek istenirse de Dominico Badia buradan kaçarak Şam'a yerleşir. Şam'da bulunan Numan İbn-i Mutahhar, Dominico Badia'nın Ali Abbasi<sup>83</sup> kılığında gezdiğini tespit eder. İtalya'dan gelen bir Carbonari üyesi tarafından Şam halkı kışkırtılarak ve linç edilmek suretiyle öldürülür. Dominico Badia'nın başı, Hasan Mellâh'ın düğününe ibret ve hediye olarak götürülür. Hasan Mellâh, son olarak bir konuşma yapıp, ibret veren hadiseyi dinsel içeriğiyle özetler.

### 3.1.1.5.2. Şahıslar

*Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında, Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarının çoğunda görüldüğü gibi şahıs repertuarı son derece geniş tutulmuş ve farklı sınıflardan şahıs kadrosu oluşturulmuştur. Bir protagonist olarak Hasan Mellâh'ı antagonist olarak Dominico Badia izler. Norm şahıs olarak da Cuzella, Alonzo, Zerno, Numan İbn-i

---

<sup>83</sup> Oysa *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında Dominico Badia'nın Seyyid Ali kılığında Şam'a yerleştiği belirtilmiştir.

Mutahhar görev almışlardır. Tarihi bir roman hüviyetine yaklaşması bakımından Kavalalı Mehmed Ali Paşa, Tosun Paşa, Fas Hükümdarı gibi tarihi kişilikler de romana yansıtılmıştır. Roman, fon karakterleri son derece zengindir. Şahıslarda dikkati çeken en önemli nokta hemen hepsinin dışa dönük (extravert type) nitelikler göstermesidir. Fon şahıslar ve tarihi kişilikler hesaba katıldığında *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında yüze yakın şahıs vardır.

### a. Protagonist Şahıslar

#### Hasan Mellâh

*Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta Hasan Mellâh'ın daha çok aile yaşantısına tanık oluruz. Cezayir'deki konağında Cuzella ile yaşayan Hasan Mellâh, Esmâ, Arslan Bey ve Alfons ile mutlu bir yaşam sürdürmektedir. *Hasan Mellâh*'ta ayrıntılı hayat hikâyesi verilen Hasan Mellâh'ın *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta yeniden kahraman tanıtımına (lay, laying) yer verilmez.

Romanda ilk olarak Hasan Mellâh ile Numan İbn-i Mutahhar'ın Casim Bey tarafından hileyle İnşirah'ın elinden alınması ve intihar teşebbüsü sırasında karşılaşırız. Cuzella ile çevreyi dürbünle izleyen Hasan Mellâh, Numan İbn-i Mutahhar'ın intihar etmeye çalıştığını görür. Onun kapıyı kırıp Numan İbn-i Mutahhar'ı intihar teşebbüsünden kurtarması şöyle anlatılır: “*Zevcemle beraber pencere önünde oturmaktaydık. Zevcemin elinde dürbün olup etrafı seyrederken, senin buradaki halini görüp duran Cenab-ı Hak dürbünüün istikametini bu tarafa tevcih eylemiş. Zevcem seni ve ahvalini görmüş. Garabet-i ahvalinden dolayı seni bana da ihtar ve irae eyledi.*” (s.121) Numan İbn-i Mutahhar'ı intihar etmekten kurtarıp evine alan Hasan Mellâh, Cezayir hükûmetine karşı koyarak İnşirah'ın kendisinden hileyle boşatılmasını engeller. Casim Bey'in iftirasını ortaya koyar. Böylelikle Hasan Mellâh'ın bu romanda da zorda olan herkese iyilik yapma görevini yerine getirdiğini görüyoruz. Hasan Mellâh'ın bu yönü romanda şöyle ortaya konulur: “*Beni yaratan ve lütfuyla müstağrak eden Allah ismine yemin ederim ki, benim havsalamda zulme tahammül yoktur. Kendi nefsim*

*edilen zulümde ne ise ne, ama mazlûmun mazlûmiyetine asla tahammül edemem.”*  
(s.129)

Zerno, Hasan Mellâh’a Dominico Badia’yı Viterbo Milano kılığındaJulia’yı Cuzella sanıp öldürmeye teşebbüs ederken yakalayıp getirir. Alonzo ve Zerno, onu öldürmek istemişse de Hasan Mellâh ikisini de bundan vazgeçirmiştir. O, Cuzella’nın isteğiyle intikamdan vazgeçer ve Dominico Badia’yı cezalandırmadan serbest bırakır. Hasan Mellâh, Dominico Badia’yı serbest bırakmasını şu gerekçelerle açıklar: “*Şu hale göre merkum, bundan sonra yaşadığına utanmayacak bile olsa, fakat benim mesûdiyeti hâlimi derhatır ettikçe yüreği yanarak, bin kere gebereceği derkâdır.*” (s.162)

Hasan Mellâh, dinî erkana uyan bir veli tipine girer romanda. İyiliği ödüllendirir, mazluma yardım eder. Hemen daima yoksul ve mazlûmların yanında yer almıştır. Düşmanı olan Dominico Badia’yı bile affeden, Numan İbn-i Mutahhar’a yardım eden ve Cezayir ve Fas’ta memleketin bayındır bir hale getirilmesini sağlayan Hasan Mellâh’ın sık sık ayet ve hadisler söylemesi bunun en güzel kanıtıdır. Dominico Badia ve Casim’e yazdığı mektup’ta yer verdiği şu görüşler onun Tanrı korkusunu ne denli taşıdığını gösterir: “*El hakku ya’lu velâ yu’la aleyh nükmünün pek doğru olduğuna benim kaviyyen imanım olduğu gibi, seni dahi bu imana getireceğim...*” (s.191)

Hasan Mellâh’ın Cuzellâ ile evliliğinden Melek adında bir kız çocuğu olur. Hayatını ailesine vakfeder, tıpkı bir veli gibi yaşar. Numan İbn-i Mutahhar’ın oğlu Yezdan’ı yanına evlatlık olarak alır ve her türlü eğitimi üstlenir. Onu Madrid’e eğitim görmesi için gönderir. Kızı Melek’i Fas hükümdarı Mevla Sultan Süleyman’ın oğlu ile evlendirir.

Hasan Mellâh, Numan İbn-i Mutahhar’a yazdığı mektupta Şam’a Arap bir tüccar kılığında yerleşen Ali Abbasi’nin gerçekte Dominico Badia olduğunu yazar. Böylelikle Numan İbn-i Mutahhar, Alonzo ve Arap kılığındaki Carbonari üyesi İspanyol’un Dominico Baida’yı Şam hükûmeti ve halkını inandırarak öldürmesine zemin hazırlar. Oysa ki düşmanı olan Dominico Badia’yı kendi inayeti ve affedişi ile yaşatan Hasan Mellâh’tan habersiz olarak öldürürler. Dominico Badia’nın kesik başı Hasan Mellâh’a kızının düğün hediyesi olarak sunulur. Dominico Badia’nın kesik başı üzerine yaptığı konuşma onun romandaki bütün fonksiyonunu özetler mahiyettedir. “*İman edelim ey kardeşler! İman edelim ki, mazlûmun zalimde olan intikamını almak hususunda Allah*

*ihmal etmez, imhâl eder. İbret alalım ey ihvân! İbret alalım ki, işte dört günlük ömrünün saadetini temin için ömürler yıkan mel'unun âkibet-i hâli böyle olur. Vakıa, pek kanlı, pek pahalı bir derstir. Ondan da pahasına göre ibret alıp istifade edelim.”* (s.404) Bu ifadelerle Hasan Mellâh'ın *Zeyl'i Hasan Mellâh*'ta yarım kalan işlerini tamamlayan bir dava adamı olarak karşımıza çıkarıldığını görmekteyiz.

*Zeyl'i Hasan Mellâh*'ta protagonist, bir vaiz sıfatıyla romanın mesajını (message of the novel) ileten bir kişiliktir.

## **b. Antagonist Şahıslar**

### **Dominico Badia**

*Zeyl'i Hasan Mellâh* romanı Dominico Badia'nın *Hasan Mellâh* romanında yarım kalan sergüzeştini tamamlamak maksadıyla kaleme alınmış gibi görünür. Kötü karakter (hero villain) olarak fonksiyonu, Hasan Mellâh ve Cuzella'dan intikam almak ve bulunduğu ülkelerde karışıklıklara sebep olmaktır. *Hasan Mellâh*'ta ayrıntılı hayat hikâyesi verilen Dominico Badia'nın *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta yeniden kahraman tanıtımına yer verilmez.

*Hasan Mellâh* romanında Seyyid Ali kılığında bir alim olarak yaşadığı Şam'dan asıl kimliğinin ortaya çıkmasıyla kaçan Dominico Badia ile *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta ilk olarak Batı Anadolu'yu karıştırırken karşılaşırız. “*Aydın Efelerini Frenk mahallesine attıran ve kendisi dahi bizzat zeybek kıyafetiyle Manisa ve Muğla dağlarında dolaşan ve alelhusus ecnebi kıyafetine soktuğu efeleri peşine takıp takıp, Mora ve Cezayir-i Bahr-i Sefîd'de gezen ve gezdiren İtalyalı Yordan Yani garip bir adam görülmez de, ne görülür?*” (s.78) Hancı olarak Batı Anadolu'yu karıştıran Yordan Yani, asıl kimliğinin ortaya çıkmasıyla, Sakız adasına Gadrouch Stephane isminde bir Maltız kılığında kaçır.<sup>84</sup> Romanda pek çok kılığa girerek bulunduğu yerleri karıştıran Dominico Badia, Alonzo ve Zerno'nun bulunduğu Cartagena gemisine ulaşmak ister. Burada Hasan Mellâh ve Cuzella'nın bulunduğunu düşünen Dominico Badia, Alonzo'ya Malta adasında Maltız olarak rehberlik eder. Gizlice gemiye girerek Cuzella'yı bulup

<sup>84</sup> 19. yüzyılın önemli bir kısmını ve 20. yüzyılın ilk çeyreğini savaşlarla geçiren Türk toplumunda çıkan kargaşaların epistemolojik olarak karıştırıcı bir takım güçlere atfedilmesi anlayışı mevcuttur.

öldürmek ister. Julia'yı Cuzella sanır. Gemiye girdiğinde elinde hançerle yakalanır. Kendini burada Viterbo Milano adındaki bir kaptan olarak tanıtır. Takma bıyık ve sakallarının Zerno'nun hücumuyla düşmesi üzerine her şeyi itiraf eder. Amacının Cuzella'yı öldürerek Hasan Mellâh'tan intikamını almak olduğunu söyler. Bunun üzerine Alonzo ve Zerno onu hapseder ve Cezayir'e Hasan Mellâh'a götürürler. Kaçmak için Zerno'ya para teklif eder. Hasan Mellâh'ın huzuruna çıkarıldığında ise kendini aşağılar, affedilmesi için yalvarır: *“Yüzünüze bakmaya istitâ'atı olmayan şu yüzü, ayaklarınızın altına sürmeye müsaade buyuracak mısınız? (...) Veriniz ayağınızı öpeyim de dünyaya yeniden gelmişe döneyim.”* (s.154-155) Cuzella'nın da isteğiyle Hasan Mellâh, Dominico Badia'yı serbest bırakır. Buna rağmen alçalmaya devam eder, Casim Bey ile birleşerek Hasan Mellâh'ın konağına sabotaj yapmak ister. Casim Bey ile geliştirilen plânı Batul adındaki uşak tarafından Hasan Mellâh'a haber verilir: *“Demirden mamul bir varil içine barut doldurup, gece vakti gelerek alt katın penceresinden içeriye sokacaklar ve bununla konağı berhava edecekler. Hatta sana şunu da söyleyeyim ki, bu sureti Badia bir İngiliz tarihinde okumuş.”* (s.188) Adeta terörist bir eyleme benzeyen bu plan, Batul aracılığıyla Hasan Mellâh'a iletildiği için başarısız olur. Hasan Mellâh'ın Casim Bey'in konağına ajan olarak gönderdiği Batul aracılığıyla Dominico Badia'nın başucuna bir hançer ve bir mektup yerleştirir. Mektupta yazılanlar, Dominico Badia'nın Cezayir'den kaçmasına neden olur: *“Kendini ifrit kadar muktedir gördüğün halde, anla ne kadar ahmaksın ey biçare! Anla ki, karşında bulunan adam senin gibi cüz'i, hem de ıstırarî ve muhik bir denaeti kabul edecek olsa, sen hâbgâh-ı istirahatte yatıp uyurken, sîne-i pür-kînene hançer sokmaya muktedirdir.”* (s.190) Mektubu okuyan Dominico Badia, Hasan Mellâh ile artık mücadele etmez.

Cezayir'den kaçan Dominico Badia'yla girdiği yeni kılık ile Mısır'da karşılaşırız. XIX. Yüzyıl başlarında Mısır'ı karıştıran ve oraya sahip olmak isteyen bir kişiliktir. Fransız işgali altındaki Mısır'a hakim olmak için birbirine karşı olan çevreleri çatıştırmaya çalışır. Süleyman adındaki genç, Fransız General Menou'nun Zehra'yı elinden alması üzerine intikam emeline düşer. Şeyh Abdülkadir kılığında Ezher'de ders verir, Süleyman'ı General Menou'yu öldürme fikrinden vazgeçirir: *“... o, kahramanı vazgeçirterek Kleber'e öldürmeye tahrîs eyledi.”* (s.223) Süleyman'ın millî ve dinî hislerini kullanan Şeyh Abdülkadir, Mısır'ın Fransızlar tarafından atanmış valisi

Kleber'i öldürtür. Böylelikle Fransızların Mısır'dan çıkmalarını sağlayacak ve Murad Bey'i Mısır valisi yapacaktır. Cizvit papazına gönderdiği mektupta Cizvit tarikatına hizmet ettiğini belirtmiştir: “*Bir kere Mısır, Murad Bey eline geçerse artık doğrudan doğruya bizim elimize geçmiş olmaz mı? Çünkü dünyalarından haberi olmayan Kölemen vahşilerine istediğimiz gibi bir takla atturmak ve baş aşağı getirtmek işten bile değildir.*” (s.230) Kleber'in öldürülmesi ile Fransızlar Mısır'dan çıkarlar. Fransızlar'ı Mısır'dan çıkaran “*asâkir-i müttefike*” (s.231) onun planlarını bozar. Mısır'a vali olarak Kavalalı Mehmed Ali Paşa'yı atar. Fransızlar Mısır'ı tahliyesinden sonra Elfi Bey ve Murad Bey'i ajan cariyeler aracılığıyla öldüren Dominico Badia'nın mücadelesi Mehmed Ali Paşa'ya yönelir.

Dominico Badia, Şehâme'yi Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın sarayına cariye şeklinde ajan olarak gönderir. Şehame aracılığıyla Kavalalı Mehmed Ali Paşa'yı zehirlemek ister; ama bu teşebbüsünde başarısız olur. Kavalalı Mehmed Ali Paşa tarafından yakalanıp zindana atılır. Her gün zehirleneceği zannıyla acı çeker, daha sonra affedilerek salıverilir. Görüldüğü yerde öldürüleceğini söyleyen Mehmed Ali Paşa tarafından Mısır'dan kovulan Dominico Badia, İtalya'ya Roma'ya yerleşir. Roma'da Carbonari Cemiyeti'ne üye olur, burada da tutunamaz. Kilise ve Carbonari Cemiyeti arasındaki çekişme nedeniyle sevdiği Kontes de Padoga ile evlenmesi engellenir. Carbonari üyesi olmasına rağmen cemiyetin kendisine verdiği görevleri yerine getiremez ve cemiyet tarafından para cezasına çarptırılır. Öldürüleceği korkusuyla Tiber nehri yolculuğuyla Akdeniz'e çıkarak Şam'a gelir. Şam'da “*Abbasiye halife-zâdellerinden*” (s.371) Ali Abbas adıyla bir tüccar olarak yaşamaya başlar. Fransızlarla işbirliği yaparak Suriye'nin Fransızların eline geçmesi için propaganda yapar. Halk nazarında saygın bir kişilik iken bu tavrı nedeniyle gözden düşer. Hasan Mellâh'ın Numan İbn-i Mutahhar'a yazdığı mektupta onun Paris'te Cuzella'yı aradığı sırada Ali Abbas kimliğinde bulunduğunu söyler. Ali Abbas'ın Dominico Badia olduğunu öğrenen Numan İbn-i Mutahhar, Alonzo'nun gelmesiyle Hasan Mellâh'ın intikamı için çalışır. Şam'a gelen İspanyol Carbonari Cemiyeti üyesi Arap'ın da yardımıyla Ali Abbas Bey'in Müslüman olmadığı gerçeği halk arasında yayılır. Evi Şam halkı tarafından kuşatılır. “*... on beş, yirmi adet hançer bir hamlede mel'unun vücudu üzerine indiği gibi, yalnız ifritçesine bir çığlığı işitilebilip, her taraftan çeşme gibi boşanan kanı içinde boğulmuş gitmişti.*” (s.397) şeklinde akibeti bildirilir. Kesik başı, Alonzo ve Numan

İbn-i Mutaahhar tarafından bir sandığa konularak Hasan Mellâh'ın kızı Melek'in Fas hükümdarının oğlu ile yapacağı evliliğin düğününde hediye olarak sunulur.

Dominico Badia'nın öyküsü *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın asıl vakasını oluşturur. *Hasan Mellâh* romanında "... *Domanico Badia'nın âlemde daha birçok seyyiata alet olduktan sonra, nihayet yine Şam'da yed-i intikam-ı hükûmette kıvrana kıvrana can vermiş olduğu tevârîhte münderiçtir.*" (*Hasan Mellah yahut Sır içinde Esrar*, s.433) şeklinde yansıtılan sonu, böylece ayrıntılı olarak işlenmiştir.

Dominico Badia'nın İspanya, Fas, Fransa, Türkiye, Suriye, Cezayir, Mısır, İtalya ve Akdeniz'in birçok adasında çok farklı kılıklara girerek cereyan eden öyküsü, Şam'da halk tarafından yapılan bir linç ile son bulmaktadır. Domingo Badia Y Lebllich adındaki bir ajan olarak özellikle İslam coğrafyasında çıkardığı karışıkların tarihçe bilindiği sık sık romancı tarafından vurgulanır. Hem *Hasan Mellâh* hem de onun devamı olan *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında çekirdek vaka (nucleus occurrence) işte onun neredeyse bütün Akdeniz'e yayılan ajanlık hikâyesidir. Ne ki beklendiği gibi bu ajanlık, ibret verici bir sonla son bulmuştur. Dominico Badia'nın bütün sırları ortaya çıkmış ve linç edilmesi kaçınılmaz bir son olarak alınca yazılmıştır. XIX. yüzyılın karışık ortamında özellikle Osmanlı coğrafyasında anlatılan Dominico Badia hikâyesi, Ahmet Mithat Efendi tarafından roman haline getirilmiştir. Ahmet Mithat Efendi her iki romanda da sık sık *Cevdet Tarihi* ve *Monsieur Tiers Tarihi*'ne atıflar yapar.

## **b- Norm Şahıslar**

### **İlia**

Romanda İlia ile ilk defa Alonzo ve Zerno'yla Cartegen gemisinde karşılaşmaktayız. Romandaki tek fonksiyonu Trillo'dan intikam almak üzerine kuruludur. Bunun için onu Malta'da buluruz. "*Zavallı adamcağızda ana baba kalmadı, familya kalmadı. Vakti yalnız bir lezzet kalmış olup, o dahi lezzet-i intikam ise de ona dahi hemen hemen imkân yok.*" (s.11) denilmesine karşın İlia, Trillo'dan intikamını alır. Alonzo'nun yardımıyla yüklü bir para karşılığında Trillo'yu hapisten çıkartır.



Cartegena gemisinde Trillo ile düelloyu girişir ve yaralanır. Alonzo ve Zerno'nun yardımıyla Trillo'yu öldürerek intikamını alır.

### **Alonzo**

*Hasan Mellâh* romanında, korsan gemisinden Hasan Mellâh sayesinde kurtulan Alonzo *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta karşımıza Cartagena gemisinde çıkar. Zerno'nun kaptanlığını yaptığı gemide İlia ile birlikte Malta'ya Trillo'dan intikam almak için gider. Her iki romanda da bir leitmotive olarak kullandığı “...*korkarım ki bacaklarımdan tuttuğunuz gibi beni denize atarsınız.*” (s.12) sözleri onu bize hemen tanıtır. Söz konusu sözler yalnızca Hasan Mellâh'a söylenir. Trillo'nun hapisten çıkarılması için gadiyanlarla işbirliği edip yüklü miktarda parayı kendisi verir. Trillo'nun öldürülmesi için İlia ve Zerno'ya yardım eder.

Alonzo, Malta'da öksüz kalan Julia ile tanışır. Julia'yı Cartagena gemisine alır. Julia'ya karşı ilgi duyar, Zerno ve İlia'nın Julia'ya karşı ilgi göstermesini şiddetle kıskanır. Gerçekte Julia'yla ilgisi bulunmayan Zerno'ya karşı hayalî hisler geliştirir. Zerno'nun Julia'nın odasında saklandığını ve Julia ile aşk yaşadığı sanısıyla dolapları karıştırır (s.68). Yine de aşkını Hasan Mellâh'ın aşkıyla karşılaştırdığında hislerinden emin olamaz. Dominico Badia, Julia'yı Cuzella sanarak gizliden Cartagena gemisine suikast niyetiyle biner. Dominico Badia'yı Alonzo ve Zerno birlikte yakalar. Dominico Badia'yı Cartagena gemisinde hapsederek Hasan Mellâh'a götürür. Hasan Mellâh'ın Dominico Badia'yı affetmesini istemez. Hasan Mellâh, Alonzo'nun Julia ile evlenmesini ister. Bunu utanarak kabul eder. Julia ile evliliğinden Maşuka adlı haylaz bir kızı olur. Şam'a yerleşen Numan İbn-i Mutahhar ile Hasan Mellâh arasındaki haberleşmeyi sağlar. Numan ve çocuklarını alıp Fas'a götürür. Dominico Badia'nın öldürülmesinde Numan İbn-i Mutahhar ve Arap kılığındaki Carbonari üyesine yardım eder. Böylece Hasan Mellâh'ın intikamını alır.

## Cuzella

Hasan Mellâh ile evlenip babası Alfons ile Cezayir'e *Hasan Mellâh* romanına girmiştir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta ise Cuzella, Hasan Mellâh'ın karısı ve konağın hanımı fonksiyonunda görünür. Dominico Badia'nın Alonzo tarafından yakalanarak getirilmesi hadisesinde Hasan Mellâh'ı intikam almaktan vazgeçirir. Böylece Dominico Badia, Cuzella'nın re'yiyle serbest kalır. Etrafı bulunduğu konaktan dürbünle gözlerken Numan İbn-i Mutahhar'ın intihar teşebbüsünde bulunduğunu Hasan Mellâh'a Cuzella haber verir. Numan İbn-i Mutahhar, onun sayesinde kurtarılmış olur. Julia'nın Müslüman olmasını sağlar. Hasan Mellâh'la olan evliliğinden Melek adında bir kız çocuğu olur.

## Julia

Julia ile ilk olarak Alonzo'nun Trillo'yu bulmak için dolaştığı Malta'da karşılaşırız. "...bahçıvan olduğu besbelli olan bir kızın taş üzerinde oturup, iki kolunu göğsü üzerinde çaprazlayarak mahzun bir tavırla düşünen" (s.21) Alonzo'nun dikkatini çeker. Böylece romana girişi sağlanır. Bir Maltız (Maltalı) olan Julia, Alonzo'ya babasının öldüğünü söyler. Alonzo ise onu ikna ederek Cartagena gemisine alır. Alonzo, ondan hoşlanır ve gemide bulunan herkesten onu kıskanır. Alonzo'nun kıskançlıklarını anlamlandıramaz. Alonzo'nun verdiği bilgiye göre Julia'nın on altı yaşında olduğunu öğreniriz (s.32). Dominico Badia'nın Cuzella sanarak onu öldürme teşebbüsü, Alonzo tarafından önlenir. Cezayir'de giden Alfons tarafından taciz edilir: "(avazı çıktığı kadar bağırarak) Seni gidi çapkın ihtiyar seni! Ben seni babam yerine koymuş idim de her emrinin icrasını kendime şeref bilmekte bulunmuştum. Utanmaz, arlanmaz' Kır bıyıklarından da utanmıyor." (s.172) tepkisinde bulunur. Cuzella'nın önerisiyle Müslüman olur. Hasan Mellâh'ın önerisiyle Alonzo'yla evlenirler. Maşuka adlı bir çocukları olur. Bundan sonra onu romanda görmeyiz. Bütün fonksiyonu Alonzo'nun eşi olmasıdır.

## **Zerno**

Romanda, Cartagena gemisinin kaptanıdır. Rolü, Cartagena gemisinin sevk ve idaresidir. İlia'ya Trillo'dan intikamını alınması sırasında yardım eder. Trillo'nun İlia'yı yaralaması üzerine onu öldürür. Hasan Mellâh'ın kendisini korsan gemisinden kurtarması üzerine doğru yola kavuşmuş bir korsan kişiliğinde yansıtılan Zerno, Alonzo ve Hasan Mellâh'ın bütün hizmetlerini görür.

## **Esmâ**

Romanda, Arslan Bey'in karısı olarak bulunur. Hasan Mellâh'ın konağında yaşar. Timur Bey ve Çelik Bey adında iki çocuğu olur. Romanda derinliğine işlenmiş bir şahsiyet değildir.

## **Arslan Bey**

Hasan Mellâh'ın İstanbul'da bulunduğu sırada kurtardığı bir esirdir. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta ise Esmâ ile mutlu bir evlilik sürer. Onun konağında yaşamaktadır. Esmâ'dan Timur ve Çelik Bey adında iki çocuğu olur.

## **Numan İbn-i Mutahhar**

Cuzella'nın Hasan Mellâh'la birlikte dürbünle etrafı gözlerken intihar teşebbüsünde bulunan genç olarak romana girer. Numan İbn-i Mutahhar'ın<sup>85</sup> ilk sunumu Cuzella'nın dürbününden görünenler sayesinde yapılır: "*Cezayir mahallâtından bir küçürek hane derununda ve bir oda içinde, yirmi altı, yirmi yedi yaşlarında bir delikanlı gayet telâşla bir şeyler aranır, döner dolanırdı. Bu delikanlı uzun boylu, geniş sadırlı, ince belli, beyaz tenli, samur bıyıklı, gayet yakışıklı bir çocuk olduğundan, görmüş olsaydınız kendisini pek severdiniz.*" (s.115) Böylece tanıdığımız Numan İbn-i Mutahhar, Casim Bey'in iftiralari nedeniyle çok sevdiği eşi İnşirah'ı mahkeme kararıyla

<sup>85</sup> Bu ismin Ahmet Mithat Efendi'nin Bağdat'ta kendisinden dinler tarihi dersi aldığı Can Muattar ile benzerliği dikkate değerdir.

boşama mecburiyetinde bırakıldığı için intihara teşebbüs eder. Cuzella'nın haber vermesiyle Hasan Mellâh, Numan İbn-i Mutahhar'ın evine kapıyı kırarak girer ve boynuna geçirdiği ipi keserek onu kurtarır. Numan İbn-i Mutahhar'ın romandaki bütün fonksiyonu Hasan Mellâh'ın Cezayir'deki gücünü ve etkinliğini göstermektir. Zira Hasan Mellâh, mahkemenin “*talâk-ı selâse ile tatlik*” (s.131) kararını tanımadığını hükûmet güçlerine bu vesileyle bildirir: “*Hasan Mellâh, küçük büyük yirmi kadar sefâyine malik olup bunların sekseni tecaviüz eden efvâh-ı nariyye ve beş yüzü aşan tayfalarından kat'-ı nazar, memleket içinde dahi ne zaman istemiş olsa, bin beş yüze varan lütf-didegan taraftarını ile Cezayir dayısını azil ve yerini zapt edebilecek bir kuvvette idi.*” (s.134) İşte Hasan Mellâh, sırf Numan İbn-i Mutahhar'ı kurtarmak için bu kuvvetlerini hükûmetin kapısına diker. Mahkemenin kararı geri alınır ve İnşirah, Numan İbn-i Mutahhar'a yeniden verilir. Numan İbn-i Mutahhar, bu hadiseden sonra karısı İnşirah ile kendilerine bir zarar gelmemesi için Şam'a göç eder ve oraya yerleşir. Burada Yazdan ve Kerame adını verdikleri iki çocuğu olan Numan İbn-i Mutahhar, Dominico Badia'nın öldürülmesinde Arap kılığındaki Carbonari üyesine yardımcı olur. Dominico Badia'nın gerçekte Müslüman olmadığını Şam'da yayarak öldürülmesine imkân hazırlar. Oğlu Yazdan'ı Hasan Mellâh'a evlatlık olarak verir. Romanın sonunda, Alonzo ile birlikte Dominico Badia'nın kellesini bir sandığa koyarak Fas'a ailesiyle gitmiştir.

### **İnşirah**

Numan İbn-i Mutahhar'ın karısıdır. İnşirah, Numan İbn-i Mutahhar'la severek evlenmiştir. Babasının Casim Bey'e kızıyla evlenebileceği sözünü vermesine rağmen İnşirah, Numan İbn-i Mutahhar'ı sevmiştir. Numan İbn-i Mutahhar'ın Hasan Mellâh'a anlattığı hikâyesinde İnşirah'tan şöyle söz edilir: “*Ben kızı ahzüita esnasında göre göre sevmiş olduğum gibi, kız dahi beni sevmiş olduğunu ve şimdi muhabbetlerimiz pek berkemal idüğünü, benim birtakım medâyihimle beraber söylemiş.*” (s.126) Casim Bey'in İnşirah'ı Numan İbn-i Mutahhar'dan mahkeme kararıyla boşatması hadisesinde gönüllü yine Numan İbn-i Mutahhar'da kalmıştır. Hasan Mellâh, İnşirah'ı zifafa bırakmadan

kocasına kavuşturur. Romandaki fonksiyonu, Hasan Mellâh'ın birbirini seven gençleri kavuşturan bir iyilik perisi olarak yansıtılmasına olanak tanımıştır.

### **Yezdan**

Numan İbn-i Mutahhar'ın oğludur. Yezdan, babasıyla Hasan Mellâh'ın yanına Fas'a gittiğinde evlatlık olarak istenir: “...benim erkek evlâdım olmadığı için , bari senin evladını kendime evlât etmek ve familyamızın umurunu ilerde kendisine tevdi etmek için muhtaç olduğu terbiyeyi kendisine tevdi etmek için muhtaç olduğu terbiyeyi kendisine daha şimdiden vermeye başlamaktır.” (s.301) Böylece Yezdan, Hasan Mellâh'a evlatlık olarak verilir. Hasan Mellâh, Yezdan'ı Madrid'e eğitim için gönderir. Tahsilini neredeyse Avrupa'nın tümünü gezerek tamamlayan Yezdan, Alonzo'nun kızı Maşuka ile arasında yaşanan aşk neticesinde evlenir.

\*\*\*

Romandaki diğer norm şahıslar, Hasan Melâh'ın mutlu aile çevresini yansıtmak için kullanılmıştır. Maşuka, Alonzo'nun haşarı kızı olarak yansıtılmıştır. Timur Bey, Arslan Bey'in oğludur. Donna Camelias, Hasan Mellâh'ın konağında Melek ve diğer çocuklara eğitim veren İspanyol öğretmendir. Maşuka'nın Yezdan ile evlenmesinde etkili olur. Melek, Hasan Mellâh'ın özenle yetiştirdiği kızıdır. Fas Padişahı Mevla Sultan Süleyman'ın oğlu ile evlenir. Kerame, Numan İbn-i Mutahhar'ın kızıdır. Adı geçen karakterlerin romanın şahıs repertuarı içinde başkaca bir fonksiyonu yoktur.

### **c-Tarihi Şahıslar**

*Hasan Mellâh ve Zeyl-i Hasan Mellâh* romanları, XVIII. yüzyılın sonları ile XIX. yüzyılın başlarında bir efsane haline gelen Dominico Badia'nın İslam coğrafyasında yaptığı casusluk faaliyetlerini içerdiği için birçok tarihi kişiliğe yer verilmiştir. Tarihi kişilikler, tarihsel atmosferi içinde yansıtılmıştır. Napoleon'un Fransa işgali sonrasında yaşananlar ve Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın Mısır'ın hakimiyetini ele geçirmesi *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta işlenen tarihi hadiselerdir.

Henüz okumayan bir millete romancı tarih öğretir, roman sanatı değil. Okuması olmayan bir topluma roman sanatı öğretmek, aç olan topluma çikolata sunmak gibidir.

### **Mehmed Ali**

Mısır meselesinde ona karşı Sultan II. Mahmud'un Ruslardan yardım istemesiyle bilinen Kavalalı Mehmed Ali Paşa, *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanındaki sunumu şöyle yapılıır: “*Kendisine sadık olan ve sadakati bulunan erbâb-ı silâhın kuvvetiyle Mehmed Ali cümleden evvel ahalinin muhafaza-i ırz ve can ve mallarını deruhte etmiş ve bu babda Mısır'ın eşraf ve meşayih ve hanedanlarını teminde geri kalmamakta bulunmuş olduğundan, ne zaman bir fitne çıkacak olsa derhal ahalinin muhafazasına bezl-i maddûr eder ve bir yandan dahi fesadın teskini cebir ve şiddetten veyahut rıfk ve mülayemetten veya bezl-i nakda ve ihsandan hangisine mutevakkıf ise o vesayile sarılırdı.*” (s.234) Dominico Badia'nın Kilisenin lehine yaptığı çalışmaları, Kavalalı Mehmed Ali Paşa kurnazlığı sayesinde sonuçsuz bırakır. Kendisini Şehame aracılığıyla zehirlemek isteyen Dominico Badia'nın planlarını bozar. Şehame'nin Dominico Badia tarafından gönderilen bir cariye olduğunu öğrenir. Şehame'yi yanına çekerek ve cariyesi yaparak onu yakalar, hapse atar.

Romanda Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın otoriter ve kurnaz bir devlet adamı olmasında, satranç ve dama oyunundan son derece hoşlanması etkilidir: “*Mehmed Ali satranç ve dama oyunlarının sûret-i icrâsında mehamm-ı umur için düstûrî'l-amel tutulacak bir büyük hikmet bulmuş ve her muamelesini daima ona tevfiik etmekte bulunmuştu.*” (s.234) Böylece, hasmına karşı oyun kurmaz; aksine hasmının oyunlarını bozmakla ilgilenir ve başarıya bu yolla ulaşır (s.235).

### **Kleber**

Napoleon'un Mısır'ı işgal etmesinden sonra Mısır'da valilik görevini yürütür. Şeyh Abdülkadir kılığındaki Dominico Badia,Süleyman'ı General Menou'dan intikam

almaktan vazgeçirir ve Mısır valisi olabilmek için Kleber'e yönlendirir. Süleyman da Kleber'i evinin tamirini yaptırdığı sırada yanında bulunan bir mimarla beraber öldürür.

### **General Menou**

Napoleon'un Mısır'ı ele geçirmesinden sonra orada kumandan olarak görevli olan General Menou, Süleyman'ın sevdiği kız Sitti Zehra'yla evlenir. Şeyh Abdülkadir kılığındaki Dominico Badia, Süleyman'ın millî hislerini okşayarak General Menou'yu öldürtmekten vaz geçirir. General Menou, Sitti Zehra ile evlenebilmek için dini kuralları yerine getirerek Müslüman olur: "...elli yaşında bir mühtedi" (s.209) olan General Menou'nun romandaki bütün fonksiyonu, Mısır'daki tarihsel ortamı yansıtmaktır.

### **Murad Bey**

Mısır'daki kölemen beylerinden olan Murad Bey, Dominico Badia'nın Mehmed Ali Paşa'ya karşı kurduğu planda yer almıştır. Dominico Badia, Şehame aracılığıyla Mehmed Ali Paşa'ya karşı yürüttüğü zehirleme planı başarısız olur. Oysa Murad Bey ve Elfi Beyleri cariye kılığında gönderdiği kadınlar aracılığıyla zehirleyerek öldürür. Murad ve Elfi Beylerin zehirlenerek öldürülmesi ile Mehmed Ali Paşa'nın uyanıklığı ve devlet adamlığındaki dikkat ortaya konulmuştur.

### **Süleyman**

Elinden alınan Zehra'nın intikamını almak için Mısır'a gider. Fakat Şeyh Abdülkadir kılığındaki Dominico Badia, onun milli hislerini okşayarak Mısır Valisi Kleber'i öldürmesini sağlar. Süleyman daha sonra yakalanır ve idam edilir.

## Trillo

*Hasan Mellâh* romanında, İlia'nın karısı Madam İlia'yı iğfal etmiş ve böylece Madamın intiharına sebep olmuştu. Yine aynı romanda bu hadiseden dolayı Trillo, Malta'da hapse atılmıştı. *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta ise İlia, Trillo'dan intikam almak için Malta'ya gelir, onu Alonzo'nun da yardımıyla hapisten çıkarır. Gemide İlia ile düelloya giren Trillo, İlia'yı yaralar; fakat Zerno'nun şişlemesinden kurtulamaz. Trillo'dan böylece intikam alınmış olur. İntikam, kötü karakterin (hero villain) cezalandırılmasıdır.

## Şehame

Arkuk'un kızıdır. Arkuk, kızının Dominico Badia gibi zengin ve iktidar sahibi biriyle evlenmesini ister. Şehâme, Hoca kılığındaki Dominico Badia'yı "*Murad Beyden, Elfi Beyden daha büyük bir adamın karısı olmak*" (s.241) hayaliyle sever. Dominico Badia, Mısır'ın hakimi olmak istemesiyle Şehame'yi Mısır hükümdarının karısı olacağı vaadiyle kandırarak cariye kılığında Mehmed Ali Paşa'nın sarayına gönderir. Sarayda zehirlenme görevi verilse de bunu yerine getiremez. Mehmed Ali Paşa, gönderdiği bir ajanla Arkuk'un evinde Dominico Badia ve Şehame arasında yapılan planları öğrenir. Mehmed Ali Paşa'nın yanına çıkartıldığında üstü başı aranır. Paşa'yı zehirlenmesi önlenir. Mehmed Ali Paşa'nın cariyesi olur ve saraydayken Dominico Badia ile olan irtibatı kesilir. Dominico Badia'nın gönderdiği zehrin Mehmed Ali Paşa'nın eline geçmesiyle plan düşer. Dominico Badia saraya ziyaret için gelir, Mehmed Ali Paşa ise onu zindana attırır. Şehame'yi de Dominico Badia'nın yanına koyar. Dominico Badia'ya yüz vermeyen Şehame, Paşa'nın cariyesi olduğunu sık sık tekrar eder. Şehame dayanamayacak hale geldiğinde kendisinin birden zehirlenerek öldürülmesini ister. Mehmed Ali Paşa, onu bu tavrı nedeniyle zindandan çıkarır ve cariyesi olarak yanına kabul eder.



## **Casim Bey**

Numan İbn-i Mutahhar'ın zevcesi İnşirah'ı gençken sevmiş ve babasından İnşirah ile evlenme sözü almıştır. Fakat İnşirah'ın Numan İbn-i Mutahhar'la evlenmesi, Casim Bey'in İnşirah'ı elde etmek için kirli planlar kurmasına neden olmuştur. Casim Bey, iki yalancı şahit tutarak Numan İbn-i Mutahhar'ın kahvedeyken 'boşadım' dediğini mahkemeye kabul ettirir. Hakime rüşvet verir. Hasan Mellâh, Casim Bey'in planlarını bozar. İnşirah'ı yeniden Numan İbn-i Mutahhar'a verir. Daha sonra Dominico Badia ile Hasan Mellâh'ı ortadan kaldırma planları yapar; fakat bu planlarında Hasan Mellâh'ın hüşyarlığı sayesinde başarılı olamaz.

## **Alfons**

Cuzella'nın babası olan Alfons, damadı Hasan Mellâh ile aynı konakta yaşar. Bir ihtiyar olarak bulunur, Dominico Badia'nın yakalanıp getirilmesini istemez. Hasan Mellâh'ın Dominico Badia'yı serbest bırakmasına sevinir. Alonzo'nun Malta'dan getirdiği Julia'yı tacize kalkışır, Julia'nın feryadıyla bu isteğinden vazgeçer.

## **d-Fon Şahıslar**

Romadaki fon şahıslar, Kuzey Afrika, Suriye, İtalya ve Malta olmak üzere dört yerin özelliklerini ortaya koymak içindir. Ahmed Mithat Efendi, ilk romanlarının birçoğunda farklı türden coğrafyalardaki insan atmosferini (human atmosphere) yansıtmak için fon şahıslar kullanır. Fon şahısların romana girmesi, çoğunlukla sırası gelmişkendir. Romanlarında toplumu eğitmeyi ve bir gazeteci edasıyla uzak ülkeler hakkında bilgi vermeyi yan maksat edinen Ahmed Mithat Efendi'nin döneminin popüler seyahat rehberi olan *Bedeker*'den yararlanmış olabilir.

## 1-Kuzey Afrika Çevresi

Romanın Kuzey Afrika'daki vakaları, Mısır, Cezayir ve Fas'ta cereyan eder. Hasan Mellâh'ın Numan İbn-i Mutahhar'ı kurtarması hadisesinde Cezayir'in yönetim (governal) ve yargı (judgement) alanlarında görev alan fon şahıslar roman kadrosuna girer. Yeniçeri Ağası, Hasan Mellâh'ın Numan İbn-i Mutahhar ile İnşirah'ı mahkeme kararına rağmen bir araya getirmesi hadisesinde olaya el koymak için gelir. Casim Bey'in yönlendirmesi ile yalancı şahitlik yapıp karı-kocayı birbirinden ayıran şahitler ifadelerini geri alır. Hakim, kararı düzeltir ve Numan İbn-i Mutahhar ile İnşirah'ın eş olduklarını ilan eder. Cezayir dayısı ise olaylar karşısında Hasan Mellâh'ın re'yini kabul ederek büyüklüğünü ortaya koyan bir şahsiyete dönüşür. İnşirah, "talâk-ı selase" ile boşanmasını sağlamak için Zülfikâr Bey'in konağına götürülür. Hasan Mellâh'ın Casim Bey'in konağına casusluk için gönderdiği ve mahallenin bakkalı olarak çalışan Batul, görevini yerine getirir. Dominico Badia'nın Hasan Mellâh ve Cuzella'dan intikam almasının önünün keserek Cezayir'i terk etmesine olanak tanır. Nureddin, Hasan Mellâh ve mahkeme arasındaki ihtilafı çözmek için çağrılan "*vücûh-ı memleketin en ihtiyarı ve herkesin muktedâsı*" (s.136) olan Nureddin, Hasan Mellâh'ın Numan İbn-i Mutahhar ve İnşirah'ı yeniden bir araya getirmek için hakimin reddi ve yeniden yargılanma isteğini dinen haklı bulur.

Kuzey Afrika'da cereyan eden hadiselerin bir bölümü de Mısır'da geçer. Mısır'daki atmosfer iktidar mücadelesini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Süleyman'ın General Menou'dan intikamını içeren hadiselerde kullanılan fon şahıslar genellikle Ezher Camii çevresidir. Buradaki müderrisler, Süleyman'ın hocalığını yapmışlardır. Süleyman; Seyyid Muhammed Kudsi, Abdullah, Seyyid Ahmed hep bu takımdandır. Cafer siyah bir köle olarak Süleyman'a Mısır'da hizmet etmiştir. Ebülhammam, para göz biri olarak (s.204) kızı Sitti Zehra'yı General Menou'ya ihtida etmesi karşılığında zevce olarak verir. Sitti Zehra, isteksiz olsa da Menou ile evliliği kabul eder. Süleyman'ın asil olduğunu yansıtmak maksadıyla romanda babasının Halep hanedanı Çelebi Efendi'ye intisap ettiği bildirilir. Dominico Badia'nın Mısır'da iktidar mücadelesini içeren hadiselerde kullanılan fon şahıslardan olan Cizvit Papazı, Dominico Badia'yı destekler. Said, Mısır'daki ileri gelenlerden biri olarak yansıtılmıştır. Arkuk, Şhame'nin babası olup Dominico Badia'nın evine gelmesini normal karşılar ve damadı olarak görür.

Harem Ağası, Mehmed Ali Paşa'nın harem görevlisidir. Görevini layıkıyla yerine getirir. Mehmed Ali Paşa'nın görevlendirdiği hizmetçi, Dominico Badia'nın Şehame'yi Mehmed Ali Paşa'nın sarayına casus olarak göndermeyi kurgularken konuşulanları gizlice dinler. Bu sayede, Mehmed Ali Paşa, Dominico Badia'nın planlarından haberdar olur.

## 2-İtalya Çevresi

Dominico Badia çevresinde cereyan eden vakanın bir bölümü İtalya'da geçer. İtalya'daki atmosferi yansıtan fon şahıslar, genellikle Carbonari cemiyeti üyeleridir ve bu cemiyetin su gibi akışkanlık kazanarak her tarafa ve her şeye sızdığını ortaya koymak maksadıyla kullanılmışlardır. Dominico Badia'nın kaldığı otelde hizmetini yerine getiren Joseph, Carbonari üyesidir. Dominico Badia'nın İtalya'dan kaçarken öldürdüğü sandalcı bile Carbonari üyesi çıkar. Kontes de Padoga ile evlenmek isteyen Dominico Badia, Carbonari'nin kararıyla bu isteğinden vazgeçmek zorunda kalır. İtalya'da Carbonari cemiyeti her şeye hükmeder. Kendilerine çoban adını veren üyeler, Dominico Badia'yı uyurken götürdükleri gizli yerde tıpkı Moon tarikatı üyeleri gibi kılıklara bürünerek ve ayin şeklinde halkalar oluşturarak yargırlar.<sup>86</sup> Nikaplı Hatip (s.358) Dominico Badia'ya yüklü miktarda ceza keserek senet imzalatır. Kontes de Padoga ile münesebetini kesen Dominico Badia, “*iştihakını Sartino ile*” (s.349) giderir. Dominico Badia'ye Carbonari'den mektup getiren ve “Gelen” (s.342) olarak yansıtılan kişi, romanda ulak olarak kullanılır. O, sadece Carbonari'nin isteklerini Dominico Badia'ya bildirir. Carbonari Cemiyeti sözcüsü, Marki de Fosavilla'yla evlenmek isteyen Kontes de Padoga'ya Ernest Villa Cantica'yı uygun gördüğünü belirterek evlilik cüzdanını verir.

---

<sup>86</sup> Bu hadise, Franz Kafka'nın sonradan yazıldığını bildiğimiz *Dava* romanında Joseph K.'nin kaldığı evden polislerce nedensiz bir şekilde götürülüp yargılanması hadisesini kuvvetle hatırlatmaktadır.

### 3-Malta Çevresi

Dominico Badia çevresinde cereyan eden vakanın bir bölümü İtalya'da geçer. Cartagena gemisiyle İtalya'ya Trillo'dan intikam almaya giden İlia ile birlikte Alonzo ve Zerno bir süre Malta'da bulunmuşlardır. Buradaki fon şahıslar hapishane görevlileri olarak ön plâna çıkar. Hapishane görevlileri onun hapisten çıkarılmasını para karşılığında kabul ederler. Maltız adındaki bir rehber, Cartagena gemisinin yolcularını Malta'da dolaştırır. Kocakarı ise Julia'ya hizmet etmesi için Alonzo tarafından tutulmuş yaşlı bir kadındır.

### 4-Suriye Çevresi

Numan İbn-i Mutahhar'ın eşi İnşirah ile Şam'a yerleşmesinden sonra buna bağlı olarak Şam'daki fon şahıslar romana yansır. İtalya'dan gelen Arap kılığındaki İspanyol Carbonari üyesi, Dominico Badia'nın öldürülmesinde önemli rol oynar. Alonzo ve Numan İbn-i Mutahhar, Hasan Mellâh'ın intikamını alır; Carbonari üyesi ise cemiyetinin infaz emrini gerçekleştirir. Yahudi, Carbonari üyesini Numan İbn-i Mutahhar'ın evine getirir. Kavaslar, Dominico Badia'yı bıçaklayarak linç ederler. Şam hükûmeti görevlileri, Dominico Badia'nın öldürülmesini cinayet olarak görmez.

#### 3.1.1.5.3. Yapı

*Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanı macera yapısına (plot adventure) girer. Romanın simetrik bir yapısı vardır. Vakalardan birincisi Hasan Mellâh, ikincisi ise Dominico Badia çevresinde gelişir. Romanın açılışı (opening) “1794 sene-i mîlâdiyyesi nisanının nısf-ı ahîri içinde iki direkli mücedded ve gayet güzel bir sefine henüz yağıştan mağıştan kirlenip bozulmamış olan sakız gibi beyaz yelkenlerini bordadan gelen gelin havası gibi bir rüzgârla doldurup, sanki keyfinden denizin sîne-i mînâsına yaslanmış gibi bir tarafa yatmış olduğu hâlde, gelip tamam Malta Limanı'na girerken orsa alabanda ettiği cihetle rüzgârı pupaya alarak güya retk-i hedef-i metlûba

*vusulünden dolayı kendisini derip devşirir ve aklını başına alıyormuşçasına doğrulmuş girmişti.”* (s.7) şeklinde yapılır. Bu giriş, İlia, Alonzo ve Zerno'nun Malta'da Trillo'dan intikam alması için tasarlanmıştır. Malta'da Cartagena gemisine Viterbo Milano kılığında genç bir kaptan olarak giren Dominico Badia'nın romana girişidir.

Roman 'Kitap' olarak belirlenen 10 bölümden oluşmuştur. 1. ve 7. Kitaplar 7 Bap'tan; 10. Kitap 5 Bap ve 1 Hatime'den; diğer kitaplar ise 6'şar Bap'tan meydana gelir. Romanın girişinde (exposition) Alonzo, İlia ve Zerno'nun Trillo'dan intikam için Malta'ya gitmeleri ve Dominico Badia'yı burada yakalamaları ile sağlanmıştır. Düşüm (compication) Dominico Badia'nın Hasan Mellâh tarafından Cezayir'de affedilmesi ile gerçekleşir. Dönüm (climax), Dominico Badia'nın Cezayir'den çıkması ve İtalya, Mısır ve Şam'a gitmesidir. Çözüm (unravelling) Dominico Badia'nın Şam'da gerçek kimliğinin tespit edilmesi ve öldürülmesidir.

Anlatıcının sık sık araya girmesi, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında okurun vakaya kapılmasını (illusion principle) engeller. Romancının modu (mood) Dominico Badia'nın efsaneleşmiş hayatını yansıtmak olduğundan Hasan Mellâh'ın etrafında gelişen vaka ikincil önemde kalır.

Romana daima büyük rastlantılar (coincidence) hâkim olmuştur. Vaka tasarımında rastlantının sıklıkla kullanılmış olması, dönemin karakteristik özelliğidir. Dominico Badia'nın Cartagena gemisine Malta'da rastlaması tesadüftür. Dominico Badia'nın bir antagonist olarak Casim Bey'le Cezayir'de karşılaşması ve birlikte planlar yapması hep tesadüfe dayanır. Roman şahıslarının geniş tutulmasından ötürü bir kısmının ana vakada hiçbir tesirinin olmaması, roman karakterizasyonunda harmanlama modern romana göre eleştirilmektedir.

Romanda tarihsel arka plan (historical back plan) dikkate alınmıştır. Dominico Badia'nın İspanyol bir seyyâh olduğu ve Şam'da kılık değiştirerek yaşadığı bilinen tarihi bir gerçekliktir. Dominico Badia'nın Domingo Badia Y Leblieh adında 1767-1818 yılları arasında yaşamış bir seyyah olması, Ahmet Mithat Efendi'nin roman inşasında tarihsel gerçeklikten yararlandığını gösterir. Mısır, Cezayir, Fas ve İtalya tarihi hep tarihsel arka plan olarak romana yansıtılmıştır. Hatta anlatıcı *Cevdet Paşa Tarihi* ve *Monsieur Tiers Tarihi*'ne müracaat referansını veren romancının, hem macera hem de tarihî roman oluşturma gayretinin başka bir parçasıdır.

*Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanı ‘non-finish’ özelliğinden ötürü *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanı nehir romanın olarak karşımıza çıkar. Romancı, olayları büyük ölçüde çözümlenmiştir. Hatta Hatime bölümünde bunu açıkça dile getirir: “*Etek, entarisinden uzun olmak gibi bir biçimsizlik etmemek için Hasan Mellâh’ın zeylini aslından biraz kısa kestim. Eğer erbâb-ı mütâlâa hâlâ azâ-yı vakanın sergüzeşt-i ahvâlleri bir encama resîde olmamış idüğünü dava ederse derim ki, bu hatime bin sekiz yüz on sekiz zene-i milâdiyyesinde vuku bulup, o zamandan beri mürur eden elli yedi sene zarfında azâ-yı vakadan cümlesinin sergüzeşt-i ahvâli toprak olmak encâm-ı tkat’îsine resîde bulmuştur.*” (s.405)

Romandaki şahıslar vaka içinde ya da esnasında değil; anlatıcının uzun tanıtım açıklamalarıyla tanınırlar. Şahıslar, romandaki vakalar etrafında harmanlanmıştır. Sahneye giren her şahsın etraflı bir tanıtımına yer veren romancı, aynı şahsın tekrar sahneye girişinde “*Daha önce ahvalini haber verdiğimiz zattır.*” diyerek bilgi verir.

#### **3.1.1.5.4. Kurgu**

Roman, Hasan Mellâh’ın Cezayir ve Fas’ta kurduğu yeni hayat ve Dominico Badia’nın genellikle İslam coğrafyasında devam eden yıkıcı faaliyetleri üzerine kuruludur. Romandaki bütün episodlar bu kurgu sayesinde birbiriyle bütünlük kazanır.

Romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) Ahmet Mithat Efendi’ye etki eden Dominica Badia’nın gerçek bir kişilik olarak yaşamış olmasıdır. Romanın örgüsünde (knitting) önemli bir yere sahip olan karakterlerin neredeyse tümü tıpkı *Hasan Mellâh* romanındaki gibi kılık değiştirmişlerdir. Şüphesiz ki Ahmet Mithat Efendi’nin ilk romanlarında kılık değiştirme roman kurgusunun önemli bir parçası olagelmiştir. Dominico Badia Malta, Batı Anadolu, İtalya, Mısır ve Şam’da bulunduğu sıralarda sürekli kimlik değiştirmiştir. Batul, Cezayir’de Hasan Mellâh’ın casusluğunu yapmak için Casim Bey’in konağına uşak kılığında girmiştir. Dominico Badia’yı Şam’a öldürmeye gelen ve İspanyol olan Carbonari Cemiyeti üyesi, Arap kılığına girmiştir. Şehame, Mehmed Ali Paşa’nın sarayına bir cariye olarak girer. Dolayısıyla romanın bütün kurgusuna hükmeden vaka, Dominico Badia’nın Şam’da bulunduğu sıralarda kimlik değiştirerek Arap geleneksel kılığı içine girmesidir. Yine kendini Batı

Anadolu’da Gadrouch Stephane, Malta’da Viterbo Milano, Mısır’da Şeyh Abdülkadir ve Hoca Dominico Badia ve Şam’da Ali Abbas olarak tanıtmasıdır.

Romandaki episodlar genellikle birbirine “hikâye nakleylemek” (s.127) şeklinde bağlanır. Romancı, vakaları kahramanların macerasını birbirine anlattırarak ekler. Hikâye önceden anlatılmışsa özetleme tekniğine yer verilir. Numan İbn-i Mutahhar’ın Şam’daki yaşamı anlatılır. Hasan Mellâh ile bir araya gelindiğinde ise Numan İbn-i Mutahhar başından geçenleri yeniden anlatacaktır. Bu durumda özet tekniği kullanılır: “...cemaat odalara çekildi ve on altı senelik vukuat üzerine konuşulmaya başlandı. Artık edilen müşâfêhatı aynen kaydetmeye imkân yoktur. Yok değil ama, sonra Hasan Mellâh hikâyesinin aslı işbu zeyli kadar iki cilt daha yazmak icap eder.” (s.300) Böylece romancı kaygılarını açık açık dile getirir.

Romandaki kahramanlar, mensup oldukları millet ve kültürün özelliklerinden arınmış ve hatta çoğu kez bir Türk gibi davranmışlardır. Hasan Mellâh Arap olmasına rağmen Türk gibi düşünür ve konuşur. Alonzo, İspanyol olmasına rağmen Türk gibi davranır. Örnekleri artırmak mümkün. Bu da bize tıpkı Shakespeare’in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* adlı eserindeki bütün Yunan kahramanlarını bir İngiliz gibi yaşatıp konuşturmuş olmasını hatırlatır.

Romanda merakın (curiosity) sürdürülmesi için Hasan Mellâh, Dominico Badia’yı affeder. Dominico Badia’nın öldürülmesi, sonuçtur. Romanın kapanışı (closing) Hatime ile sağlanmıştır. Burada romancı, görevinin yerine getirdiğini ve amacının okura “*hisse-i ibret*” (s.405) vermek olduğunu belirtmiştir.

Mutlu bir aile hayatının yansıtıldığı Hasan Mellâh çevresi, Dominico Badia’nın hikâyesini askıda tutar. Dominico Badia, *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanının ilgi merkezidir (center of interest). Öyle ki romanın ismi Hasan Mellâh’ın ismiyle tesmiye edilmişse dahi, Dominico Badia’nın sergüzeşti ön plâna çıkmıştır. Alonzo ve Numan İbn-i Mutahhar’ın Hasan Mellâh’a sandık içinde götürdükleri Dominico Badia’nın kesik başı, âlemin intikamının alındığı mesajını içermektedir (message of novel).

Romana baştan sona dış aksiyon (action exterior) hakimdir. Dominico Badia ve Hasan Mellâh’ın bütün faaliyetleri dışa dönüktür. Hasan Mellâh, Cezayir’de kurduğu mutlu ailesiyle yoksul ve düşkünün âdeta velinimetisi olarak yaşamaktadır. Hasan Mellâh ve Cuzella, ellerinde dürbünle etrafı seyrederken yine bu misyonla karşılaşırız: İntihar etme teşebbüsünde bulunan Numan İbn-i Mutahhar’ı kurtaran ve haksızlık karşısında

âdeta Cezayir hükûmetine meydan okuyan Hasan Mellâh'ın bağlı olduğu misyon. Dominico Badia ise farklı ülkelerde yürüttüğü faaliyetleri hep dış aksiyon olarak yorumlanmalıdır. Romanda iç aksiyon (action interior) olarak değerlendirilebilecek tek hadise Alonzo'nun Julia karşısında duyduğu kıskançlıktır. Bu kıskançlık vehim boyutlarına varır.

Tarih, romanın kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Ahmet Mithat *Cevdet Tarihi* ve *Monsieur Tiers Tarihi* gibi çeşitli kaynaklardan edindiği bilgilerle âdeta Mısır tarihini yeniden yazar. Dominico Badia'nın hikâyesi tarihsel atmosferi içinde verilir. Napoleon, Mehmed Ali Paşa, Tosun Paşa, Kleber ve General Menou gibi isimler, tarihsel yönleriyle aktarılır.

#### 3.1.1.5.5. Yer ve Zaman

*Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanındaki vakalar geniş bir mekânda cereyan etmektedir. Denilebilir ki romanda mekân bütün Akdeniz'dir. Romandaki mekânlar, genellikle dışsal (exterior) olarak tasarlanmıştır. Bu mekânların çoğunun ad olarak verilmesinden öte bir derinliği yoktur. Romandaki vakaların cereyan ettiği mekân sayısı yedidir:

- 1- Cezayir
- 2- Malta
- 3- İtalya
- 4- Mısır
- 5- Suriye
- 6- Fas
- 7- Batı Anadolu ve Ege Adaları

Hasan Mellâh çevresinde gelişen hadiseler, Cezayir, Şam ve Fas'ta cereyan eder. Alonzo ve arkadaşları, Cartagena gemisiyle Tunus'a uğrar. Süleyman, General Menou'yu öldürmek için yola çıktığında Hayfa ve Akka'dan geçer, Reşid'de kalır. Dominico Badia çevresinde gelişen olaylar, Malta, Mısır, Suriye ve Batı Anadolu'da geçer. Mısır'daki hadiseler Kahire, İtalya'daki hadiseler Roma ve Suriye'deki hadiseler



de Şam'da cereyan eder. Halep şehrinin ismi verilir. Dominico Badia'nın Malta'da yakalanması ve Cezayir'e Hasan Mellâh'a götürülmesi, vakaya bu mekânları da katar.

Romanda iç mekân yok denecek kadar azdır. Numan İbn-i Mutahhar'ın intihar teşebbüsünde bulunduğu evi, Hasan Mellâh'ın konağı, Mehmed Ali Paşa'nın sarayı, Dominico Badia'nın Roma'da kaldığı otel ve Arkuk'un evi iç makândır. Fakat bu mekânların ayrıntısına inilmemiştir. Bu mekânların romandaki ortak hususiyeti oda ve salon kabilinden evin bölümleri (part of home) olarak yansıtılmış olmasıdır.

*Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'daki dış (external) ve iç (internal) mekânlar, roman mekânları olmanın çok uzağında silik ve karanlıktır. Deniz ve gemilerin ayrıntısı yoktur.

*Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanının Hatime bölümünde *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanıyla birlikte geçen zaman şöyle değerlendirilir: "... bu hatime bin sekiz yüz on sekiz sene-i milâdiyyesinde vuku bulup, o zamandan beri mürur eden elli yedi sene zarfında azâ-yı vakadan cümlesinin sergüzeşt-i ahvâli toprak olmak encâm-ı tkat'isine resîde bulmuştur." (s.405) Romancının böyle demesine karşın, zaman çelişkilidir. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında ana vaka üç yıl içinde yani 1790 yılının haziran ayı (Hasan Mellâh, s.23) ile 1793 yılının yaz ayları (Hasan Mellâh, s.381) arasında cereyan etmektedir. *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında ise vakanın başlangıcı, belirtildiği gibi 1794 yılıdır. Dominico Badia'nın Şam'da öldürülmesi ise 1818 milâdi tarihine rastlar. Böylece her iki roman için geçirilen zaman aşağı yukarı yirmi sekiz yıllık bir süreci kapsar. *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında olay zamanı, 1794-1818 arası olup 24 yıllık bir zaman dilimidir.

Romanın açılış (opening) zaman vasıtasıyla sağlanır: "1794 sene-i milâdiyyesi nisanının nısf-ı ahîri içinde iki direkli mücedded bir gemi" (s.7) Malta Limanı'na yanaşır. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'daki vaka, 1793 yılının yaz ayları içinde sona ermişti. *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanındaki vaka ise yaklaşık bir sene sonra yani 1794 yılının nisan ayı içinde başlar. Bu bir senelik süreç Cartagena gemisinin yapılması ve Alonzo ile arkadaşlarının Malta'ya gelmelerinde geçen süre olarak tasarlanmıştır. Hasan Mellâh'ın Cuzella ile etrafı dürbünle gözetlemesi ve Numan İbn-i Mutahhar'ı intihar teşebbüsünde bulunurken görmesi yine bu tarihlerdedir.

Napoleon'un Mısır'a girmesi “1800 sene-i mîladiyyesi haziranının on dördüncü günü” (s.193) gerçekleşmiştir. Dominico Baida'nın Mısır'daki faaliyetleri bu tarihlere rastlar. Napoleon'un Mısır'da vali olarak bıraktığı Kleber, Şeyh Abdülkadir kılığındaki Dominico Badia'nın yönlendirmesiyle Süleyman tarafından öldürülür. Mehmed Ali Paşa'nın bu hadiseden sonra Mısır'daki nüfuzunu artırması ve buraya hidiv olması XIX. yüzyılın hemen başlarıdır. Dominico Badia'nın Şehame'yi Mehmed Ali Paşa'nın sarayına cariye olarak göndermesi “bin sekiz yüz onbir senesine” (s.253) denk gelmektedir. Mehmed Ali Paşa tarafından Mısır'dan 1811 tarihinde kovulan Dominico Badia'nın İtalya'da yaşamaya başlaması ve Carbonari Cemiyeti'nden kaçıışı ile Şam'da Ali Abbas kılığında öldürülmesi arasında yaklaşık 7 yıllık bir süreç vardır. Görüldüğü gibi, olay zamanı ile reel zaman örtüşmektedir. Böyle olmasında, romancının tarihsel bir konuyu işlemiş olması etkilidir.

Romanın tarihsel arka plânı düşünüldüğünde, tarihî olaylar ile alakası olan bütün hadiseler, zamansal boyutlarıyla birlikte verilmiştir. Dominico Badia'nın gerçek bir şahıs olarak 1767-1818 yılları arasında yaşamış olması ve romandaki ana vakanın 1794-1818 yılları arasında geçmesi arasında zamansal bir çelişkiye ya da anakronizme tanık olmayız.

### 3.1.1.5.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Bu bakış açısında anlatıcı, hiçbir kayıt altında değildir. Anlatıcı, her şeyi kendisinin bildiğini vurgulamaktan çekinmez. Tanrısal bakış açısı kullanıldığı, Alonzo ve arkadaşlarının Malta'ya gelme nedenleri belirtilirken ifade edilir: “*Hikâyenin muharriri olmak cihetiyle işin içindeki hakayığı bildiğimizden bunların Hasan Mellâh tarafından bir memuriyet-i mahsûsa ile gelmemiş olduklarını da biz şimdiden haber verebiliriz.*” (s.10)

İç monologlar çoğunlukla tirata dönüşür: Julia'yı Zerno'ya karşı kıskanan Alonzo'nun düşünceleri açıklanırken açıkça bu tirat havası görünür: “*Eğer şu Zerno'dan boş yere şüphe ediyorsam pek ayıp olacak! Vakıa, kızın yüzüne güldüğüne bakılırsa şüphem pek de boş değil ama, ya herif babayane bir yürekle bakıyorsa?*” (s.66) İç monolog'a “*Bîçare adam tevehhüm ederdi ki*” (s.66) sözleriyle geçilmesi,

monologun anlatıcı tarafından ‘vehim’ kabilinden algılandığını ortaya koyar. Bu tavır, anlatıcının henüz tiyatro yönteminden tam kurtulamadığı ortaya koyar. Zira karakterlerin diyalogları sırasında tıpkı tiyatro metninde replikleri göstermek için parantez içi ifadeler kullanılmıştır: “*İlia -(Zerno’ya) Velez ki teslim olmasın be!*” (s.75)

Anlatıcının sırası gelmişken açıkladığı kimi düşünceleri, romanın aksiyonundan bağımsız kalır ve romanda son derece iğreti olarak durur. Alonzo’nun Zerno’nun Julia’ya ilgi duyduğu yönündeki şüphesi, romancının kıskançlık konusunda okuyucuya bilgi vermesi için eşsiz bir fırsata dönüşür. Anlatıcının bu tavrı Norman Friedmann (2004)’ın belirttiği şu tavra çok yaklaşıyor: “...*Victoria çağı romanının en ayırıcı özelliği, roman dünyasında yazarın, yorum yapmak, karakterleri tanıtmak, lahanalar ve krallar üzerine bir deneme yazmak için, her an fırsat bekleyişidir.*” (s.101)

Anlatıcı, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında sahneye koyduğu pek çok karakterinin öz geçmişini verme ihtiyacı içine girer. Evlilik, kıskançlık, tarih vs. temaları söz konusu edilmişken hemen deneme yazmaya girişir, bir vakanüvis gibi davranır. Tarih kitaplarına müracaatı salık verir. Fakat aynı zamanda, “*Bu hikâyemizde vukuât-ı câriyyenin cümlesini sebt-i sahîfe-i rivâyet edecek olsak, vazifemiz bulunun hikâyenuvislikten çıkılıp, âdetâ tarihnüvis vazifesine dest-i taarruzu tatvîl etmiş oluruz.*” (s.233) diyerek konuyu sınırlandırdığını dile getirir. Bu durum şüphesiz ki romancının geniş muhayyilesini ortaya koyar.

Anlatıcı, okurun vakaya kapılmasını (illusion principle) desteklemek için meraklandırma yöntemine başvurur. Alonzo’nun Zerno’nun Julia’yla ilgilendiği şüphesinin gerçek olup olmadığı şöyle dile getirilerek bu episodun çözümü yapılır: “*Orasını bilemeyiz. Biz hikâyemizde devam edelim de, siz dahi istediğiniz gibi muhakeme eyleyiniz.*” (s.73) Dominico Badia’nın Viterbo Milano kılığında Cartagena gemisine girdiği sırada henüz kim olduğu açıklanmadan önce okur meraklandırılır. Merak konusunda okurla samimi ilişkiler geliştirir; âdetâ okurun koluna girecek kadar samimiyeti ilerletir: “*Lâkin biz bu adamın kim olduğunu ve ne için gelmiş bulunduğunu anlamak için işi daha evvelinden tutmaya mecburuz. Binaenaleyh bu merakın halli hususunda ol kadar acul olmamanızı rica ederim.*” (s.76)

Anlatıcı, konuyu sınırlandırır. Hemen her şeyi anlatmak ister. Fakat sınırlandırma gereği de duyar. Julia’nın Alonzo ile evlenmeye karar vermesi episodunda, konuyu sınırlandırma gereği duyar: “*Hasan Mellâh’ın konağı gibi içinde*

*his ve vicdandan başka kanun tanınmayan bir yerde, iki gündün beri sebkat eden ve her bir fikrası vicdanca bir başka tesir hâsıl eyleyen ahval üzerine, kayıt ve tahrir şayan bin şey vuku bulacağı malum olup, ancak bunları müfredat ve tafsilatıyla yazacak olsak kitabımızı yalnız ona hasretmek lâzım geleceğinden, biz işin bu cihetini kariîni kirâm hazeratının mülahaza-i mahsusasına havale ile işin ilerisine bakacağız.”* (s.150)

Anlatıcı karakterler arasında ayırım yapar, açıkça taraf tutar. Kötü karakter (hero villain) olarak yansıtılan kişiler anlatılırken yansıtıcı bilinci (reflector omniscience) kullanır. Tanrısal bakış açısı içinde hareket eder, ikili bakış açısı kullanır. Dominico Badia'nın Hasan Mellâh'ın huzuruna getirilmesi sırasında ikili bakış açısıyla karşılaşırız: “*Şu halde merkumun yıldırım vurmuş gibi ân-ı vâhide geberip gitmeyip de, hâlâ canı tende bulunmasına doğrusu taaccüp olunur ve merkumun, elhak it canlı bir köpek olduğu hükmedilir.*” (s.158) Romancının Dominico Badia'da tasarrufu genellikle bu şekildedir. Bu yüzden Dominico Badia kötü kişi olarak türlü kılıklara girmeyi başarmasına rağmen kurguladığı planlarında sürekli başarısız olması ve beceriksizleştirilmesi romancının kötülerini cezalandırmak isteyişindedir. Tıpkı Walt Disney'in Tom ve Jerry çizgi filminde vakanın sürdürülmesi adına Tom'un hiçbir şekilde Jerry'yi yemeye muktedir olamaması gibi Dominico Badia da karikatürize edilir.

İyi niyetli anlatıcı sık sık geçmişte cereyan etmiş olaylara atflarda bulunarak okuyucuya yardımcı olur. Alonzo'nun Cartagena gemisinde Dominico Badia'yla eğlenmek için gönderdiği Zerno'nun yaptığı pazarlıkta iyi niyetli anlatıcı devreye girer: “*Alonzo'nun bu lakırdıları ne hâlde dinlemekte bulunduğunu hatırdan çıkarmamalıdır.*” (s.108)

Anlatıcının romanı eğlenmenin ve aynı zamanda ders almanın bir vasıtası olarak görür. Dominico Badia'nın romanda tasarlanan ibretlik öyküsü şu düşüncelerin dile getirilmesini sağlar: “*Mademki hikâye okumaktan asıl meram eğlenmek olduktan sonra, bir meramınız dahi zevât-ı muhayyelenin sergüzeşt-i ahvâl-i mutasavveresinden dahi ibret almaktır...*” (s.182) Namık Kemal'in İntibah Mukaddimesi'nde dediği gibi “*beşeriyetin tahliline*” (aktaran H.Sazyek ve E. Sazyek 2008: s.44) çalışan anlatıcı, romancıları hakikati algılamada tarihçilerden üstün tutar: “*...müverrihler âlem-i târihi tarh u tertip ederlerse de, her köşe ve bucağını hikâyenüvisler kadar göremezler.*” (s.193) Romanın sonundaki “Hatime”de hikâyeyi yazmaktan muradının hisse vermek

olduğunu dile getirir: “*Mahall-i âherde dahi demiş olduğumuz veçhile, kıssadan murat bir hisse-i ibrettir. Kıssamızdan her kim ne hisse almışsa, aldığı hisse-i ibretin hayrını görsün.*” (s.405)

Tanzimat döneminde Türk edebiyatına giren roman türü, insanın mahrem yaşantısını yansıtması bakımından kimi sınırlılıkları beraberinde getirmiştir. Devrin değer yargıları ve dini inançları, mahremine umuma arz edilmesini şiddetle yasaklamıştır. Batı edebiyatında birçok sınırı yıkan ve burjuva sınıfının her türlü yaşantısını ortaya koyan hatta yer yer pornografiyi içeren bir tür olan roman sanatının gerekleri karakterlerin yatak odasını bile umuma arz etme sonucunu doğurmuştur. Ahmet Mithat Efendi ise bu iki dünya arasında kalmış, özel yaşantıyı devrin toplumunun değer yargılarıyla törpülemiştir. *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında, Alonzo'nun zıfafi söz konusu edilirken anlatıcının şu görüşleriyle karşı karşıya kalırız: “*Galiba Alonzo'nun sûret-i zıfafına dair bazı izahat dahi istersiniz. Vakıa lazım gibi bir şeydir. Ancak bir sûrah-ı mestûrdan zıfafhaneleri temaşa edenler indimizde memdûh olmak şöyle dursun, nihayet derecede makdûh oldukları için kadh eylediğimiz bir sıfatı kendi nefsimiz için caiz göremedik.*” (s.178) ,

Şam'da Numan İbn-i Mutahhar'ın haremine okuru götüren romancı, yine de dönemin inanç dünyasına ters düşen en ufak bir ayrıntıya yer vermez. Harem diresine fikren girmenin anlatıcının bir ayrıcalığı olduğunu vurgular: “*Sû-i zehâbda bulunmayınız. Sizzat Numan İbn-i Mutahhar'ın haremindedir değiliz. Zira bize onun haremi mahrem edğildir. Fikrimiz oradadır ki, fikir için dünyada hiçbir yasak ve namahrem yoktur.*” (s.281)

Halk oyunlarındaki yanlış anlama, *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında yer bulur. Alonzo'nun Numan İbn-i Mutahhar'a seslenmesi, halk tiyatrosunun tesirini gösterir: “*Hey bana bakınız be! Adınızı da unuttum. Şey! Hey! İbn-i Matara mıydı neydi?*” (s.294) Alonzo'nun karakterizasyonunda Karagöz ve Pişekâr etkisi son derece belirgindir.

### 3.1.1.5.7. Muhteva

*Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanı, Hasan Mellâh'ın Cezayir ve Fas'ta kurduğu mutlu aile yaşantısı ile Dominico Badia'nın İslam coğrafyasında ve Avrupa'da güç ve otorite sahibi olmak için tevessül ettiği yolları içeren bir macera romanıdır. Romanda siyasî mücadelenin yanı sıra kadın teması da işlenir.

Dominico Badia'nın Batı Anadolu, İtalya, Mısır ve Suriye'deki bütün yaşantısı siyasî güç ve otorite elde etmek için içine girdiği çabayı yansıtır. Mısır'da Mehmed Ali Paşa'yı devirip Mısır Valisi olmak, İtalya'da Konte de Padoga ile evlenerek kilisenin gücünü eline geçirmek ister ve Suriye'de Fransız sömürsünü temellendirmek ister. Dominico Badia, Batı Anadolu'da Gadrouch Stephane, Malta'da Viterbo Milano, Mısır'da Şeyh Abdülkadir ve Hoca Dominico Badia ve Şam'da Ali Abbas kılığıyla gezer. Girdiği her kılıkta asıl kimliğini başarıyla gizler; ancak özlediği siyasî güç ve otoriteyi bir türlü elde edemez. Esasında *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar* romanında, Dominico Badia Şark memleketlerinde karışıklığı körükleyen Batılı bir ajan olarak yansıtılmıştır. İslam dünyasında daha sonra ortaya çıkan ve ajan olduğu halde Mekke'de Kâbe imamlığına kadar yükselen Lawrence de benzer nitelikte bir roman episodudur. Cinayet, polisiye, kılık değiştirme ve ajanlık gibi olaylar romanı kısmen postmodern yapar.

Romanda kadın, geleneksel çerçevesi içindedir. Alonzo, İlia'nın Trillo'dan alacağı intikam konusunu arkadaşlarıyla görüşürken Julia'yı "*erkekçe konuşacak işler*" (s.51) gerekçesiyle kamaraya yollar: "*Kadınların işitmesi iyi değildir. Zira, İstanbul'da kadınlara, saçları uzun, akli kısa derler. Sen İstanbul'a gitmedin ama, ben gittim öğrendim.*" (s.51) diyen Alonzo kadınları küçümser.

Kıskançlık temasının işlendiği romanda Alonzo'nun Julia'yı kıskanması vehim boyutlarına ulaşır. Alonzo, gemiye yeni aldığı Julia'yla Zerno ve İlia'nın ilgilenebileceği şüphesi içindedir daima. Anlatıcı, "*Aşk ne kadar kuvvet bulursa, kıskançlık dahi o kadar artar.*" (s.61) diyerek Alonzo'nun her geçen gün Julia'yı kıskanmasının artacağını haber verir. Casim Bey'in İnşirah'la evlenememiş olması ve almak istediği intikam Numan İbn-i Mutahhar'ı kıskanması sebebiyledir.

Romanda din de temalar arasındadır. Hasan Mellâh'ın kişiliği ve yardımseverliği anlatılırken genelde dinsel metinlere göndermeler yapılır. Hasan Mellâh, özellikle

Kur'an-ı Kerim'den sık sık ayetler okur. Numan İbn-i Mutahhar'ın intihar sebebini kendisinden öğrenen Hasan Mellâh “*Eşhedü billah! Vahdehü lâşerîke leh ve hüve alâ külli şeyin kadîr!*” (s.119) diyerek devamında intiharın İslam dinine göre sakıncalarını anlatır. Din konusunda karakterler son derece demokratik davranır. Alonzo Hristiyan olmasına rağmen İslam dinî inançlarına büyük saygı duyar. Yine Hristiyan olan İlia, “*Din meselesinin zararı yok. Bir adam hangi dini severse onu kabul eder.*” (s.94) der.

Aşk etrafında gelişen tali temalar romanda önemli yer tutar. Evlilik, bekâret, din, felsefe, aldatma, tarih, adalet, ceza, hak, intikam, esaret, cinsellik, iyilik, kötülük gibi konularda bilgi verilir.

Romanın en fazla dikkat çeken yönlerinden biri Romantik akımın gereklerine göre oluşturulmasıdır. Alexander Dumas Pere'in *Monte Cristo Kontu* romanında iyilerin ödüllendirilmesi ve kötülerin cezalandırılması romantik geleneğin zorunluluğudur. Edmond Dantes'in Monte Cristo'nun gerçek isminin olması ile Dominico Badia'nın Pavlos, Seyid Ali olarak ismini değiştirmesi ve Hasan Mellâh'ın kendisini Pavlos olarak tanıtmaması, İstanbul'da kılık değiştirmesi iki roman arasındaki benzerliklerdendir. Esmâ, Timur Bey, Alonzo'nun kimlik değiştirmesi de buna dahil edilebilir. Edmond Dantes'in Monte Cristo olmasından sonra intikamı bir tarafa bırakmaması ve kendisine kötülük edenleri cezalandırması, iyilik edenleri ödüllendirmesi ile Hasan Mellâh'ın babasının intikamını alması, Dominico Badia'nın peşine düşmesi, iyi olan herkesi ödüllendirip kötülerini cezalandırması arasında önemli benzerlikler vardır.

Avrupa romancılığında itirafın son derece önemli bir yeri vardır. *Sefiller*'de Jean Valjan'ın yaptığı kötülükleri itiraf etmesi, *Monte Cristo Dükü*'nde bütün kötü karakterlerin itirafları romantizm çerçevesi altında değerlendirmeye alınmalıdır. İntihar ederek ölen kahramanlardan Madam İlia'nın arınmak için Trillo'yla beraber olduğunu itiraf etmesi, Pietro'nun yaptığı kötülükleri itiraf etmesi Romantizmin hususiyetleri arasındadır. *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*'ın mekânlarının tıpkı *Monte Cristo Dükü* romanındaki mekânlar gibi İtalya, Fransa ve bazı Akdeniz adalarında cereyan etmiş olması bu benzerliğin başka bir yönüdür. Ayrıca Dumas'nın Bin bir Gece Masalları'ndan etkilenerek romanını maceradan maceraya atlayan kurgusu ile Ahmet Mithat Efendi'nin romanının kurgusu arasında son derece önemli benzerlikler vardır.

### 3.1.1.5.8. Üslup

Tıpkı *Hasan Mellâh* romanındaki gibi *Zeyl- i Hasan Mellâh*'ta da genel olarak anlatıcının metin organizasyonu ve vaka tasarımı kullandığı sade üsluptur. Sade üslûbun oluşmasında dış aksiyon (action exterior) son derece etkilidir. Nurullah Çetin (2002) de Ahmet Mithat'ın bu yönünü şöyle vurgulamıştır: “*Ahmet Mithat, kenidne okuyucu kitlesi olarak geniş halk kesimlerini, okuma yazmayı yeni öğrenenleri, kültür ve eğitim düşük kişileri hedef seçer. Dolayısıyla kolay okunabilen, yormayan, daha basit bir kurguya sahip, açık ve yalın bir dil ve üslubu olan, sürükleyici, eğlendirici sıkmayan bir teknikle roman yazar.*” (s.21)

Hasan Mellâh'ın yerine önemli bir yer işgal eden Dominico Badia'nın Akdeniz çevresindeki macerası, sade üslubun oluşmasında büyük katkı sağlamıştır. Şüphesiz ki romancı geleneksel Türk anlatı üslûbundan yararlanmış. Anlatımın sade olmasının başka bir nedeni de Ahmet Mithat Efendi'nin toplumun eğitimine verdiği önemdir (Zülfikar 1995: s.532).

Romanda denizcilik terimleri sıklıkla kullanılır: “*Fora gabya ve onu müteakip fora filika ve akabinde fora randa kumandalarını*” veren Alonzo, okura denizciliğe ilişkin malûmat sunmuş olmaktadır.

Masal üslubu Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarında çok etkili olur. *Zeyl- i Hasan Mellâh*'ta da bu üsluptan izlere rastlanır. Hasan Mellâh ve Cuzella'nın dürbünle etrafı temaşa ederken Numan İbn-i Mutahhar'ı kendini asmaya teşebbüs etmesine şöyle giriş yapılır: “Bir gün ikindi vakti idi ki..” (s.115) Bu anlatım, şüphesiz ki bize masalları hatırlatmaktadır.

Hasan Mellâh'ın mahkemede Numan İbn-i Mutahhar'ı savunması sırasında hukuk terminolojisi kullanılır: “*Efendim, bu zat şu mahkemede kadı iken Numan İbn-i Mutahhar namında bir Müslüman'ın zevcesini talâk-ı selâse ile tatlik eylediği hakkında hasbeten şehadet eden iki adamın şehadetiyle müfârekatlarını hükmeylemiş. Sonra da tecdîd-i nikâh için hülle lazım gelmiş. Ben dava ediyorum ki bu şahadet-i hasbiyye, muvafik-ı şer'-i mübîn değildir. Zaten şahitler yalan şahididir. Binaenaleyh edilecek hülle dahi âdeta bir zina olacaktı.*” (s.137) Dini hukuk terimlerini kullanan Hasan Mellâh'ın ve mahkeme üyelerinin üslubu hep bu yöndedir.



Romancı diyalog teşkilinde, tiyatro metinlerinde hareket ve durumların anlatıldığı parantez tekniğinden yararlanmışır. Tiyatro metinlerindeki replikler *Zeyl- i Hasan Mellâh*'ta da kullanılır: “*Alonzo- (gözlerini semaya kaldırarak) Öf! Aman Yarabbi! Hâlîme bari sen merhamet et! Bunların içinde çıldırmak işten değil be! (Cuzella(ya Ya ben biliyor muyum a kardeş? Alacak mıyım, almayacak mıyım, ben neden bileyim?)*” (s.174).

Romanın önemli bir bölümünün Arap coğrafyasında geçmesinden dolayı yer yer Arap diline ilişkin terim ve kavramlar kullanılır. Romancı, bölümler arasında geçiş yaparken şöyle der: “*Biz gelelim mâ-nahnü fihimize*” (s.197) Bu geçiş, Mısır tarihi anlatılırken yapılır. Yine Mısır'da Mehmet Ali'nin huzuruna çıkan harem ağasının konuşması Türkçe'yi Arap aksanına dayanarak konuşmasına örneklik eder: “*Ayva efendina! (...) Neam Efendina!*” (s.249)

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat Efendi'nin *Zeyl- i Hasan Mellâh* romanında da genel olarak halkın anlayabileceği bir dil kullanılmıştır.

### 3.1.1.6. PARİS’TE BİR TÜRK

Roman, 1876 (h.1293)<sup>87</sup> yılında yayımlanmıştır. *Paris’te Bir Türk*, “Ahmet Mithat’ın Avrupa’ya gitmeden, kitaplarla, bilhassa seyâhat kılavuzları” (Okay 1975: s.77)’ndan edindiği bilgiler sayesinde yazılmıştır 19. yüzyılın seyahat rehberlerini takip eden Ahmet Mithat Efendi, gitmediği yerler hakkındaki bilgisini buralardan edinir. *Paris’te Bir Türk* romanı, Paris ve çevresi görülmeden kaleme alınmıştır (Uraz 1941: s.10, Gezgin 1999:s.32) ). Ahmet Mithat Efendi, Paris’i bu romanı kaleme aldıktan on üç yıl sonra görecektir (Özkırımlı 1995: s.528) Buna rağmen romandaki mekânlar, gerçeği yansıtmaktadır. Fatih Andı (2006) ise, mekânsal gerçeğe uygunluğu Ahmet Mithat Efendi’nin dikkatine bağlar: “...başta Bedeker olmak üzere, Paris şehir rehberleri, Paris şehir planları, şehir tarihleri, Fransız gazeteleri, dergileri ve konuları Paris’te geçen kimi Fransızca romanlardır. Bu okumalar o kadar kapsamlı ve dikkatli okumalardır ki, üzerlerine bir de hayalen Paris’te yaşama özlemi eklenince, Efendi’nin iddiasına göre, gerçekten görülmüş de anlatılmış Paris’ten fark edilmemmektedir.” (s.267-268) Nitekim Carter V. Findley (1999) de *Paris’te Bir Türk* romanının Ecoles des Langues Orientales Vivantes’ta bir öğretmen tarafından Paris’i çok iyi bilen bir yazarın eseri olarak değerlendirildiğini ifade eder (s.13).

*Paris’te Bir Türk*’ün kahramanı Nasuh, Osmanlı gazetecisi olduğu için Avrupa’nın durumu hakkında gazetesine bilgi vermek için yine gazetesi tarafından Paris’e gönderilmiştir (Okay 1975: 342). Paris’te her türlü çevre ve insanı tanıyarak ülkesindeki gazetelere makale gönderir. Öyle ki Nasuh, *Le Figaro* ve *Du Monde* gibi gazetelere dahi yazılar yazar. Bunun mukabilinde Zekâ Bey, Avrupa’yı yalnızca zevk ve eğlence alemlerinden ibaret gördüğü için türlü belalara düşer kalır. Kısa sürede Fransa’da kendisiyle alay edilen bir tip haline gelir.

*Paris’te Bir Türk* romanı, Ahmet Mithat Efendi’nin hacmen en büyük romanlarından birisidir. Romanın Ahmet Mithat’ın roman sanatında yetkinleşmeye başladığı bir döneme rast gelmesi bakımından *Paris’te Bir Türk*’ün 1876’dan önce yayımlanan romanlarından daha başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

---

<sup>87</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000d), *Paris’te Bir Türk*, Haz. Erol Ülgen, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

### 3.1.1.6.1. Konunun Ana Hatları

Romanda iki tipin karşılaştırılması vardır. Yenileşme ile Tanzimat gençlerinin nerede duracaklarını bilmemesi üzerine, romanlarında iyi ve kötü tipler ortaya koyan Ahmet Mithat Efendi, Nasuh ve Zeka karakterleriyle bunu sağlar. Nitekim *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında da Râkım Efendi ve Felâton Bey bu tipleri karşılar. İstanbul'dan Marsilya'ya hareket eden Messagerie Impériale adlı Fransız şirketinin vapurundaki yolcular arasında başlayan romanın vakası, Fransa'da ve özellikle Paris'te cereyan eder.

*Paris'te Bir Türk*, Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanında ele aldığı gibi Avrupa'ya giden Türk kahramanın her türlü davranışıyla takdir toplaması ve büyük bir saygı uyandırması üzerine inşa edilmiştir. Tanzimat dönemine ortaya çıkan yeni genç tipinin örneklik edecek bir göstergesi olan Nasuh'un bilgisi ve görgüsü, çalışma azmi, kendi medeniyetinin ve dininin savunuculuğu sayesinde Fransa'da her türlü kibar aleminin aranan simalarından biri haline gelmesi işlenmiştir. *Acayib-i Alem*'de Suphi ve Hicabi Rusya'daki seyahatleri boyunca ülkesini temsil etmiş, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*'de Rakım Efendi İstanbul'da yaşayan Batılılar arasında yine Türk tipinin en güzel örneği olmuşlardır. Hep Avrupai tipleri beğenen, kendi insanını aşağılayan topluma modern ve Batılı yerli tip örneği vermektedir.

*Paris'te Bir Türk*, eser ismini esasında romanda geçen *La Vie Parisien* gazetesine derc edilmiş bir makaleden alır. De La Chaisne, Nasuh'a Türkler hakkında çıkan bir makale nedeniyle gazetede "Paris'te İki Türk" (s.312) yazısını gösterip okutur. Romana alınan yazıda Nasuh ve Zekâ Beyler karşılaştırır. Nasuh Türkleri temsil eder. Paris'teki milli kütüphanede her gün çalışır. Gazetelere yazılar yazar. Tiyatro tekniklerini öğrenmek için perde gerisinde makinistlik yapar. Bitmez tükenmez bir çalışma azmiyle sadece Türklerin temsilcisi ve iyi örneği olarak kalmaz; bütün Fransa için örneklik teşkil eden bir genç derecesine yükselir. Zekâ Bey ise işret alemlerinde alafranga düşkün ve kötü bir tip olarak yansıtılır. Parasını Grisette<sup>88</sup>'lere kaptırır. Batılılaşmayı şekilden ibaret sanır. Batı'nın ilim ve irfanıyla hiçbir surette alakası yoktur. İşte gazetede çıkan bu başlığa binaen romanın yalnızca Nasuh'u temsil etmesi

---

<sup>88</sup> Fahişe

için *Paris'te Bir Türk* ismi uygun görülmüştür. Roman, Osmanlı'nın çok dilli, çok kültürlü yapısını ortaya koyar.

### 3.1.1.6.2. Şahıslar

Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarının çoğunda görüldüğü gibi şahıs repertuarı *Paris'te Bir Türk*'te de geniş tutulmuştur. Bir protagonist olarak Nasuh'un karşısında antagonist olarak Zekâ Bey bulunur. Gardiyanski, Cartrisse, Poliny, De La Chaisne, Catherine, Paul, Anne, Alexandre, Madame de Trouville, Gernold ve Virginie romanda norm şahıs olarak bulunurlar. Vaka Fransa'da cereyan ettiği için kahramanların çoğu Fransızdır. Leh, Rus, İngiliz ve Alman uyruklu kahramanlar da romanda mevcuttur. Türk olarak romanda Nasuh, Zekâ, Remzi ve Sena Bey görünür.

#### a. Protagonist Şahıslar

##### Nasuh

Romanda bir protagonist olarak işlev gören Nasuh'un ilk sunumu "*Messagerie Impériale nam Fransız kumpanyası vapurunun*" (s.1) İstanbul'dan Marsilya'ya ilk hareket edişinde yapılır. Klasik roman anlayışına göre romanda yer alacak şahısların tanıtımını yapan romancı Nasuh'u şöyle sunar: "...*Nasuh Efendi namında yirmi sekiz, otuz yaşlarında bir delikanlı olup hâl ü şanından gayet sükûtî-meşrep bir şey olduğu anlaşılır.*"<sup>89</sup> (s.6)

Nasuh, romancının sözcüsüdür (spokesman). Gerçekten de Flaubert'in Emma Bovary'si için söylediği "*La Bovary, c'est moi*"<sup>90</sup> (aktaran Ataç 1964: s.650) sözünü biz de Ahmet Mithat Efendi'nin Nasuh'u için söyleyebiliriz. *Felâton Bey ile Râkım Efendi'nin Rakım*'ından sonra *Paris'te Bir Türk*'ün protagonisti Nasuh'ta yazarının

<sup>89</sup> Nasuh'un bu sunumunda "*sükûtî-meşrep*" şeklinde ifade edilen kişilik yapısı ile romanın devam eden vaka atmosferinde hemen her konuda görüş dikte etmeye çalışan kişiliği ile çeliştiğini belirtmekte yarar vardır.

<sup>90</sup> "İşte Bovary, tıpkı ben"

izdüşümlerini görürüz (Çetin 2007: s.51). Mustafa Nihat Özön (1985) Nasuh için “*Ahmet Mithat’ın ta kendisi*” (s.200) der. Romancı, bütün görüşlerini Nasuh aracılığıyla dile getirir. İsmi dahi tıpkı roman yazarı gibi nasihat verme kaygısından ötürü Nasuh olarak konulmuştur (Uğurcan 1984: s.68). O, bütün insanları kardeş duyar; bütün yeryüzünü ise vatani olarak görür. Böylelikle sanayi devrimiyle ortaya çıkan enternasyonal tipin Osmanlı coğrafyasına bir roman sayesinde geldiğine şahit oluruz. Şinasî’nin “*Milletim nev-i beşerdir, vatanım rû-yi zemin*” (s.13) ifadesini Nasuh da kullanır.<sup>91</sup> O, kendi çabalarıyla kendini yetiştirecek kadar çalışkandır (Ülgen 1994: s.5). Gemi yolculuğunun hemen başında, bilgisiyle kendini kabul ettirmek ister. Romancının bu tutumu onun kendini ispat etme amacını içerir.

Gemi yolcuları arasında yapılan sohbetlerde Nasuh, Fransızca, Farsça ve Arapça bilgisi ve Fransız, İran ve Arap edebiyatındaki bilgisi dikkate değerdir. Hatta Cartrisse “*Vallahi siz Fransız edebiyatından bahsederken ben sizin Türk olduğunuza asla ihtimal veremedim.*” (s.15) diyerek Nasuh’un yetkinliğini ortaya koyar. Yine Cartrisse’in “*Şark ve Garp edebiyatı kaybolsa zihninden çıkarıp yeniden ortaya koyacak.*” (s.18) ifadeleri, bu konudaki bilgisini ortaya koyar.

“*...kendim fakir, fakat büyük familyadan olduğum için*” (s.32) diyerek nesebine gönderme yapan Nasuh, mütevazı davranır, kendini fakir olarak yansıtır. Fakat bilgileri ile zaman zaman övünmekten de geri durmaz. Çevresindekiler de onu över: “*Cartrisse genç Osmanlı’nın fezaî-i ilmiyesinden bahseyledikçe, Gardiyanski hüsn-i ahlâkını ve tab’ında olan besalet-i merdaneyi metheder ve buna mukabil Cartrisse arz ve dermiyana şayan aşka bir halini zikreyledikçe Gardiyanski dahi ona münasebet olacak bir fazilet daha bulup söylerdi.*” (s.54) Esasında bu anlatım, protagonistin romana yansıyan projeksiyonudur. Çevresinde daima takdire mazhar olur, âdeta takdir toplamak için çalışır. Özgüveni son derecededir. Gemi yolculuğu sırasında Cartrisse’e söylediği şu sözler onun aşırı özgüvenini yansıtır: “*Ben istersem o dünyada kimseyi beğenmeyen azametli Mademoiselle Catherine’i kendime çıldırasıya âşık edebilirim.*” (s.74)

Geminin Fransa kıyılarına yanaşmasıyla söylediği “*Efendim ben Fransa’yı henüz ilk defa olmak üzere görmekteyim.*” (s.87) ifadesi, onun ilk defa Fransa’ya gittiğini gösterir. Marsilya’da gitmedik yer, incelemelik bir nesne bırakmayan

---

<sup>91</sup> Bu ifadelerin Tevfik Fikret’in sonra yazacağı “Halûk’un Amentüsü” adlı şiirinde “Nev’i beşer milletim; rû-yi zemin vatanım” dizeleriyle gösterdiği benzerlik dikkat çekmektedir. Esasında Şinasî’ye ait olan bu sözler (Şehsuvaroğlu 2003: s.119), bir atasözü haline gelmiştir.

Nasuh'taki merak daima filozoff bir meraktır. İstanbul'da anlaştığı gazete tarafından Fransa'ya gönderilen ve buranın ahvali hakkında gazetesine yazı gönderen Nasuh, zaman zaman bir gezi yazarı gibi davranır.

Marsilya'dan Lyon'a giderken trende Gardiyanski'ye hayatını anlatır.<sup>92</sup> Hayatını romana benzetir: "...benimki ise gayeti bir roman olabilir." (s.103) Gardiyanski'ye anlattığı hayat hikâyesinde, "ulemadan bir adamın sülbünden" (s.103) olduğunu, babasını küçük yaşlardayken kaybettiğini, babasının dostu Dr. Hell tarafından mükemmel olarak yetiştirildiğini ve Dr. Hell öldükten sonra kendisine büyük bir mirasın bırakılmış olduğunu ve her türlü aleme girip çıktığını anlatır. Fransa'ya gelişini İstanbul'da yapacak ve araştırarak bir şeyin kalmadığına bağlar: "*Ben her çiçeğin balını almış bitirmiştım. Binaenaleyh gönlümde Avrupa havaları esmeye başladı. Bütün gün Avrupa bilâd-ı meşhûresi ahvalini mübeyyin kitaplar okurdum. Bütün gece dahi hulyamda , rüyamda Avrupa'yı seyahat ederdim.*" (s.109) Fakat elinde kalan parası Avrupa'da bulunmaya yetmez: "*Vakıa elde olan sermayem beni Avrupa'da peynir ekmekle dahi besleyemez ise de İstanbulca birkaç matbaacı ile mukavelelerim vardır.*" (s.109)

Marsilya'dan Lyon yoluyla Paris'e geçen Nasuh, öğrencilerin yaşadığı Quartier Latin'e ucuz sayılabilecek orta halli bir otele yerleşir, yemeklerini Provençalı Kardeşler Lokantası'nda yer. Ucuz yerleri tercih etmesi, iktisattan yana olduğunu gösterir. Paris'te bulunduğu müddet içerisinde gezmedik yer bırakmaz. Nasuh, bunu sürekli okuyarak yanında bulundurduğu ve anlatıcının Rehnümâ-yı Seyahîn olarak söz ettiği *Bedeker'e* borçludur (Uğurcan 2007: s.142). Hatta Nasuh, Catherine ile Paul'a Paris civarında bulunan Fontainebleau kasabasını tarif ederken şunları söyler: "*Paris ve civarı haritası ezberimde olduğunu bilirsiniz ya.*" (s.291) Yerleştiği pansiyonda Türk adetlerini uygular. Hiç tanımadığı komşularını bir nezaket nişanesi olarak ziyaret eder ve kendini şöyle takdim eder: "*Hanımlar! Efendiler! Kendimi size yeni komşunuz olmak üzere takdim ederim ve sizi taciz edecek hiçbir hâl ve hareketim vukua gelmeyeceğini vaadle hakkımda teveccühünüzü rica ederim.*" (s.119) Görmediği ülkeyi bu kadar gerçekçi anlatan Ahmet Mithat Efendi, büyük bir muhayyileye sahiptir.

Paris'te bulunduğu zaman henüz Osmanlı coğrafyasında tanınmayan ancak Fransa'da popüler bir oyun yazarı olan Eugene Scribe'i bilmesi Fransızları dahi hayrette

<sup>92</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kahramanlar geçmişlerini zaman zaman kendileri anlatır, bazen de romancı bu görevi üstlenir.

bırakır: “Zira onlar henüz iki gündən beri Paris’te bulunan bir Türk’te bu derece vukuf ve malûmata asla muntazır değil idiler.” (s.131) Paris’teki Millî Kütüphanede günlük “altı yedi saat”ini (s.157) geçirir. Orada birçok Fransızca ve Arapça kitabı okur, ilmini artırır. Arapça kitapları tashih eder. Böylelikle Milli Kütüphane’ye emeği geçer. Tashih işi karşılığı para da kazanır. Tiyatro salonundaki teknik işleri öğrenmek için makinist olarak çalışır. O, bu yönüyle Ahmet Mithat Efendi’yi hatırlatır (Ülgen 1994: s.6).

Paris’te katıldığı yüksek sosyete toplantılarında Nasuh konuştuğu zaman salon dikkatle dinler. Hemen herkes bu Türk’ü tanımak için gayret eder. Söylediklerini eleştirmek isteyenler onun keskin mantığıyla daima susmak zorunda kalırlar. Nasuh’un isimsiz olarak yayımladığı oyun, kısa sürede Paris’te popüler hale gelir. Paris halkı büyük ilgiyle bu oyunu izler. Catherine’in hayatından esinlenerek bu oyunu yazmıştır. Oyunun muharriri adıyla imzasız olarak *Le Figaro* gazetesine yazılar gönderir. Birçok Fransız gazetesinde bu oyunla ilgili tartışmalar çıkar.

Nasuh Paris’te bir de Madame Gernold ile aşk yaşar: “*Madame Gernold ile olan münasebete gelince: Bu münasebet âdeta ateş ile barut oyunu gibi bir şey idi.*” (s.159) İkisi arasındaki münasebet tamamen uzvîdir (Yıldız 1999: s.328). De La Chaisne ise Nasuh’a âşık olur, onunla birlikte olmak ister. De La Chaisne’i reddeder: “...*karı kolunu Nasuh’un boynuna dolamağa davrandı ise de Nasuh bu harekete öyle körü körüne itaat etmeyerek geri çekildi.*” (s.221) Bu hadise sırasında Nasuh’un De La Chaisne’e kadın konusunda söylediği şu sözler dikkate değerdir: “*Müteehhil bulunur isem, kendi karımdan maada âfet-i cihana dahi meyletmem. Bu perhizkârlığa tahammül yok ise tehhül de etmem. Bekâr bulunur isem Gernold gibi kendisi kendisinie sahip olan bir karı ile tarîk-i şehvâniyyede refakat edebilirim. Bir kız ile değil. Zira başkasının malı olmaya hazırlanmaktadır. Bir zevce ile hiç değil. Zira başkasının hakkıdır.*” (s.223) Poliny de Nasuh’u sever. İntihar etmeden önce Simon’a yaptığı itirafta Nasuh’u sevdiğini söyler.<sup>93</sup>

Nasuh, Paris’te bulunduğu sırada bir yardımsever oluşundan ötürü pek çok kimseye yardım eder. Poliny’i esaretten kurtarır, ona drahomasını vererek ressam olan

---

<sup>93</sup> Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâton Bey ile Rakım Efendi* ve *Acayib-i Alem* romanlarında hüsn-i emsâl olan Türk kahramanlara Avrupalı genç kızlar âşık olmuşlardır. Bu yüzden Nasuh da tıpkı Râkım gibi yazarın izdüşümü olur (Akyıldız 2006: s.245-246).

Simon ile evlenmesini sağlar. Cartrisse ve Gardiyanski'nin evlenmesini de aracılık görevi yapar. Yine Catherine ile Paul'un evlenmesine ön ayak olur. Rahibe olan Anne'nin ruhban sınıfından ayrılıp yeni bir yaşam sürmesine zemin hazırlar.

Nasuh her yönüyle yeni tipi yansıtır. Ama o kendi kültür, din ve geleneklerini Avrupa'nın yeni fikirleri ve idealleriyle birleştirip yeni bir senteze varır. O, *Paris'te Bir Türk* romanının basıldığı sene olan 1876 yılında ve daha sonrasında okuyan Osmanlı gençleri için bir prototip olacaktır. Kadından dine kadar her konuda fikirleri olmakla beraber "Türk gibi kuvvetli" sözüne mazhar olacak fizikî özellikleri de mevcuttur. Lyon ve Paris arasında trenle seyahat eden Nasuh, trenin sarsılması sonucunda kendi locasına fırlayan De la Chaisne'i kurtarır (s.113). Suya düşen James'i atıyla birlikte kurtarır (s.247).

*La Vie Parisien* gazetesinde yayımlanan "*Paris'te İki Türk*" (s.310) adlı yazıda kendisiyle karşılaştırılan Zekâ Bey'in züppe (snob) bir tip olarak yansıtılmasına üzüldür. Çünkü bir Türk'ün davranışıyla kendi milletinin şan ve şerefini muhafaza etmesi gerektiğini düşünür.

Nasuh, Paris'in yoksul mahallelerinde yaşayan fakir insanlarını ve öğrencileri ziyaret eder, onlarla diyaloga geçer. Bu yerleri ziyaret etmesinin sebebi ise bitmez tükenmez merak duygusundandır. Nasuh, Alexandre'ın ayartmaya çalıştığı garson kızla tanışır. Virginie Alcola adındaki garsonun namus telakkisine onun tüm yoksulluğuna rağmen hayran olur. Virginie ile tanıştıktan sonra evlenmeye karar verir. Romanın sonunda İstanbul'a dönme isteğinde Virginie ile evlenme etkilidir. Müslüman olma şartı koşmaz.

## **b. Antagonist Şahıslar**

### **Zekâ Bey**

Romanda antagonist olarak bulunan Zekâ Bey, Nasuh'un zıddıdır. İlk tanıtımı onun romandaki bütün kimliğini ortaya koyar: "...Türk olduğu yalnız isminden anlaşılıp, ol kadar alafranga, ol kadar şık bir şeydir ki, sofrada Avrupalı ve mütemeddin addolunmaya lâyık ondan başyka kimse olmadığı hükmedilse sezadır."



(s.5) Tanzimatın ortaya çıkardığı züppe (snob) tiplerden olan Zekâ Bey, İstanbul'dan Marsilya'ya doğru yola çıkan gemide bile Madame De Trouville ile alenen aşk yaşar. Âdâba riayet etmeyen Zeka Bey'i Gardiyanski ise şöyle değerlendirir: “*Bu Zekâ Bey midir? Kimdir? Hâsılı sizin şu hemşehri bir cemiyet içinde riayeti lâzım gelen adaba riayet etmiyor!*” (s.17) Madame De Trouville ile adap kuralları dışında şakalaşan ve eğleneir, gemide bulunan Gabrielle'yi zorla öpmeye çalışırken azar ile karşılaşır: “*Zekâ Bey dahi galebe-i hırs ve hevesle o derece saldırdı ki daha oracıkta bûse-çîn olmak küstahlığına dahi kıyam eyledi. Binaenaleyh Gabrielle süslü beyin sol yanağına bir indiriş indirdi ki, fişek gibi patladı.*” (s.62)

Zekâ Bey, Paris'te bulunduğu sıralarda evini gayet güzel bir şekilde donatarak esnaf karlılarıyla ilişki kurmak ister. Bir madama aldığı hediyelerle servetini tüketir. Remzi adlı arkadaşı da aynı madam ile aşk yaşamak için çabalar ve Zekâ Bey'in parasıyla ona hediyeler alır. *La Vie Parisien* gazetesine haber olan Zekâ Bey ve arkadaşı Remzi'nin bu davranışları onları sıkıntıya sokar. “*Pariste İki Türk*”(s.312) adıyla çıkan yazıda, Nasuh ile karşılaştırılan Zekâ Bey'in bütün davranışları onu rezil eder. Gardiyanski'nin Varonski adındaki dostunun yanında Nasuh'u aşağılamaya çalışan Zekâ Bey, bulunduğu mecliste de ona kimse itibar etmez. Elde etmeyi düşündüğü bir kadına cesaretini ispat etmek için aşağı takımdan beş kişiyi bir öğün yemek karşılığında elde eder. Beş kişiyi madamın huzurunda dövecektir. Madamın da bulunduğu salona gelen beş kişi, planlandığı gibi kadını rahatsız eder. Zekâ Bey, “*şarlatana bir sille vurur ve icap ederse ise müracaat edersiniz diye kartvizitini*” (s.440) verir. Şarlatan ve arkadaşları Zekâ Bey'i düelloya davet eder. Zekâ Bey bunu kabul eder. Dışarıda kahramanlığını göstermek için yalandan kulağını kanatmak ve kadının karşısına biraz da yaralı olarak çıkmak için çabaladığı sırada kulağının yarısı kesilir.<sup>94</sup>

İtibarını kaybeden ve ülkesini temsil edemeyen Zekâ Bey, Tanzimatın ortaya çıkardığı alafranga meraklısı ve mirasyedi bir tiptir. Zekâ Bey, romanda karikatürize edilmiştir.

---

<sup>94</sup> Şeyhi'nin Harnamesi'nde tarlaya girip tepinen eşeğin kulağı tarla sahibi tarafından kesilir. “bıçağımı çekdi kodi ayruğunu / kesdi kulağımı vü kuyruğunu

### c- Norm Şahıslar

#### Madame de la Chaisne

Nasuh ve Gardiyanski'nin Lyon'dan Paris'e giden trende yolculuk ettikleri sırada vagonların birinin kazayla raydan çıkması üzerine romana ilk olarak Madame Maperceine olarak girer. Kaza sırasında Nasuh ve Gardiyanski Madame de la Chaisne'in hayatını kurtarmıştır. Madame de la Chaisne'in ilk tanıtımı Nasuh ve Gardiyanski ile Paris garında yapılır: "... *sinni otuzu müteceviz ve endamı, hüsnü oldukça yerinde olup hâl ü şanından dahi öyle pek bayağı bir şey olmadığı anlaşılır.*" (s.112) Asilzâde bir kadın olup kazada kendisini kurtaran Nasuh ve Gardiyanski'yi adresini verdiği evine davet eder. Böylece Madame de la Chaisne'in romana girişi sağlanır.

Nasuh, Madame de la Chaisne'i ziyaret eder. İlk ziyaret sırasında Nasuh'u karşıladığı sırada karakter özellikleri ortaya konulur: "...*gayet mültefit, gayet zarif, şen şetaretili! Nazik!*" (s.127) olan Madame de la Chaisne, romanda Fransız asilzâde tipini yansıtmak ve Tanzimat döneminde örnek olarak yaratılan yeni Türk gencinin Avrupalının bakış açısını karşılamak maksadıyla tasarlanmıştır. Elbette ki onun romana ilk girişinden sonuna kadar Nasuh, asilzade kadınların bile elde edemeyeceği bir erkek seviyesine ulaştırılır.

Başlangıçta bir bahçıvanla evli olan Madame de la Chaisne, güzelliği sayesinde Monsieur de la Chaisne'in ilgisini çeker. Monsieur de la Chaisne, onu kilisiye kızı olarak tasdik ettirip yanına alır ve bahçıvandan ayrılmasına ikna eder. Dışarıda Monsieur de la Chaisne'in kızı olarak bilinen Madame de la Chaisne, hakikatte karısı vazifesi görür. "...*kocasını terk ederek babamdır diye bir esir-i şehvet ihtiyarla yaşayan ve en sonra dahi bir sevdâ-yı gayr-i meşrûun yadigâr-ı hicabı olan çocuğunu Lyon'da bir yere terk eden*" (s.173) Madame de la Chaisne'e kocası ölünce çok büyük bir servet kalır. *Eski kocasının bütün isteklerine rağmen yeniden birlikte yaşamayı reddeder* (s.155-156).

Madame de la Chaisne, Nasuh'u içinde yaşadığı kibar alemlerine davet eder. Nasuh'un Paris'te elit kesim ile bağlantısını sağlar, Nasuh'a âşık olur. Nasuh, onun bahçıvandan tek taraflı olarak ayrıldığını ileri sürerek aşk isteklerini kabul etmez. Nasuh'a göre Madame de la Chaisne hâlâ evlidir. Nasuh'un Gernold ile beraber

olmasını kıskanan Madame de la Chaisne, “*Madame Gernold aşüftesinin bu Paris’ten, belki bütün dünyadan vücudunu kaldırmak*” (s.451) amacıyla olduğunu söyler. Fakir bir genç olan Aelxandre’ı eğitip kibar alemlerine Monsieur Rose en Coeur olarak sokan Nasuh, Madame de la Chaisne’i bu genci tavsiye eder. Anne ile aşk yaşayan Alexandre’ı kendisine bağlayan Madame de la Chaisne, yaşayacağı aşk hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirir: “... *Monsieur Rose en coeur buraya gelecek ve gerek yüreğimin ve gerek bedenimin sahibi olacak.*” (s.471) Madame de la Chaisne, evlilik konusunda Nasuh’a düşüncelerini izah eder: “*Ben esarete tahammül edebilir miyim?*” (s.471)

Kocasını terk eden ve menfaat gereği hakikatte metresi olduğu ihtiyarın ölümünden ötürü kendisine büyük bir miras kalan Madame de la Chaisne, cinsel bakımdan kontrolünü kaybetmiş bir kadın olarak yansıtılır. Nasuh, bu kadınla birlikte olmayı reddederek örnek kişiliğini sürdürür.

### **Gardiyanski**

Nasuh’un İstanbul’dan Paris’e gittiği sırada yol arkadaşlığını yapan norm şahsiyettir. Romanda kendisinden birçok kez “*Lehli Gardiyanski*” (s.6) olarak söz edilir. Gardiyanski hakkında ilk bilgiler Nasuh’un Cartrisse ile diyalogu sırasında verilir: “... *Gardiyanski ne ihtiyardır, ne de genç. Fakat tecrübesi, akli pek pîrâne ve muamelesi ise pek civanâne, serbest, doğru sözlü, açık yürekli bir adamdır. Böyle adamların zahiri ile batını bir olur. Zahirinde hasenattan başka bir şey görülmediği gibi, batınında da görülmez.*” (s.37) Gardiyanski, geçmişini Nasuh’a anlatırken kendisinden şöyle söz eder: “...*ben ismimden, şekil ve simasından derhal Pulak olduğum anlaşılacak Pulaklardanım. Hatta nefs-i Varşova şehrinden ve oldukça da zadegândan ma’dud bir familyadanım. (...) Çehrem beni elli yaşınaz varmış gibi gösterir ise de, sinim henüz kırka varmamıştır.*” (s.93) Romanda, Zekâ Bey gibi alafranga düşkünün mirasyedi Türk tipine tercih edilen yabancı bir karakter olarak yer alan Gardiyanski’nin Nasuh’a anlattığı öz geçmişi onun en ayrıntılı hayat hikâyesidir.

Gardiyanski’nin kişiliği Lehistan-Rusya savaşında yoğrulmuştur. Bir vatansever olan Gardiyanski, Karadeniz kıyılarında ülkesini işgalden kurtarmak için Ruslarla

savaşmıştır. Hatta bu uğurda babası ve bütün erkek kardeşleri “*Moskof kılıcıyla kesilmiş veya Moskof ipliğiyle*” (s.93) öldürülmüşlerdir. Ruslarla savaşmayı ölüm-kalım sebebi olarak görür, ailesi Rus zulmün uğramasını diye evlenmek istemez. Savaş sırasında Ruslara esir düşer, Rus coğrafyasında ellerli kelepçeli, ayakları prangalı olarak hapisten hapse nakl edilir. Kafkaslarda Ahmet Şemayil ve annesi Fatıma Çemsay, ona yardım ederler ve esaretten kurtulmasını sağlarlar. Bu Çeçen ailesinin kendisine ettiği yardımı unutamaz (s.101). Esaretten kurtulduktan sonra ailesine ait bütün emlak ve varlığı satarak ömrünü seyahatle geçirir. Gardiyanski'nin Nasuh'a söylediği “*Familyamın tarihini hiç sorma. Vatanımın tarihi kadar faci bir tarihtir.*” (s.93) şeklindeki sözleri acı çekerek olgunlaşan (maturing) yapısına işaret eder. Paris'te Nasuh ile zaman zaman bir araya gelir, Messagerie Impériale vapurunda tanıştığı Cartrisse ile birbirlerini severler. Cartrisse ile mektuplaşır, Nasuh'un yönlendirmesiyle evlenmeye karar verir. Cartrisse ile böylece evlenen Gardiyanski'nin romandaki bütün macerası bu evlenmeyle son bulur.

Romanın başından sonuna kadar Nasuh'un yanında yer alan vefalı, itaatkâr ve samimi bir dost olarak yansıtılır. Örnek olarak addedilen Türk kimliğinin yansıtılmasında zaman zaman Nasuh'un sırdaşı olan Gardiyanski, bir bakıma Osmanlı-Lehistan ilişkilerinin XIX. yüzyıldaki durumunu da izah eder. İki ülkenin de XIX. yüzyılda Ruslarla savaş halinde olması, Avrupa'da Türk ve Leh ırklarının olumlu olarak yansıtılmak istendiğinin göstergesidir.

### **Cartrisse**

Romandaki ilk sunumu Madame Cartrisse ve Mademoiselle Cartrisse hitaplarından her ikisine de cevap verdiğiinden “... kendisi bakir!.. midir? Yoksa mütehhil midir?” (s.4) sorularına dayalı olarak yapılır. Anlatıcı, kendisinin evli ya da bekâr olduğu hususunda bir bilgi sahibi olmadığını belirtir. Bu vesileyle Cartrisse'in tanıtımı şöyle yapılır: “...mezbure otuz beş yaşında yok ise bile otuz yaşından aşağı olmadığına kim yemin etse başı ağrımaz. Bu da güzel denilecek güzellerden değil ise de, iri yapılı gayet levendâne bir karı olduğundan karılığın tesirâtı her kime olsa ika edebileceği müsellemidir. Şu kadar var ki çehresi pek tünd bir şeydir.” (s.4) Cartrisse'in

İstanbul'da bulunmasının sebebi, “*bir kerecik görmeyi merak*” (s.9) etmesinden ötürüdür.

Nasuh'un vapur yolcularına Dünya edebiyatından ve özellikle Fransız edebiyatından söz etmesi üzerine Cartisse'in edebiyatla alakadâr olduğunu Catherine'e söylediği şu sözlerden anlamaktayız: “*Biz en çok vaktimizi edebiyatla geçirdik.*” (s.43) Vapur yolculuğunun haricinde de Paris'te Nasuh ile görüşen Cartisse, Gardiyanski ile yakınlaşır. Nasuh'un aracılık etmesi üzerine Gardiyanski ile evlenebileceğini ifade eder. Evlenince romandaki fonksiyonu sona erer. Avrupalı gözüyle bir Türk'ün güzel örnek olarak romanda yer almasına hizmet eden Cartrisse, Nasuh'a olan hayranlığını dile getirir.

### **Madame de Trouville**

İstanbul'dan Marsilya'ya hareket eden Messagerie Impériale adlı Fransız şirketinin vapurunda yolcu olan Madame de Trouville'in ilk tanıtımı şöyle yapılır: “... *ismine Madame de Trouville denildiğine göre, Avrupa asilzâdeganından olduğu anlaşılırkırkı mütecaviz fakat hâlâ oynak ve şişman bir karıdır ki eğer şişmanlığı ve bir de ziyadece esmerliği olmasaydı güzellikte orta halli olduğuna hükmedilebilirdi. Kendi rivayetine göre Paris'e avdet ediyormuş. Bundan anlaşılır ki, zaten Parisliymiş de.*” (s.4)

Vapur yolculuğu sırasında Zekâ Bey ile olan münasebeti, dönemin ahlâk kurallarını aşar. Zekâ Bey'e sokulur, yer yer onu kucaklayacakmış gibi davranır. Zekâ Bey'in Madame de Trouville'e söylediği şu sözler anlamlıdır: “... *erkek olmamışsın ki, senin kadar erkek kadri bilen karıya erkeklerin ne kadar meyl ve muhabbet göstereceğini fehm edebilesin.*”(s.10) Catherine'in annesi olan Madame de Trouville, Cartrisse'e anlattığı hayat hikâyesinde önceleri fakir ama güzel bir genç kız olduğunu, bir İngiliz lorduyla evlendiğini; fakat Mister Habbes adındaki biriyle kocasını aldattığını anlatır.

## Gernold

Nasuh'un dul olması itibariyle kendisiyle birlikte olmakta bir sakınca görmediği Alman dul kadındır. Nasuh'un Paris'e gitmesinden sonra yerleştiği Monsieur le Prince sokağında bulunan pansiyonun tanıtımı yapılırken Gernold'dan söz edilir. Madame Hyrienne'nin kardeşi olan olan Gernold, "... *henüz otuz yaşında ve oldukça beyaz ve güzelce bir karı olduğu halde kocası Monsieur Gernold'un pek uygunsuz bir adam çıkmasından dolayı ayrılmış ve eniştesi yanında âdeta çocuk dadılığı ifa etmekle yiyecek bir lokma ekmek*" (s.118) elde edebilmektedir.

Türk misafirperverliği ve âdetlerini göstermek için Monsieur Gernold'un kaldığı odayı ziyaret eder. Ona iltifat ederek, onu kendisine yaklaştırır. Onu, Grisette oyununa götürür. Madame de la Cnaisne'in aşk teklifleri karşısında Nasuh, Madame Gernold ile yaşadığı ilişkiyi şu sözlerle haklı gördüğünü izah eder: "*Gernold'un kocası onu istemeyip terk etmiş. Sizin kocanız ise hâlâ sizi ister. Siz onu reddediyorsunuz. Bu halde sizin üzerinizde elan bir hakk-ı zevciyyet vardır. Gernold'da böyle bir hak kalmamış. Elyevm kendi salâhiyetini istediği gibi istimal ve ondan istediği gibi istifade edebilir.*" (s.223) Böylelikle Nasuh ve Gernold arasında yaşanan münasebet, anlatıcı tarafından aklanır. Gernold ile Nasuh flört eder.

Gernold tipinin romanda yer almasının esas sebebi, Nasuh'a meşru bir aşk ve flört yaşamı oluşturmaktır. Gardiyanski ile Cartrisse'in evlenmesinde ön ayak olan Nasuh, evlenmeye gelince bekârlığını muhafaza etmiş olan Virginie Alcola adlı genç kız ile evlenmeyi tercih edecektir.

## Gabrielle

İstanbul'dan Marsilya'ya hareket eden Messagerie Impériale adlı Fransız şirketinin vapurunda ilk olarak karşımıza çıkan Gabrielle, İstanbul'da meşhur olmuş bir tiyatro oyuncusudur. Anlatıcının kendisinden güzel olarak söz ettiği Gabrielle'de, Madame de Trouville'de görülen "*aşüftelik emareleri*" (s.5) bulunmamaktadır. Bu karakter, Zekâ Bey'in gemideki hoppalığını küçümsemek maksadıyla romanda yer almıştır. Bir tiyatro oyuncusu olarak romanda sadece vapur içindeki bir yolcu olarak

bulunmasında, Nasuh'un tiyatro ve edebiyat hakkındaki geniş bilgisini izah etmesine olanak tanımaktır.

### **Catherine**

Catherine'nin ilk tanıtımında güzelliğine vurgu yapılmıştır. Nasuh, "... *hüsnünün derecesini beş on dakika temaşa*" (s.20) ettikten sonra anlar. Madame de Trouville'in Mister Habbes ile kurduğu evlilik dışı ilişkisinin neticesinde doğan Catherine'in romandaki fonksiyonu, Nasuh'un Paris'te popüler bir oyun haline gelecek tiyatrosunun baş kahramanı olmasıdır. Madame de Trouville'in kocası olan İngiliz lordunun "*sol taraf böğür kemiğine*" (s.33) çizdiği istavroz, Catherine'in yetimhaneye verildiğinde tanınmasını sağlar. On beş yaşına geldiğinde kendisine bırakılan miras yaşamını değiştirir. Catherine'in Paris'teki yaşamı Nasuh'un dikkatini çeker. Cartrisse ile Catherine'i kaldığı Brighton Hotel'inde ziyaret eden Nasuh onun bir kraliçe tavrıyla karşılaşır. Her sabah erkek kılığına girerek âşığı ile görüşür. Kaldığı otelde ve Paris'te gizemli bir kişilik imajı oluşturan Catherine'in yaşamını "*Familyasız Bir Asilzade Grisette*" (s.184) adlı oyununa aktaran Nasuh, bu sayede bütün Paris'te tanınır hale gelir.

### **Virginie Alcola**

Alexandre'in kendisini asil kılığında ayartmak için gittiği lokantada çalışan Virgine Alcola, kardeşlerine bakmak zorunda kalmış olan yoksul bir kızdır. Alexandre'in kurlarına karşı şu cevabı verir: "*Efendi! Siz sevilmecek bir zat değilsiniz! Güzelsiniz, bilmem nesiniz! Lakin ben ki dünyada el-hâletü hâzihi hiçbir şeye malik değilim. Hiç olmaz ise ırzuma malik olmak isterim. Benim ki hiçbir şeyden ümidim yoktur. Hiç olmaz ise ırzımdan ümidim olmasını isterim.*" (s.422) Nasuh, Virgine Alcola'yı görmek için amele kılığına girer. Yoksul bir semtte yaşayan Virgine Alcola'nın yaşadığı yerin halkı şöyle tarif edilir: "*Bu mahalle halkı haftada bir defa yalnız Pazar günleri tencere kaynatabilir.*" (s.428)

Nasuh, beğendiği Virginie Alcola'ya evlilik teklif eder. Kardeşlerine de bakabileceği için Nasuh'un teklifini kabul eder. Nasuh'la evlenerek İstanbul'a gider.

#### **d. Fon Şahıslar**

##### **Syrienne**

Syrienne, İstanbul'da ticaretle uğraşan kocasının ölümünden dolayı dul kalmıştır. Lyon'a dönmek için vapura binen Syrienne'in dört yaşında Marie adlı bir kızı ve Etienne adında on iki yaşında bir oğlu vardır. "...kendisi ne zengin görünür, ne fakir. Halbuki mezburenin sinni de, hüsnü de böyle mutavassıt idi. Yani otuz beş yaşında ancak olup ne bayılacak kadar güzel, ne de atılacak kadar çirkindir."(s.4) şeklindeki tasvirle romancı ortalama bir tip ortaya koyar. Romancının şahıs repertuarını geniş tutma kaygısından kaynaklı olarak ortaya konulur.

##### **Simon Angot**

Madame de la Chaisne'in suaresine katılan Simon Angot, burada Poliny'yi Nasuh'la görür ve ona âşık olur. Böylece romana girişi sağlanan Simon Angot, Nasuh'un Poliny ile münasebetini öğrenmek ister. Nasuh'un Poliny'yi hemşiresi olarak gördüğünü söyledikten sonra evlilik için kendisine talip olduğunu dile getirir. Onun ilk sunumu kendi ağzından verilir: "*İşretim yoktur. Kumarım yoktur. Hovardalığım yoktur. Sefahatim yoktur. Fırçamla kendimi geçindirecek kadar ressamım. Fakat akçeye ihtiyacım ve servete hevesim olmadığı cihetle yalnız keyfim için işlerim.*" (s.191)

"*Yetmiş bin frank sermaye*"si (s.192) olan Simon Angot, bu paranın faizinin bütün ihtiyaçlarını fazlasıyla karşıladığını Nasuh'a söyler. Nasuh'tan kendisini Poliny ile tanıştırmasını isteyen Simon Angot, Poliny ile tanışır. Her defasında aşkını dile getirir. Poliny, Simon Angot'la en sonunda evlenmeye ikna olur. Evlenirler. Fakat Poliny, Nasuh'u sevdiği için mutlu olamaz: "*Ben Mademoiselle Poliny'nin bana olan muhabbeti üzerine yemin edebilirim! Fakat gördüğüm hususiyet-i ahvalinden beni bir*



*başka sevdiği adama feda etmek istediğini anlamaktayım.”* (s.468) Poliny'nin Nasuh'u sevdiğini bilmez. Poliny, Nasuh'un aşkına kavuşamayacağını anlayınca Iena köprüsünden atlayarak intihar eder. Simon Angot da bu hadiseden sonra Nasuh'a bir mektup yazarak intihar eder.

### **Poliny**

Poliny'nin ilk olarak Monsieur le Prince sokağında ikamete başlayan Nasuh'un kaldığı pansiyondaki Hyrienne ailesinin tanıtımı sırasında ismi zikredilir: *“Hyrienne'nin Poliny isminde bir kızı vardır ki on sekiz yaşına varmış olduğundan pederine kolaylıkla çaresi bulunmaz bir baş belası olmuştur.”*(s.118) Hyrienne'in kızına vereceği drahoması olmadığı için Poliny'den baş belası olarak söz edilmiştir. Çünkü Poliny drahoması olmadan evlenemeyecektir. Nasuh'un Poliny'yi tiyatroya götürmesi Hyrienne'lerin hoşuna gider. Poliny ise haz duyar. Fakat Simon Angot'nun Poliny'yi Madame de la Chaisne'nin suaresinde görmesinden sonra işler değişir. Poliny, Nasuh'un aracılığıyla Simon Angot ile çıkmaya başlar, tiyatrolara gider. Simon Angot, Poliny'ye evlilik teklif eder. Poliny, Nasuh'ta kendisine karşı bir aşk belirtisi görmemesi ve Simon Angot'nun ısrarları karşısında evlilik teklifini kabul eder. Evlendikten sonra derin bir yalnızlığa gömülür, Simon Angot'nun bütün ilgisine rağmen mutlu olamaz. Daima yalnız kalmayı ister. Bunun esas nedeni, Poliny'nin Nasuh'u seviyor olmasıdır. Simon Angot, Poliny'nin durumunu Nasuh'a izah ederken *“... gördüğüm hususiyet-i ahvalinden beni bir başka sevdiği adama feda etmek istediğini anlamaktayım.”* (s.468) der. Bu sözler Poliny'nin Nasuh'a olan aşkını ifade eder. Simon Angot ile mutlu olamayacağını ve Nasuh'un aşkına ulaşamayacağını anlayınca ardında bir mektup bırakarak intihar eder. Mektubunda Nasuh'u sevdiğini dile getirir. (s.504)

### **Alexandre**

Romana ilk girişi Nasuh'un fakir bir genci eğitip kibar çevrelerine sokma düşüncesiyle sağlanır. Kendini ilk olarak Nasuh'a şöyle takdim eder: *“Alexandre*

*dedikleri ben oluyorum. Fakir ve fakat namuslu bir adam.”* (s.379) Lyon’dan Paris’e geliş sebebini şöyle anlatır: *“Beni Lyon’dan ‘Seni Paris’te pek büyük bir dostun bekliyor. Fakrın servete, felaketin saadete mübeddel olacaktır.’ diye gönderdiler ya!”* (s.379)

Alexandre’ın romana ilk girişi sırasında yapılan tanıtımında yoksulluk vurgusu hakimdir: *“Bu zat şu derece pejmürde kıyafet olmakla beraber bir uzun boya, lâtif bir çehreye ve siyah sakal ve bıyığa gayet güzel siyah kaşlara ve kara gözlere hâsılı halâvet-i endam ve simaya malikti.”* (s.380) Nasuh, Alexandre’a kibar çevrelerde yer alması için çatal-bıçak tutmaktan oturma biçimine kadar eğitim verir. Monsieur Rose en Coeur adıyla kibar çevrelere onu yollayan Nasuh, Madame de la Chaisne’in kendisine olan ilgisini yener. Alexandre’i eğitip kibar alemlerine Monsieur Rose en Coeur olarak sokan Nasuh, Madame de la Chaisne’i bu genci tavsiye eder.

Nasuh, Monsieur Rose en Coeur’u Virgine Alcola’nın peşine gönderir. Virginie Alcola, yoksulluğuna rağmen Alexandre’a karşı namusunu müdafaa eder. Böylece Nasuh, Virginie Alcola ile evlenir.

### **Anna**

Rahibe olan Anna romana ilk olarak Madame de la Chaisne’in evindeyken Nasuh’a takdim edilmesiyle girer. Madame de la Chaisne’nin evindeki bu ilk karşılaşmada, ruhban sınıfı ile ilgili olarak Nasuh ile tartışır. Nasuh İslamiyet’te ruhban sınıfı olmamasından hareket ederek Hristiyanlıktaki ruhbanlığı eleştirir. O ise Hristiyanlıktaki ruhban sınıfını savunur. Anna, Nasuh’un görüşlerini mantıklı bulur. Madame de la Chaisne ve Nasuh, Mr. Âşık adıyla Anna’ya mektup yazarlar. Anna ruhbanlığı bu hadiseden sonra terk eder. Madame de la Chaisne, Anna’nın bu yeni durumunu Nasuh’a anlatır: *“Mademoiselle Anna’yı imana getiremedik ama, o kendisi imana geldi. Bundan böyle ömrünü Hazret-i Meryem’e vakfetmeyip yine kendi zevk ve safasına vakfedecekti.”* (s.356)

## **Paul**

Catherine'nın kaldığı Brighton Hoteli'niden kılık değiştirerek görüşmeye gittiği âşığıdır. Paul'un ressam çırağı olduğunu Catherine'nin şu sözlerinden anlıyoruz: “*Bana gerçekten dost olduğunu dava ettiğin Türk en sonra beni ressam çırağına da rüsva eyledi.*” (s.268) Nasuh, Paris tiyatrolarında popüler bir oyun haline gelen “*Familyasız Bir Asilzade Grisette*” tiyatrosunu Catherine ile Paul arasındaki aşktan esinlenerek yazar. Paul, Catherine ile evlenir. Tarihsel atmosferin de yer yer yansıtıldığı romanda Paul'un Cumhuriyet taraftarı olduğunu Nasuh'un şu sözleriyle anlarız: “*Demek oluyor ki Paul républician (cumhur fikrinde)dir.*” (s.301)

## **Kaliksberg**

Romanda bir fon şahıs olarak yer alır. İstanbul'dan Marsilya'ya hareket eden Messagerie Impériale adlı Fransız şirketinin vapurunda yolculuk eden Kaliksberg'in vakaya herhangi bir etkisi söz konusu değildir. Romancının şahıs repertuarını geniş tutma kaygısından öteye geçmeyen bir tip olan Kaliksberg'in Alman olduğu belirtilir (s.4). O romanda kişiler dışında bir dekordur.

## **Dizierler**

İstanbul'dan Marsilya'ya hareket eden Messagerie Impériale adlı Fransız şirketinin vapurunda yolculuk eden Dizier ailesi, karı-koca Angéline isminde genç bir kız ve Ussé adında on dört yaşında bir erkek çocuktan oluşmaktadır (s.5). bunlar da roman dışında bir hayatı gösterirler. Romandan çok hayata aittir.

## Remzi Efendi

Romanda bulunan ender Türk karakterlerden biri olup Zekâ Bey'in arkadaşıdır: “...kırk beşini mütecaviz kısa boylu, kuru yüzlü, hem köse, hem kır sakallı, parlak gözlü bir efendi” (s.5) olan Remzi Efendi, Zekâ Bey'in âdeta “*abd ü memlûk*” (s.5) u olarak tanıtılır. Zekâ Bey'in yanında yer almasının sebebi, bolca bulunan parası olarak yansıtılır. Zekâ Bey ile Marsilya'ya giden vapurda yolculuk eden Remzi Bey de Paris'e gitmektedir. Alafranga meraklısı geçkin olan bu tipin Angéline'ye yaklaşma biçimi tip özelliklerini ortaya koymaktadır. “*Fransızcası Fransızcaya bile benzemeyen Remzi'nin tatsız ve bîdedbâne sözlerinden mücânebet*” (s.7) nedeniyle Angéline ona yüz vermez. Zekâ Bey'in cesaretini göstermek için parayla tuttuğu haydutlara kulağını biraz kanatmaya çalışırken kulağının yarısı kesilmesi hadisesinden sonra Remzi Efendi de İstanbul'a Zekâ Bey ile birlikte döner. Romandaki bütün varlığı Zekâ Bey'e bağlı olan Remzi Efendi, mirasyedi tiplerin yanında bulunup onların paralarını yer.

## James

İstanbul'dan Marsilya'ya hareket eden Messagerie Impériale adlı Fransız şirketinin vapurundaki yolculardan biri olan James, “*feylesof ve ressam*” (s.5) olarak tanıtılır. Fiziksel tasviri şöyle yapılır: “*İki yanakları üzerinden salıverdiği favori denilen çatal sakallar iki omuzlarından aşağıya doğru sarkmış gitmiş, hem uzun boylu, hem uzun yüzlü, ince, kıpkırmızı bir adamdır.*” (s.5-6) Konuşurken daima İngilizce ile Fransızca'yı birbirine karıştıran James, Fransızca konuşurken son derece zorlanmaktadır. Osmanlı topraklarında gezerken çizdiği resimler, İstanbul'daki yaşamı anlatır. Oryantalist ressam olarak tanıtılır, romanın sonunda atla beraber nehre düşünce Nasuh tarafından kurtarılır. Bu vakada Türkün gücü tanıtılmak istenmiştir. James can borcu olduğunu her defasında dile getirir.

## **Yorgidis**

Bir Rum olan Yorgidis'in İstanbul'dan Marsilya'ya hareket eden Messagerie Impériale adlı Fransız şirketinin vapurunda yolculuk etmesinin sebebi, Marsilya'ya “berây-ı ticaret”(s.5) gidiyor olmasıdır. Bir fon şahıs olarak romanda bulunan Yorgidis, gemideki milletler topluluğuna renk getirir.

## **Monsieur Autrans**

İstanbul'dan Marsilya'ya hareket eden Messagerie Impériale adlı Fransız şirketinin vapurunda yolculuk eden Monsieur Autrans, bir Fransızdır. Romanda tanıtımı şöyle yapılır: “*Monsieur Autrans denilen uzun boylu, etine dolgun, güzel simalı, iri burunlu fakat ziyade geveze bir Fransızdır ki, Fransızca'yı yarım yamalak söyleyen biçare İngiliz'e hem sormadık sual bırakmaz, hem de Fransızcasını bıyık altından istihza eylemekten geri durmaz.*” (s.6)

## **Sena Bey**

Fransız şirketinin vapurunda yolculuk eden başka bir Türk'tür. Paris'e öğrenim için gitmektedir. Olumlu bir tip olarak yansıtılan Sena Bey, kendi halinde ve müstakil bir kişiliktir (s.6).

## **Kaptan**

Fransız şirketinin vapurunun kaptanının adı verilmez. Kaptan, Kaliksberg ve Cartrisse ile Avusturya, Prusya ve İtalya arasında 1866'da yaşanan Sadova ve Lisa deniz ve kara savaşlarından söz eder. Kaptan, romana bir defalığına girip çıkar.

### **Müslüman Balıkçı**

Rus esaretinde Kafkaslarda dolaştırılan Gardiyanski'ye yardım eden Müslüman balıkçı, onun kendisine gelmesini sağlamış ve esaret hayatının sona ermesinde ilk önemli katkıyı yapmıştır (s.97).

### **Ahmet Şemayil**

Ahmet Şemayil, Gardiyanski'nin İstanbul'a kadar gelmesine ve Paris'e hareket eden vapura binmesine kadar eşlik ederek yardımcı olur. Ahmet Şemayil, Çeçendir (s.101).

### **Fatıma Çemsay**

Gardiyanski'nin Nasuh'a anlattığı hayat hikâyesinde Kafksalarda kendisine yardım eden Müslüman dul kadındır (s.102). Aynı zamanda Ahmet Şemayil'in annesidir.

### **Dr. Hell ve Madame Hell**

Nasuh'un Gardiyanski'ye anlattığı hayat hikâyesinde kendisini yetiştiren Almandır. Nasuh'un babası ölmeden önce mirasını Dr. Hell'e değerlendirmesi ve oğlu bülüğ çağına eriştikten sonra devretmesi için bırakmıştır. Nasuh, Dr. Hell'in kendi üzerindeki etkisini şükranla yad eder. Nasuh, 20 yaşına vardığında vefat eder. Karısı Madame Hell de bu yüzden Almanya'ya gitmek zorunda kalır.

### **Petroviç ve İvanoff**

Nasuh'un Monsieur la Prince sokağında yerleştiği pansiyonda kalan Petroviç, Rus'tur. Nasuh, Türk adet ve geleneklerini tanıtmak için Petroviç ve İvanoff'u ziyaret eder. *“Petroviç nefis-i Moskova şehrinden oldukça zengin, iri yapılı, sarı saçlı, mavi gözlü, fakat bir dereceye kadar güzel adam olup, İvanoff ise Tiflis halkından kezalik zengince orta boylu nahif endamlı, karayağız ve mamañih güzelce bir delikanlıdır.”* (s.118)

### **Hyrienne Ailesi**

Nasuh'un Monsieur la Prince sokağında yerleştiği pansiyonda kalan Hyrienne Ailesi, *“muallim familyası”* (s.118) olarak tanıtılır. Monsieur Hyrienne ellisini geçmiş ve sadece tarihle ilgilenen bir Fransızdır. Monsieur Hyrienne'in eşi Madame Hyrienne ise kocasının yaşında uzun boylu, esmer ve zayıfçadır. Madame Hyrienne Almandır. Poliny ise bu ailenin kızı olmakla birlikte bir çeyizinin olmaması sebebiyle *“on sekiz yaşına varmış olduğundan pederine kolaylıkla çaresi bulunmaz bir baş belası”* (s.118) olduğu belirtilmektedir. Poliny'nin annesi ise onun çeyizi olmadığı için üzülür. Hyrienne ailesinin on iki yaşında Jean adlı bir de erkek çocukları bulunmaktadır.

### **Savemond Ailesi**

Nasuh'un Monsieur la Prince sokağında yerleştiği pansiyonda kalan Savemond Ailesi sarraflıkla uğraşmaktadır. İkinci katta kalan bu aile, pansiyonun en varlıklı sakinleri olarak tanıtılır. Aile Madame Savemond adındaki *“...kırk yaşında şişman bir karı ile Alfred Savemond isminde on sekiz yaşında çirkin ve sevimsiz bir oğuldan”* (s.119) ibarettir. Bu ailenin bir de Svaoie'lı kadın bir hizmetçisi bulunmaktadır.

## **Causemard**

Causemard, Madame de la Chaisne'nin evinde verdiği resepsiyona katılan miralay rütbesindeki askerdir. Nasuh ve Gardiyanski'nin Paris'te yüksek sosyete alemlerine kadar çıktıklarını işaret için kullanılmıştır.

## **Mélange Ailesi**

Mélange Ailesi, Nasuh'un Paris'te katıldığı edebiyat çevrelerine katıldığını göstermek için romanda yer almıştır. Monsiur Mélange, yetmiş yaşında bile şuhane şiirler söyler. Oğlu George Mélange de babasına çekmiş ve şiir yazmaktadır. Bu aileden yalnızca Madame Mélange'nin şiirle bir alakası yoktur. Monsieur Mélange'nin kırkı yaşındaki kızı Yvonne ve kocası Yvon da edebiyatla ilgilidir (s.175). Ailece edebiyatla ilgili bulunan bu aile, Nasuh'un Paris'te katıldığı entelektüel çevreyi izah eder.

## **e-Diğer Şahıslar**

Romanda ismine yer verilen ve belli bir durumu temsil etmek için kullanılan veya ismi verilmeyen bütün karakterler 'fon' mahiyetindeki şahıslardır.

Gardiyanski'nin Lehli dostlarından olan Varonski (s.347), Nasuh'u Zekâ Bey'e karşı savunur. Belarbre de Nasuh'u ve Türkleri takdir eden bir asilzâde hüviyetindedir. (s.348)

Nasuh'un Paris'te Quartier Latin'de kalması sebebiyle romanda öğrenci çevrelerine de ışık tutulmuştur. Adolphine, Christine, André ve Jean öğrencileri temsilen romanda bulunur. Bu öğrencilerle Nasuh'un Paris'te her türlü çevreye girip çıktığı anlatılmak istenmiştir. Nasuh, öğrencilere yardımda bulunur, eğlenmeleri için para verir. Genellikle Provençalı Kardeşler Lokantası'nda yemek yiyen Nasuh, buradaki lokantacıardan hallerini sorar.



### 3.1.1.6.3. Yapı

*Paris'te Bir Türk* romanı takdir yapısına (plot admiration) yapısına sahiptir. Romanın kahramanı Nasuh, her türlü davranışıyla hemen daima takdir toplar. İstanbul'dan Marsilya'ya doğru hareket eden Messagerie Impériale vapurunda bile takdirleri ve bakışları üzerine çeviren Nasuh, dünya edebiyatına dair verdiği bilgilerle Cartrisse, Gabrielle ve Gardiyanski gibi yolcuları kendisine hayran bırakır. Zekâ Bey, Nasuh'un tam tersi bir tiptir. Zekâ Bey, züppe (snob) bir tip olarak tepkilere maruz kalır. Paris'e geçtikten sonra yazdığı tiyatro oyunuyla bütün Paris halkının beğenisini toplayan Nasuh, katıldığı yüksek sosyete çevrelerinde kısa sürede aranan bir sima haline gelir. Paris'te yaşayan yoksullardan asilzâde çevrelerine kadar herkese yardımcı olan Nasuh, hem entelektüel birikimi hem de bileğinin gücüyle takdir toplar. James'i içine düştüğü nehirden atıyla birlikte bir çırpıda kurtarır. Yolunu kesen hırsızlara dersini verir.

Romanın açılışı (opening) "*Fransa'da üçüncü Napolyon'un hükûmet-i imparatorîyesi henüz mevcut olduğu bir zamadaydı ki İstanbul'dan Marsilya'ya müteveccihen hareket eden Messagerie Impériale nam Fransız kumpanyası vapurunun ikinci mevkii epeyce kalabalıktı.*" (s.1) şeklinde yapılır. Bu girişle romanda yer alacak şahısların çoğunun tanıtımı yapılır.

Roman belirlenen 5 Kısım'dan oluşmaktadır. Birinci Kısım "*Esnâ-yı Râhta*" İkinci Kısım "*Paris'te Bir Kış*" Üçüncü Kısım "*Mevsim-i Bahar*" Dördüncü Kısım "*Mevsim-i Sayf*" ve Beşinci Kısım "*Avdet*" adını taşır. Birinci, İkinci ve Dördüncü Kısımlar 17 Bap'tan; Üçüncü Kısım 16 ve Beşinci Kısım 10 Bap'tan meydana gelmiştir. Kısımların Baplara ayrılmasında kullanılan ölçü yalnızca kurgudur. Kurgunun uzunluğu ve kısalığına göre bölümlerin alt başlıklarında azalma ya da artma olmuştur. Cümle de bir kurgudur. Böyle bir kurgu, Türk romanında yok denebilir.

Roman, yolculuk dahil Avrupa topraklarında Nasuh'un geçirdiği bir yılı anlatır. Romanın girişinde (exposition) Nasuh'un Paris'e kadar olan yolculuğu anlatılır. Düşüm (compication) Nasuh'un Paris'teki bütün yaşantısıdır. Dönüm (climax), Nasuh'un Virgine Alcola ile tanışmasıdır. Çözüm (unravelling) Nasuh'un Virgine Alcola ile evlenmesi ve İstanbul'a dönüşüdür.

Romancının modu (mood) Avrupa'ya giden ve gitmekte olan Türkler için bir iyi ve kötü örnekler ortaya koyabilmektir. Nasuh, Tanzimat gençlerinin yeni bir prototipi olmaktadır. Zekâ Bey ise züppeliği ve mirasyediliğiyle Tanzimat dönemi gençliğinin kötü örneklerindendir.

#### 3.1.1.6.4. Kurgu

*Paris'te Bir Türk* romanı Avrupa'ya giden dönemin gençlerinin oradaki yaşantısını işler. Yakup Kadri'nin *Bir Sürgün* romanını hatırlatır. Nasuh'un Paris'teki bütün macerası, kendisinin Avrupalılarca takdiri üzerine kurgulanmıştır. Nasuh, Monsieur le Prince sokağında kaldığı pansiyonda, ilk önce Türk adet ve yaşantısını göstermek için komşularını ziyaret eder, onlarla tanışır. Romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) Avrupa'ya seyahate ya da eğitime giden gençlerin nasıl davranmaları gerektiği hususuna açıklık getirmek ve örnek bir karakter yaratmak düşüncesidir.

*Paris'te Bir Türk* romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin hacimce en büyük romanları arasındadır. Bu, episod sayısında artışa neden olmuştur. Episodlar Nasuh'un yaşantısı temelinde gelişmektedir. Romancının hikâye anlatma tekniği sayesinde *Paris'te Bir Türk* romanında da kahramanlar birbirlerine hayatlarını anlatırlar. Ahmet Mithat Efendi, başkasının gözüyle tanıtmak suretiyle tanrısal bakış açısını modernleştirir. Messagerie Impériale şirketinin vapurunda ilk olarak Gardiyanski ile Nasuh birbirlerine sergüzeşlerini anlatırlar. Madame de la Chaisne de geçmişini Nasuh'a anlatır.

Romanın örgüsü (knitting) ana hatlarıyla sağlam kurgulanmıştır. Nasuh, Türkiye'nin Batı'ya açılmasıyla ortaya konulan yeni ideal tiptir. Çalışmayı seven, hafızasını âdeta kitaplarla dolduran, Avrupalı adetlere göre oturup kalkmayı bilen yeni bir tip olarak tasarlanmıştır.

*Paris'te Bir Türk* romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin diğer romanlarıyla karşılaştırıldığında, kahramanının en az hareketli olduğu romanıdır. Nasuh, daima bir düşüncüyü tartışmaya hazırdır. Vapurda dünya edebiyatı hakkında verdiği bilgiler bütün yolcuları hayran bırakır. İyi Fransızcası sayesinde Fransızları bile şaşırtan Nasuh, Paris'te çıkan gazetelere yazdığı makaleler ilgiyle okunur. Kaleme aldığı tiyatro oyunu

Paris'te en popüler oyun haline gelir. Edebî mahfillerde tartışma ortamlarına katılır. Bir rahibe olan Anna ile ruhbaniyet meselesini tartışır.

### 3.1.1.6.5. Yer ve Zaman

*Paris'te Bir Türk* romanındaki vakalar Paris'in dış (exterior) ve iç (interior) mekânlarında geçmektedir. Bu mekânların çoğunun adı verilmiştir.

Romanın girişinde (exposition) önemli yer tutan Messagerie Impériale şirketinin vapuru, önemli mekânlar arasında yer almaktadır. Romana giren birçok karakter, vapurdaki ilk halleriyle tanıtılır. Roman karakterleri adı geçen vapurun “*ikinci mevkii*” (s.1) nde yolculuk etmektedirler. Ancak romancı, vapura ait olabilecek belirgin özellikler üzerinde durmamıştır. Vapur, ‘dümen’, ‘kamara’ ve ‘borda’ gibi genel terimlerle romanda yer almıştır. Vapur, Marsilya’ya giden yolda Messina Boğazı (s.60), Reggio şehri kıyısı (s.63), Sardunya Denizinden (s.63) geçer. Söz konusu yerler, romanda yalnızca isimleriyle geçer. Vapurun Marsilya’ya varmasıyla limanın gümrük alanını ve işlemlerini anlatan romancı, yalnızca bilgi verir.

Nasuh, Gardiyanski ve Cartrisse’in Marsilya’da ikamet ettikleri Hôtel d’España tasvir edilen ilk iç (interior) mekânlardandır: “...*Cartrisse’in dediği gibi pek murdar bir yer olmayıp bilâkis oldukça Nazif olduğu halde, mekûlât ve meşrubatın fiyatı Nasuh misillü esnafça seyahat edenlere pek elverişli bir yerdir.*” (s.86) Marsilya’dan hareket eden Nasuh, arkadaşlarıyla *Monte Cristo* hikâyesinde geçen Iff kalesi ve Catalan karyesini ziyaret eder. “...*Alexandre Duma’nın vermiş olduğu malûmat-ı coğrafiye ve tarihiye vakta tamamıyla muvafık*” (s.90) bulan anlatıcı, mekânın ayrıntısına inmez. Yalnızca Iff kalesinin “*Metruk ve muattal*” (s.89) olduğunu belirtir.

Gardiyanski ile Lyon’a giden Nasuh, burada görülmesi gereken yerleri gezer. Ancak anlatıcı, bu yerlere ilişkin hiçbir ayrıntıya yer vermez. Lyon’dan Paris’e hareket eden Gardiyanski ve Nasuh, tren ile bu yolculuklarını yaparlar.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> 19. yüzyıl romancılığında tren yolculuğu önemli bir yer tutmaktadır. Dostoyevski ve Tolstoy’un birçok romanında tren yolculuğu vaka atmosferi üzerinde son derece etkilidir.

Romanın ana mekânı Paris ve çevresidir. Romanın kaleme alındığı 1876'da henüz Paris'e gitmemiş olan Ahmet Mithat Efendi'nin Paris'in birçok yerini gerçekçi bir şekilde anlatması, *Bedeker*'i başucunda bulundurmasından kaynaklanır. Dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi'nin *Paris'te Bir Türk* romanında, Avrupa'ya ve özellikle Paris'e ait bütün mekânlar kitabî olmasına rağmen roman mekânına dönüştürülmüştür. Nasuh ve Gardiyanski gidecekleri Monsieur la Prince sokağını arabacıya kumanda ettikten sonra güzergaha göre Paris şehrinin kısa bir tanıtımı yapılır: "...Austerlitz köprüsünü geçip de Valhubert meydanına giren arabacı Jardin des Plantes (nebatat bahçesini) sağ tarafına alarak Buffon sokağından sürmeye başladı. Ve birkaç sokağı döndükten, büküldükten sonra Luxembourg bahçesine çıkıp oradan dahi Monsieur la Prince sokağına girmeyi kararlaştırdı." (s.112)

Nasuh'un Monsieur la Prince sokağında kaldığı pansiyon Quartier Latin semtindedir. Anlatıcı, Nasuh'un kaldığı pansiyonu tanıtır. Yine anlatıcı, Quartier Latin'in öğrenci ve ulemanın kaldığı bir semt olduğunu dile getirdikten sonra Nasuh'un burayı tercih etmesinin nedeninin ölçülü olmasına bağlar. Nasuh, yine bu semtte ucuz ve temiz sayılabilecek Provençalı Kardeşler Lokantasında yemeklerini yer.

Anlatıcı, Paris'i hem ulaşım hem de konaklama imkânları bakımından değerlendirir: "*Paris bir şehir-i azimdir ki insan-ı kâmil nazarında her tarafının itibarı birdir. Zira hangi tarafında bulunsanız arzu eylediğiniz etrafa sizi derhâl isal için faytonlar gibi, omnibüsler gibi, şimendiferler gibi, nehir vapurları gibi binlerce vesait-i nakliye, emrinize, yani beş on paranıza muntazırdırlar. Herhangi tarafta olsanız gecenizi geçirebilirsiniz.*" (s.115) Paris'teki fiyatlar, oteller, müzeler, kütüphaneler, tiyatrolar, saraylar hakkında bilgi veren romancı, şehri panoramik olarak anlatır. "*Rehnumâ-yı Seyyahîn Nasuh'un ezberinde*" (s.116) olduğunu dile getiren anlatıcı, Paris'e ilişkin tasvirlerde kitabî bilgileri kullandığını itiraf eder.

Madame de la Chaisne'nin evine ilişkin ayrıntılara inilmez. Bunun gibi romanda birçok yer isim olarak bulunmaktan öteyle geçmez. Boulevard des Italiens, D'acclimation Bahçesi, Aubervilliers, Saint Denis ve Stains gibi yerler sadece isim olarak geçer<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> İnci Enginün (2000), romanda insan-mekân ilişkisinin kurulamadığını ve bu açıdan romancının insanı çok az tanıdığını belirtmiştir (s.55).

*Paris'te Bir Türk* romanındaki olay zamanı bir yıldır. Nasuh'un İstanbul'dan ayrılıp yeniden İstanbul'a dönüşü arasındaki zamanı, anlatıcının şu ifadesinden anlıyoruz: “*Nasuh Efendinin bir seneden beri müfârekat eylediği vatan-ı azîzini nasıl bir memnuniyet ve şükrânla telâkki eylediği tafsile muhtaç bir keyfiyet değildir.*” (s.530)

*Paris'te Bir Türk* romanında, vaka taksimlerinde zaman esas alınmıştır. “Esnâ-yı Râhta” (s.1) Nasuh'un İstanbul'dan Marsilya'ya; Marsilya'dan Lyon güzergahıyla Paris'e gidişini anlatır. Yolculukta geçen süre romanda verilmez. Ancak mevsimin “*sonbahar*” (s.14) olduğu belirtilir. Zaman özellikle gündelik zaman dilimleriyle anlatılır: “*Akşamüzeri saat onda Dersaadet limanından hareket etmiş olan geminin tamam Marmara açıklarında bulunduğu saat bir sularıdır ki, yolcuların cümlesi sofrada yemek yemekte buldukları cihetle cümlesini bir lâhzada gözden geçirmek mümkündür.*” (s.3)

“*Paris'te Bir Kış*”(s.111) başlığını taşıyan ikinci kısım vesilesiyle Nasuh'un kış başlarında Paris'e geldiğini anlıyoruz. Mevsimsel zaman tasnifi romanda “*Mevsim-i Bahar*” (s. 241) ve “*Mevsim-i Sayf*” (s.361) başlıklarını taşıyan üçüncü ve dördüncü kısımda devam eder. Böylelikle Nasuh'un kış, bahar ve yaz mevsimlerini Paris'te geçirdiğini söyleyebiliriz. “*Avdet*” (s.481) başlığını taşıyan beşinci ve son kısımda Nasuh'un aynı tarikle İstanbul'a dönüşü izah edilir.

Romanda zaman yer yer geleneksel anlatı türlerinde sarf edildiği gibi ele alınır. Nasuh'un kütüphaneden çıktığı sırada Madame de la Chaisne'e tesadüf etmesi şöyle aktarılır: “*Bir gün Kütüphane-i İmparatorî meşguliyetinden avdet ederken Nasuh, Tuileries Sarayı önünde Madame de la Chaisne'e tesadüf ederek...*”(s.214-215)

Romanda yer yer reel zamandan söz edilir. Cartrisse'in Nasuh'a bahsettiği “*musavver bir İstanbul seyahatnamesi*”(s.26) nin yazılış tarihi reel zamana aittir. Cartrisse'e seyahatnamenin ne zaman yazıldığını soran Nasuh şu cevabı alır: “*... Kırım Muharebesi esnasında yazılmış olduğu için hatırımda kalmıştır.*” (s.26) der.

*Paris'te Bir Türk* romanında, Ahmet Mithat'ın çoğu romanındaki gibi geçmişten bir zaman dilimi verilir ve gelişen olaylar yaşanılan güne getirilir. Böylelikle yaşanmış zamandan yaşanmakta olan zamana gelinir.

### 3.1.1.6.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Bu bakış açısında anlatıcı, hiçbir kayıt altında değildir. Anlatıcı olarak da hakim bakış açısına en uygun olan o anlatıcıdır. O anlatıcı *Paris'te Bir Türk* romanında baştan sona kadar kullanılmıştır.

Nasuh ve Gardiyanski'nin birbirlerine anlattıkları geçmişlerinde Birinci Tekil Anlatıcı (First Person Point of View) kullanılır. Nasuh, "*Ben babamı tanıdığım zaman hanemiz adî bir esnafın hanesi kadar bereketliydi.*" (s.104) diyerek hayatını anlatır.

*Paris'te Bir Türk* romanında henüz tam olarak tiyatro tekniğinden kopamamış olan romancı, kahramanlarının repliklerini tiyatro metinlerindeki gibi parantezle ifade eder. Nasuh'un Cartrisse ile ortamdan dolayı fısıldaşarak konuşması şöyle aktarılır: "*Nasuh – (Kulağına) Canım bizim gün görmez sultana ne oldu ki bu akşam âlemi teşrif eylediler.*" (s.153)

Anlatıcı, unuttuğunu düşündüğü bilgileri söz arasında sunmak ister: "*Hazır söz Catherine'a intikal eylemişken ona dair birikmiş olan malûmatı dahi araya sıkıştıralım.*" (s.179)

Anlatıcı zaman zaman okurla sohbet havasına girer. "*Nasıl oyunu beğendiniz ya? Ettiğim tarif pek hülâsa olduğundan ihtimal ki pek de beğenmemişsinizdir. Lâkin bu oyunu tiyatro üzerinde icra edilirken temaşa etmiş olsa idiniz, ziyadesiyle beğenir idiniz.*" (s.188)

Anlatıcı, romanda neye yer vereceği hususunda sınırlılıklar getirir ve bunu açıkça da ifade eder. "*Artık esnâ-yı râhda edilen lâtifeleri, müfredâtı vechile kaydetmeye imkân yoktur.*" (s.219)

Türk ismini temsilen Paris'te bulunan Zekâ Bey'in gözden düşmesine üzüdür. "*Mesele İstanbul'da olsaydı yine ne ise nedir. Paris'te olması insanın canını bütün bütün sıkar.*" (s.353) Böylece anlatıcı, Nasuh'un üzüldüğünü dile getirir: "... *Zekâ Bey gibi bir adamı gözden düşürmek ile icrâ-yı arz etmeye çalışanlara canı sıkılmasında Nasuh'u haklı görürüz.*" (s.353)

Anlatıcı-yazar birçok romanında yaptığı gibi roman sanatına ilişkin görüşlerini fırsat buldukça aktarır. *Paris'te Bir Türk*'te Nasuh'un Madame Gernold ile flört hayatı yaşayacak olması karşısında okura bir yandan cevap verilir; bir yandan da roman

sanatına ilişkin açıklamalarda bulunulur: “...bu kadar ilm ü hikmet ve akıl ve fetanetle müzeyyen gösterdiğimiz Nasuh Efendiyi bu akça pakça, şence, şatırca bir karı ile ilk mülâkatta heveskâr gibi göstermiş olduğumuzdan dolayı, bizi ta’yîbde haklı olamazsınız. Âsâr-ı sairemizde defaatle arz eyledik ki vaktâ hikâyeye okumaktan bir garaz dahi hikmet-i insaniyyeyi ikmal etmektir. Ancak muharrir hayvan-ı nâttıktan ibaret olan insanı kendilerinde erkeklik, dişilik olmayan melekler gibi göstermeye çalışır ise âdetâ kalpazanlık etmiş olur. İnsanı insanlığa mahsus olan, hayvaniyyeti ve hayvanlığa mahsus olan havassı ile göstermelidir. Ahvâl-i umûmiyyesinde beğenmeyecekleri bir şey olur ise, erbâb-ı mütâlâa onu bittâ’yîb kendileri mümkün mertebe o gibi bir hâlden tevakkî ederler ve bu hâldememduh olan hâl ve hareketin tahsinden de geri kalmazlar. Ama ‘insan sizin hayal ettiğiniz gibi olmaz benim hayal ettiğim gibi olur. İnsan olmak ister iseniz benim hayalhanemde halk etmiş olduğum şu adam gibi olmalısınız’ diye ortaya çıkan bir muharriri ta’yîb etmelidir ki, o zâterbâb-ı mütâlâayı ya ahmak veyahut çocuk farzıyla kendilerini aldatmaya çalışır demektir.” (s.134-135)

Hikâyenin tanımını “...hikâyeye okumaktan bir maksatdahi nev-i beşerin etvâr-ı gûna gûnu nazarı muhakemede cem ederek insaniyetimiz için en beğendiğimiz çığır açmak” (s.271) şeklinde yapan anlatıcı-yazar, roman türünün eğitici işlevine dikkat çekmiştir. Münir Süleyman Çapanoğlu (1964) da şöyle diyerek onun romanlarına yüklediği misyonu dile getirir: “Roman havası içinde, mevzuun tahammülüne göre okuyucularına birtakım şeyler öğretiyor, satırlar arasında coğrafyadan, tarihten, heyet ilminden, riyaziyeden, kozmoğrafyadan, inşaattan, ormancılıktan, demircilikten, makineden, kalafatçılıktan vesaireden bahsederdi.” (s.12)

Anlatıcının senli-benli anlatımı yer yer okurla şakalaşmaya kadar varır. “Kitapçı dükkânından çıktıktan sonra Nasuh Efendi bu adamı bir arabaya bindirip doğruca kendi hanesine götürdü. Orada bir saatten ziyade mahfîce konuştular. Ama ol kadar mahfîce ki, hatta şimdiki hâlde muharrir-i hikâyenin kalemi bile bu sırâ vâkıf olamamıştır.” (s.380)

### 3.1.1.6.7. Muhteva

*Paris'te Bir Türk* romanı, Doğu ve Batı arasında sıkışıp kalan dönemin gençleri ve aydınlarının bir Avrupa şehrinde nasıl davranacakları konusuna açıklık getirir. Nasuh, bir prototip, yeni neslin temsilcisi olarak çizilmiştir. I. Meşrutiyetin hemen başında kaleme alınan roman, Doğu-Batı sentezciliği konusunda *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'den sonra Ahmet Mithat Efendi'nin ikinci romanıdır. Nasuh, Rakım Efendi'ye; Zekâ Bey ise Felâton Bey'e âdeta denk düşer. Böylelikle romanda en ön plâna çıkan tema Batılılaşma teması olmaktadır.

Paris'te bir yıl boyunca kalan Nasuh, birçok Avrupa kavmine mensup bireylerle tanışır. Bu bireyler kendi uluslarının birer temsilcisidir.

Batılılarca yazılmış seyahat kitaplarında Osmanlı Ülkesi ve Türklerin yanlış anlatılması, İstanbul'a gelen yabancıları bile şaşırır. Cartrisse'nin Batı'da yanlış tanınan Türklere ilişkin şu sözleri, yanlış anlamayı giderir: “*Demek oluyor ki muharrir efendinin efkârına göre eğer Türkler Ayasofya mabedini yerle yeksan etmiş olsaydılar o zaman medenî addolunacaklardı. Gerek resimlerini ve gerek sûret-i tasvir ve iş'arını pek beğendik. Ressam ve muharrir tarafımızdan teşekkürler ediniz.*” (s.28) Seyahatname kitaplarında Türklerin kıyafetlerinin aşağılanması karşısında Nasuh şunları söyler: “... *terakkide, tedennide, medeniyette, bedeviyette elbise ve kıyafetin hiçbir dahli yoktur.*” (s.29) Madame de la Chaisne, Nasuh'u operaya davet eder. Ancak Nasuh nereye gidileceğini bilmeden Madame de la Chaisne'in teklifini kabul eder. Madame de la Chaisne'in gideceği yeri bilmeden teklifi kabul ettiğini hatırlatınca Nasuh, Türklükten şöyle söz eder: “*Türklere refakat teklif edildiği zaman nereye diye sormazlar madam. Gayeti ölüme refakat teklif ediyorsunuz öyle değil mi? Bir Türk için ölüm yolunda teklif edilen refakati de kabul etmek şandır.*” (s.215)

Nasuh, Zekâ Bey'in alafrağa merakı yüzünden Paris'te içine düştüğü gülünç durum karşısında üzülür. Ona göre, bir Türk'ün kendisini diğer milletlere aşağılatması gülünecek değil; üzüntü duyulacak bir hadisedir.<sup>97</sup>

Cartrisse, Messagerie Impériale şirketinin vapurunda ikinci mevkiyi neden seçtiğini anlatırken İngilizler hakkındaki fikirlerini de söyler: “*Birinci mevkie gireyim de dünyasına geldiği için pişman olan İngiliz lordlarının mermer gibi suratlarına mı*

<sup>97</sup> Felâton Bey de Mr. Ziklas'ın evinde Râkım'ı aşağılamak istemiş; ancak Râkım eline fırsat geçtiğince Felâton gibi davranmamıştır.



*bakıp kalayım? Mermerden masnû statülerde mütebessim çehreler görülür, İngilizlerde görülmez.” (s.40)*

Nasuh’un Monsieur Le Prince sokağındaki komşularını ziyareti sırasında anlatıcı Avrupa’nın birçok ulusu hakkında bilgi verir. Nasuh’un yerleştiği pansiyon çok ulusludur. Nasuh’un Alman, Fransız, ve Rus komşuları bulunmaktadır. Hyrienne Familyası tanıtılırken Almanlara ilişkin şu görüşlere yer verilir: “*Almanlar Nasuh’un hareket-i lâübaliyânesine taaccüp etmişlerdi. Çünkü onlar İngilizler kadar da sıcak değildirler.*” (s.119) Savemond adındaki Fransız ailesini ziyareti sırasında, anlatıcı şu görüşlere yer verir: “*Fransız familyalarınca Nasuh’un bu hareketi yabancılığına hamledildi. Zira Paris’te ya bir menfaat-i şehvaniye veyahut bir faide-i nakdiye icap eylemez ise birbirini bilmeyen iki adam arasındaki münasebet pek bayağı bir hâlde kalır gider.*” (s.119) Nasuh ise bu görüşlerin aksine romanda Fransızlardan “*kadirşinas ve nazik bir halk*” (s.147) olarak söz eder.

Avrupa’nın öteki milletlere nazaren Rusların ayrı bir yeri vardır. Fransızları çıkarıcı, Alman ve İngilizleri soğuk bulan anlatıcı, Rusları ayrı bir yere koyar. “*Avrupa’nın en çelebi milleti Moskoflar addedilse şayandır. Zira insanoğluna derhal temâyül ederek ana, baba, kardeş gibi ısınmakta Türklerden bile mukaddemdirler.*” (s.119)

Nu resim çizmek isteyen James’i vapur yolcuları bu isteğinden vazgeçirir. Gezi notları kaleme alan Autrans, “*müstehcen resmi seyahatnamesine derc edemeyeceğini*” (s.71) söyler. Romancının mesajını üstlenen Nasuh da nu resme karşıdır. James’i ayna karşısına geçiren Nasuh bu konuda şunları söyler: “*Bak Allah’ı seversen bak! Kendini gör! Şu halde yapacağın bir resmi satın alan bulunur mu? Buna hükûmet müsaade etmez.*” (s.71)

Romanda dikkati çeken bir husus alt vakalarda cereyan eden seyahat etme gerçeği ve karakterlerin birçoğunun bu konuda notlar almalarıdır. Bu da bize romancının muhtevada yer vermek istediği yeni yerler tanıtmaya kaygısından ileri gelir. Nitekim Orhan Okay (2007a) da Ahmet Mithat da bitip tükenme bilmeyen bu isteği şöyle dile getirir: “*Başta Avrupa’yı ve Yeni Dünya’yı tanıtan seyahatnameler olmak üzere bu çeşit ansiklopedik kitapların sayısında da büyük artam vardır. Edebiyatçılar da bu bgibi bilgilere ilgisiz kalmamaktadır. Bunların başında gelen ve bu özelliğiyle şöhret bulan Ahmet Mithat Efendi, Batı’dan gelen her yeni bilgiyi yazılarında ve küçük*

*cep kitaplarında okuyucusuna aktarmakla kalmaz, romanlarına dahir edebî eser için fazlalık sayılacak bir yığın bilgi doldurur.” (s.65)*

Catherine’in zengin ve köklü bir aileden geldiğini söyleyen Cartrisse’e Nasuh zenginlik ve soyluluk konusundaki fikirlerini açıklar: “*Evet! Büyüklük servetten ibaret değildir. Yalnız servet dahi büyüklükten addolunmaz.” (s.32)*

Paris’te Père-Lachaise mezarlığını gören Nasuh, ölüm hakkında düşünür. Romanda Nasuh’un düşünceleri şu iç monolog yoluyla verilir: “*Bu mezarlık dahi beni bir gün işgal edecektir. Zira medeniyet-i cedîdenin vâzı’ı olan ölenlerle görüşmek isteyenler, onların en kalabalık kısmını burada bulabilirler.” (s.130)* Ölüme geleneksel bir yaklaşım olan mezarlık görüp ölümü hatırlama romanda bir motif olarak kullanılmıştır.

Nasuh ile Catherine poligami ve polijini hakkında konuşurlar. Nasuh, poligamiyi savunur. Catherine ise polijinin zıt bir terim olarak geçerli olabileceğini söyler; ancak Nasuh’un açıklamalarıyla bu görüşünden vazgeçer. Nasuh’un poligami konusundaki bütün düşüncesi, İslam düşüncesi ve felsefesine dayanır: “*Hazret-i Kur’an emretmiş ki eğer size bir karı kifayet etmez ise iki alabilirsiniz. Lakin bunlar miyanında adalet-i tâmmeye riayet edeceksiniz, ve illa bir karıdan başka karı alamazsınız! İşte cevaz şundan ibarettir. Yani mutlaka birden ziyade karı almak lazım gelmeyecek. Lüzum ve ihtiyaç görülür ise almak dahi men olunmayacak, yani bu bapta insan hürriyet-i tâmme içinde bulunacak. Müriüvvet-i merdâne ise karılar miyanında adlin tavsiyesi oluyor. Cümlesine muamele-i âdilânede bulunamayacak olan insanda müriüvvet-i âdilâne dahi olamayacağını hükümle böyle müriüvetsiz bir şehvetperestten o hürriyeti dahi men ediyor.” (s.150)* Nasuh, polijini konusundaki görüşleri ise şöyle reddeder: “*Tenasül-i tabîi babında erkeklik tohum ve dişilik tarla olmak üzere tasavvur edilmek zarurîdir. Kur’an dahi böyle tasavvur eder. İmdi bir tarlaya birkaç çiftçi tohum rez’ ets, sonra herkes kendi tohumunun mahsulünü derk etmek lâzım gelse tefriğe ne cihetle imkân bulunabilir?” (s.151)*

Romanda estetik ve sanatsal üretim konusuna da değinilir. Nasuh, Madame de la Chaisne’in hazırlanmasını salonda beklerken incelediği tabloların çok pahalı olduğunu düşünür. Sanat eserinin kıymetini Avrupa’da sanayinin gelişmesine bağlayan Nasuh, taklit konusunda şunları düşünür: “*Meselâ bir sepet çiçeği herif levhâ üzerine resmetmiş. Ol kadar âlâ resmetmiş, o kadar güzel boyamış ki, görenlerin nazarında*

*tecessüm eylediği zaman insanın hemen eğilip koklayacağı veyahut bir tanesini alıp paltosunun iliğine takacağı gelir. Şu halde bu levhaya aliyyülâlâ namı verilerek birkaç bin frank kıymet takdir edilmiş. Halbuki bu resmin aslı olan bir sepet çiçeği ortaya koysalar, topu topu birkaç frank kıymet takdir edilmiş olmaz mı? Binaenaleyh âkil olanın resminden ziyade, bir sepet çiçeğe kıymet takdir etmesi lâzım gelir. Şu kadar var ki ressam san'at-ı hâlikiyyette Hâlik-i ale'l-ıtlâkı taklide mütecasir olduğu için, bu küstahlığına mükâfaten masnû'-ı mevhûmuna ol kadar kıymet takdir ediyorlar.” (s.218)*

Gardiynski'nin Cartrisse'ten hoşlandığını anlatması üzerine Nasuh aşk konusundaki görüşlerini dile getirir: “... aşk ile cinnet arasında mebsuten tenasiüp vardır. İnsan olan deli olmayınca âşık olamazmış.” (s.234)

Medeniyetin şekilden ibaret olmadığını anlatan Nasuh, saraylar yapmakla medeniyetin gelmeyeceğini izah eder.<sup>98</sup> François'nın yaptırdığı saray ile Fransızların medeni olmadığını anlatan Nasuh, şöyle der: “Demek oluyor ki saray olduğu zaman medeniyet yokmuş. Ama İsviçre'de, Belçika'da böyle bir saray olmadığı halde medeniyet vardır.” (s.301)

Romanda İdealist görüşler reddedilir. Nasuh, poligamiyi İslâm inancına göre değerlendirirken yine polijiniyi İslâm düşüncesine göre reddeder. Catherine ile Nasuh arasındaki mükâlemede araya karışan ve romancının Zevzek adını verdiği kişi de İdealizmi şöyle eleştirir: “Yaşasın hikmet-i hukuk! Yaşasın hürriyet-i İslamiyye! Her hükmü positivisme (müsbet-i kat'iyye), her fıkrası réalisme (hakikiye) mezheb-i hikmetleri üzerine kurulmuş! Biz Avrupalılar ise idéalisme (hayalî) mezhebî içinde dolaşıp ne ucunu bulabilmekteyiz, ne de ortasını!”(s.151-152) Zevzek bu ifadeleriyle romancının sözcülüğünü üstlenmiştir. Buradan Ahmet Mithat Efendi'nin İslam ile Pozitivizm ve Realizm arasında bağlar kurmaya çalıştığını anlamaktayız.<sup>99</sup>

*Paris'te Bir Türk* romanında ana hatlarıyla realist akıma bağlı kalınmıştır. Nasuh'un her tartışmada konuşmalarını aklî delillerle desteklemesi realizme sıkı sıkıya bağlı kalındığının göstergesidir.

<sup>98</sup> İstanbul'da 19. yüzyılda büyük bir çöküş yaşanmasına rağmen, yine bu yüzyılda en çok saray yaptırılmıştır.

<sup>99</sup> Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat'ın ikinci yarısında genel olarak şair ve yazarların yöneldikleri realizme yönelmiştir.

### 3.1.1.6.8. Üslup

James, konuşurken Fransızca'yı az bildiğinden araya İngilizce sözcükler katar. Fakat romanda İngilizce sözcükler Türkçe ile birlikte verilir. James'in söz diziminde sürekli zorlanması bu karakterin romanın bütünündeki niteliğidir: "*O! Yes! Şu akıllar çok Fransızdır... Şey Fransızlar çok akıllıdır diyecektim...*" (s.12)

Romanda yer yer sözcüklerin Fransızcasına yer verilerek gerçeklik havası pekiştirilmeye çalışılmıştır. Lyon'dan Paris'e giden trenin kaza yapması sebebiyle gazete muhabirlerinden söz edilir: "... *işin tafsilatına dest-res olamayan gazete correspondentları (muhabirleri) ötekiyi berikiyi istintak ederdi.*" (s.111) Otel kapıcısından romanda "*Hotelin concierge*"i (s.124) olarak söz edilmektedir.

Nasuh'un Madame de la Chaisne ile gittiği operadan dönmesi anlatıcı tarafından şaşırtmacalı bir şekilde ele alınır: "*Büyük operanın hitamını dinlememekle beraber her hâlde gece yarısına doğru karargâhına gelebilmiş olan Nasuh'un artık doğruca yatağına gireceğini hesap edersiniz. Öyle değil mi? Halbuki öyle değil.*" (s.224)

Varonski ve Belarbre buldukların salonda Türkler hakkında konuşurken orada bulunan "*Tuhaflardan birisi*" (s.349) şöyle der: "*L'habit ne fait pas l'homme. İnsanı ruba insan etmez...*"(s.349) Görüldüğü gibi Fransızca sözcük ve cümleler, romanda dönemin kültürel anlayışında Batı kültürünün tesirini gösterir.

Anlatıcı, romanda zaman zaman tiyatro üslubunu kullanır. Parantez içi ifadeler, "*Birisi*"(s.364), "*Yandaki Kari*"(s.364) gibi nitelemeler, romancının henüz bütünüyle tiyatro etkisinden kurtulamadığını gösterir. Nasuh'un uyumunu göstermek maksadıyla katıldığı öğrenci meclisinin ilk sunumunda tiyatro üslubu hakimdir: "*Birisi – Bir murabbadan iki müselles çıkıp da, bir müsellesten iki murabba çıkmadığı gibi. Değil mi Andre? Gözüne yandığım! Zaviyeler hesaba gelmez ki çıksın! (Yanıdaki kariya) Ne içmiyorsun be Adolphine!*" (s.364)

Romanda üslup bakımından Victor Hugo'nun etkisi görülür. Nasuh'un Virginie Alcola'yı ziyaret etmek için gittiği sokakta tasvir edilen insanlar ve evler, tıpkı Victor Hugo'nun Fantine'in içine düştüğü sefaleti anlattığı satırları hatırlatır: "*Bu mahalle halkı haftada bir defa yalnız Pazar günleri tencere kaynatabilir. Eğer bir adamın hergün tenceresi kaynar ise velev selem içinde yalnız soğan kaynamış olsun, her gün sıcak yemek yer diye sokakta kendisine rastgelenler şapkasını çıkarırlar.*" (s.428)

Romanda genel olarak anlatıcının metin organizasyonu ve vaka tasarımında kullandığı sade üsluptur. Üslubun oluşmasında fizikî aksiyon etkilidir. Romancının tavrı, geleneksel anlatı türlerimizden halk hikâyelerini ve seyirlik oyunlarımızdan meddahı kuvvetle hatırlatır.

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat Efendi, romanında genel olarak halkın anlayabileceği bir dil kullanmak suretiyle okurun hayal gücüne hitap edebilecek bir roman kurgulamıştır.

### 3.1.1.7.ÇENĞİ

Roman, 1877 (h.1294)<sup>100</sup> yılında yayımlanmıştır. *Çengi*, fantastik roman türüne yaklaşmaktadır. Romancının romanın hemen başında “*Serlevhamızda, İstanbul’da Don Kişot kaydını görerek bu zât-ı garâbet-simâtı İstanbul’a getireceğimiz itikat edilmesin. Eğer kariyerimiz Don Kişot hikâyesinden Avrupa halkının aldığı kadar lezzet alabileceğini itikat etseydik Don Kişot’u İstanbul’a getirmek değil, belki Cervantes’in hikâyesini baştan başa tercüme ederdik.*” (s.7) diyerek *Don Kişot*’tan etkilendiğini; ancak eseri Avrupa ve şövalye tarihi bilmeyen Türk okuru tarafından beğenilmeyeceği tahmininden yola çıkarak tercüme etmediğini vurgular. Don Kişot ile romanın kahramanlarından olan Daniş Çelebi arasında paralellikler kurulmuştur. *Çengi* romanı adaptasyon değildir. Daniş Çelebi ile Don Kişot arasındaki tek benzerlik, kahramanların gerçekliği algılayış biçimidir. Don Kişot yel değirmenlerini dev sanır, Daniş Çelebi ise dinlediği ve öğrendiği peri hikâyelerinin tesiriyle sıradan bir konağı saray olarak görür. Yazar da Daniş Çelebi’nin Don Kişot’un başka bir versiyonu olduğunu vurgulamıştır: “*İstanbul’da tasavvur ve teşkil eylediğimiz Don Kişot’un ismi, Don Kişot olmayıp Dâniş Çelebi’dir.*”(s.8)

*Çengi* romanında çekirdek vaka (nucleus occurrence) “*Hamzanâme ve Elfü’l-Leyl ve Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina*” (s.10) gibi eserlerle yanlış yetiştirilen ve terbiye edilen çocukların hayal alemlerine kapılmalarının eleştirilmesidir. Nüket Esen (1991)’e göre romanın en önemli yönlerinden biri de çocuk yetiştirme sorunudur (s.9). Yanlış terbiye konusunu (İnci 1992: s.152) *Çengi* romanında gündeme getiren Ahmed Mithat Efendi, Daniş Çelebi’nin oğlu Cemal’in Sünbül tarafından kurtarılmasıyla bunun nesiller boyunca süremeyeceği gerçeğini yansıtmıştır. Fantastik’in bir kararsızlık süreci olduğu hatırlandığında (Todorov 1999: s.47) çocuk eğitiminin yanısıra gerçeğe yaslanmak isteyen Ahmet Mithat Efendi, bu romanında gerçeküstüne kapılmanın doğuracağı sonuçları işlemek istemiştir. Daniş Çelebi, bir yanılısına içindedir tıpkı Don Kişot gibi. Bu açıdan *Don Kişot* romanında, okuduğu kitaplarla gerçeklik duygusunu kaybeden kahraman ile Daniş Çelebi’nin durumu

---

<sup>100</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000e), *Çengi, Kafkas, Süleyman Muslî*, Haz. Erol Ülgen - Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

benzerdir.<sup>101</sup> Daniş Çelebi de okuduğu kitaplar ve dinlediği cin ve peri hikâyeleriyle gerçeklik duygusunu kaybeder. Tıpkı Don Kişot'un yel değirmenlerine saldırması ve konakladığı handa şarap testilerini düşman sanarak kılıçtan geçirmesi gibi Daniş Çelebi de duyduğu hikâyelerdeki atmosferi gerçek hayata uygulamak ister. Bu bakımdan *Çengi* romanındaki kimi episodlar ile *Don Kişot* romanındaki episodlar arasında büyük benzerlikler vardır.<sup>102</sup>

### 3.1.1.7.1. Konunun Ana Hatları

Saliha Molla'nın anlattığı ve okuttuğu cin ve peri hikâyeleriyle yetişen Daniş Çelebi, irreal bir duyguya girer. Salih Molla, falcılık ve büyücülük yaparak büyük miktarda servet edinmiştir.<sup>103</sup> Daniş Çelebi, Engürüsizâde Nafiz Efendi'nin konağında kendisine oynanan oyundan habersiz olarak getirilen ve çengi (çalgıcı) olan Sünbül, peri olarak tanıtılır. Engürüsizâde Nafiz Efendi ve arkadaşları peri kızını görmediklerini söyleyerek Daniş Çelebi'yi kandırırlar. Daniş Çelebi Sünbül'ün peri kızı olduğuna inanır ve Sünbül'e âşık olur. Peri kızını eve götürmek için ısrar eden Daniş Çelebi'ye kızın peri olmadığı söylense de o buna inanmaz. Israrları neticesinde annesi Saliha Molla araya girerek Sünbül'ü Engürüsizâde Nafiz Efendi'den yüklü bir para ile oğlu için satın alır. Sünbül'le evlenen Daniş Çelebi, Sünbül'ün peri kızı olduğuna inanmıştır. Annesinin vefatından sonra elindekileri yavaş yavaş bitiren ve başka erkeklerle beraber olan Sünbül'ün Daniş Çelebi'den bir oğlu olur. Adını Cemal koyarlar. Evde annesinin yadigarı olan Arap adındaki kalfa, Daniş Çelebi'yi uyarır ve Sünbül'ün peri kızı olmadığına inandırır. Sünbül'ü öldürmek için Arap kalfa ile plânlar kuran Daniş Çelebi, Sünbül'ün bir oyunuyla yanlışlıkla Arap'ı öldürür. Sünbül evden kaçar. Daniş Çelebi, delirerek acı içinde ölür.

---

<sup>102</sup> Tanpınar (1988) önsözden yola çıkarak bu eser hakkında "... *Filhakika Cervantes'in kahramanı şövalyelik romanlarını okuyarak çıldırmıştı. Midhat Efendi 'Çengi'de bunu kendiliğinden bulur; hikâyesinin kahramanını bize 'Don Quichotte İstanbul'da' diye takdim eder. O da Muhayyelât-ı Aziz Efendi'yi okuyarak akli muvazenesini bozar.*" (s.469) der.

<sup>103</sup> Ahmet Mithat'ın neredeyse bütün romanlarında kahramanlar son derece varlıklı insanlardır. Böyle olmasında yazarın bilinçaltında son derece zengin olma düşüncesinin varlığı etkili olmalıdır. Zaten Ahmet Mithat Efendi'nin matbuat alemindeki birçok çalışması para kazanma üzerine kuruludur.

Romanın ikinci vakası ise Cemal, Melek ve Sünbül arasında geçer. Melek, Mısır kölemenlerinden Canbert Bey'in kapalı kapılar ardında büyüttüğü tek çocuğudur. Yanlış terbiye sonucunda yaşamdan kopan Melek, Cemal'in kurları sonucu evden kaçır. Cemal onu Sünbül'ün yanına götürür. Her türlü eğlence hayatının içinde olan Sünbül, Melek'i kötü alevlere sokmaz. Sünbül'ün annesi olduğunu bilmeyen Cemal, Melek'i servetini Sünbül'e yedirerek görür. Nihayet babasından kalan bütün mirası tüketen Cemal, Sünbül'e verecek bir şey bulamayınca Melek'le görüşmesi engellenir. Yoksul bir hayata düşen Cemal, gösterdiği iyi hal ile mükâfatına erişir. Sünbül, Cemal'in hırsızlığa tüm yoksulluğuna rağmen düşmediğini ve kumar oynamadığını görünce oğlunu yanına alır, Melek'le evlendirir. Cemal'in annesi olduğunu itiraf eder. Bütün servetini oğluna bağışlar. Cemal ve Melek'in bir çocukları olur. Sünbül arkasında büyük bir servet bırakarak ölür.

Tanzimat dönemi romancılığı içinde önemli yer tutan yanlış terbiye, *Çengi* romanının en belli başlı temasıdır. Zengin bir aileden gelen mirasyedi tiplerin bütün servetlerini düşkün kadın peşinde tüketmelerinden hareketle Ahmet Mithat Efendi, *Çengi*'de bütün kişilerini bir terbiye sürecinden geçirerek aklar. Cemal de başlangıçta annesi olduğunu bilmediği ve çengi olan Sünbül'le aşk yaşamak istemesi, gerçeği bilen annesi tarafından reddedilir.<sup>104</sup> Sünbül, babası tarafından aşırı koruyucu bir şekilde yetiştirilerek gerçeklerle yüzleşmesi engellenmiş olan Melek'i oğluna almayı düşünür. Cemal'i Melek'e kur yapması için yönlendirir. Melek, evden kaçır. Melek uğruna babası Daniş Çelebi'den kalan bütün mirasını tüketen Cemal, parasız-pulsuz olarak sokaklara düşer. Bu kurgu, Tanzimat romanlarında ana hatlarıyla kadın uğruna varını yoğunu tüketen kahramanların serüvenini hatırlatır. *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz, *İntibah*'taki Ali Bey, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'deki Felatun Bey hep bu türdendir. Ortak bir özellik olarak kadına yabancı olarak yetişen nesiller, Batı'nın Tanzimat ve Meşrutiyet'le getirdiği yeni toplum yapısında ilk defa kadınla karşı karşıya kalarak düzensiz bir aşka sürüklenmiş ve bu uğurda maddi-manevi varlıklarını tüketmişlerdir. Sadece roman kurgusunda değil; yazılan tiyatro metinlerinde de söz konusu kurgu egemendir.

---

<sup>104</sup> Bu episod, bize Oidipus Kompleksini hatırlatmaktadır.



### 3.1.1.7.2. Şahıslar

*Çengi* romanı, hacmen küçük bir eserdir. Buna rağmen şahıs repertuarı geniş tutulmuştur. Bir protagonist olarak Sünbül'ün karşısında antagonist olarak Daniş Çelebi ve Arap dadı şahıs repertuarı ve ilişkiler ağı içinde yer alır. Saliha Molla, Daniş Çelebi, Cemal ve Melek romanda norm şahıs olarak bulunurlar. Roman, Olgunlaştırıcı yapıya (plot maturing) adını verdiğimiz olgunlaştırıcı yapı üzerine kuruludur. Saliha Molla'nın cin ve peri hikâyeleriyle yetiştirdiği oğlu Daniş Çelebi, aklını yitirerek ölür. Onun Sünbül'den olan oğlu Cemal ise babaannesi ve babasından kalan mirasını tükettikten sonra akli başına gelir. Annesi tarafından affedilerek Melek'le evlendirilir. Şahıslarda dikkati çeken en önemli nokta hemen hepsinin dışa dönük (extravert type) nitelikler göstermesidir.

#### a. Protagonist Şahıslar

##### Sünbül

Romana 'Çengi' olarak ismini veren Sünbül'ün romandaki ilk sunumu yanlış terbiyenin vurgulanması vesilesiyle peri suretinde yapılır. *Hamzanâme*, *Elfü'l-Leyl*, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* ve *Ebu Ali Sina* gibi eserleri okuyarak annesi Saliha Molla tarafından yetiştirilen Daniş Çelebi, âdeta bir masal dünyasında yaşar. Saliha Molla'nın komşusu Engürüsizâde Nafiz Efendi'nin arkadaşlarıyla birlikte Daniş Çelebi'ye oynadığı oyun sayesinde Sünbül, romana girer. Bir çengi olan Sünbül, Engürüsizâde Nafiz Efendi'nin oyunu ile Daniş Çelebi'ye kendini peri olarak tanıtır, çevredekilerin kendisini görmediğini söyler. Zaten gerçeklik hissini kaybetmiş olan Daniş Çelebi bu yalana inanır. Engürüsizâde Nafiz Efendi ve arkadaşları Sünbül'ü görmediklerini söylerler. Sünbül, bu eğlence sırasında Daniş Çelebi'ye şunları söyler: “*Sus! Sesini çıkarma. Ben peri kıztım. Beni bu odada senden başka kimse görmez. Hatta söylediğim lakırdıları da senden başka kimse işitmez. Eğer ister isen kendimi onlara dahi gösterebilirim. Ona göre davran.*” (s.23) Gerçekten de Sünbül'ün peri olduğuna inanan Daniş Çelebi, Sünbül'e âşık olur ve onu eve götürmek ister. Engürüsizâde Nafiz Efendi

ve arkadaşları Sünbül'ün yalnızca bir çengi olduğunu ve peri olmadığını söylese de Daniş Çelebi buna inanmaz. Sünbül, Saliha Molla'nın araya girip Engürüsizâde Nafiz Efendi'ye yüklü bir para ödenmesi karşılığında eve götürülür. Daniş Çelebi ve Sünbül böylece evlenirler.

Sünbül, Daniş Çelebi ile evlendikten sonra “... *her halükârda herifi aldatmak ve kendisinin bir peri kızı olduğuna inandırmak için bir hile*” (s.26) bularak kocasını aldatır. Arap dadının Daniş Çelebi'yi uyarmak için söylediği şu sözler, Sünbül'ün evlendikten sonra dahi kötü yoldan kurtulamadığını gösterir: “*Peri Hanım hazretleri, çengidir, sever. Ustadır, sever. Fenç kâtiptir, sever. Tulumbacıdır, sever.*” (s.35) Arap dadı, söylediklerine gerekçe olarak Çengi'nin Saliha Molla'dan kalan mirası bir bir çaldığını değerli eşyaların bulunduğu sandıktaki mücevherlerin noksanlıklarını gösterir. Daniş Çelebi, aydınlanma anı (enlightening moment) olarak farkına vardığı gerçekler sonucunda Arap dadı ile işbirliği ederek Sünbül'ü öldürmek ister. Arap dadı ile Daniş Çelebi arasında yapılan konuşmaları “*perde arkası*”(s.36)ndan dinleyen Sünbül, zekâveti sayesinde öldürülmekten kurtulur. Daniş Çelebi'nin kendisini yatakta uyurken öldürmeye geleceği akşam, Arap dadıya “*enfiye gibi bir şeyi*” (s.38) kahve ve tütüne karıştırarak içirtir. Böylece esrar içirilerek uyuşturulan Arap dadı, Sünbül tarafından kendi yatağına konur. Arap dadıyı Sünbül sanan Daniş Çelebi, “*Arabın sol memesi hizasını buldurarak kamayı yapıştırdığı gibi bîçareyi döşeme tahtalarına kadar*” (s.39) yapıştırarak öldürür. Böylece öldürülmekten kurtulan Sünbül, oğlu Cemal'i geride bırakarak Daniş Çelebi'nin konağını terk eder.<sup>105</sup>

Sünbül evden kaçtıktan sonra eski âlemlerine geri döner. Bu âlemlerdeki ünü romanda şöyle ifade edilir: “...*ricalden, kibardan, askerden, esnaftan velhasıl her sınıf adamlardan peyda eylediği muarefeler, kendi kudretini bir kat daha arttırmış olmasıyla ipten adam kurtarmak, ipe adam vermek derecesinde mühim şeylere kadar iktidarı yeşitiği rivayet olunur.*” (s.100) Safa Efendi'nin Çamlıca'daki köşkünde tertip edilen eğlence âlemlerinde çengi olarak görünen Sünbül, tıpkı bir patroniçe gibi yansıtılır: “...*vaktin en kibarına mahsus olan faytonlardan birisiyle Sünbül zuhur eder.*” (s.87) “*Otuz üç otuz beş yaşında bir kari*” (s.88) olmakla birlikte Sünbül, hayatı bir neş'e ve eğlenceden ibaret görmesiyle “*yirmi beş yaşında ancak*” (s.88) görülür. Çengilik mesleğini icra eden Sünbül, bu meslekteki mahareti ise şöyle yansıtılır: “*Âlemde raks*

<sup>105</sup> *İntibah*'ta da benzer bir sahne bulunmaktadır. Dilâşub, Ali Bey'in ceketine sarınarak uyuduğu sedirde öldürülür.

*denilen şey buna denilir demek pek az gelip insan evladının tayeranını görmek isteyenler Sünbül'ü görsünler demek zaruri olan bir suretle pervaza başladı.”* (s.98) Zekası sayesinde eğlence alemlerinde *“yirmi otuz âşıkı birden idare”* (s.100) eden Sünbül, bu sayede büyük miktarlarda servet edinmiştir. Düşkün kadın imajında bulunan Sünbül, toplumun yüksek katmanlarından kişilerle birlikte olmasına rağmen en büyük lezzeti *“yorgancı kalfaları, tulumbacılar, sırık hamalları gibi sefele-i nâs”* (s.101) ile birlikte olmaktan alır. *“... birkaç Karun hazinesini”* (s.100) aşan servetini sefahet yolunda kazanan Sünbül, israfat ile harcar. Toplumun değişik kesimlerinden kişilerle para karşılığında aşk yaşayan Sünbül, imameci esnafından Uzunçarşılı lakaplı Koç Ali'yle birlikte olmaktan hoşlanır. Koç Ali, aşırı bir parası olmamasına rağmen sefahet âleminde Sünbül sayesinde yer alır.

Sünbül, kendisine âşık olan; ancak oğlu olduğunu bildiği Cemal'i reddeder. Cemal bu uğurda para harcayarak farkında olmadan aşk yaşamak istediği annesi tarafından kabul edilmez. Sünbül, Canbert Hanım'ın kızı Melek'i oğluna uygun bulur ve oğlunu Melek'e kur yapması için Canbert Bey'in konağının bulunduğu sokağa gönderir. Sünbül, Cemal adına Melek'e mektup gönderir. Bu sayede Melek'i Cemal için evden kaçırtır. Melek'i yanına alan Sünbül sefahet alemlerinde olmasına karşın Melek'i bu alemlere sokmaz. Cemal'den aldığı büyük miktardaki hediyeler karşılığında iki âşıkı görüştürür. Babasından kalan yüklü mirası Melek uğruna Sünbül Hanım'a veren Cemal parasız kalır. Oğlu olduğunu bildiği Cemal'i parasız kaldıktan sonra Melek'le görüştürmez. Böylece Cemal'i terbiye etmek isteyen Sünbül, amacına ulaşır. Sünbül, yoksul bir hayata düşen oğlunu takip ettirir. Bir kahvede çırak olarak yaşamaya başlayan Cemal'e kendi adamları aracılığıyla kumar ve hırsızlık teklif ettirir. Cemal'in bu teklifleri reddettiğini ve olgunlaştığını anlayan Sünbül, Sandalcı aracılığıyla Cemal'i uşak olarak hanesine aldırır. Burada Cemal'e annesi olduğunu itiraf eder. Daniş Bey'in eski konağını Melek ile görüşmek için elden çıkararak Cemal'e iki katı fiyatına satın aldırarak burada gizlenmiş çok büyük hazineyi gösterir. Bütün malını oğluna verir. Oğlunu Melek ile evlendirip bir de torun sahibi olan Sünbül, güzelliğini kaybedip yaşlanması nedeniyle *“Dünyada ağız tadıyla geçirdiğim ömür bana kâfidir. Bundan sonra sürünmekten ise temizlenmek evlâdır.”* (s.152) diyerek intihar eder.

## b. Antagonist Şahıslar

### Daniş Çelebi

Çengi romanında olayların odağındaki Daniş Çelebi, Sünbül'ün hilelerinin farkına varır. Onu ortadan kaldırmak ister. Zamanla tereddüt eder. Fantastiğin okurun tereddüdü (Naci 2002: s.86) sonucu ortaya çıktığı düşünüldüğünde ise Daniş Çelebi'nin gerçek olmayan âlemden sıyrılması bir uyarıyla gerçekleşir.

*Don Kişot* etkisiyle kaleme alınan *Çengi*'de Daniş Çelebi, Don Kişot karakterinin İstanbullu hemcinsidir. Romandaki ilk sunumu onun Don Kişot ile olan benzerliğine dayanır: “*İstanbul'da tasavvur ve teşkil eylediğimiz Don Kişot'un ismi, Don Kişot olmayıp Dâniş Çelebi'dir.*”(s.8) Tılsım, efsun, sihir işleriyle uğraşan Saliha Molla'nın oğlu olan Daniş Çelebi'nin yetişmesi şöyle yansıtılır: “...*bu çocuk tılsım ve efsun ve sihir ve cin ve şeytan sözlerini daha beşikte ve ninni arasında validesinden işitmeye başlamıştır.*” (s.9) Yanlış terbiyenin kurbanı olan Daniş Çelebi'nin yirmili yaşlara kadarki eğitimi hep bu fantastik dünyaya göredir. “*Saliha Molla, oğlu Daniş Beyi kendi hanesinde kendi kendisine okutup, bayağı okur yazar ve okuduğunu anlayıp yazdığını anlatır bir dereceye isal eylemiştir. Fakat ne fayda ki çocuğun eline geçen kitaplar Hamzanâme ve Elfü'l-Leyl ve Muhayyelât-ı Aziz Efendi ve Ebu Ali Sina gibi hep sihir ve ilm-i simya ve cin ve peri hikâyât-ı garîbesini mübeyyin şeylerden ibaret olmasıyla bunlar dahi Daniş Çelebi'nin evham ve akaidine kuvvet vermekten hali kalmamıştır. İhtisâr-ı kelâm yirmi yaşından sonra Daniş Çelebi, bir hale geldi ki yanında birisi dişlerini gıcırdatarak bir savt- acîb ile homurdanarak ben filan ciniyim diye haber verecek olsa, derhal inanır, korkusundan beti benzi kireç kesilirdi.*” (s.10) Bu kişilikte yetişen Daniş Çelebi'nin durumu cinnete yaklaşır. Annesi onu bu evhamından kurtarmak için “*otuz paralık bir bakır üzerine mühr-ü Süleyman*” (s.11) resmettirerek *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'deki bir hikâyeden örnekle mührün kendisini cin ve perilere galip getireceğini söyler.<sup>106</sup> Mührü üstünde taşıyan Daniş Çelebi, daha çok hayal alemine girer.

Don Kişot gibi okuduklarını ve duyduklarını reel dünyada uygulamaya koyan Daniş Çelebi, gördüğü bir köşkü yine *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'deki Hünkâr Köşküne

<sup>106</sup> *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'de Şehzâde Asil'in hikâyesinde kahraman bir hazineni içinde 'mümr-ü Süleyman'ı bulur ve bu mühr sayesinde bütün cin ve perilere hükmeder.

benzeterek girer. Burada Çin padişahının kızını elde edeceğine ve Cinlerin padişahı Şemhail'e hükmedeceğini düşünen Daniş Çelebi, bekçiden dayak yer.<sup>107</sup> Daniş Çelebi, dayak yemesine rağmen tıpkı Don Kişot gibi bir türlü gerçek dünyaya dönmez. Şartların oluşmadığını düşünerek kaçar. Yini *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'deki başka bir hikâyeyi gerçek dünyaya uygulayan Daniş Çelebi, arkasına taktığı aşüfte ile rastgele girdiği konakta ev sahiplerince dövülür.<sup>108</sup> Bu episodlar, Don Kişot romanındaki La Manchalı asil şövalyenin maceralarını kuvvetle anımsatır.

Daniş Çelebi, gerçeklik hissini kaybederek âdeta bir masal dünyasında yaşar. Bir çengi olan Sünbül, Engürüsizâde Nafiz Efendi'nin oyunuyla Daniş Çelebi'ye kendini peri olarak tanıtır, çevredekilerin kendisini görmediğini söyler. Zaten gerçeklik hissini kaybetmiş olan Daniş Çelebi bu yalana inanır. Engürüsizâde Nafiz Efendi ve arkadaşları Sünbül'ü görmediklerini söylerler. Gerçekten de Sünbül'ün peri olduğuna inanan Daniş Çelebi, Sünbül'e âşık olur ve eve götürmek ister. Engürüsizâde Nafiz Efendi ve arkadaşları Sünbül'ün yalnızca bir çengi olduğunu ve peri olmadığını söylese de Daniş Çelebi buna inanmaz. Daniş Çelebi'nin bu sırada yaptığı konuşma Don Kişot'un konuşmalarını kuvvetle hatırlatır: *"Efendiler! Sizin gözünüz vardır, ama görmez. Kulağınız vardır, ama işitmez. Siz alemin yalnız aleniyetini görürsünüz. Esrarını göremezsiniz. Çünkü gözünüz ve kulağınız havas-ı simyeviyye ile perveriş bulmamıştır. Ben size makis değilim."* (s.23) Sünbül, Salih Molla'nın araya girip Engürüsizâde Nafiz Efendi'ye yüklü bir para ödenmesi karşılığında eve götürülür. Daniş Çelebi ve Sünbül böylece evlenirler. Sünbül ile olan evliliğinden Cemal adındaki çocukları olur. Kendisini aldattığından ve ölen annesinden kalan mirasını günbegün çalarak harcayan Sünbül'ün yaptıklarından bihaber olan Daniş Çelebi'nin Arap dadı tarafından uyarılması 'enlightening moment' olarak yansıtılır. Annesinden kalan değerli taş ve ziynetlerin sandıktan eksilmiş olduğunu gören Daniş Çelebi Arap Dadı ile Sünbül'ü öldürmeyi kurar. Arap dadı, Daniş Çelebi'yi Sünbül'ün bir peri olmadığına inandırır. Fakat Sünbül'ün yapılan plânları perde arkasından dinleyerek öğrenmesi sonucunda, karşı planla Arap Dadı'yı Daniş Çelebiye öldürtür. Bu hadiseden sonra, Sünbül'ün

---

<sup>107</sup> Don Kişot romanında, değirmenleri dev olarak gören kahraman, değirmenlere saldırmasıyla sahipler tarafından dayak yer. Yine Don Kişot, kaldığı handa düşman sandığı şarap fıçılarını kılıçtan geçirmesiyle hancı tarafından dövülür. *Çengi*'deki bu episodla *Don Kişot* romanındaki söz konusu episodlar arasında büyük benzerlik ortaya konulmuş olmaktadır.

<sup>108</sup> *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'de söz konusu hikâye hamamdan çıkan bir kadını arkasına takarak girdiği evde padişah tarafından kendisine hizmet edilen kişinin hkâyesidir.

gerçek bir peri olduğunu yeniden düşünen Daniş Çelebi’i bütün akli melekelerini yitirerek on bir sene sonra ölür. Romanda otuzlu yaşlarının başında ölen Daniş Çelebi, yanlış terbiyenin trajik sonunu yansıtan bir kahramandır.

### c. Norm Şahıslar

#### Cemal

Daniş Çelebi’nin oğludur. Yanlış terbiyenin nesiller boyu sürmeyeceği düşüncesini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Sünbül’ün peri olduğuna inanan Daniş Çelebi’nin oğlu annesine çektiği bildirilir: “...*Peri’den nur topu gibi bir erkek evlat dünyaya geldi. Bunun vefret-i hüsn ü cemali mutlaka perizade olduğunu Daniş Çelebi nazarında ispat eylemişti. Bu kadar güzel bir çocuğa yine Cemal isminden başka isim tesmiyesi yakışır mı?*” (s.27) Romana ilk girişi bu şekilde yapılan Cemal, ikinci olarak karşımıza kur yapan bir genç olarak çıkar. Canbert Bey’in bakış açısıyla, kızı Melek’in Cemal’le görüşmesi şöyle yansıtılır: “...*sokakta karşı sıradaki hanenin şahnişini altında on yedi on sekiz yaşında gayet güzel bir beyin yere çömelip kendi gözünden kıskandığı kızı Melek ile hasbihal eylediğini gördü.*” (s.76) Cemal’in doğumu ile on yedi - on sekiz yaşına kadar olan yaşantısı romana yansıtılmamıştır.

Cemal, romanda bir mirasyedir. Eğlence alemine gelişini herkes bekler. Onu tanımayanlar merak ederler. Eğlence aleminde bulunan iki fon şahıs arasında cereyan eden diyaloglar Cemal Bey’in niteliklerini ortaya koyar: “...*bu gece dahi buraya gelişim mahza bu zatı görmek içindi.*” (s.104) diyen erkeklerden biri, Cemal Bey’in Melek ile olan aşkının meşhur olduğunu vurgular. Sünbül’ün delâletiyle Melek’i evden kaçmasını sağlayan Cemal, başlangıçta annesi olduğunu bilmediği Sünbül ile aşk yaşamak istemiştir. Yine iki fon şahıs arasında cereyan eden diyaloglarda Sünbül’ün Cemal’i reddetme gerekçeleri şöyle anlatılır: “*Cemal Bey gibi genç, güzel, zengin, terbiyeli bir beyi sevmez de öte tarafta bir imameciye ömrünü, gününü vakfeder. Zavallı Cemal Bey’in vaktiyle bu karıya nasıl yalvardığını ve ayakları üzerine ne kadar göz yaşı döktüğünü görmüş olsaydınız merhametinizden yüreğiniz paralanırdı. Mümkün olmadı. Sünbül o nev-civana merhamet etmedi.*” (s.105) Annesinin Sünbül olduğunu bilmeyan

Cemal'in teklifleri yaş farkı nedeniyle reddedilmiştir. Yine Sünbül'ün delâletiyle Cemal, Melek'e kur yapar, evinin önünde günlerce Melek'i görebilmek için bekler. Aşkına sadık olduğunu kanıtlayan Cemal, yine Sünbül'ün yazdığı bir mektupla Melek'in evden kendisine kaçmasını sağlar. Melek'i Sünbül'ün yanına götüren Cemal, eğlence alemlerinde Melek ile görüşür. Sünbül, Cemal'den onunla grüşmesi karşılığında yüklü hediyeler alır, o da babasından kendisine kalan mirası tüketir: *“Haftada birkaçar tanesi imal edilen alınlıklar, bilezikler, küpeler, yüzükler, kemer tokaları, elmas iğneler, çiçekler hazinede mevcut mücevheratı tükettiği gibi nakd-i mevcudu dahi Çamlıca'da, Ayastefanos'ta, Boğaziçi'nde geçirilen geceler tüketmiş olduğundan elde epeyce emlâkten başka servet addolunabilecek hiçbir şey kalmadı.”* (s.121) Öyle ki Melek ile görüşmek için Sünbül'e hediye almak zorunluluğu Cemal'e “epeyce emlâk”i dahi sattırır. Nihayet kendi yaşadığı evi de satan Cemal, Melek ile son görüşmesinin ardından elinde beş para kalmayarak sokakta yaşamaya mecbur kalır. Melek ile yaptığı son görüşmede, Melek'in dört aylık hamile olduğunu öğrenir (s.127). Melek'i son bir gayret eseri görmek istese de hediye almadan eve gittiği için Sünbül'ün evde hizmet gören *“izbandut gibi altı nefer herif tarafından”* (s.130) dışarı atılır. Cemal bu hadiseden sonra imarethanelere müracaat ederek karnını doyurur. İmaret çorbasına yetişemeyen Cemal'in el açarak dilencilik etmesi çevredekilerce kınanır. Bu hadiseye tanık olan ve aynı zamanda Cemal'i takip etmek için Sünbül tarafından görevlendirilmiş olan Sandalcı'nın delâletiyle bir kahvede *“boğaz tokluğuna”* (s.135) çalışmaya başlar. Cemal yoksulluğa düşüp de kahvede karın tokluğuna çalışmaya başladığı zaman da Sünbül tarafından hal ve tavrı takip ettirilir. Sünbül'ün kahveye mahsus gönderdiği Tulumbacılar, Sünbül'ün tertip ettiği eğlence alemine ve evine zorla girecekleri yönündeki tekliflerini reddeder. Bu hadise ile Melek'i hatırlayan Cemal ağlar. Onu ağlarken bulan arkadaşlarına Cemal şu bahaneyi uydurur: *“Sabahleyin soğan ekmek yedim. Gözlerim onun için yaşardı.”* (s.135) Böylece karikatürize edilen Cemal, yine Sünbül'ün tuttuğu adamlar aracılığıyla kumar oynama teklifinde bulunulur. Cemal, kazandığı ve Melek'le görüşebilmek için biriktirdiği azıcık parayı kumarda kaybetmek istemez. İkinci sınavını da başarıyla atlatan Cemal'in üçüncü sınavı ise hırsızlık yapması teklifidir. Sandalcı'nın korkuluksuz yalılardan hırsızlık etmek suretiyle zengin olma teklifini reddeden Cemal'in bahtı döner. Sünbül'ün emriyle Cemal, Sandalcı tarafından uşak olarak kendi hanesine getirilir. Burada Melek'le yeniden karşılaşan

Cemal, Sünbül'ün annesi olduğunu öğrenir, oğluna kavuşur. Sünbül'ün tertip ettiği bu senaryo Cemal'i evliliğe hazırlamıştır. Sünbül, bütün malını Cemal'e verir. Daniş Çelebi'nin annesi Saliha Molla'nın hazinelerini sakladığı ve daha önce Cemal tarafından satılan evi iki katı fiyatına aldırarak Sünbül, hazinelerin yerini gösterir. Melek ve çocuğu ile Daniş Çelebi konağına yerleşen Cemal, mutlu sona ulaşır.

## Melek

Mısır kölemenlerinden Canbert Bey'in üzerine titreyerek yetiştirdiği kızıdır. Ak Arap'ın isteğiyle Hüveyda ile evlenen Canbert Bey, kızının doğumu sırasında eşini kaybeder.<sup>109</sup> Mısır'dan kaçarak İstanbul'a yerleşen ve kimsenin kendisini bulmaması için bir nevi uzlet hayatı yaşayan Canbert Bey, dünyadaki en büyük varlığı olarak kızı Melek'i görür. Aşırı koruyucu bir baba tiplmesinde karşımıza çıkan Canbert Bey'in en büyük korkusu kızı Melek'in bir gün evlenecek olmasıdır. “...kızını bir iffet ve ismet-i melekâne içinde büyütmek kararında bulunduğundan haricin bir kelimesi kızın kulağına girmesini tecviz etmezdi.” (s.59)

Melek'in yetişmesi, tamamen baba egemenliğinde gerçekleşir. Canbert Bey'in en büyük korkusu olan kızının evleneceği fikri, Melek'in eğitimine de tesir eder: “Kız büyüdü. On iki üç yaşına girdi. Kızla beraber muhabbet-i pederâne dahi büyüdü. Vakıa okudu, yazdı ama hiçbir kitap görmedi. Zire Canbert Bey kıza vermek istediği iffet ve ismet-i melekâneyi min-vechin ve hatta bilvücuhi ihlâl etmeyecek hiçbir kitap bulamazdı. Vakıa kız babasından birçok şeyleri öğrendi. Lakin aşk tezevvüc ve buna mütefferri' elfaz ve ahkâmın cümlesinin echel-i cahili kaldı.” (s.60) Aşk ve evlilik konusunda babasından bir kelime bile duymayan Melek'i Ak Arap adındaki dadısı bilgilendirir. Melek'in süslenmesi bile babasını fazlaca korkutur. Hatta Melek'in “koca”, “düğün” ve “gelin” gibi kelimeleri dile getirmesi bile Canbert Bey için ölüm gibi görünür.

Cemal'in annesi Sünbül aracılığıyla yerini tespit ettiği Melek'e kur yapması, romanda karakter açısından bir baht dönmesi (peripetie) olarak görünür. Babasının aşırı

---

<sup>109</sup> Doğum yapan kadının ölmesi, kutsal kaynakların tümünde kullanılan ortak bir motif olarak karşımıza çıkar. Hz Yakup'un eşi Rahel, ikinci çocuğu Bünyamin'i doğurduğu sırada vefat eder. (Mann 2006: s.405-406)



koruyuculuğu altında yetişen Melek, Cemal tarafından kendisine gelen mektup vesilesiyle evden kaçır. <sup>110</sup> Cemal'le kaçan Melek, eğlence alemleri tertip eden Sünbül'ün yanına götürülür. Evden kaçtıktan sonra Melek'in ilk fizikî tasviriyle karşılaşırız: “*Karşısında bir kız vardır ki âdeta bedr-i tâm ile revnak ve letafet rekabetine çıkabilir. Bu kadar hüsnünden fazla bir de mücevherat içine gark edilmiş olduğundan parıl parıl parlar.*” (s.87) Melek, Sünbül'ün yanında iffetini korur. Sünbül, Melek'i yalnızca oğlu Cemal'le görüştürür. Cemal, servetini Sünbül'e yedirerek Melek'le görüşür. Servetini kaybettikten sonra Sünbül tarafından Melek ile görüşmesi men edilen Cemal, bir nevi çilesini doldurduktan sonra <sup>111</sup> Melek ile yeniden görüşür. Melek, Cemal'den ayrı kaldığı sırada yine Cemal'den bir çocuğu olur. Sünbül'ün delâletiyle Melek ile Cemal evlenirler.

Melek, kolay yoldan para elde eden ve harcayan Cemal'in akıllanması sonucunda elde ettiği bir ödüldür. Cemal, tüm yoksulluğuna rağmen hem kumar hem de hırsızlığı reddederek girdiği sınavdan başarıyla geçmiş ve Melek'e ulaşmıştır.

### Canbert

Melek'in babası olan Canbert Bey, Mısır kölemenlerindedir. Romanda bir fon şahıs olarak belirlenmesinin nedeni, yalnızca Melek'in babası olması nedeniyle. Melek'in mevcut şartlar içinde göstereceği her türlü tavır, Canbert Bey'in durumuna göre ayarlanır. Melek karakterindeki 'contrast' da böylelikle uygun olarak belirlenmiş olur. Canbert Bey, romana ilk defa, “*Bundan otuz, otuz beş sene kadar mukaddem bir zamanda, Şehzadebaşı'nda Canbert Bey isminde bir zat vardı.*” (s.41) şeklinde girer. Şüphesiz ki bu giriş, Canbert Bey karakteri hakkındaki gerçeklik hissini artırmak amacını taşır. Canbert Bey'in kimse tarafından pek tanınmadığı, yalnız yaşayan bir adam olduğu ve yalnızca komşularınca isminin bilindiği vurgulanır (s.41). İlk fiziksel

<sup>110</sup> Bu episod, modernleşen Türk toplumunun kapalı bir dünyada yaşayan kızların daha sonra birçok roman ve filmde evden kaçmaları ve kötü yola düşmeleri işlenmiştir. Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar* romanı ve aynı adla romandan sinemaya uyarlanan film buna örnek gösterilebilir.

<sup>111</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında halk hikâyeciliğinin bir tesiri olarak karakterler aşk yaşadıkları kadınlara ulaşmak için bir ayrılık ve çile dönemi geçirirler. *Kerem ile Aslı* ve *Leyla ile Mecnun* gibi halk hikâyelerimizde bu motif kullanılmıştır. öyle ki bu halk hikâyelerini tasavvufi olarak yorumlayan Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk mesnevisinde Aşk'ın Hüsn'e ulaşması için çilesini doldurması gerekecektir. Bir farkla ki Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında, halk hikâyeciliğindeki kavuşamama motifi romantik romancılığın tesiriyle bertaraf edilmiş, kahramanlar nihayette mutlu sona kavuşmuşlardır.

tasviri bu vesileyle komşularının bakış açısıyla verilir: “*Bazı kere hanesine girip çıkarken bu zatın şekl-i sîması görüldü. Uzun boylu, iri kemikli binaenaleyh geniş omuzlu, kızıl benizli, kır düşmüş kara bıyıklı, kara saçlı, kara gözlü, dinç ve çevik bir adamdı.*” (s.42) “*Kırk ile kırk beş*” (s.43) yaşlarında olan Canbert Bey, Mehmet Ali Paşa’nın terbiyesinde eğitim almış ve yetişmiştir. Mısır valisi, Canbert Bey’den şüphelenir ve öldürme emrini verir. Bundan haberdar olan Canbert Bey, canını kurtarmak için İstanbul’a gelerek yerleşir. Canını kurtarmak için Mısır’dan kaçan<sup>112</sup> Canbert Bey, kendisinden kaçtığı kişilerin takibatına uğrayacağı korkusuyla kimseye kendini tanıtmaz. Saklanarak yaşar. Evine kimseyi almaz. Kendisine hizmet eden Ak Arap’ın ısrarlarıyla evlenir. Canbert Bey, evlenmemek hususunda önceden çok ısrarcı olmasına rağmen Hüveyda ile olan evliliğinden ötürü mutlu olmuştur. Melek’i doğurduktan sonra ölür. Eşinin ölümüne üzülen Canbert Bey, kızı Melek’le teselli bulmaya çalışır.

Canbert Bey’in kızını yetiştirme isteği, romanı oluşturur.. Romanın bildirisini (message of novel) hazırlayan şahısların başında gelir. Kızının bir gün evlenerek kendisini terk edeceği paranoyasıyla yaşayan Canbert Bey, kızının aşk, evlilik vs. gibi konularda bir şey öğrenmesinden şiddetle korkar. Aşırı koruyucu baba imgesiyle romanda yansıtılan Canbert Bey, “...*vermek istediği iffet ve ismet-i melekâneyi min-vechin ve hatta bilvücuhl ihlâl*” (s.60) ettirmemek için kızına en küçük bir kitabı dahi vermez. Kızını okula dahi göndermekten çekinen Canbert Bey, kızının her türlü terbiyesini üstlenmiştir. Evleneceğini düşündükçe koruyuculuk niteliğini güçlendirir. Melek’in Ak Arap’tan aşk, evlilik, gelin, düğün gibi kelimelerin anlamlarını öğrenmesiyle Canbert Bey, kendinden geçer. Kızının koca lafını söylemesi bile Canbert Bey’i titretir. Canbert Bey’in korktuğu başına gelir. Melek, istediği her şeyi Ak Arap’tan öğrenir. Melek’in Cemal ile cumba altına görüşmesi Canbert Bey’in üzülmüne sebep olur. Nihayet Melek, evden kaçtıktan sonra Canbert Bey, kızını kaybetme acısına dayanamaz ve ölür: “*Zavallı adamcağız! Bu felâket ve musibet-i gayri me’ûlenin tahakkuk eylediğini görür görmez aklını bozup iki saat sonra dahi rahat döşeğine uzanmıştı.*” (s.84)

---

<sup>112</sup> Ahmet Mithat Efendi’nin romanlarında bulunan Mısırlı tipler genellikle Kölemen beyi olarak yansıtılmışlardır. Mısır’a ait ifadeler de genel hatlarıyla 19. yüzyılda yaşanan kargaşaları içerir.

## **Saliha Molla**

Daniş Çelebi'nin annesi olan Saliha Molla, romandaki görevini yerine getirdikten sonra ölür. Tanzimat romanının belirgin özelliklerinden biri olan fonksiyonunu yerine getiren kahramanın ölmesi, Saliha Molla tipinde de gerçekleşmiştir. Romana ilk girişi Daniş Çelebi'nin annesi olmasıyla gerçekleştirilir: *“Saliha Molla'nın an-asl Anadolu ahalisinden olduğu, lisanında hâlâ baki kalan Anadolu şivesinden anlaşılır. Kendisi pek çok zamandan beri İstanbul'a gelmiştir. İsminin Saliha olduğuna bakıp da mezbureyi züht vesalâh erbabından olmak üzere kabulde istical etmeyiniz. Pek ziyade bilgili bir karıydı. Bilgisi sayesinde vakıa birtakım familyalar miyanında sulh ü salâh ikaina çalışmış idiye de bir çok familyanın dahi ocağına incir dikmişti.”* (s.8)

Saliha Molla'nın esas işi büyü çözmek ve büyü yapmaktır. Hatta bu işten edindiği yüklü bir serveti vardır. Dolayısıyla insanları aldatıp kandıran bir kişiliğe sahiptir (Aliş 2006: s.149). Cinlerin ona hazine gösterdiği bile rivayet edilmiştir (s.9). Romana en büyük etkisi, Daniş Çelebi'yi yetiştirme biçimidir. Oğlunu cin ve peri masallarıyla büyütmüş, hayal aleminde yaşamasına sebep olmuştur. Onun gerçek alemin dışında yaşadığını fark ettiğinde yine tılsım yaparak gerçek aleme taşımak ister. Daniş Çelebi'nin sahte bir “müht-ü Süleyman” ile hayal alemindeki yaşantısının devam etmesine neden olur. Daniş Çelebi'nin perî sanrak âşık olduğu Sünbül Hanım için Engürûsizade Nafiz Efendi'ye yüklü miktarda ücret öder. Sünbül'ü eve getirterek oğlu Daniş Bey ile evlenmesini sağlar. Saliha Molla, torunu Cemal'i bir buçuk yaşına getirince romandaki fonksiyonu sona erer: *“Karı koca ve Saliha Molla, Cemal Beyi enva-ı taltifat ve tekrimat ile büyütmeğe başladılar. Fakat Saliha Molla bu müriüvveti çok zaman temaşa ile mütelezziz olamadı. Çocuk bir buçuk yaşına kadem bastıkta o dahi diyar-ı ademe ayak attı, gitti.”* (s.27)

## **Arap Dadı**

Saliha Molla'nın evinde Daniş Çelebi'ye dadılık etmiş bir fon şahıdır. Asıl ismi Dilferah olan Arap Dadı, Daniş Çelebi'nin oğlu Cemal'i yetiştirir. Daniş Çelebi'nin

evlendiği ve perî olduğuna inandığı Sünbül'ün evde “*vur patlasın çal oynasın*” (s.30) ile birçok israfata yer vermesi karşısında dayanamaz. Daniş Çelebi'ye Sünbül'ün kendisini ayak takımından kişilerle aldattığını, perî olmadığını ve annesinden kalan mirasını çarçur ettiğini haber verir. Gidip annesinden kalan mücevherleri kontrol eden Daniş Çelebi, eksiklik görünce Arap Dadı'ya inanır. Romadaki bütün fonksiyonu bu haber vermeden ibaret olan Arap Dadı, Daniş Çelebi'yle kurduğu ve Sünbül'ü öldüreceği plan gerçekleştiremez. Sünbül, Arap Dadı'nın söylediklerini perde arkasından dinlediği için kendisinin öldürülmesi düşünülen gece, Arap Dadı'yı esrar içirerek uyutur. Daniş Çelebi ile kendi yatağına konulan Arap Dadı, Daniş Çelebi tarafından Sünbül zannıyla öldürülür. Bu hadise ile Daniş Çelebi Sünbül'ün gerçekten de perî olduğuna inanarak tamamen çıldırır.

#### **d-Fon Şahıslar**

##### **Bekçi**

Annesiyle Beykoz'a giden Daniş Çelebi, burada gördüğü Hünkâr köşkünü *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'nin hikayelerinden birinde geçen Şehzâde Asil'in içine girdiği köşke benzetir. Elindeki Süleyman Mührü'ne güvenerek köşke giren Daniş Çelebi'yi yakalayıp döven fon şahıs olarak yansıtılan Bekçi, *Don Kişot*'un sosyal ortamındaki (human context) hancıları hatırlatır. Bu tipin fonksiyonu, Daniş Çelebi'nin içinde yaşadığı hayal aleminden uyandırmaktır. Daniş Çelebi, bekçiden yediği dayağa rağmen gerçekliği tıpkı Don Kişot gibi bir bahane ile savuşturur.

##### **Mustafa Efendi**

Daniş Çelebi'nin hamamdan çıkan “*aşüfte*” (s.17)yi arkasına alarak kendisini masal dünyasındaymış gibi hissettiği sırada evine girdiği Mustafa, tıpkı Bekçi gibi kendisini döver. Bir fon şahıs olarak kullanılan Mustafa, Daniş Çelebi'nin yaşadığı hayal aleminden uyanmasını sağlamak için kullanılan uyarıcıdır.

## Engürûsîzade Nafiz Efendi

Sünbül'ün romana girişi Engürûsîzade Nafiz Efendi sayesinde. Daniş Çelebi'yi evine almasının nedeni şöyle yansıtılır: “*Daniş Çelebi'nin semtinde denilir mütekaâdinden bir zengin adam vardı ki böyle medahin ve dalkavuk ve soytarı ve mecnun güruhunun sohbetlerinden mütelezziz olurdu.*”(s.19) Öteden beri Daniş Çelebi'nin mecnunluklarını bilen Engürûsîzade Nafiz Efendi, dalkavuk grubundan arkadaşlarıyla bir oyun hazırlar. Daniş Çelebi'yle eğlenmek için Sünbül'ü perî olarak tanıtır. Esasında Çengi olan Sünbül'ü gerçekten de peri sanan Daniş Çelebi, ne zaman ki Sünbül'ü eve götürmek ister Engürûsîzade Nafiz Efendi ve arkadaşları onu bu inancından vazgeçirmeye çalışsa da başarılı olamaz. Daniş Çelebi, bu hadiseden sonra Sünbül ile evlenir.

## Hüveyda

Canbert Bey ile otuz beş yaşlarında evlenen kadındır. Romana ilk girişi, Ak Arap adındaki dadının Canbert Bey için eş ararken hamamdaki koca karılar tarafından ilk tanıtımı yapılır: “*...rahmetli Nesibe dudunun kızcağızı Hüveyda elimizin altındadır. Hem de a zavallı! Otuz beş yaşında yoktur belki otuzuna bile varmamıştır. Çocuk elimizde doğdu, elimizde büyüdü. Bari verilecek bir yeri olsa. Nur damlası, inci tanesi gibi yavrucaktır.*” (s.48) Hüveyda hakkında ikinci önemli bilgi, Canbert ile evlendiği sırada verilir: “*Hüveyda hanım gerçekten güzel bir kızmış, boy pos, hüsn-i cemal hep yerinde ve kemalindeydi. Hele bir şahane gözler, bir semmurî kaşlar vardı ki çehrenin hey'et-i umûmiyyesi için en başlıca ziynetlerinden addolunabilirdi.*”(s.49)

Romanda kendisine tek bir fonksiyon yüklenen Hüveyda, kızı Melek'i doğurduktan sonra ölür. Kendisi nasıl öksüz ve yetim yetişmişse kızı da aynı kaderi yaşamak zorunda kalmıştır: “*Biçare kızcağız! Otuz beş sene intizardan sonra bir kocaya vardığı ve karnındaki yavrucağa dahi dokuz ay intizar eylediği halde yüzünü dahi görmeksizin daha iskemle üzerinde haiz-i rütbe-i şehadet oldu, gitti!*”(s

## Hesna

Canbert Bey'in evinde hizmet veren “*kırk beş elli yaşına varmış Hesna isminde gayet çirkin bir Ak Arap*”(s.41)tır. Romanda başlıca iki fonksiyonu vardır. Bunlardan birincisi, Canbert Bey'iin telkinlerle evlenmesini sağlamak; ikincisi ise babasının öğretmediği aşk, evlilik, koca ve gelin gibi kavramları Melek'e öğretmektir. Fon şahıslar içinde vakaya em fazla etki eden şahıstır. Üstlendiği her iki görev de romanda aksiyon parçacıkları (action means) olarak kullanılmış, aksiyon dozunun yükseltilmesine (rising action) hizmet etmiştir.

## Uzunçarşılı

Sünbül'ün saplantılarını ortaya koymak maksadını taşıyan bir fon şahıs olarak romana aksedilmiştir. Böylece Sünbül karakterinde derine inilmeye çalışılmıştır. Düşkün kadın imajında bulunan Sünbül, toplumun yüksek katmanlarından kişilerle birlikte olmasına rağmen en büyük lezzeti “*yorgancı kalfaları, tulumbacılar, sırık hamalları gibi sefele-i nâs*” (s.101) ile olmaktan alır. Sünbül'ün bu yönünü ortaya koymak için sahneye bu kesimi temsil eden Uzunçarşılı lakaplı Koç Ali çıkartılır. Uzunçarşılı, Sünbül'ün tercih ettiği bir âşık olarak yansıtılır. Uzunçarşılı, romanda şöyle tanıtılır: “... otuz iki yaşında bir babayiğittir. SÜnbül erkek olanda hüsn ü cemal aramayıp, vücutça bir kusuru olmamak erkek için karılardan bulunmasıyla, bu zatta güzellik aramamıştır. Uzunçarşılı'nın ismi Koç Ali olup sanatı bulunan imamecilikteki mahareti çarşı içinde kendisinden başka kimseye mahsus olmadığından, akran ve emsali miyanında en ziyade para kazanan bu adamdır. Kazandığı akçenin bir miktarını bir üvey validesiyle iki nefer dul üvey hemşiresini bayağı refah ile beslemeye karşılık ittihaz ederek kusûrunu, zevk ile safa ile yer. Lakin zevk ve safa aleminde ettiği israfın derecesi kazancının miktarıyla mütenasip olup o derecenin haricine bir hatve bile atmazdı”(s.102) Parası kendine yeten ve itidalli bir şahsiyet olarak yansıtılmak istenen Uzunçarşılı, Sünbül'ün sadık âşığıdır. Birçok kişiyle birlikte olmasına rağmen Sünbül, Uzunçarşılı'yı sever.

### e-Diğer Şahıslar

Romanda ismine yer verilen ve belli bir durumu temsil etmek için kullanılan ancak ismi verilmeyen bütün karakterler ‘fon’ mahiyetindeki şahıslardır. Şeyh Gergevanî (s.20), Daniş Çelebi’nin gördüğü hayalleri anlattığı hikâyesinde ismine yer verilen ve annesi Saliha Molla ile aynı işi yapan efsuncu ve simyacı olarak yansıtılır.

Safa Efendi, Sünbül’ün evine gittiği eğlence seven zengin tiplerin temsilcisi olarak romana yansıtılır. Gösterişli yalı ve bağ evleri tasvirleri Safa Efendi’nin evi sayesinde romanda yer alır. Romancının bu şahsı kullanmasının nedeni, eğlence alemlerinin tertibini yaptıran şahısların dünyasını belirlemektir : “*Safa efendinin asıl ismi bu değildir. Bu isim kendisine ahababı tarafından verilmiş bir isimdir. (...) vaktiyle epeyce servet sahibi bir adamdı. Şimdi eski servetinden bakiye olarak Çamlıca’da bir güzel bağ ile Boğaziçi’nin en latif mevkiinde bir yalısı ve İstanbul’da bir konağı ve Ayastefanos ile Florya arasında dahi bir köşkü vardır.*” (s.89)

Romana bir defa girip çıkan ve görevlerini yapan fon şahıslar, kapıcı, ebe ve nefer kabilindedir. Bunlar şehir hayatını oluşturan atmosferi yansıtır. Olay örgüsüne az da olsa etkiler. Görevlerini yerine getirdikten sonra sahneden çekilirler. Nazlı ve Arife, Sünbül’ün çevresinde yer alan ve eğlence alemlerine katılan iki kadındır. (s.95). Serkiz, Daniş Çelebi’nin Melek’i görmek amacıyla Sünbül’e hediye almak için yaşadığı evi rehin olarak bıraktığı Yahudi tüccardır. Sandalcı, Cemal Bey’i kontrol eden ve düştüğü yoksulluğa rağmen kötü yola girmemesini Sünbül’e not eden kişidir. Sandalcı görevini yerine getirdikten sonra sahneden çekilir. Hırsızlık teklifini Cemal yoksulluğuna rağmen reddeder. O, Cemal’i yeniden Sünbül’ün yanına götürür. Ağa, Cemal’i Sandalcı’nın referansı ile karın tokluğuna yanına çalışmaya kabul eden kahvecidir.

#### 3.1.1.7.3. Yapı

*Çengi* romanı olgunlaştırıcı yapıya (plot maturing) sahiptir. Daniş Çelebi, aldığı yanlış terbiyenin tesiriyle çıldırarak ölür. Sünbül, peri suretinde görünerek Daniş Çelebi’nin annesinden kalan servetini ele geçirmeye çalışmış; ancak daha sonra evden

kaçmak zorunda kalmıştır. Daniş Çelebi ve Sünbül'ün çocukları olan Cemal, kendisine kalan mirası Sünbül çevresinde ve Melek'i elde etmek için tüketir. İçine düştüğü derin yoksulluktan dolayı kahveci çırağı olarak az bir paraya çalışmak zorunda kalır Bu onun bir sınavı olarak yansıtılmıştır. Sandalcı tarafından kendisine edilen hırsızlık ve kumar teklifini bu şekilde reddeden Cemal, kazandığı az parayı Melek'i görmek için biriktirir. Böylece olgunlaştırılan Cemal, annesi Sünbül'ün biriktirdiği paraya sahip olur ve Melek ile evlenir.

Romanın açılışı (opening) “*İstanbul’da Don Kişot denildiği zaman, İstanbul şehrinde Don Kişot denilir bir şeyin vücudu anlaşılır ise de, bu Don Kişot yeri mi? Yenmez mi? Canlı mı? Buralara dair bazı mertebe izahat verilmeyince Don Kişot’un mahiyeti nazarlara taayyün etmez.*” (s.5) şeklinde yapılır. Bu giriş, şüphesiz romancının *Don Kişot* romanından esinlendiğini ve vücuda getirdiği Daniş Çelebi karakterinin hayal aleminde yaşadığını ortaya koyar.

Roman belirlenen 4 Kitap’tan oluşmaktadır. Birinci Kitap “*İstanbul’da Don Kişot*” İkinci Kitap “*Âşık Peder*” Üçüncü Kitap “*Vur Patlasın Çal Oynasın*” ve Dördüncü Kitap “*Vur Çatlasın Çal Oynasın Aleminin Ferdâ-yı Nedâmeti*” adını taşır. Bu kitapların yalnızca “*Vur Çatlasın Çal Oynasın*” adını taşıyan bölümü dokuz bap olarak tasarlanmış; diğerleri ise on baptan oluşturulmuştur. Romanın girişinde (exposition) Daniş Çelebi karakterinin yaşantısı anlatılmıştır. Düğüm (compication) Cemal’in bütün varlığını yitirmesi ile gerçekleşir. Dönüm (climax), Cemal’in kumar ve hırsızlık tekliflerini reddetmesidir. Çözüm (unravelling) Sünbül’ün Cemal ve Melek’i bir araya getirmesi ve bütün mirasını bu çiftlere bırakmasıdır.

Anlatıcının sık sık araya girmesi, dönemin uluslar arası roman estetiğinin bir parçasıdır. Romanın modu (mood) yanlış terbiye alarak yetişen gençlerin içine düşeceği güç durumu gözler önüne sermedir. Nitekim Daniş Çelebi bir türlü gerçeğin ne olduğuna karar veremez. Cemal, elindeki her şeyi yitirir. Melek, babasının aşırı koruyucu tutumu karşısında evden kaçar.



#### 3.1.1.7.4. Kurgu

Romanda üç çevre tasarlanmıştır. Bunlardan birincisi Daniş Çelebi'nin ölene kadar içinde bulunduğu sosyal ortamdır. İkincisi Canbert Bey ve kızı Melek'in çevresidir. Üçüncüsü ise Daniş Çelebi ve Melek'in Sünbül aracılığıyla bir araya geldiği ortamdır.

Romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) Ahmet Mithat Efendi'nin sosyal bir eleştirmen olarak toplum içinde gördüğü aksaklıkları dile getirmedir. Koruyucu bir tutumla terbiye eden ailelerin fertlerinin evden kaçarak trajediye neden oldukları belirtilmiştir. Daniş Çelebi, annesi Saliha Molla'nın cin ve peri hikâyeleri ile yetiştirdiği oğlu gerçeklik duygusunu kaybederek hayal aleminde yaşar. Evlendiği Sünbül'ü peri sanır. Melek de babası Canbert Bey'in kızını kaybetme korkusundan ötürü gelin, koca ve aşk gibi kavramları öğretmeyerek kızının evden aldığı bir aşk mektubu nedeniyle kaçmasına neden olur. Daniş Çelebi'nin oğlu Cemal ve Canbert Bey'in kızı Melek, romanda nedeni belirtilmeksizin bir araya gelir. Cemal, Melek'e Sünbül'ün aracılığıyla kur yapar. Melek, Cemal'e kaçır. Sünbül, bu aşk açısından bir gözlemci gibidir. Cemal, tıpkı Tanzimat gençlerinin sıklıkla yaptıkları gibi Sünbül'ün bulduğu bu genç hanıma âşık olur. Toplum yapısının kapalı olmasından ötürü kadına cariyelerin dışında büyük oranda düşkün insanların çevresinde ulaşabilen devrin gençleri, bir mirasyedi olarak servetlerini bu uğurda harcar. Cemal de Sünbül'e bütün parasını yedirerek kahveci çırağı olacak kadar düşer. Melek'ten ayrı kalmak zorunda kalır.

Romanın Ahmet Mithat Efendi'nin öteki romanlarına göre hacimce küçük olması, vakanın çözümünü erkenleştirir. Romancının hikâye anlatma tekniği sayesinde birçok romanında kahramanların birbirlerine anlattıkları sergüzeştlerine *Çengi*'de hiç rastlamayız. Romancı büyük ölçüde okurun vakaya kapılmasını (illusion principle) sağlamıştır. Ancak yine de araya girmekten hoşlanır. Romancı anlattığı Saliha Molla'nın yaşamı sırasında okuyucunun inanmayacağı ihtimalini göz önünde tutar. Okuyucuya sorular sorarak seslenir: “*Ne dediniz? Böyle bir fıkra o zamanlar inanılmış olduğuna taaccüp mü ettiniz? Biz ise sizin taaccübünüze taccüp ederiz.*” (s.9)

Romanın örgüsü (knitting) ana hatlarıyla sağlamdır. Saliha Molla'nın oğlu Daniş Çelebi yanlış terbiyenin etkisiyle peri zannettiği düşkün kadın Sünbül ile evlenir. Bu evlilikten doğan Cemal, babasından kendine kalan yüklü mirası yine başka bir yanlış terbiye kurbanı Melek uğruna harcar. Canbert Bey ve Daniş Çelebi yanlış yetiştirdikleri

çocuklarına yanlış yaptırır. Melek evden kaçar. Cemal, bütün mirasını tüketir. Sünbül ise Cemal'in annesi olduğunu bilmeden bütün parasını ona yedirir. Melek, Sünbül'ün yönlendirmesi ile Cemal tarafından evden alınır. Canbert Bey, kızını kaybetmenin acısıyla ölür. Daniş Çelebi, Sünbül'ün ihaneti ile çıldırır ve ölür. Romancı, romanının örgüsünde (knitting) belli bir simetri oluşturmuştur.

Romanda vaka zaman zaman yükselir (rising) zaman zaman düşer (falling). Cemal'in bütün servetini kaybederek kahveci çırağı olması sırasında oluşturulan trajikomik durum, romanda aksiyonun yavaşlamasıdır. Kahveci çıraklığı yaptığı sırada Cemal'in kumar ve hırsızlık tekliflerini reddetmesi romanda baht dönmesidir (peripetie). Cemal, içine bilmeden girdiği sınavdan başarıyla geçmiştir. Sünbül, oğlunu terbiye ettiğini düşünür ve Melek ile evlendirir. Servetini genç çiftlere bırakır.

Romanın mesajı (message of the novel) yanlış terbiye edilen gençlerin içine düştüğü zor durumlardır. Romancının romantik tavrı, yanlış yetiştirilen gençleri bir tecrübeden geçirmektir. Cemal, bütün servetini kaybederse de büyük paralara tekrar ulaşır. Melek evden kaçmasına rağmen, düşkün kadının elinde kötü yola düşmemiş, Cemal gibi sonradan büyük bir servete sahip olacak bir gençle evlenmiştir. Kurgunun bu şekilde olmasında elbette ki romancının romantik tavrı etkilidir.<sup>113</sup> Böylece kahramanlar bir tecrübeden geçirilir.

### 3.1.1.7.5. Yer ve Zaman

*Çengi* romanındaki vakalar İstanbul'da iç (interior) ve dış (exterior) mekânlarda geçmektedir. Çoğunun adı verilir.

Romandaki iç mekânlar, Saliha Molla ve Engürîsîzade Nafiz Efendi'nin konağı, Canbert Bey'in Şehzadebaşı'ndaki evi, Çamlıca'daki Safa Efendi konağı, kahve ve Sünbül Hanım'ın konağıdır.

Romanın İstanbul'da cereyan ettiği şu sözlerle belirtilir: “*İstanbul'da tasavvur ve teşkil eylediğimiz Don Kişot'un ismi, Don Kişot olmayıp Dâniş Çelebi'dir.*” (s.8) İstanbul'dan romana ilk yansıtılan mekân, Ayastefanos'tur. “*Kibardan bir zatın kızını*”

---

<sup>113</sup> *İntibah*'taki Ali Bey, *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*'deki Rakım ve *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz Bey bu kadar şanslı olamayacaklardır.

cinlerin çağırması üzerine, cini kavanoza koyup denize atmayı düşünen Saliha Molla'ya “*Ayastefanos'ta vaki bir yerde*” (s.9) büyük bir hazine gösterilir. Saliha Molla'ya bu mekânda hazineyi gösteren denize atmayı düşündüğü cindir. Mekân, burada bulanık olarak yansıtılmış, halk hikâyelerindeki gibi yer gösterir.

Daniş Çelebi'nin Beykoz'da Şehzade Asil'in köşkü sandığı Hünkâr Köşkü'nün tasviri dikkati çeker. Tıpkı Muhayyelât-ı Aziz Efendi hikâyelerinde olduğu gibi masal üslubu görülür. Tasvir, hayal aleminde yaşayan Daniş Çelebi'nin bakış açısıyla verilir. Bu açıdan mekân ve gelişen olay arasında bir uyumun olduğu söylenebilir: “...*kırmızı zebercedden yapılmış olan bir kasr-ı âlî insan oğluna mahsus ebniyeden olabilir mi? Ne mümkün! Daniş Çelebi'nin zihni buna imkân mı verebilir? Mutlaka cinler, periler inşası olduğu bedihîdir.*” (s.12)

Romanda ayrıntıları üzerinde durulan önemli mekânlardan birisi de Safa Efendi'nin Çamlıca'daki bağ evi niteliğindeki konağıdır. Konağın tasvirinin amacı Sünbül'ün içinde bulunduğu eğlence alemlerini okuyucuya göstermektir: “*Salonun, büyük bir salon olduğunu ve orta yerde bir de büyük sofraya kurulduğunu evvelce haber vermiştim. Şimdi şunu da ihbar etmeliyim ki salonun cephe cihetiyle sofraya kadar olan mesafesi üç çenginin oynamasına ve beş çalgıcı karının çalmasına ve bir de Sünbül'ün fayton ile beraber getirdiği o mahcup ve acemi kızın bir köşede oturmasına ve sekiz ahbabın temasına müsait olabilecek bir meydancık teşkil ederdi.*” (s.94)

Romandaki mekânların ayrıntısına inilmemiştir. Onlar, ev ya da konaktır. Vakanın İstanbul'da geçmesi münasebetiyle İstanbul'a ait pek çok yer ismi verilir. Bunlar çoğunlukla söz edilen, uğranılan ya da geçilen yerlerdir. Tahtakale, Kantarcılar, Bağlarbaşı, Üsküdar, Ortaköy, Rumeli Kavağı, Mahmutpaşa gibi mekânlar hep bu türdendir.

Çengi romanı, Ahmet Mithat'ın çoğu romanındaki gibi yaşanmış zamandan yaşanmakta olan zamana gelir. Bu artistik zaman kullanımıdır. Çengi'de “*Hikâyemiz bu zamana mahsus bir hikâyeye olmayıp bundan on beş yirmi sene mukaddeme atf ve isnat edilen bir vaka olmasıyla*” (s.8) denilerek romanın ilk yayın tarihi olan 1877'den geriye gitme böyle sağlanır. Romancı kamerasını ileri ve geriye kullanır. Hikâyenin Abdülmecit Han döneminde geçtiği Daniş Çelebi'nin Şehzâde Asil'in konağı sanarak Beykoz'da girdiği konağın bekçisinin şu sözleri ortaya koyar: “*Benim padişahım Osmanlı padişahu Abdülmecit Handır.*” (s.15) Böylelikle romancı, hikâyeyi 1850'li

yılların sonu ile 1860'lı yılların başına kadar dayandırmaktadır. Canbert Bey'in sergüzeşti verildiği zaman da “*Bundan otuz, otuz beş sene kadar mukaddem*” (s.41) denilerek geçmişe yaşanan hadiseler anlatılarak zaman, romanın yazılış gününe getirilir. Kastedilen zaman böylece 1840'lı yılları da kapsamaktadır. Romancının kamerası 35-40 yıllık bir süreçte döner.

Daniş Çelebi, “*Saliha Molla'nın İstanbul'a yirmi sene mukaddeminde daha yirmi, yirmi beş sene kadar mukaddeminde*” (s.8) gelmeden önce Anadolu'dayken doğmuştur. Daniş Çelebi romanın hemen başında “*yirmi yaşında*” (s.10) dır. Peri sandığı Sünbül'le evlenmesi yine yirmili yaşlarındayken gerçekleşir. Daniş Çelebi'nin Sünbül'le evlenmesinden hemen sonra Cemal doğar. “*Çocuk bir buçuk yaşına kadem bastıkta*” (s.27) Saliha Molla ölür. İki yıl sonra da (s.29) Sünbül, işret ve eğlence alemlerine dalar. “*Birkaç ay kadar*” (s.32) Arap Kalfa, Sünbül'ü Daniş Çelebi'ye öldürtmeyi planlar. Sünbül'ün Arap Kalfa'yı Daniş Çelebi'ye öldürterek evden kaçması, romanın ilk zamanından takriben beş sene sonrasına rastlar. Cemal'in bir genç olarak sahneye çıkarılması sırasında yapılan tasvir yaşını ortaya koyar: “*...sokakta karşı sıradaki hanenin şahnişini altında on yedi on sekiz yaşında gayet güzel bir beyin yere çömelip kendi gözünden kıskandığı kızı Melek ile hasbihal eylediğini gördü.*” (s.76) 1860'lı yılların hemen başında doğan Cemal, 1877 yılında 17-18 yaşlarında bir gençtir. Cemal'in sahneye çıkarılması vaka zamanı ile reel zamanı birleştirmiştir.

Romancının zaman uygulamasında romanın oluşturulma anına göre farklılıklar mevcuttur. Cemal'in 17-18 yaşlarına kadar olan gelişimi ve yetişmesi konusunda herhangi bir ayrıntıya yer verilmemişken Melek'in doğumundan genç bir kız oluşuna kadarki yetişmesi anlatılır. Şüphesiz ki bu anlatımda, yanlış terbiye vurgu yapma söz konusudur. Öyle ki romancı, “*... Melek Hanım'ı büyütmede biraz istical edelim. Malûmunuzdur ki bir hikâye-nüvis murat eder ise bir çocuğu iki üç satırda büyütebilir. Fakat biz Melek Hanımı yalnız bir büyüdü demekle büyütmeyi tecvîz edemeyiz.*” (s.55) diyerek zamanın geçişini yavaşlatmaktadır. Oysa Daniş Çelebi'nin Arap Kalfayı yanlışlıkla öldürmesinden ölümüne kadar geçen on bir yıl şöyle anlatılır: “*On bir sene kadar daha muammer olduğu halde kimse ile görüşmedi ki, hatta burada zikr ve ihbara şayan bazı vukuat daha ika edebilsin.*” (s.40)

### 3.1.1.7.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Bu bakış açısında anlatıcı, hiçbir kayıt altında değildir.

Anlatıcı, hikâye yazarken her şeyi kendisinin bildiğini vurgulamaktan çekinmez. Tanrısal bakış açısı kullanıldığı, Canbert Bey'in yaşamı ifade edilir: “*Hikâyenin muharrirliği cihetiyle, ahvalin cihât-ı mestûresini dahi bilmekliğimiz tabî olduğundan karilerimize bu bapta bazı mertebe izahat vereceğiz.*” (s.43)

İç monolog tekniklerinin kullanıldığı romanda, karakterlerin iç monologları çoğunlukla tirata dönüşür. Cemal'in Sandalcı tarafından kahveden alınarak Sünbül'ün evine uşak olarak götürülmesi izah edilirken tirat havası görünür: “*Ben buraya bir kere girdim mi girmedim mi? Bir daha çıkmam. Elbette işe bir suret veririm. Lâkin çılgınlıkla, acele ile olmaz. Tesadüf beni buraya kadar getirdi. Yolumun ilerisini de tenî açmalıdır.*” (s.141) Bu monolog, Cemal'in Sünbül'ün evine götürülmesinden sonra orada bulunan herkesi öldürmeyi kurup kendisini “*üst katın penceresinden sokağa atıp telef eylemek gibi bir feci*” (s.141) sonla öldürmeyi düşünmesi sırasında yapılır. Böylece Cemal, iç monolog yoluyla sağduyusunu yansıtır.

Saliha Molla'nın Ayastefanos'ta cin vasıtasıyla bir define bulması hikâyesine okuyucunun inanmayacağını düşünen anlatıcı, “*Ne dediniz? Böyle bir fikraya o zamanlar inanılmış olduğuna taaccüp mü ettiniz? Biz ise sizin taaccübünüze taccüp ederiz.*” (s.9) diyerek izahatlara girişir. Anlatıcı, roman boyunca kötülerini karşısına alır. Cemal'in peri sandığı Sünbül'ün eve çağırdığı çalgıcı takımından “*Bu rezalet takımı*” (s.28) diye söz edilir.

Eğitici anlatıcı adeta okurun koluna girerek hayatından anekdotlar verir. Hüveyda Hanım'ın ölmesinden sonra Melek'in yetiştirilmesi söz konusu olurken anlatıcı fırsatı kaçırmaz: “*Bize sorar iseniz inek sütünü kendi validesinin sütüne dahi tercih eyeriz. Zira validesinin emrâz-ı cismaniye ve nefsanîyesinden süt vasıtasıyla çocuğun dahi müteessir olması tabîdir. Allah bize üç çocuk verdi. Birisinin geriye alarak ikisi henüz elimizdedir. Büyüğünü halkımız nezdinde malûm ve meşhur olan suretle validesine emzirttik. Zaten validesi dahi nahif bir şey olduğundan hem kendi sıhhatini hayliden hayliye zayi eyledi hem de çocuk bir za'f-ı küllî içinde büyüdü.*”

*İkincisi Hıfzıssıhha-i cedidenin tavsiye eylediği yolda besledik yani doğduktan üç dört gün sonra inek sütüyle beslemeye başlayıp bir aralık dahi 'farine lactee' yani sütlü un dedikleri terkibi bulamaç ederek yedirdik. Çocuk yalnız bir kere nezle olmaktan başka hiç hastalık görmediği halde büyüdü. Hem de ol kadar gümrah çıktı ki dokuz aylık derecesini görenler bir buçuk yaşında zanneylediler.” (s.51-52)*

Anlatıcı, kendi eser ve yazılara atıf yapmaktan hoşlanır. Melek'in ilk defa sözcükler söylemesi üzerine anlatıcı, yazdığı makaleyi hatırlar: “*Terbiye-i etfale dair galiba Basiret'e olmalı, hasılı gazetelerden birisine yazdığım bir bend-i mahsûsada mücavebe müşafehe suretiyle etfale birçok fününun delâlet eylediği malumat-ı âliye ve mütenevviayı telkin etmek mümkün olduğunu derç etmiştim.*” (s.58) Yine anlatıcı, dans konusunda bilgiler verirken yazdığı ve *L'Orient Illustration* adlı resimli gazeteye tercüme edilen makalesini de hatırlar: “*...Dağarcık serlevhalı mecmuamda raks serlevhasıyla yazmış olduğum bend dahi hatırıma geldi.*” (s.91) Birçok romanında gazetede günlük olarak yazdığı yazılara göndermede bulunan Ahmet Mithat Efendi için vazgeçilmez bir uygulamadır (Timur 2004: s.401-412).

Tanrısal bakış açısı, yer yer gözlemci bakış açısını da içine alır. Anlatıcı, Sünbül'ün gösterişli arabalarıyla Bağlarbaşı'ndan geçerek Çamlıca'daki Safa Efendi konağına gittiği sırada olayları okurla gözlemlemek ister: “*Farz ediniz ki el-hâletü hazihi o zamanda biz de zikrolunan maşatlıkta oturup bekliyoruz. Bu halde göreceğimiz şey şundan ibaret olurdu: Evvela Üsküdar tarafından iki arabaya binmiş altı kişi tozu dumana katarak gelirler.*” (s.86) Melek'in sokak tarafındaki odada Cemal'le görüşmesi Canbert Bey'in nazarıyla anlatılır. Burada da Tanrısal bakış açısının kahraman anlatıcının bakış açısıyla ortaklaşa gittiğine tanık oluruz: “*Aradığı zatı bu odada buldu. Buldu ama ne halde? Eyvah! Öyle bir halde buldu ki kızı bulmuş olduğunu değil âdetâ bütün bütün kaybetmiş olduğunu hükmeylemek lazım geldi. Zira sokakta karşı sıradaki hanenin şehnişini altında on yedi on sekiz yaşında gayet güzel bir beyin yere çömelip kendi gözünden kıskandıığı Melek ile hasbihal eylediğini gördü.*” (s.76)

Romancı, romanda bir ara kendini tenkid eder ve birçok özelliğini okurun hoş görmesine borçlu olduğunu mütevazî bir dille anlatır. Fakat aynı zamanda kendini zamanla geliştirdiğini de belirtir. Burada anlatı ile romanın gerçek yazarı birbirine karışır: “*Tasavvurât ve tahayyülâtının bugünkü derecesi bundan beş altı sene mukaddem niçin mevcut olmadığını düşünerek müteessir olur isem ihtimal ki müriüvvet-*

*mendân-ı erbâb- mütalâa miyanında bu teessürümden dolayı beni mazur görenler bulunur. Lâkin yemin ederim ki şu anda yüreğimde duyduğum şey böyle bir hiss-i liyâyı ni'metim karilerim efendilerime kendimi borçlu gördüğüm bir şükrandır. Zira düşünüyorum ki sekiz on seneden beri nazar-ı rağbetlerine arz etmekle bulunduğum şeyleri bin nevâkıs ve nekayisiyle beraber nazâr-ı rağbetle telâkki buyurmamış olsalardı, rağbetlerine mazhar oldukça hizmetim dairesini tevsî etmeye çalışmak mecburiyetini hissedemeyerek hep bundan sekiz on sene mukaddemki derece-i nâtamamîde kalır giderdim. Mahaza şimdiki hâlde nefsimi derece-i kemâle varmış görmekle mağrur olmuyorum. Bilâkis hizmet-i tahrirde devam semerâtından olarak üç beş sene evvel yazdığım şeyleri bugün beğenmemek derecesindeki terakkimi derpiş ile terakkiyatımın bundan ötesini dahi arzu ederek nefsimi çalışmakta devama mecbur görüyorum.” (s.93-94)*

Cemal'in mal varlığını Çengi'ye kaptırması olayını, roman ve hikâyenin yanlışlıkları göstermesi gerektiğine bağlar: “...kendi dostalarının gözyaşlarını görürsek hasbe'l-insaniyye müteessir olmaklığımız lâzım gelir. Bu gibi tesiratın tecrübelerini hikâye ve tiyatro âlemlerinde görmek ve göstermek a'lâ ve evlâ olan bir surettir.” (s.119-120) Bu yaklaşım, bizi Namık Kemal'in tiyatro ve roman hakkındaki görüşlerine götürür. Her iki romancı da romana ahlakî bir gaye yükler.

Anlatıcı, bilgileri daha gerçekçi topladığı izlemine geliştirmek için halktan ya da üçüncü şahıslardan alır. Bazen de halk hikâyesi tekniklerini kullanır. Canbert Bey'in hayatı anlatılırken genellikle duyular dile getirilir. Zaman zaman komşularının gözlemleri ön plâna çıkartılır. Yine Saliha Molla'nın Ayastefanos'ta bir cinin yol göstermesiyle define bulması, rivayet üzerinedir. Bu da kuvvetle halk hikâyeciliğini hatırlatır. Safa Efendi'nin konağında sırf Cemal'i görmek için bulunan iki erkeğin aralarında yaptıkları konuşmalarda rivayet ön plâna çıkar. Kendi yerine üçüncü şahısları öne çıkarması romancıyı objektif kılar.

### **3.1.1.7.7. Muhteva**

Çengi romanı, yanlış terbiyenin eleştirildiği bir eserdir. Bunun yanında çocuk eğitimi, aşk, din ve Batılılaşmaya da temas edilir.

Saliha Molla'nın anlattığı cin ve peri hikâyelerinin yanı sıra “*Hamzanâme* ve *Elfü'l-Leyl* ve *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* ve *Ebu Ali Sina*” (s.10) gibi eserler okutularak yanlış terbiye verilen Daniş Çelebi, romanda bir kurban olarak seçilmiştir. Annesi Saliha Molla, büyü ve cin meseleleriyle uğraşarak muazzam bir servet biriktirmiş; ancak Daniş Çelebi'nin dengesini bozmuştur. O, *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* hikâyelerinde okuduğu fantastik hikâyeleri gerçek hayata uygular. Her seferinde hayal kırıklığına uğramasına rağmen bir türlü gerçek aleme inemez. Evlendiği Sünbül'ü dahi peri sanmıştır. Zaten Sünbül'ü peri olarak gördüğü için onunla evlenmiştir. Sünbül'ü öldürmeye davrandığında Arap Kalfa'yı öldürmesi üzerine sonraki hayatını paranoyak olarak devam ettirmiş; kendini asarak intihar etmiştir: “*Encâm-ı kâr marâz-ı cinneti büsbütün müştâk olarak bir gün kendisini odaların birisinde maslûben vefat etmiş buldular.*” (s.40)

Romanda Melek de yanlış terbiye kurbanıdır. Fakat o, Daniş Çelebi kadar şanssız değildir. Canbert Bey'in kızını günün birinde evlendirerek kaybetme korkusu nedeniyle, dış aleme kapalı olarak yetiştirir. Aşk ve evlilik gibi konulara ilişkin en ufak bir şey öğretmez. Öyle ki Canbert Bey, kızını okula göndermez, bir kitap dahi okutmaz: “*Kız büyüdü. On iki on üç yaşına girdi. Kızla beraber muhabbet-i pederâne dahi büyüdü. Vakıa okudu, yazdı ama hiçbir kitap görmedi. Zira Canbert Bey kıza vermek istediği iffet ve ismet-i melekâneyi min-vechin ve hatta bilvücu ihlâl etmeyecek hiçbir kitap bulamazdı. Vakıa kız babasından birçok şeyler öğrendi. Lâkin aşk tezevvüç ve buna müteferri' elfaz ve ahkâmın cümlesinin echel-i cahili kaldı.*” (s.60) Kendisine babası tarafından öğretilmeyen bilgileri ilk gençlik yıllarından itibaren Ak Arap adlı dadısından öğrenir. Kapalı bir ortamda büyüyen genç bir kızın geleneksel olarak yapacağı tek şey vardır: Evden kaçmak. Cemal, sokağın köşesinde belirdikten ve Melek'e kur yaptıktan sonra ipler kopar. Cemal'in getirdiği arabaya binerek evden çıkar. Baba, kızının evden kaçmasına dayanamaz: “*Bu felâket ve musibet-i gayr-i me'mûlenin tahakkuk eylediğini görür görmez aklını bozup iki saat sonra dahi rahat döşegine uzanmıştı.*” (s.84) Canbert Bey, verdiği yanlış terbiyenin kurbanı olur. Bu açıdan romanda ele alınan yanlış terbiye simetrik olarak verilmiştir. Saliha Molla'nın verdiği yanlış terbiye, Daniş Çelebi'nin hayatına mal olur. Canbert Bey'in verdiği terbiye ise kendi hayatına mal olur.



Cemal ve Melek'in yetiştirilmesi sırasında çocuk terbiyesiyle karşılaşırız. Anlatıcı, anne sütünden çocuğun din öğretimine kadar yayılan geniş bir yelpazede bilgiler sunar. Melek'in yetiştirilmesi sırasında, anne sütü ile inek sütünün mukayesesi yapılır: “*Bize sorar iseniz inek sütünü kendi validesinin sütüne dahi tercih eyleriz. Zira validesinin emrâz-ı cismaniye ve nefsanîyesinden süt vasıtasıyla çocuğun dahi müteessir olması tabîdir. Allah bize üç çocuk verdi. Birisinin geriye alarak ikisi henüz elimizdedir. Büyüğünü halkımız nezdinde malûm ve meşhur olan suretle validesine emzirttik. Zaten validesi dahi nahif bir şey olduğundan hem kendi sıhhatini hayliden hayliye zayi eyledi hem de çocuk bir za'f-ı küllî içinde büyüdü. İkincisi Hıfzıssıhha-i cedidenin tavsiye eylediği yolda besledik yani doğduktan üç dört gün sonra inek sütüyle beslemeye başlayıp bir aralık dahi 'farine lactee' yani sütlü un dedikleri terkibi bulamaç ederek yedirdik. Çocuk yalnız bir kere nezle olmaktan başka hiç hastalık görmediği halde büyüdü. Hem de ol kadar gümrah çıktı ki dokuz aylık derecesini görenler bir buçuk yaşında zanneylediler.*” (s.51-52)

Dinin çocuk terbiyesinde önemli görüldüğü Çengi romanında, Ahmet Mithat Efendi, *Basiret* olarak hatırladığı gazetede bunun üzerinde durduğunu belirterek konunun birçok bilim dalını ilgilendirdiğini ifade eder: “*Terbiye-i etfâle dair galiba Basiret'e olmalı, hâsılı gazetelerden birisine yazdığım bir bend-i mahsûsada mücavebe müşafehe suretiyle etfale birçok fününun delâlet eylediği malûmât-ı âliye ve mütenevviayı telkin etmek mümkün olduğunu derç etmişim.*” (s.58) diyen anlatıcı, Melek'i ilk gençlik yıllarına kadar aldığı terbiyeyi ve eğitimi dile getirir.

Dinsel göndermelerle zekânın kaynağını ele alan anlatıcı, modern zeka kuramlarında ifade edildiği gibi kalıtım ve çevrenin etkisini birlikte düşünen araştırmalara ve anlayışa (Cebeci 2004) göre ele alır: “*İnsan biraz ehl-i dikkat olup da bundan zekânın dahi insan ile beraber rahm-ı mâderden doğduğu ve sahibiyile beraber büyüdüğü ve insanın hâl-i masûmiyetinden zekâsı da masum ve hâl-i nev-civânisinde nev-civan ve hâl-i pîrisinde pir olduğu ve daha neleri nazarıdikkat ve teemmül ve ibretten geçirerek cenâb-ı sâni-i mutlakın mucizât-ı sun'ı âlihânesine hayran kalmamak mümkün müdür?*” (s.55)

Romanda aşk konusu Melek ve Cemal etrafında ele alınır. Cemal, Sünbül'ün yol göstermesiyle evinde kapalı kalan Melek'e kur yapar, mektup yazar. Birbirine âşık olan iki genç, başlangıçta eğlence alemlerinde sabahlar. Bu muaşaka sırasında Melek,

Cemal'den hamile kalır. Cemal'in parasının tükenmesi ve Sünbül'ün hediye almadan âşıkları görüştürmemesi üzerine aşk sekteye uğrar. Cemal, yoksul bir hayat sürerken Sünbül'ün yanında bir çocuğu olur. Sünbül, oğlunun sevgilisi ve dahi eşi Melek'i korur. Yoksulluk sınavına tabii tutulan Cemal'in sınavını başarıyla atlatması üzerine Melek'e kavuşur. İki genç, evlenerek babası ve annesinden kalan bütün servete sahip olup mutlu bir hayat sürer.

Çengi romanında, Sünbül'ün eğlence alemlerinde çengilik etmesi üzerine anlatıcı dans hakkında bilgiler verir. “*Dağarcık serlevhalı*”(s.91) mecmuada dans hakkında yazdığı yazıyı hatırlatır. Öyle ki yazının Fransızca çıkartılan *L'Orient Illustration* adlı dergiye tercüme edilerek derc edildiğini belirtir. Yazısında dansın menşe'ini ele alan romancı, söz konusu yazısında yanıldığını belirtir: “*Şimdi bu münasebetsizlikten dolayı âdeta kendime güleceğim geliyor. Bu raks dairesinde merkeze doğru içtima ve münhanîye doğru tebâüd-i visaâl ile ihcran hükmünü bir sûret-i bedâhete tasvir ve çehrelerde görülen etvâr-ı âşıkâne dahi bu hükmü teyit eylediğini, nasıl olmuş da o zaman düşünememiştim.*” (s.92)

Romantik geleneğe bağlanan *Çengi* romanı, mutlu son ile bitmesi ve trajedi yaşaması beklenen kahramanların cezalarını çektikten sonra rahata kavuşmaları önemli romantik unsurlardandır. Cemal, bütün servetini çapkınlık ederek tüketen bir genç olmasına rağmen, annesi Sünbül Hanım'ın mirasına sahip olur. Babasından kalan yüklü miktardaki mücevheratı elde eder. Melek, evden kaçmış bir genç kız olmasına rağmen kötü yola düşmemiştir. Sünbül, düşkün bir kadın olmasına rağmen, Melek bundan uzak kalmıştır. Fakat Melek'in henüz arada bir nikâh akdi olmamasına rağmen Cemal'den hamile kalması büyük bir trajediye dönüşecekken bir sorun olmaz. Anlatıcının Cemal ve Melek'i gözetmesi, romancının taraftarlığının fanatizm boyutlarına ulaştığını gözler önüne serer.

### 3.1.1.7.8. Üslup

Romanda genel olarak anlatıcının konuşma organizasyonu ve vaka tasarımı kullandığı sade bir üsluptur. Sade üslûbun oluşmasında fiziksel aksiyon son derece etkilidir. Romancının bilgi vermeye çalışması ve ahlakçı anlatıcı geleneksel anlatı

türlerimizden halk hikâyelerini ve geleneksel seyirlik oyunlarımızdan meddahı kuvvetle hatırlatır. Şüphesiz ki romancı geleneksel Türk anlatı üslûbundan yararlanmışır. Elbette ki Halk hikâyeleri ve tiyatrolarında kullanılan üslubun bu romanda kullanılmış olması kaçınılmaz bir durum olacaktır.

Romancının ironi yapma gayreti dikkati çeker. Dâniş Çelebi'nin hamamdan çıkan "Aşüfte" (s.17)yi peşine takarak *Muhayyelât-ı Azîz Efendi*'deki Şehzade Nesil'in hikâyesiyle özdeşleşme ediminde ironiyle karşılaşırız: "*Gide gide Süleymaniye tarafına teveccüh ederek, birçok sokaklara girdikten sonra, nihayet önlerine bir çıkmaz sokak çıktı. Malûm a! İstanbul'da çıkmaz sokak nevâdirden değildir. Hatta çıkar sokaklar bile çıkar, ama ol kadar suûbetle çıkar ki, çıkardıkları adamın canını da çıkarmak derecesine getirir.*" (s.17)

Romancı, okura bir meddâh gibi davranır. Sünbül'ün esrarlı kahveyi Arap Kalfa'ya içirdiği sırada romancının bu tavrı ile karşılaşırız: "...kahveyi Arabın sakalına dayar. Sakalı yok mu dediniz. Öyle ise çenesine dayar."<sup>114</sup> (s.38)

Romancının mübalağalı tavrı yer yer bir durumu olduğundan kötü göstermesine neden olur (burlesque). Cemal, bütün mirasını tüketip yaşadığı derin yoksulluktan sonra Sünbül'ün konağına uşak olarak götürüldüğü zaman bu tutumla göstermesiyle karşılaşırız: "*Kendisini kaldırıp minder üstüne fırlatan felâketzede Cemal'in iki gözlerinden çağlayan seyl-i sirişk içinde boğulmadığına taaccüpler ederiz. Demetiyle kavrayıp kopardığı saçlarının çatırtısı yürekler tırmalar ve kopardığı yerlerden sızan kanlar görülecek olsa enzara nefret verirdi.*" (s.141) Bütün mirasını kaybedip Melek'le son defa görüşen Cemal, Melek'e niçin ağladığını sorar. Melek'in "*Seni ağlar görüyorum da onun için ağlıyorum.*" (s.127) şeklinde verdiği cevap kahramanların birbirleriyle kurdukları iletişiminde inandırıcılıktan uzak göründükleri saptanmaktadır. Yine Cemal kahvede ilk gecesini geçirip zengin olduğu günlerini hatırladığı zaman ağlar. Kahvede bulunanlar Cemal'e niçin ağladığını sorduklarında Cemal şu cevabı verir: "*Sabahleyin soğan ekmek yedim. Gözlerim onun için yaşardı.*" (s.135)

*Çengi*'de anlatıcının diyalog teşekkülünde, tiyatro metinlerinde hareket ve durumların anlatıldığı parantez tekniğini ilk defa olarak terk etmesi, üslup gelişimini gösterir.

---

<sup>114</sup> Romancının Araplara karşı önyargısı ve aşağılayıcı tavrı birçok romanında görülmektedir.

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat Efendi, romanında genel olarak halkın anlayabileceği bir dil kullanmıştır.

### 3.1.1.8. KAFKAS

Roman, 1877 (h.1294)<sup>115</sup> yılında yayımlanmıştır. *Kafkas*, tarihi roman türüne girer. Roman, 93 Harbi esnasında Kafkaslarda konuşlanan Ruslara karşı Çeçen, Çerkez ve Abaza gibi halkların direnişini anlatır. Bu sebeple romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) 1877-1878 Osmanlı-Rus harbidir. Tamamlanamamış bir roman (unfinished novel) hüviyetinde olan *Kafkas*, Kafkasya halklarından oluşturulan ordunun Rusların konuşlandığı Sohum kalesine saldırı sırasında sona erer. Ahmet Mithat Efendi'nin romanı bitirememesinin sebebi, Kafkasya direnişinin kırılması ve Rus kuvvetlerinin Kafkaslarla birlikte Doğu Anadolu'yu istilasdır<sup>116</sup>.

Romanın protagonistisi Kaplan Bey, Rus terbiyesiyle büyümüş bir Abaza gencidir. Esmâ Can'a ettiği tekliflerin kabul edilmemesi üzerine Katerina ile aşk yaşar. Rusların 93 harbi nedeniyle Kafkaslar üzerinden Osmanlı'ya saldırması üzerine, Kaplan Bey ve halkı Ruslara karşı Osmanlı'nın yanında yer alır. Kaplan Bey kendi milis kuvvetlerini toplayarak savaşa katılır. Aşkı ve vatanı arasında bir süre bocalamak zorunda kalan Kaplan Bey'in vatanını tercih etmesi; ancak görünürde ise aşkını tercih ediyor gibi davranmasının asıl sebebi halkını büyük bir katliamdan sakınma gayesidir.

#### 3.1.1.8.1. Konunun Ana Hatları

*Kafkas* romanı, 93 Harbi sırasında Ruslara karşı Osmanlı ile işbirliği yapan Kafkas halklarını anlatır. Romancı, Mukaddime'de romanın kaleme alınmış sebebini (nucleus occurrence) şöyle izah eder: “*Bu defa şu serlevha altında yazmaya başladığım hikâyeyi Kafkas hürriyetperestânının ahiren Rusya aleyhine vuku bulan kıyamlarını ihtar eylemiş olduğunu en evvel itiraf etmeliyim.*” (s.5) Romanda pek çok folklorik ve etnolojik unsur vardır. Romanın halkaları, Ruslara karşı olan direnişi anlatırken alt vakada Kaplan Bey'in aşkı anlatılmaktadır. Rus okullarında yetişen Kaplan Bey, Batılı yaşamı bilir; ancak kendi geleneklerine de sıkı sıkıya bağlıdır. Yunus'un Kazaklarla

---

<sup>115</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000e), *Çengi, Kafkas, Süleyman Muslî*, Haz. Erol Ülgen - Fatih Andi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

<sup>116</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin annesi de 1829'da Rusların Kafkasları i istilas sırasında yaşadığı topraklardan İstanbul'a kadar gelmiştir. Bu yüzden romancı, eseri neredeyse annesine ithaf eder (Kul 2009: s.469).

yaptığı bir muharebede ölmesi üzerine Esmâ Can uzun süre yas tutar. Kaplan Bey Esmâ Can'a bundan sonra evlilik teklif eder. Esmâ Can, Yunus'a ölmeden önce verdiği sözden dolayı Kaplan Bey'in teklifini reddeder. Kaplan Bey, Esmâ Can'ın aşkını unutmak için çocukluğundan itibaren tanıdığı Gospodin dö Branö'nün kızı Katerina ile aşk yaşamaya başlar. 93 Harbi'nin hazırlıklarının yapıldığı sırada Kafkasya'da cephe açmaya karar veren Ruslar, yörenin Hristiyan halklarını yanlarına çekmeyi başarır. Ruslar, Osmanlı'ya karşı işbirliği tekliflerini Kafkas beylerine yapar. Bir Abaza beyi olan Kaplan Bey'e Katerina aracılığıyla işbirliği teklifi edilir. Kaplan Bey bir süre aşkı ve vatani arasında bocalar. Annesi Şirinşah'ın gayretiyle Kaplan Bey, vatanını tercih eder. Bu uğurda Katerina'dan vazgeçmeyi göze alır. Birliklerini toplayan Kaplan Bey, silah arkadaşlarıyla Sohum kalesine hücum eder. Sohum'a girerek Osmanlı donanmasıyla birleşmeyi hedefleyen Müslüman Kafkas orduları, Rusların Kafkas cephesinde başarılı olmasını engelleyecektir. Ancak romanın tamamlanmamış olması, savaşın akibetini görmemizi engeller.

Romanda Kafkas halkına ilişkin pek çok etnolojik bilgi verilir. Özellikle Abaza, Çerkez ve Çeçen halkları romanın esas tematik yönünü izah eder. *Acayîb-i Âlem*'de geniş Rus coğrafyasını ve İskandinav yarımadasını, *Paris'te Bir Türk*'te Fransa'yı, *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta İspanya, Akdeniz ve bütün Kuzey Afrika'yı, *Gönüllü* romanında Balkanları tanıtan Ahmet Mithat Efendi, *Kafkas* romanında Kafkasya'yı coğrafik ve etnolojik olarak tanıtır. Prof. Orhan Okay (1975)'ın da belirttiği gibi, Ahmet Mithat'ın geniş coğrafyaları anlatan romanlarındaki bilgiler kitabî (s.68) olsa da onları romanlaştırmıştır. Zaten Ahmet Mithat Efendi Kafkasya'yı hiç görmediğini romanın başındaki Mukaddime'de de belirtmiştir.<sup>117</sup>

### 3.1.1.8.2. Şahıslar

*Kafkas* romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarına göre şahıs repertuarı en az olan eserlerindedir. Şahıs sayısının *Paris'te Bir Türk* ve *Hasan Mellâh* gibi romanlarıyla mukayese edildiğinde az olmasının nedeni, romanın tamamlanmamış

<sup>117</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin annesi 1829'da Kafkasya'yı terk etmeye mecbur kalmıştır (Okay 1989: s.100). Ahmet Mithat'ın Kafkasya üzerinde bu kadar durmasının önemli bir sebebi de annesinin Kafkas kökenli olmasıdır.

olmasıdır. Bir protagonist olan Kaplan Bey'in karşısında antagonist olarak Gospodin dö Branö bulunur. Şirinşah, Esmâ Can ve Katerina romanda norm şahıs olarak bulunurlar. Roman, 'Deliverance' adını verdiğimiz kurtuluş yapısı üzerine kuruludur. Romanın Kafkas halklarının Ruslara karşı olan özgürlük mücadelesini içermesi bakımından fon şahıslar savaş ortamını vermek amacıyla kullanılmıştır.

### a. Protagonist Şahıslar

#### Kaplan Bey

Romanda protagonist olarak işlev gören Kaplan Bey, ilk olarak Katerina'nın aşkına vurgu yapılırken tanıtılır: "*Kızın vücûh-ı meşguliyet-i zihniyesi hariçte tecessüm eylediği zaman ismine Kaplan Bey denilir ki bir vücut teşekkül eyler.*" (s.17) Kaplan Bey'in sunumu aşk vesilesiyle yapılır: "...Abazalar miyanında altı yedi bin haneye hükm-i nâfiz bir hanedana mensup ve bahusus el-hâletü hazihi o hanedanın makâm-ı ri-yâsetinde kaim bulunduğundan nevâhi-i mezkûrede bunu tanımayan adam yok gibidir." (s.17) Ahmet Mithat Efendi'nin bir çok romanında olduğu *Kafkas* romanında da protagonist yaşadığı toplumun ileri gelen zenginlerinden seçilmiştir.

Kaplan Bey'in fizikî tasviri romanda ihmal edilmez: "*Kaplan Bey şu son vakitte yirmi iki yaşında, kalıplı, kiyafetli, yani geniş omuzlu, ince belli bir zat olup, beyaz ve gayet lâtif çehresinin nazarlarda tasvir eylediği sûret-i dil pesendi sırma gibi sarı ve nazik ve taze ve ter-bıyıklar ve renkçe biraz daha koyu kaşlar ve kirpikler ve irice ve fakat büyüklüğü yüz için ziynetten addolunabilecek burun ve yekdiğeriyle tenâsüb-i tâmu olan ağız ve dudaklar ve çene ile bir kat daha ziynetlenmektedir.*" (s.17) Kaplan Bey, tahsilini Rusya'da yapmış, Sohum kalesine on altı saat uzaklıktaki evinde "*prenlere dahi gıpta-bahş*" (s.17) olan bir yaşam sürmektedir. "*Malûmat-ı ilmiye ve hikemiyyesini tevsi' eylemiş mükemmel bir adam*" (s.17) olarak tanıtılan Kaplan Bey, sık sık uğradığı Sohum'da oturan Gospodin dö Branö'nün evine uğrar. Rus terbiyesi ile yetişen Kaplan Bey, Mösyö Branö'nün kızı Katerina'yı sevmiştir. Daha önce âşık olduğu Esmâ Can'ı unutmak için onu sevmiştir: "...*Esmâ Can zalimini unutmaya medar olmak ve hem de ondan ahz-i intikam etmiş sayılmak için onun asla ümit edemeyeceği bir kızı bulup*

sevmek hakkında Seher'in kendisine verdiği fikri kuvvet bulmaya başladı. Bunun için dahi zihninde Katerina dö Branoviç'i bulmuştur." (s.203) Katerina da Kaplan Bey'i sever.<sup>118</sup> Katerina, Kaplan Bey'i uşağı ve sırdaşı olan Saatgiray'dan sorduğunda şu cevabı alır: "Onu bilmez misiniz? Daima kitaplarla, silahlarla vakit geçirir." (s.20) Yarattırılmak istenen karakterin cenge meraklı yiğit bir tip olmasının yanı sıra ilme de aynı değeri veren bir tip olmasına özen gösterildiği için romanda Saatgiray belirtilen şekilde tanıtım yapar.

Kaplan Bey Batılı yaşamı bilen ve uygulayan bir kişiliktir: "... bu zat medeniyet-i cedîdenin her mukteziyatını kendisine pek güzel tatbik ederek yakışık aldırdığı gibi alafranga giyinmek ve tuvalet yapmak hususunda dahi hâlâ Parislilere bile takaddüm ederdi." (s.21)<sup>119</sup>

Katerina'dan önce Esmâ Can'a âşık olan Kaplan Bey, aşkına karşılık bulamaz. Bunun sebebi, Yunus'un bir Kazak muharebesinde yaralanıp Guşamov'un evine getirildiğinde ölmeden önce Esmâ Can'dan aldığı sözdür. Esmâ Can Guşamov'un evinin yakınlarındaki mezarlığa gömülen Yunus'un kabrini sık sık ziyaret ederek dualar okur. Kaplan Bey ise Esmâ Can'ı takip ederek aşk ve evlilik teklifinde bulunur. Esmâ Can, mezarlıktan dönerken Kaplan Bey'i görür. Kaplan Bey, Esmâ Can'ı korkutmamak için şunları söyler: "Ben buraya mahsusen senin için geldim. Kabir üzerinde okuduğın Kur'an'ı baştan başa dinledim. Ah ne güzel okuyorsun Esmâ Can." (s.176) Kaplan Bey, bu sözleri, Esmâ Can'a beraber kaçtığı ve evlenmek için abisinin iznini isteyeceği sırada ölen Yunus'un ölümünden hemen sonra söyler. Şüphesiz ki Kaplan Bey'in trajik bir hadise yaşayan ve bu hadisenin etkisinden henüz kurtulamayan Esmâ Can'a bu sözleri söylemesi ve evlilik teklifinde bulunması, protagonistin ahlakî boyutunu sorgulamaya neden olmaktadır. Kaplan Bey'i evinin hizmetçisi Seher ise Esmâ Can'ı kıskanır. Kaplan Bey'i seven Seher, aşkına karşılık bulamadığı için intihar eder.

---

<sup>118</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında Müslüman erkek karakter ile Frenk kadın karakter arasında yaşanan aşk sık işlenen konulardandır. *Hasan Mellâh*'ta Hasan Mellâh ve Cuzella'nın aşkı, *Acâyib-i Âlem*'de Suphi ve Miss Haft aşkı, *Gönüllü* romanında Recep Köso ile Filomene aşkı, *Paris'te Bir Türk*'te Nasuh ve Virginie aşkı Müslüman bir erkek ile Hristiyan bir kadın arasında yaşanan aşka örneklik eder. Bu tip aşkların çoğu evlilikle sonuçlanmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin bu konuyu sık işlemesinin bir nedeni de İslamiyet'in Müslüman bir erkek ile ehl-i kitap bir kadının evlenmesine din değiştirmeksizin cevaz vermesinden kaynaklanır. Bunun yanında Müslüman bir kadın ile Hristiyan bir erkek arasında yaşanan bir aşk örneği Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında yer bulamamıştır.

<sup>119</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanında kahramanlar Müslüman ve doğulu olmalarına karşın alafranga yaşam tarzını bilirler ve uygularlar. *Paris'te Bir Türk*'te Nasuh, *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*'de Rakım ve Felâatun, *Taaffüf*'te Râsîh hep bu kabilden olan karakterlerdir.



Kaplan Bey, Katerina'ya Esmâ Can'ın aşkından neden vazgeçtiğini anlatırken yukarıda anlatıcı tarafından verilen malûmatla çelişir. Kaplan Bey, Esmâ Can'dan aşkına karşılık bulamadığı için değil de yetişme ve yaşam biçiminden dolayı vazgeçtiğini şu sözlerle aktarır: *“Ben bir kere dünyada hissiyât tercümanı olmak üzere yalnız Rus lisanını tanırım. Şu dünyadaki mevcudiyetim bende nasıl bir his uyandıracak ise onu mutlaka Rus lisanı ile tercüme edebilirim. Ol bapta tasavvurâtım bile hep Rusçadır. Ne yapayım? Tahsilim bu lisan üzerinedir. Efkârıma inbisat veren Rus lisanıdır. Şimdi benim yanımda Rus lisanı bilmeyen bir kadın dilsizden farklı bir şey olabilir mi?”* (s.30) Gerçekte Katerina'ya aşkı ilân eden Kaplan Bey'in verdiği bu bilgi, Esmâ Can'ın yaşamına ve verdiği bilgilere ters düşmektedir. Esmâ Can'ın Kaplan Bey'in tekliflerini ve aşkı kabul etmemesinin nedeni, Yunus'a ölmeden önce verdiği sözden kaynaklanır.

Kaplan Bey'in Katerina'ya olan aşkı baştan itibaren umutsuzdur: *“O yolları hep bütün sen kapatmaktasın Katerina. Eğer sen istemiş olsan önümüzde bin yol açılırdı.”* (s.31) Kaplan Bey, Esmâ Can'ın aşkı unutmak için Katerina ile meşgul olmaktadır. Katerina ve Kaplan Bey'in evlenmesine en büyük engel, Katolik Hristiyan inancına göre, bir kadının başka dinden olan bir erkekle evlenmesinin dini olarak yasaklanmış olmasındandır.<sup>120</sup> Dini şartı koşan ise özellikle Katerina'nın babası Gospodin dö Branö'dür. Yine de Kaplan Bey, evinin özel olarak döşediği salonuna Katerina dö Branoviç ismini verir. Salonun tefrişi, Katerina'ya olan aşkı simgeler.

Katerina, babası tarafından Kaplan Bey'den 93 Harbi esnasında Rus çarına sadakat yemini etmesi için görevlendirilir. Katerina'ya göre Kaplan Bey'in sadakat yemini etmesi, evlilikleri hususunda en büyük engelin ortadan kalkması anlamına gelecektir: *“Sen imparator hazretlerinin hükûmeti için sadakatle hizmet ederek bir kaymakamlık, bir miralaylık ve ihtimal ki bir generallik rütbesi alır isen artık anam, babam ‘Biz kızımızı bir Abaza beyine vermeyiz’ diye ısrar edebilir mi?”* (s.105) Kaplan Bey'in *“sekiz dokuz yüz familya”* (s.106) dan mürekkep elli altmış binlik ahali böylece Rus çarının yanında yer alacaktır. Kaplan Bey'in Katerina'ya verdiği sadakat sözü, romana bir savaş hilesi olarak yansır. Verdiği sözün nedenini kendisine önyargıyla

---

<sup>120</sup> Bu inanç yalnızca Katolıklere münhasırdır. Protestanların başka dinden biriyle evlenme önünde engel teşkil edecek bir inanışları bulunmamaktadır. (*Ermütigung und Befähigung zur Begegnung von Christen und Muslimen -Türkische Übersetzung des deutschen Textes* 2008, s.14-15) Jale Parla (2009), Ahmet Mithat Efendi'nin Katolıklere göre boşanmanın yasak oluşunu bütün Hristiyanlığa teşmil ettiğini dile getirmiştir (s.38).

yaklaşan annesi Şirinşah'a açıklayan Kaplan Bey, şöyle der: “*Bir Moskof kızına sadakat ve hizmet vaat ediyor isem onu sekiz bin cengaverle yüz elli bin nüfus çoluğu çocuğu tedbirsizlik ile kebab ettirmekten muhafaza için veriyorum. Ama bir Abaza beyinden bir Moskof kızına yalancı çıkmaması sence matlup işmiş. Sende gördüğüm mertliğin, kahramanlığın hüsn-i ahlâkın bu derecesini de billahi takdis ederim. Bir Moskof kızına bile yalancı çıkmayı ben de istemem. Moskofların hilekârca, alçakça, kancıkça olan hareketleri bize de o yolda mukabeleyi hak veriyor ya.*” (s.123)

Katerina aracılığıyla Ruslara sadakat ve hizmet sözü veren Kaplan Bey, esasında savaşa hazırlıksız yakalanmamak için bu icraatta bulunmuştur. Katerina'dan önce sevdiği Esmâ Can'ın elinden kılıç kuşanması annesi Şirinşah'ın aracılığıyla gerçekleşir. Kaplan Bey, kılıç kuşanma hadisesi ile yeniden Esmâ Can'ın umutsuz aşkına düşeceği korkusuna kapılır.

Kaplan Bey'i romanda son olarak Sohum kalesine ordu tertibi sırasında görürüz. Sohum kalesine Semmurkâş beyin kumandasında yapılan hareket tertibinden sonra Kaplan Bey'i göremeyiz. Romanın tamamlanmamış olması hem hareketin neticesini ortaya koymamış hem de Kaplan Bey'in romandaki akibetinin çizilmemesine neden olmuştur.

Kaplan Bey, Namık Kemal'in *Vatan Yahut Silistre* oyununuyla tematik ölçüde büyük benzerlik gösterdiği için Kaplan Bey, vatan sevgisi için cepheye giden ve aşkında vazgeçen İslâm Bey karakterine yakın durmaktadır. Kaplan Bey, Kafkaslarda yurdu için çarpışan ve bu uğurda dünyalık her şeyinden vazgeçen bir karakter olarak romanda yer bulmuştur.

## **b. Antagonist Şahıslar**

### **Gospodin dö Brano**

*Kafkas* romanında Gospodin dö Brano'nun antagonist olması, onun Kaplan'ın Katerina ile evlenmesine karşı olmasıdır. Hocabey'den Sohum'a efendisinin işlerini görmek için gelen Gospodin dö Brano, dürüstlüğüyle tanınır. Efendisi öldükten sonra ticaret işlerini ele alan Gospodin dö Brano, kısa sürede zenginleşir. “Servet ve yesârı

gıpta-fermâ-yı akran ve emsâl olacak bir dereceye vardığı zaman (...) henüz yirmi beş ile otuz yaşı arasında genç ve henüz bekâr” (s.14) olan Gospodin dö Brano, “*Gürcülerin kendi indlerinde dahi şöhnret-i hüsn-i cemâli herkes için medâr-ı medh ve sitayiş olan bir kız ile*” (s.15) evlenir.

Gospodin dö Brano, kızı Katerina'nın Kaplan Bey ile evlenmesine karşıdır. Kaplan Bey'in Müslüman olması sebebiyle Hristiyan olan kızını Kaplan Bey'e vermeyi inancına aykırı bulan Gospodin dö Brano, Hristiyan inancına sıkı sıkıya bağlı görünür: “... bir Abaza beyine kızımı verip de hem inde'n-nas hem de ind-Allah rezil olamam.” (s.39) Yine de Gospodin dö Brano kızını Kaplan Bey'e elçi olarak gönderir. Katerina Kaplan Bey'den Rus çarına sadakat sözü alacaktır. Gospodin dö Brano, Kaplan Bey'in Katerina'ya olan sevgisinden istifade etmek ister: “*Şimdi sen Kaplan Beyin konağına gitsen, onu Rusya devleti tarafına sadakate davet eylemiş olsan Kaplan senin bu tavassutunu reddeder diye mi itikat eylersin?*” (s.37)

Gospodin dö Brano'nun romanda antagonist olarak bulunması nedeniyle yeteri kadar derinlikte işlenmemiştir.

### c- Norm Şahıslar

#### **Katerina**

Gospodin dö Brano'nun kızı olan Katerina romanda norm şahıstır. Evin tek çocuğu olan Katerina'nın fiziksel tasviri şöyle yapılır: “*Kendisi uzun boylu, iri yapılı ve Gürcü neslinden sir sûret-i fevekalâdede tevellüt eylemiş gayet açık lepiska saçlı ve maî gözli, halâvet-i siması yerinde ve cemaline mütenasip olmak üzere zekâ ve rüyeti dahi değerinde bir kız olup talim ve terbiyesine de ziyade ihtimam edildiğinden memlekette kendisi güzel, ahlâkı güzel, zekâ ve irfanı güzel bir kız sorulduğu zaman en evvel Katerina dö Branoviç namını vermek lâzım gelirdi.*” (s.15)

Sanat, edebiyat ve bilim meraklısı olan Katerina, odasında her ilme ait geniş bir kütüphanesi ve her çeşit böcek koleksiyonu vardır. Böylece son derece bilgili ve eğitilmiş olan Kaplan Bey'e denk olan Katerina, romanda aşk için hazırlanmaktadır. Romanda Katerina'nın Kaplan Bey ile olan münasebeti şöyle aktarılır: “*Bunlar heves-i*

*derûnlarını birbirine açmış...” (s.18) Ancak babası Gospodin dö Brano’nun evliliğe karşı olması nedeniyle Katerina babasının izni olmadan evlenmeyeceği imajına sahiptir. Ancak Katerina, sevgisini içine işlemiştir. Kurduğu hayallerde Kaplan vardır: “Ah! Bir büyük balon yapsak da Kaplan ile beraber binip ber-heva olsak ve ta bir beyâbân-ı vahşete kadar uçsak gitsek. Bari orada bir kimse engel olmazdı.” (s.33)*

Kaplan Bey’in Esmâ Can’ı unutmak için kendisine ilan etmeye habersiz olan Katerina, kurduğu hayallerle kavuşmayı arzular. Gospodin dö Brano Osmanlı-Rus harbi sırasında Kafkas halklarının Osmanlı’nın yanında yer almasını engellemek için Kaplan Bey’den sadakat sözü almaya Katerina’yı gönderir. Kaplan Bey, Katerina’ya sadakat sözü verir. Katerina’ya göre Kaplan Bey’in sadakat sözü vermesi kavuşmalarını ve evlenmelerini kolaylaştıracaktır. Kaplan Bey’in kendi adına yaptırdığı salonu gören ve burada birkaç gün kalan Katerina, şunları düşünür: “*Ah dünyada benim gözüm Kaplan’dan başkasını görür mü? Kılına hata geldiğini istemem. Devletimize de hizmet ederim. Fakat hizmetimin bir cihetinden Kaplan’ın da selâmeti temin edilince daha ziyade memnu olurum.*” (s.87)

Romanda Kaplan Bey ile Katerina’nın evlenmelerine en büyük engel olarak din gösterilir.<sup>121</sup> Kaplan Bey’in Rus çarına verdiği sadakat sözünün gerçeği yansıtmadığının farkında olmayan Katerina, umutsuz bir aşk yaşadığını düşünür: “*Biçare kızcağız Kaplan’ı hem bu kadar sever ve hem de şu muhabbetinde mes’ut olamayacağını daima gözü önüne getirerek ve kendisini daima bedbaht bularak meyus olurdu.*” (s.101)

## **Şirinşah**

Kaplan Bey’in annesi olan Şirinşah, romanda norm şahıstır. Katerina’nın Kaplan Bey’e Rus çarına sadakat sözü almaya geldiğinde ortaya çıkar. Kaplan Bey’in Katerina’ya sadakat sözünü verdiğini öğrenen Şirinşah, başlangıçta Kaplan Bey’in neden böyle davrandığını anlayamaz. Bu nedenle romandaki bütün görevi Kaplan Bey’in millî duygularını kamçulamak ve millî duyguları yansıtmaktır.

---

<sup>121</sup> Oysa Ahmet Mithat Efendi’nin birçok romanında bir Müslüman erkeğin ehl-i kitap olan bir kadınla evlenmesi mümkün olmuştur. Bunda en büyük âmil İslam dini şeriatına göre, kadının din değiştirme mecburiyeti olmamasıdır. Söz gelimi Acâyib-i Âlem’de Miss Haft Suphi ile evlenirken din değiştirmez. Katerina’nın Kaplan Bey ile evlenmesinde ise konulan engel, Hristiyan dininin kendi dinine mensup olan kadın ya da erkeğin bir müslümanla evlenmesine izin vermemesidir.

Romancı, Şirinşah'ı tasvir eder: “*Kendisi ellisine takarriüp etmiş bir kadın idiyse de, Kafkas'ta elli yaşındaki kadınların taraveti İstanbul'ca otuz beş yaşındakiler ile rekabet edebileceği gibi hiddetle galeyan eden kanı başına sıçrayıp yüzünde humretin artması ve an-asl kara ve kudretten sürmeli olan gözlerin vaz'ı gazubanesi ve bir parmak kalınlığında siyah ve sık kaşların çatınması ve başındaki uzun ve gümrah saçların karışıp lâtif bir perişanlık suretini alması Şirinşah'ı en mahir biör ressama (Zühre-i gazapnak) levhasını resim için model ittihazına Salih olacak bir hale getirmişti.*” (s.112) Şirinşah, oğlunun gerçekten Katerina'ya sadakat sözü verdiği düşüncesine kapılır. Ruslarla savaş ihtimalinin çıkması üzerine evinde Kafkas beylerini toplamasıyla Şirinşah'ın kişiliğindeki hükmedici tavır ortaya çıkar. Şirinşah, tıpkı bir kraliçe gibi beylere seslenir: “*Beyler. Sizi bugün buraya kadar gelmek zahmetine sokuşumun sebebi gerek oğlum Kaplan aleyhinde ve gerek birer birer cümlelizin hakkında fakat bi-gayr-i hakkın nhasıl eylediğim bir şüpheye mebnidir. Devlet-i Aliye ile Rusya'nın muharebeye başlaması....*” (s.128) Şirinşah'ın üslubu epik bir anlatımdır.

### **Esmâ Can**

Kaplan Bey'in Katerina'dan önce sevdiği Abhaz kızıdır. Şirinşah'ın oğlu Kaplan Bey'i Ruslarla yapılacak savaş için kılıç kuşatması sırasında romana ilk olarak giren Esmâ Can'ın tanıtımı başka bir roman kahramanı tarafından yapılır. Esmâ Can'ı ilk sunan Şirinşah'tır: “*Hiç kibri, azameti yoktur.*” (s.120) Anlatıcı, güzellikçe Esmâ Can ile Katerina'yı karşılaştırır: “*...Esmâ Can Katerina'ya değil, Katerina Esmâ Can'a benzerdi. Zira güzellikte Esmâ Can mukaddem olup binaenaleyh müşebbehün biha olmak meziyeti dahi kendisine ait olmak zaruridir.*” (s.124) Romanda Kaplan Bey ile yaşıt olarak yansıtılan Esmâ Can'ın yaşı, “*yirmi, yirmi bir*” (s.135) dir. Şirinşah, Kaplan Bey'e kılıç kuşatması için Esmâ Can'ı çağırır. Esmâ Can, Şirinşah'ın teklifini büyük bir memnuniyetle karşılar. Kaplan Bey'e kılıç kuşatır.

Esmâ Can'ın kılıç kuşatma hadisesi ile sahneye girmesi sırasında romandan neredeyse bağımsız gibi duran epizoda yer verilir. Bu epizod, Esmâ Can'ın Yunus ile olan aşkını ihtiva etmektedir. Yunus ve Esmâ Can arasında yaşanan aşk, kötü biter. Henüz on yedi on sekiz yaşlarındayken Yunus'u seven Esmâ Can, evlilik hayalleri

kurar. Esmâ Can, Yunus ile kaçarak Guşamov'un hanesine sığınır. Ağabeyi Canberd'den izin alarak Esmâ Can ile evlenmek isteyen Yunus, haber beklediği sırada Kazak eşkiyalarla girdiği çatışmada ölür. Yunus, ölmeden önce Esmâ Can'dan kimseye varmayacağı hususunda söz ister. Esmâ Can, ölüm döşeginde olan Yunus'a şöyle karşılık verir: “*Cennette sana kavuşmaya gideceğim. Emin ol diyorum, emin ol. Yüzümün akıyla gelip sana kavuşacağım. Sana verdiğim vaatten beni hiçbir kimse caydırmayacaktır. Allah şahit olsun.*” (s.166)

Yunus öldükten sonra sık sık mezar ziyaretlerinde bulunup Yasin süresi okuyan Esmâ Can'a Kaplan Bey âşık olur. Tüm çabalarına rağmen Esmâ Can, Kaplan Bey'in aşkına cevap vermez. Yalnızca hemşire olmayı kabul eder.

### **Selim Kamaro**

Selim Kamaro, “*Sohum Kal'a hükûmet-i mülkiye ve askeriyesi kumandanının yaver-i harbî*” (s.44) olan bir Abhazyalıdır. Romanda, Rus hükûmetinin Kafkas halklarına karşı politik tutumunu yansıtmak amacıyla kullanılan Selim Kamaro'nun özellikleri yansıtılır: “*...an-asl köle bulunduğu halde on beş, on altı yaşında iken Rusya mekâtib-i askeriyesine girip beş sene sonra bâ-şehadetname çekmiş ve sekiz seneden beri dahi oldukça sîdk u istikamla hizmet ederek sağ kol ağalığı payesine varmış ise de, sadakatine dair edilen tecrübeler henüz ikmâl bulunduğu cihetle, daha tamamı tamamına bir Moskof zabiti addolunmamakta bulunmuştu.*” (s.45) Abhazyalıların Rus ordusunda çalışması, Kafkas halklarını dizginlemek amacını taşır. Selim Kamaro, işte bu Rus düşüncesinin ürünü olarak romana yansıtılmıştır.

Selim Kamaro'nun fiziksel tasviri yapılı: “*Bu zat biraz tüysüzce olduğu gibi vücudu dahi gayet iri ve endamı pek mütenasip ve hele teni pek ter ü teravetli bulunduğundan kendisini görenler ancak yirmi iki, yirmi üç yaşında bir genç irisi zanneder. (...) aslı gayet beyaz olan tenini pek lâtif bir pembelik bir kat daha tezyin eder. Böyle gül renkli bir çehre üzerinde incecik kumral bıyıklar ve yine bu renkteki kaşlar ve kirpikler çehreye pek yaraşık alır.*” (s.45)<sup>122</sup>.

<sup>122</sup> Roland Barthes (2006), Flaubert'in *Un Cœur Simple*'inde Madame Aubin'in misafirlerini karşıladığı salonun tasvirinde şöyle dediğini dile getirir: “*Bir barometrenin altına yerleştirilmiş eski piyano, piramid gibi yükselen bir yığın mahfaza ve kutunun ağırlığı altında eziliyordu.*” (s.49). Barthes, burada

Rus ordusu için çalışmasına rağmen, vatan sevgisiyle yoğrulmuş bir kişilik olarak yansıtılan Selim Kamaro, ülkesinin topraklarını gördüğünde hisleri kabarıp. Osmanlı-Rus harbinin başlaması üzerine, düşünce alemine dalarak ülkesinin esaretini düşünür: “*Hey koca Kafkas hey! Zirvelerini kemâl-i azametle bulutlar kadar kaldırmışsın ha! Barut dumanı senin bir âlî şahikaların üzerinde bir korkunç bulut teşkil edecek. O bulutun yağdıracağı yağmur kan yağmurudur ki senin coşkun derelerinin berrak sularını gülgün edecek.*” (s.47) Selim Kamaro, Kafkasya’nın Rus esaretinden kurtulacağına inanır: “*Zira bu vakada Kafkashların bâr-ı esarete tahammül ile kuvve-i garîzesi bitmiş meyyit-i gayr-i müteharrik gibi kalacağını ümit edenlerden değilim.*” (s.47)

Karakter derinliği bakımından en başarılı işlenen şahıslardan olan Selim Kamaro, Rus ordusu için çalışıyor olmanın ezikliği ile vatan sevgisini bir arada tutmayı başarır. Rus hükûmetine sadık olduğunu kumandana sürekli söyler. Kafkasyalılar ile olan münasebetinin yalnızca dinden kaynaklandığını dile getirir. Kumandanın “*senin Kafkashlar*” (s.53) demesini bile reddeden Selim Kamaro, gerçekte Kaplan Bey’in sırdaşı (confidant) ve dostudur. Rusların yaptığı hazırlıkları Kaplan Bey’e iletir. Bir anlamda askerî casus da olan Selim Kamaro, romanın en fazla dikkati çeken ve en başarılı işlenmiş karakterlerindedir.

#### **d-Fon Şahıslar**

*Kafkas* romanında seçilen fon şahıslar; Kafkasya’nın kozmopolit yapısını karşılayacak düzende seçilmişlerdir. Kazak, Çeçen, Gürcü, Abhaz ve Rus milletlerinin neredeyse temsilcileri olarak yansıtılan fon şahıslar, aynı zamanda 19. yüzyılın son çeyreğinin tarihsel ortamını ortaya koyabilecek niteliktedir. Kafkasya’nın kozmopolit milletler düzeninin birer temsilcisi gibi davranan fon şahıslar, 93 Harbi’nden önemli ölçülerde etkilenen coğrafyayı tanıtır.

---

barometreyi bile gereksiz bulur. Çünkü barometrenin romana hiçbir etkisi yoktur. Dolayısıyla “notations” (gösterme) de gereksizdir.

## Özden

Katerina'nın dadısıdır. Özden, romana fon şahıs olarak girmiştir. En önemli özelliği Katerina'yı Kaplan Bey ile bir an bile olsun yalnız bırakmamasıdır. Katerina ile Kaplan Bey ne zaman yalnız kalacak olsalar, Özden çıkar gelir. Kaplan Bey'in Katerina'yı öpmesi ya da ona sarılmasına en büyük engel Özden'dir. Katerina'yı yetiştiren Özden, aynı zamanda en büyük dost ve sırdaştır (confidante). Katerina'nın Kaplan Bey ile münasebetini kesmek ister: “*Zira Özden taassup pençesinde en ziyade zebun olan dindarlardan bulunduğu ve hatta efendisinin konağına her ne zaman bir Müslüman misafir gelse avdet eyledikten sonra oturduğu odayı buhûr-ı meryemle tütsüleyerek güya Müslümanlık kokusu odaya sinmiş ise ol suretle izale ettiğicihetle Katerina'nın Kaplan Bey ile macerasını pek büyük bir nazar-ı tessüfle görür ve kızı bu hevesten caydırmaya bezl-i mechûd eylerdi.*” (s.18)

## Saatgiray

“*Kaplan Bey'in uşağı ve mahrem-i râzı*” (s.19) olarak tanıtilan Saatgiray, protagonistin yardımcısı hüviyetindedir. Saatgiray'ın “*Ruşçayı dahi oldukça fesahatla tekellüm*” (s.19) ettiği belirtilir. Saatgiray'ın bu özelliğinin vurgulanması, Kaplan Bey ile Rus hükûmeti arasındaki yazışmaları iletme görevinden dolayıdır.

## Madame Brano

Gospodin dö Branoviç'in karısı olan Madame Branö'nün ilk sunumu kocasının sunumu sırasında yapılır: Gospodin dö Branoviç, “*Gürcistan'a kadar gitmiş ve güzellikle şöhret şiar olan Gürcülerin kendi indlerinde dahi şöhret-i hüsn-i cemâli herkes için medâr-ı medh ve sitayiş olan bir kız ile bilizdivaç*” (s.15) ile yaşamaya başlar. Söz konusu kız, Madame Brano'dur. Ailesinin görüşlerinin dışına çıkmayan Madame Brano, kocasının düşündüğü her şeye katılır. Bu nedenle kızının bir Abhaz olan Kaplan Bey ile evlenmesine razı değildir.



### **Miralay**

Romadaki savaş ortamını yansıtmak amacıyla kullanılan bir askerî rütbe olan Miralay aynı zamanda bir fon şahsı da yansıtmaktadır. “*Sohum Kal’ası kumandanı ve hükûmet- mülkiyesinin reisi*” (s.40) olan Miralay, Osmanlı-Rus harbinin karşısında Gospodin dö Branoviç’e toplantıya davet niteliğindeki telgrafı gönderir. Romanda başkaca bir fonksiyonu yoktur.

### **Pasimanof**

Pasimanof, Gospodin dö Branoviç’in “*ser-kâtibi*” (s.44) hüviyetinde romanda bulunur. Pasimanof’un romanda başka bir fonksiyonu yoktur.

### **Gospodin Syentiyanos**

Sohum despotu olan Gospodin Syentiyanos, Miralay tarafından düzenlenen toplantıya gelirken tanıtılır. Romanda, kendisine bir din adamı kişiliği olarak gösterilen hürmet yansıtılır.

### **Hartaba**

Miralay’ın Sohum kalesine davet ettiği Kazak reisi olan Hartaba, Ruslarla güçbirliği etmiştir. Rus tarafında Osmanlı kuvvetlerine ve onlara sonradan katılan Müslüman Kafkas milletlerine karşı savaşan Hartaba, acımasız bir Kazak’tır: “...*gayet cesur ve muannit bir adam olup ateş-i ihtilali daha parlar parlamaz insan kanıyla söndürmeye gayet haris olduğundan gelip çatar çatmaz avcı suretiyle dağıttığı bir bölüğü derhal hücumu dahi kaldırdı.*” (s.231)

### **Madam Kumandan**

Romanda, Miralay'ın eşi olarak yansıtılan ve kendisinden Madam Kumandan diye söz edilen kadın, 93 Harbi üzerine olağanüstü gündemle toplanan meclisteki yakışıksız ve ciddiyetsiz tavırlarıyla dikkati çeker.

### **Semmûrkaş**

Kaplan Bey'in 93 Harbi sırasında Rus saldırısına karşı Zogar ormanında birlikleriyle beraber konuşlandığı bey ve komutandır. "...yetmişini geçip seksenine takarrüp eylediği def'aten hesap edilebilen ihtiyar" (s.74) olarak tanıtılan Semmûrkaş, soylu bir aileden olmamasıyla beraber tavrındaki "*necâbet-i gazanferâne*" (s.74) ile dikkati çeker. Semmûrkaş'ın fiziksel tasviri yapılır: "...*pamuk gibi saçları ve sakalı ve kaşları kadar gül gibi pembe olan yüzünün dahi letafetiyle mütenasip güftar*" (s.127) Ruslara karşı Anapa kalesinin düşmesine kadar savaşmış, her savaşta önemli yararlıklar göstermiştir. Kaplan Bey'in hazırladığı orduya komutanlık eden Semmûrkaş, Ruslara yapılan ilk saldırıda komutayı ele almıştır.

### **Canberd**

Esmâ Can'ın ağabeyi olan Canberd Bey, Kaplan Bey'in arkadaşlarından: "...*bayağı büyücek bir familyaya mensup bir bey olup şu kadar vardır ki meziyet-i kaharamanesini henüz kumandanlık suretiyle ibraz etmemiş ve otuzuna varan sinn-ü salinin tesadüf eylediği vukuatta mahza silahşörlük suretiyle ibraz-ı ehliyet eylemiştir.*" (s.76) Şirinşah'ın Kaplan Bey'e kılıç kuşatması hadisesinden haberdâr olan Canberd Bey, durumla Kafkas geleneklerine aykırı olmasına rağmen nezaketle yaklaşır.

Yunus ile Esmâ Can'ın kaçması hadisesinde ise evlilik karşısındaki tavrı açıkça ortaya konmaz. Ancak Yunus öldürüldükten sonra kız kardeşini affeder. Yunus'u da ölmeden önce affeden Canberd Bey, bu elim hadiseden dolayı Yunus'a üzülür.

## **Arslan Koç**

Kaplan Bey'in Rus saldırısı karşısında evine toplantı için çağırıldığı beylerdendir: “*Arslan Koç namıyla şöhret bulmuş başka bir şîr-i jiyân-ı meydan-ı vegâdır ki, sinnü sâl cihetiyle Semmûrkaş Beyin varmış olduğu derece-i kemâlde olmayıp kır sakallı, nahif endamlı bir zat idiyse de, şöhret-i cengâverânesi emsalinden aşağı kalmayıp her girdiği cenkte arslanlığı en bahadır cenâverlere teslim ettirmiş ve bahusus Semmûrkaş Bey elli nefer atlı ile Moskof ordusunu zahrından vurduğu zaman, bu dahi beraber bulunarak işin hitamında hayyen kurtulup mücahidin-i müslimîn ordusuna vasıl olan üç neferin birisi olmak üzere hayatta baki kalmıştır.*” (s.76)

## **Takü**

Şirinşah'ın cariyelerinden olan Takü, Kaplan Bey'e kılıç kuşatması için Esmâ Can'a haber getirir. Romadaki fonksiyonu, Şirinşah'ın hizmetçilere sahip olması ve ileri gelen bir kadın hüviyetidir.

## **Guşamov**

Yunus ve Esmâ Can'ın birlikte kaçarak yanına sığındıkları yaşlı kadındır. Yunus ve Esmâ Can'ın aşkının anlatıldığı epizodun dışında romanda herhangi bir varlığı yoktur. Esmâ Can'ın süt annesi olan Guşamov, yaptığı hayvancılık sayesinde yaşadığı köyün zenginlerindedir. Guşamov'un ilk tasviri şöyle yapılır: “*Guşamov tesmiye olunan kadın ellisine takarrüp etmiş ve eski bir cemalin bakiye-i harabesini hâlâ vechinde muhafaza etmekte bulunmuştu.*” (s.146)

Guşamov, Yunus ve Esmâ Can'ın evlenmesini ister. Bu yüzden kardeşini Yunus'a versin diye Canberd Bey'e bir haberci gönderir. Guşamov, Yunus'un bu sırada Kazak eşkiyalar tarafından yaralanıp akabinde ölmesi hadisesine üzüldür. Yunus'un ölmesinden sonra Esmâ Can'ın kendisini seven Kaplan Bey ile evlenmesini ister:

“Kaplan Beye karşı ehemmiyetsiz davranma. Hatta gösterdiği muhabbeti kabul edebilecek olsan yine gayet ehemmiyetle hareket et.” (s.181) Ancak Guşamov’un bu tavsiyelerine Esmâ Can uymaz.

### **Yunus**

Esmâ Can’ı Kaplan Bey’den önce seven Yunus, onunla evlenmek istemektedir. Bu yüzden Esmâ Can’ı evinden kaçırmak Guşamov’un hanesine götürür. Esmâ Can da Yunus’u sevmektedir. Kaplan Bey kadar soylu olmasa da mal ve mülkçe hayli zengin olan Yunus, çocukluğundan beri Esmâ Can’ı sevmektedir. Yunus’un sunumu şöyle yapılır: “...tabiatın Kafkaslılara ta’minen ihsan etmiş olduğu tenâsüb-i endam ve halâvet-i siması dahi kendisini Esmâ Can gibi müşkil-pesend olan kızlara varıncaya kadar cümleye beğendirebilirdi.” (s.153) Esmâ Can’la birlikte sığındıkları Guşamov’un hanesinde Canberd Bey’den haber beklediği sırada köyü basıp yağmada bulunan Kazak eşkiyalarla girdiği çatışmada yaralanan Yunus, daha fazla dayanamayarak ölür. Esmâ Can’dan kendisinden sonra kimseye varmaması hususunda söz alan Yunus, kalp rahatıyla ölür.

### **Seher**

Seher, karıştırıcı (intrigue person) özelliği gösterir. Kaplan Bey’in annesinin yanında “besleme” (s.190) olarak yetişen Seher, Kaplan Bey’in Esmâ Can’a gönderdiği haberlerde aracılık eder. Ancak Seher, Esmâ Can’a Kaplan Bey’in isteklerini doğru olarak iletmez. Bu, onun Kaplan Bey’e olan sevgisinden kaynaklanır. Seher, Esmâ Can’a Kaplan Bey’in aşkına karşılık verip vermeyeceği sorunu iletme için görevlendirilir. Fakat Seher, Kaplan Bey’in bu sorunu Esmâ Can’a iletmemesine rağmen red cevabı aldığı iddia eder: “Doğrusunu isterseniz Esmâ Can ile Seher arasında Kaplan Bey’e dair hiçbir söz olmamıştı. Seher bir söz açmamıştı ki olsun. Bunun her harfini Seher ihtirâ edip o da mahza Kaplan’ı cihandan kıskandıracak olan bir hiss-i hasûdâne tarafından imlâ edilmişti.” (s.191)

Seher'in Kaplan Bey'e olan aşkı eşitlik sorunundan karşılığını bulamaz: "... ama Kaplan ile küfüv olmadığı ve gayeti o hanedanın esiri gibi bir şey olmak üzere bir beslemesi bulunduğu hâlde bu emele düşmemeliymiş! Vakıa düşmemelidir." (s.190) Seher'in bencil düşünceleri, Kaplan Bey ile Esmâ Can hakkında konuşurken bile iç monolog (monologue interior) halinde okura sunulur: "*Sen bir şey yapamadın. Bak ben sana bir şey yapayım da sen de gör. Eğer Esmâ Can'ı sana aldırır isem dünyada da bana Seher demesinler. Sen benim olmadıktan sonra Esmâ Can'ın da olmayacağına emin ol!*" (s.199) Kaplan Bey, Seher'in entrikaları sonucunda Esmâ Can'dan aldığı red cevabı üzerine Katerina'ya ilgi duyması ve Katerina adına evinde bir salon döşemesi, cezalandırma (punishment) aracı olarak kullanılır. Seher, Kaplan Bey'in Katerina adına salon düzenlemesi yüzünden vereme yakalanarak ölür<sup>123</sup>: "...Kaplan'ın Esmâ Can'a bedel Katerina dö Branoviç'i sevmeye başladığını görünceve bu muhabbette kemâl-i sür'atle ileriye giderek daima kendisine Katerina'nın evsafını methylediğini ve hatta Esmâ Can'a rağmen Katerina için kendi ismine mensup olan salonu yaptırmaya başladığını müşahede edince, Esmâ Can'a rağmen bu işler ondan evvel tesiratını Seher üzerinde göstererek bîçare kızcağız ahirü'l-emr verem döşeğine serilmiş ve birkaç ay zarfında gürleyip gitmiştir." (s.204)

Seher'in entrikalarının karşılığı ölmesi, romantik romancılık gereği kötünün cezalandırılmasına örnektir.

### 3.1.1.8.3. Yapı

*Kafkas* romanı kurtuluş (deliverance) yapısına sahiptir. Kaplan Bey çevresinde gelişen vakada Kafkasya halklarının Rus esaretine karşı direnişi anlatılır. Bu yüzden roman George Polti (1921)'in *The Thirty-Six Dramatic Situations* adlı eserinde belirttiği kurtuluş (deliverance) yapısına yakın durmaktadır. Ancak romanın bitmemiş roman (unfinished novel) olması sebebiyle Kafkas halklarının direnişlerinin sonucu

---

<sup>123</sup> Bige Ercilasun (1997), vereme yakalanmanın Tanzimat romancılığında çokça kullanılmasını *Manon Lescaux* ve *La Dame aux Camelias* romanlarındaki kadın kahramanların veremli oluşuna ve Abdülmecit'in bu hastalıktan ölmesine bağlar (s.412-413). Abdülhamit'in "*Trabzon esir pazarından alınma dansçı bir Çerkez*" (Palmer 2000: s.160) olan annesi de veremden ölmüştür. Verem, bulaşıcı olması yönüyle esasında 19.yüzyılda çaresi olmayan bir hastalık olarak toplumsal bir korkuyu da yansıtır.

belirtilmemiştir. 93 Harbi esnasında Müslüman Kafkas halklarının Osmanlı ile işbirliği yaparak Ruslara karşı savaş verdiği tarihsel bir gerçekliktir. Vaka Kaplan Bey ve onun komutanlarından olan Semmurkâş Bey'in Rus ordusuyla karşı karşıya geldiği sırada kesilir.

Romanın bitmemiş olmasının başka bir sebebi de onun asıl vatani olan Kafkaslara duygusal yaklaşımıdır. Ahmet Mithat Efendi, büyük bir duygusal baskı altında romanı kaleme aldığı için muhtemelen Kafkaslardaki yenilgiden söz edememiştir. Zaten kendisi de romanlarında ağır duygusal meseleleri işlememeye çalıştığını dile getirir: “*Bir vakit yazdığım hikâyelerde erbâb-ı mütâlâanın yüreklerini acı acı sızlatarak üzebilirsem kendimi muvaffak addederdim. Şimdi ise yüreğime rikkat-i müstevlî olduğundan mıdır, nedir? Öyle yürekler paralayacak olan faciaların tasavvurunda bile muktedir olamamaktayım. Binaenaleyh yeni hikâyelerde en ziyade çalıştığım şey karilerime inbisat vermektir. Yüreklerini sızlatacak bile olsamtatlı tatlı sızlatmaya gayret ederim.*” (s.153)

Romanın açılışı (opening) “*Kafkas Kıt'a-i vesi'asından şu hikâyemizde nazarı dikkatimizi celp eden şey kıt'a-i mezkûrenin kısm-i garbisinden meşhur Kuban nehriyle Karadeniz'in arasında bulunan eyaletler olmasıyla hikâyemizi bütün bütün bir coğrafya kitabına benzetmemek için kıt'anın hey'et-i umûmiyyesi hakkında malûmat-ı coğrafîyyeden kat'-ı nazarla yalnız şu kısm-ı garbiye hasr-ı iştigâl etmeliğimiz lâzım geliyor.*” (s.11) şeklinde yapılır. Romancının daha sonra icat ettiği vakalar, Kafkas coğrafyasında dönemin güncel konusu ve politik bir tutumu olan Ruslara karşı Müslüman Kafkaslarla işbirliği üzerine kurulmuştur. Bu açıdan romancının modu (mood) hürriyet mücadelesi üzerine kurulmuştur. Kaplan Bey ve onun komutanları Kafkas direnişinin 1871'de ölen Şeyh Şamil'den sonraki önemli temsilcileri olarak yansıtılmıştır. Nitekim Kaplan Bey'in Kafkasya'yı savunan komutanlarından Semmûrkaş Bey'in Şeyh Şamil ile birlikte hürriyet mücadelesi verdiği anlatılır: “*Şeyh Şamil merhum Kafkas'ı Ruslardan kurtarıp istiklâl ve hürriyet-i tabiiyesine nail etmek için seyfi celâdete el sunarak ve Kafkas dağları içinde kükremiş bir Kaplan gibi her cihete saldırarak Moskofları taraf taraf mağlup eylediği esnada, Semmûrkaş Bey dahi bin nefer dilâver ile bu gaza-yı ekberde mücahede eylerdi.*” (s.74)

Roman 'Kitap' olarak belirlenen 4 bölümden oluşmuştur. 1. ve 2. Kitaplar 5'er Bap'tan; 3. Kitap 8 Bap'tan; 4. Kitap 3 Bap'tan meydana gelir. Romanın başına

Mukaddime de eklenmiştir. Eserin kaleme alınış sebepleri anlatılır. Kafkas romanını bitmemiş roman (unfinished novel) kategorisinde değerlendirmemize rağmen eserdeki vakaya bütüncül bir yaklaşım göstermek durumundayız. Her ne kadar roman tamamlanmamış olsa da elimizdeki metinlerdeki vaka parçalanabilir. Romanın girişinde (exposition) Kaplan Bey'in bir Rus kızı olan Katerina Branoviç'e olan aşkı ve Rusların Osmanlı Devleti'ne karşı yaptığı savaş hazırlıkları anlatılır. Düğüm (compication) Yaklaşan Osmanlı-Rus harbi sebebiyle Katerina'nın aşkını kullanarak Kaplan Bey'i Rus tarafına çekip Osmanlı Devleti yapacağı bir ittifaktan men etme düşüncesi üzerine kuruludur. Katerina, Kaplan Bey'in evine giderek sadakat sözü alır. Dönüm (climax), Kaplan Bey'in annesi Şirinşah'a verdiği sadakat sözünün bir savaş hilesi kabilinden olduğunu ve aşkına karşılık vatanını tercih edeceğini söylemesi üzerine kurulmuştur. Çözüm (unravelling) Kaplan Bey ve silah arkadaşlarının Rusların elinde bulunan Sohum Kalesine hücum etmesidir.

*Kafkas* romanının plânı simetriktir. Kaplan Bey ile Katerina'nın aşkı, Rus kuvvetler ile Kafkas kuvvetlerinin karşı karşıya gelişine denk gelir. Kaplan Bey, vatani uğruna aşkıdan vazgeçmeyi göze alır.

#### **3.1.1.8.4. Kurgu**

*Kafkas* romanı, iç içe iki vakadan oluşur. Çekirdek vaka dediğimiz birinci vaka Kaplan Bey ile Katerina'nın aşkıdır. Çerçeve vaka ise Osmanlı-Rus harbi sırasında birleşerek Ruslara karşı savaş açan Müslüman Kafkas halkının özgürlük mücadelesidir. Rus terbiyesiyle yetişmiş olan Kaplan Bey'in Katerina ile yaşadığı aşktan vazgeçip vatan sevgisini öncelemesi romanın mesajıdır (message of novel).

Romanın kurgusal dünyasını (fictionel world) Fraytag'ın piramidine göre değerlendirdiğimizde Giriş (exposition), Kaplan Bey ile Katerina'nın aşkı ve Rus kuvvetlerinin Kafkasya'da Osmanlı'ya karşı açılacak cephedeki savaş hazırlığı ve Müslüman Kafkas halklarını yanına çekerek yaptığı savaş hazırlığıdır. Romanda aksiyon dozunun yükseltilmesi (rising action) Gospodin dö Branoviç'in kızını bir Müslüman olan Kaplan Bey'e vermek istemeyişi ile başlar. Gospodin dö Branoviç Kaplan Bey'in Rus hükûmetine sadakatini temin etmek için kızının ve Kaplan Bey'in

birbirlerine olan aşkını kullanır. Kızını Kaplan Bey'e elçi olarak gönderir. Katerina'nın bu görevi saflıkla yerine getirmesinin sebebi Kaplan Bey'in Ruslarla birlikte olması durumunda babasının evlilik isteği karşısındaki katı tavrının yumuşayacağı umudunu taşır. Katerina'nın Kaplan Bey'in evine elçi olarak gitmesi ve sadakat sözü istemesi romanın kurgusunda dönüm (climax) olarak görünür. Tepe noktadaki hadise Kaplan Bey'in Katerina'ya sadakat sözü vermesidir. Okurun tepkilerine neden olacak bu sadakat sözü başlangıçta yansıtıldığı gibi değildir. Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kahramanların dönemin değer yargılarının zıddına davranması hem merakı hem de vakadan hikmet çıkarılmasını sağlar. Kaplan Bey, annesine neden sadakat sözünü verdiğini açıklarken halkını Rus katliamından muhafaza etmek düşüncesinde olduğunu söyler. Aksiyonun yavaşlaması (falling action) olarak değerlendirdiğimiz bu izahat, Kaplan Bey'in aslında vatan sevgisini aşkına tercih ettiğini gösterir. Romanın simetrik plânından dolayı çekirdek vakadaki bu aksiyonun yavaşlaması (falling action) çerçeve vakada aksiyon dozunun yükseltilmesine (rising action) sebebiyet verir. Kaplan Bey ve arkadaşları, Rusların elinde bulunan Sohum kalesine saldırı plânı yapar. Semmûrkaş, emrindeki bin beş yüz atlı ile Sohum limanına Osmanlı kuvvetleri ile birleşmek için çıkarma yapar. Çerçeve vakadaki kurgu, tam da aksiyon dozu yükseltilirken (rising action) romanın yarım bırakılmış olmasından ötürü kesilir.

Romancı, *Kafkas* romanında genel olarak okurun vakaya kapılmasını (illusion principle) sağlamıştır. Ancak yine de araya girmekten hoşlanır. Romancı Kaplan Bey'in bir Müslüman olarak Katerina'ya Rus hükûmetine karşı verdiği sadakat sözünün hikmetini açıklamadan önce araya girer: “*Vay alçak vay! Kafkas'ın koskocaman bir beyi olsun altmış seksen bin nüfusa hükmü geçinde bir Moskof kızının aşkı onu vatanperverliğin mukteziyatından çevirebilsin ha? Muharrir Efendi! Sen alçaklıktan bir nümune olmak için mi bu Kaplan dediğin maymunu tasvir ettin?*” (s.107)

Romana Yunus ve Esmâ Can'ın aşkı bağımsız bir episod olarak girer. Kaplan Bey, Katerina'dan önce Esmâ Can'ı sevmiştir. Esmâ Can ise sevdiği ve beraber kaçtığı Yunus'a ölmeden önce verdiği söz nedeniyle Kaplan Bey'in aşkına karşılık vermez. Yunus'un Esmâ Can'ın ağabeyi Canberd'in evlilik onayını beklediği sırada Kazak eşkiyalar tarafından öldürülmesi romana beklenmedik bir olay olarak yansır. Kaplan Bey, Katerina'yı sırf Esmâ Can'ın aşkını unutmak için sevmiştir. Bunlar önceden



meydana gelen olaylar, Kaplan'ın Esmâ Can ile olan münasebetini anlatmak için kurgulanmıştır.

Gospodin dö Branoviç'in kızı Katerina'nın bir Müslüman olan Kaplan Bey'le evlenmesine karşı çıkması nedeniyle çekirdek vakamın yasak aşk (prohibitor love) kurgusuna yaklaşmasına sebebiyet vermiştir. Kaplan Bey ve Katerina sırf ayrı dinlerden oldukları için sonu olmayan umutsuz bir aşk yaşamaktadır. Katerina'nın, babasının elçilik görevini üstlenmesi, umutsuz aşkı aşmak amacını taşır.

### 3.1.1.8.5. Yer ve Zaman

*Kafkas* romanındaki vakalar Kafkasya'da iç ve dış olarak nitelendirilebilecek mekânlarda geçmektedir. Tasvirlerde Kafkas coğrafyasını okura anlatmak isteyen bir tutum vardır.

Romanın vakaları Batı Kafkasya'da geçer: “...*kısm-i garbî dahi Abaza ve Adige namıyla başlıca iki parçaya ayrılmakta olup bunlardan nazar-ı ehemmiyetimizin inhisar eylediği cihet hasren Abaza kısmı bulunmasıyla Adige cihetini dahi bahsimizden hariç tutmaya mecburuz.*” (s.11) diyen anlatıcı, romandaki vaka gereği Abhazya bölgesini mekân olarak seçtiğini ifade eder. Abhazya hakkında bilgiler verir: “*Abaza memâlik-i coğrafya-yı tabîi iktizasınca Müngrelli hududunun müntehâ-yı şimalisinde vaki Engüri nehrinden bed' ile şimal-i garbîye doğru Karadeniz sahiliyle Vardak civarına takarrüp edinceye kadar uzanır gider. (Kafkas memalikinin her cihetini tezyin eden zümürüt gibi yeşil dağlar, irili ufaklı gayet berrak dereler, ormanlar, çayırlar, meralar cümleden ziyade işbu Abaza memleketi içinde bulunup bâhusus ki memâlik-i mezkûre daha içerilerde vaki bazı yerler gibi ziyadece تنها olmadığından ve ekser yerlerine benî beşerin dest-i himmeti girip letâfet-i tabiiyesini san'at-ı medeniyetle bir kat daha mütezayid ve münbasit eylemiş bulunduğundan Abaza memâlik-i Kafkas'ın en güzel bir parçası olmak üzere kabul edilse yeri vardır.*” (s.11) Ahmet Mithat Efendi'nin romanları onun biyografisi ile ilgili bilgiler verir. Bu da eserlerinin ayrı bir önemidir.

Ahmet Mithat Efendi'nin Kafkas coğrafyası hakkında verdiği bu malûmatlar şüphesiz kitabîdir. Kafkas ismini 93 Harbi'nden önce pek çok kimsenin bilmediğini romanın Mukaddime'sinde dile getiren romancı, bu ismi ilk defa annesinden işittiğini şu

sözlerle dile getirir: “*Hem biliyor musunuz kimden işittim? Anamdan! Ol anacığımın ki, evvelki muharebede Moskof gelip de Anapa’yı zapt eylediği zaman dört yaşında bir çocuğu elinde ve diğer bir ciğerpâresi rahminde olarak ağlaya ağlaya envâ’-ı mihen ü meşâkkla çıkmış ve Sinop’a can atmıştır.*” (s.5)

Abhazya’nın başkenti olan Sohum (Sokhumi), romanın vakasının cereyan ettiği şehirdir. Sohum’un Rusların eline geçmesinden sonra “*Avrupa tarz-ı cedîdi mucibince tamir ve tanzimine ziyadece himmet edilmiş olduğundan*” (s.12) gayet güzel bir şehir haline geldiğini belirtir. Ancak Rusların politikası gereği, Abhazya toprakları olan Sohum ve çevresi, Ruslara ve Kazaklara tapusuyla dağıtılmak ve Müslümanların elinden alınmak istenmiştir. Romandaki savaş gereği stratejik bir önem yüklenen ve Sohum limanına hakim olan kale dikkati çeker: “*Sohum Kal’anın mevkiinde ehemmiyet-i ticariyyeden ziyadece ehemmiyet-i askeriye aramak becadır.*” (s.12) Sohum kalesinin önemi, 93 Harbi sırasında Osmanlı donanmasının Müslüman Kafkas kuvvetleriyle irtibatı sağlayacak olmasından kaynaklanır. Semmûrkaş öncülüğündeki bin beş yüz atlı, Sohum Kalesine bir hareket düzenleyerek ele geçirmeyi böylece Osmanlı kuvvetleriyle birleşmeyi hedefler. Kalenin içinde bulunan salonun fiziksel tasviri yapılır: “*Bu salonun cesameti sahihan büyük diye vasf edilmeye şayandır. Zira arzı on metreden ziyade ve tulu on sekiz metreye karib olup tavanın irtifai dahi altı metreyi tecavüz eylerdi. (...) duvarlara muharebe resimleri ile gayet muntazam haritalar ve plânlar ta’lik olunması, odanın şan-ı askerîsine pek mütenasip düşmekteydi.*” (s.46) Miralay’ın Sohum’un ileri gelenleri ile toplantı bu salonda gerçekleştirilir.

İç bir mekân olarak ayrıntıları üzerinde en çok durulan yer, Kaplan Bey’in evi ve özellikle Katerina için yaptırdığı salondur. Kaplan Bey’in annesi Şirinşah ile yaşadığı daireden başka “*tarz-ı cedîd-i mimarî*” (s.84) üzerine yaptırdığı kargir bir dairesi daha vardır. Evi “*Kaplan Bey’in ikâmetgahınca en ziyade calib-i nazarıdikkat olan şu daireden de maada orada daha birçok odalar, külubeler, ahırlar filânlar görülür ki, hey’et-i umûmiyyesi aynıyle bir büyücek köyü andırır.*” (s.85) Kaplan Bey’in yeni tarz üzerine yaptırdığı dairesinde Katerina Salonu bulunmaktadır. Salonu Katerina’ya duyduğu aşkın mahsulüdür: “*Salonun kapısından girildiği zaman tamamı cepheye isabet eden büyük endam aynasının sağ yanında Katerina’nın fotoğrafya ile alınmış ve fakat cesâmet-i tabiiye mikyasında büyülmüş bir resmi olduğu gibi aynanın sol tarafında dahi Kaplan Bey’in kezâlik o büyüklükte fotoğrafya ile böyle bir resmi*

*muallak görülür.*” (s.85) Bu özel salonun romanda sembolik bir değeri vardır. Katerina, Kaplan Bey’den Rus çarına karşı sadakat sözü almaya geldiğinde bu salonda konaklar. Kaplan Bey, Rusların Kafkasya’yı istila plânı karşısında aşkından vazgeçerek vatan sevgisini önceler. Böylece vatan sevgisinin hiçbir şeyle ölçülemeyeceği vurgulanmış olur.<sup>124</sup>

Zogar ormanı, romanda dış mekân olarak bulunur. Önemi, Rusların muhtemel bir saldırısı karşısında Müslüman Kafkas kuvvetlerinin kendilerini savunacakları mekân olmasından kaynaklanır.

Yunus ve Esmâ Can’ın aşkının anlatıldığı episodda Guşamov’un yaşadığı köy ve evi hakkında yalınkat bir tasvir bulunmaktadır: “...orası sekiz haneden ibaret bir karyecik olup, fakat hanelerin en mamuru yine bu Guşamov’un hanesiydi.” (s.145) Yunus öldürüldükten sonra Guşamov’un yaşadığı köyün yakınındaki mezarlığa gömülür. Esmâ Can, zamanının çoğunu bu mezarlıkta geçirir. “Yunus’un mezarı etrafına tahtadan bir güzel parmaklık çevrilerek, hatta çivit ile boyanmış ve birisi başı ucuna ve diğeri ayağı hizasına iki fidan ile bir hayli çiçekler dikilmiş...” (s.174) tir.

Ahmet Mithat’ın çoğu romanındaki gibi *Kafkas*’ta da romanında, geçmişten bir zaman dilimi verilir ve gelişen olaylar romanın yazılış gününe (writing time) getirilir. 1877’de Osmanlı-Rus savaşının patlak vereceği sıralarda yazılmaya başlayan ve neşri tarihi de 1877 olan romanda “*Hikâyemiz bu zamana atf ve isnat edildiği cihetle*” (s.15) denilerek güncel bir konunun işlenmiş olduğu belirtilir. Güncel bir meselenin işlendiği romanda “*İşbu bin iki yüz doksan dört senesi Rebiülahir’inin evâillerinde*” (s.67) de denilerek belirtilir. Ahmet Mithat Efendi, hareketli zaman kullanır.

Romanın vakalarının Osmanlı-Rus savaşı sıralarında ortaya çıktığı yine anlatıcı tarafından gündelik zaman parçacıkları da vurgulanarak ifade edilir: “... *Kaplan Bey’in Dö Brano familyası nezdinde sûret-i vuku’unu haber verdiğimiz ziyaret bu defaki ilân-ı harbden dört gün mukaddem vuku bulmuştu.*” (s.33)

*Kafkas*’taki hikâye zamanı ile reel zaman paraleldir. Neredeyse bir gazeteci gibi güncel zamanı romanına yansıtan romancı, Esmâ Can ile Yunus’un aşkını anlattığı episodla içe bakışa başvurur.

---

<sup>124</sup> *Vatan yahut Silistre*’de de İslâm Bey, vatan sevgisini aşkına tercih eder.

### 3.1.1.8.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Anlatıcı, hikâyeye yazarken her şeyi kendisinin bildiğini vurgular. Hikâyeye ait bütün bilgilerin kendinde saklı olduğunu belirterek Tanrısal bir gözle kahramanlarını incelemiş olduğunu fırsatı geldikçe belirtir. Katerina'nın zihni meşguliyetlerini dahi bildiğini dile getiren anlatıcı bunun sebebini şöyle izah eder: “*Fakat böyle hiçbir kimsenin agâh olamadığı esrara hikâyenin muharrirliği sıfatıyla bizim vukufumuz olduğundan ol bapta size bazı izahat ve tafsilât verebiliriz.*” (s.16) Anlatıcı, yer yer kahramanı hakkında yalnızca kendisinin bildiği bazı bilgileri paylaşmak istemez. Katerina'nın Kaplan'ı sevdiğini söyleyen anlatıcı karakterin kimi özelliklerini gizlemekten kaçınmaz: “*Bu mutâlâatta bîçare kızcağızın neler düşünmüş olduğunu bilseniz güleceğiniz gelir.*” (s.33) Bu teknik okutmanın cazibesini taşır.

Romancı, *Kafkas* romanında da yer yer tiyatro tekniğini kullanmaktan kaçınmaz. Katerina'nın Kaplan Bey'den Rus çarına sadakat sözü almaya gittiğinde anlatıcı konuşmaları tiyatrodaki replikleri andırıcısına verir: “*Katerina – (Cesaretini toplayarak) Müsaade edersen ben sana haber vereyim ki...*” (s.103)

Anlatıcı yorum yapar. Kaplan Bey'in görünürde Katerina'ya Rus çarına karşı verdiği sadakat sözü nedeniyle anlatıcı dayanamaz: “*Vay alçak vay! Kafkas'ın koskocaman bir beyi olsun altmış seksen bin nüfusa hükmü geçsinde bir Moskof kızının aşkı onu vatanperverliğin mukteziyatından çevirebilsin ha? Muharrir Efendi! Sen alçaklıktan bir nümine olmak için mi bu Kaplan dediğin maymunu tasvir ettin?*” (s.107) Yine anlatıcı, kahramanının bu davranışı nedeniyle galeyana geldiğini düşündüğü okuyucusundan sağduyulu olmasını ister: “*Efendim! Bu suali etmek ve ihtiyar eylediği harekettten dolayı Kaplan(a lânet okumak hak ve vazifesi size ait olsa idi, şu sualinize cevap vermek külfetini ihtiyar eylerdim. Burada size tavsiye edeceğim şey sükût ve sabırdır.*” (s.108) Kaplan Bey'in Katerina'ya verdiği sözün hikmeti, sonradan halkının muhtemel bir katliamdan korumaktan dolayıdır.

Açtığı her konu başka bir konuyu doğururken konuyu sınırlandırma zorunluluğunu okurla paylaşır. Kaplan Bey, annesinin isteğiyle Esmâ Can'ın elinden kılıç kuşanırken yeniden âşık olacağı korkusuna kapılır. Romancı, Kaplan Bey'in Esmâ

Can hakkındaki düşünceleri kısaca özetlenerek sınırlandırılır: “*Meselenin bu ciheti başlı başına bir roman teşkil edecek kadar zengin ve sermayelidir. O roman ise hep bu meyusiyet kaziyesinin tahtında müstetir olup fakat burada öyle dört kelimecikle izahına mahal yoktur.*” (s.135)

Anlatıcı hayatından anekdotlar vermeyi de ihmal etmeden romandaki tasarrufunu anlatır. Esmâ Can’ın mezarlıkta Yunus için okuduğu Kur’an’ı dinleyen Kaplan son derece etkilenir. Romancı bu hadise ile hemen devreye girer ve gerçek hayatından Kur’an tilâveti ile ilgili bir anekdot sunar: “*Bir kere hafıza-i Kur’an ve hâmile-i Furkan bir hanımın mukabelesinde bulunmuştum. Herhangi suret ve makamla ismâ edilir ise edilsin, güzel sese pek ziyade muhabbetim olduğundan daima ses dinlemeye iştihakım hasebiyle şimdiye kadar pek çok şeyler dinleyerek mütelezziz olmuşumdur. Ancak hafıza-i mümaileyhanın tilâvet eylediği Kur’anı kadar, kuvve-i sâmiama safa-bahş olmuş hiçbir ses işittiğimi tahattur edemiyorum.*” (s.174-175)

Romancının pek çok romanında yaptığı gibi kahramanların birbirlerine hayat hikâyelerini nakletmeleri ile episodların oluşturulması yoluna *Kafkas* romanında gitmez. Kahramanların sunumu anlatıcı tarafından yapılır. Bu da, onun romanlarında statik bir teknik benimsemediğini; aksine dinamik bir anlatımı ve tekniği yeğlediğini gösterir.

### 3.1.1.8.7.Muhteva

*Kafkas* romanı, 1877-1878 Osmanlı-Rus harbinden önce halk arasında kabaran millî duygular nedeniyle kaleme alınmıştır. Dönemin savaş ortamında Kafkasya’dan Anadolu’ya hücum eden Rusları durdurabilmek amacıyla Osmanlı kuvvetlerinin Müslüman Kafkas unsurlarıyla birleşmesinin ele alındığı romanda, bir Abhaz beyi olan Kaplan Bey’in vatani uğruna aşkıdan vazgeçmesi anlatılır. Böylelikle *Kafkas* romanında en ön plâna çıkan temalar vatan sevgisi ve aşktır.

Vatan sevgisi ve aşk temasının iç içe kullanılması bize *Vatan yahut Silistre*’yi hatırlatır. İslâm Bey, vatani uğruna aşkı vazgeçer. Zekiye ise erkek kılığına girip hem İslâm Bey’in yanına gitmiş hem de vatanını tıpkı bir erkek gibi savunmuştur. Temaların iç içe kullanılmasından dolayı *Kafkas* romanı, *Vatan yahut Silistre*’yi andırmaktadır. Gerçekte Esmâ Can’ın aşkını unutmak için kendisine meşgale arayan

Kaplan Bey, Sohum'un ileri gelenlerinden olan Gospodin dö Branoviç'in kızı Katerina'yı sever. Katerina ile karşılıklı aşk yaşayan Kaplan Bey, evlilik istemektedir. Ancak Hristiyanlığın birçok mezhebine göre İsevî dinine mensup bir kadının Müslüman bir erkekle evlenmesi yasaktır. Kaplan Bey'in İslâm inancına göre kitap ehli bir kadınla evlenmesinde ise bir sakınca görülmez. Katerina'nın ailesinin bağnaz tutumu Kaplan Bey ile evlenmesini engeller. Hatta Mösyö Branoviç, Katerina'ya Kaplan Bey ile evlenmesinin mümkün olmadığını anlatır: "... şunu düşünmelisin ki Abazadır. Sen Rus. O müslümandır. Onun ömrü için başka bir yol açılmıştır. Senin ömrün için başka." (s.38) Bu açıdan Katerina ile Kaplan Bey'in aşkı yasak aşka (prohibiton love) yaklaşmaktadır. Gospodin dö Branoviç, Kaplan Bey'in Rus hükûmetine sadakatini temin etmek için kızının ve Kaplan Bey'in birbirlerine olan aşkını kullanır. Kızını Kaplan Bey'e elçi olarak gönderir. Katerina'nın bu görevi saflıkla yerine getirmesinin sebebi, Kaplan Bey'in Ruslarla birlikte olması durumunda babasının evlilik isteği karşısındaki katı tavrının yumuşayacağı umududur. Kaplan Bey'in Katerina'nın teklifini kabul etmesinin nedeni, gerçekte halkını büyük bir Rus katliamına karşı korumaktır. Böylelikle Ruslarla muharebe edecek olan Kaplan Bey, Katerina'nın aşkına karşılık vatan sevgisini ve hürriyeti tercih etmiştir.

Romanda Kafkas coğrafyasındaki milletlerin sosyolojik özellikleri anlatılır. Laz, Abhaz, Gürcü, Rus, Çeçen ve Çerkezlerin etnografik özelliklerini romanda bulabilmek mümkündür. Romancının roman yazmaktan bir maksadının da bilgi vermek olduğu düşünüldüğünde adı geçen kavimlere ilişkin özellikleri bulabilmek tali amaçlardan biri olmaktadır. Zaten romancı, mukaddimede Osmanlı-Rus savaşı sebebiyle birçok kişinin Kafkas ismini ilk olarak işittiğini vurgulamaktadır (s.5). Ahmet Mithat Efendi, milletin ufkunu açar. Romanını sınırlı tutmaz.

Sohum kalesinin komutanının karısının Selim Kamaro'ya isteklice kur yapması sırasında anlatıcı, Fransızların şehvet konusunda Ruslardan ileri olduğunu ifade eder: "*Fransızların sefahati bütün bütün ciddî ve hulkî ve cibillî olmayıp, bu yoldaki tehâliklerinin yüzde yetmiş zevzekçesine bir mübalağadan ibarettir. Ruslar ise o yolda hangi dereceye varmışlar ise hilkat ve cibilletlerinin müstait olduğu dereceye nispetle derece-i mezkurenin ma-fevkini hırs ve tahassürle kendilerine özletmiştir.*" (s.51) Kaplan Bey, annesi Şirinşah'a Rus çarına karşı gerçekte sadakat sözü vermediğini, savaşmaya hazır olduğunu, Katerina'ya milletini korumak için söz verdiğini ama milleti

için bunun önemsiz olduğunu anlatırken Ruslar hakkında şöyle der: “*Moskofların hilekârca, alçakça kancıkça olan hareketleri bize de o yolda mukabele için hak veriyor ya.*” (s.123)<sup>125</sup>

Yunus’un Kazak Guşamov’un yaşadığı köyü yağmalayan eşkiyalar tarafından öldürülmesi anlatılırken Kazakların millet olarak özellikleri anlatılır: “*Kafkasya ciheti Rusların tamâmî-istilâsı altına girdikten sonra asâkir-i müstahfızanın ve bilhassa Kazakların mezalimine nihayet olmayıp, bunlar nerede bir zengin haber alırlar ise bir aralık ikâmetgâhını basarak malını yağma etmeyi vukât-ı adiyeden âdîyeden addetmek derecesini bulmuşlardır.*” (s.158) Romanda Kazaklar, olumsuz özelliklerle anılır.

*Kafkas* romanında Kafkas halklarının ve özellikle Abhaz halkının etnografik özellikleri yansıtılmıştır.<sup>126</sup> Kafkasya’da yaşayan halkların gelenekleri, tarihleri ve yaşayışları hakkında önemli bilgilerin verildiği roman, meşrutiyet dönemi aydınlarının bölge hakkında kimi bilgileri öğrenmesinde öncülük etmiştir. Kafkasya’nın ileri gelen insanların zamanlarını nasıl geçirdikleri anlatılır: “*Vakıa Kafkas’ta her sınıf halk kendi sınıfının vazife-i muayenesi olan hususat şle iştiğal ederek, meselâ gülerek ve bazı fıkra-yı ahrarın kârı çiftçilik ve çobanlığa münhasır olmasıyla onlar yalnız bu işle iştiğal eyledikleri ve ilmen ve zadeganın bu işlere asla karışmayarak medrese-nişîn olan erbâb-ı ilm yalnız ilm yalnız talim ve taallüm ile biliştigal beylerin ise işi gücü ancak esliha ve umur-u harbiye müzakeratından ibaret*”tir (s.84).<sup>127</sup>

Yunus’un Kazak eşkiyalar tarafından öldürülmesiyle romanda Kafkasya’da ölen kişilerin yasının nasıl tutulduğu anlatılır: “*Kafkas’ta vakıa mevta için uzun uzadıya ağlarlar. Lâkin ilân edilen ıstırapla ol kadar velvele ve telâş edilip herkes bir nevi bükây-yı fecî ile ağlar ki, ıstırabı yürekler paraladığı halde derece-i şiddeti zahiren bihakkın takdir edebilmek müşkildir.*” (s.168)

Abaza halkının bir yazı dilinin olmaması, Kaplan Bey’in eleştirilerine neden olur. Kaplan Bey’in Esmâ Can’a yazacağı mektubu hangi dille kaleme alacağını kestiremez. Zira Esmâ Can Rusçayı bilmemektedir. Kaplan Bey, Abaza dilinin yaz dili konusunda şunları düşünmek zorunda kalır: “*Aman ya Rab! Bir lisana malikiz ki harfi*

<sup>125</sup> Oysa romancı Osmanlı-Rus harbinden daha önce yazdığı *Acayîb-i Âlem* romanında Rusların misafirperverliğinden ve iyiliklerinden söz etmiştir. Böylelikle politik konjonktür romancının tutumunu belirlenmesinde etkili olmuştur.

<sup>126</sup> Ahmet Mithat Efendi’nin romancılığında hemen daima farklı dünyaları tanıtmaya kaygısı bulunmaktadır.

<sup>127</sup> Osmanlı ülkesinde ilim ve harp sınıfının idareyi yönlendirme gayretleri karşısında Ahmet Mithat Efendi, esasında Kafkas haklarını anlatırken ütopyasını da dile getirmiş olmaktadır.

yok. Başka bir lisanın harfiyle yazmak için de imlâya gelmez. Artık buna insanlık mı derim? Medeniyet mi derim? Diye Abaza milletinden doğacağına pişman olacağı geldi.” (s.188)

Kafkasya halklarının genç kız anlayışı hakkında fikir verilir: “*Vakta birçok memleketler vardır ki bu hâlde o delikanlı kızların hüsnünden, cemalinden sevimli olanlarından filânından bahsedebilir. Ancak Kafkasya’da bu bahislere mahal yoktur.*” (s.186)

Romanda Çerkezlerin güzel at bindiklerinden bile bahsedilir. Maharetleri anlatılır: “*Çerkezlerin ata ne güzel bindikleri, ne mahir süvari oldukları el-haletül’l-hazihi gözümüzün önünde bulunmakla*” (s.217). Kafkasya’da yaşayan halkların müziğe önem vermediği öne sürülür: “*Camiü’l-hasenât demeye vücûhla şayan bulunan Kafkasya’da en ziyade geri kalmış bir şey var ise o da musiki olduğuna asla söz yoktur. İcra edilen ahenkleri işitecek olsanız Frenklerin ıstilahât-ı musikiyesinden olduğu üzere monotonluğuna yani hep bir sadanın tekerrürde devamına asla tahammül edemezsiniz.*” (s.220) Yine de romanda Kafkas halklarının kendi müziklerinden zevk aldığı belirtilir.

Kafkasya’da savaş geleneği hakkında bilgi verilir. Kafkas gençlerinin sade bir törenle evlerinden ayrıldıkları ve savaşçıların malzemelerini kadınların hazırladıkları ifade edilir. “*Tedarikat-ı lazimesi ikmal edilip, kahraman atına bineceği zaman validesinin ve pederinin vesair kendisinden büyük olanların ellerini öpmeye davrandıkta, öyle ağlamak, feryat etmek gibi haller asla vukua gelmeyip, hatta çehrelerinde hüzne, kedere dair bir emare göstermemeye ve mümkün olduğu kadar.*” (s.225) Kafkasya’da yaşayan halkların henüz yazı dilleri olmadığı için sağlam bir kütüphanelerinin de bulunmadığını belirten anlatıcı, savaşa gönderilen kahramanların ardından ezber bilinen birkaç şiir okuduğunu dile getirir.

Romanda tarih konusunun yoğun olarak işlendiğine şahit olmaktayız. Romanın çerçeve vakasını teşkil eden 93 Harbi’nin başlamasını, romanda ilk olarak Gospodin dö Branoviç’in ailesine haber vermesinden anlamaktayız: “*Mösyö dö Brano gayet abus bir çehre ile familyası nezdine gelip Rusya devletinin Devlet-i Aliyyeye ilân-ı harb eylemiş olduğunu tebliğ eyledi.*” (s.34) Sohum Kalesinin kumandanının 93 Harbi’nin başlaması üzerine topladığı ileri gelenlerle konuşurken Anayasayı konuşur. Kumandan, Kanûn-i Esasî’nin Rus hükûmetini uluslar arası kamuoyunda zayıflatacağını dile getirir: “*Şu Osmanlı devletinin bu kere ahalisine verdiği Kanûn-i Esasî yok mu?*



*İşte dünyayı bizim başımıza dar edecek bir şey var ise o da budur. (...) Hürriyet bir kere Osmanlı akvamının zihnine güzelce yerleşsin de bakınız Rusya'da sen bile, ben bile imparatorun aleyhine kıyam ederek Osmanlılar gibi hür olmaklığımızı isteyeceğiz.”* (s.55-56) Kumandanın bu görüşlerini destekleyen Syentiyanos ise Kanûn-i Esasî'nin önemini şöyle vurgular: “...Osmanlı devleti İslâm, Hristiyan demeyip her sınıf ahalisine hürriyet, adalet verdiği halde biz burada İslâvlardan başka halkın dinine, lisanına, milliyetine hasılı varlığına müsaade vermeyip hepsini bitirmeye çalışıyoruz. Hatta İslavlarımız bile bir alay esirden başka bir şey değildir. Şu halde yalnız Müslümanlar değil İslavlar da bizim aleyhimize kalkışmış olsalar haklı sayılmazlar mı?” (s.56)

1876'da ilan edilen Kanûn-i Esasî, Sultan Abdülhamit'in şahsında yüceltilir Kaplan Bey, annesi Şirihşah'a Kanûn-i Esasî'yi ve Sultan Abdülhamit'i şöyle anlatır: “Bugün İstanbul'da bir padişah var ki adına Gazi Sultan Hamid derler. Kendi milletini hür ettikten, mes'ud eyledikten maada bizi de esaretten kurtarmak için lütfunu dirîğ etmediği hareketıyla görülüyor. Yalnız Kafkas değil kendisi o kadar büyük bir padişah, o kadar gayretli bir hürriyetperver ki bütün kâinat hür olsa, mes'ut olsa kendisini bahtiyar bilecek.” (s.116)

### 3.1.1.8.8. Üslup

Romanda genel olarak anlatıcının metin organizasyonu ve vaka tasarımında kullandığı sade üsluptur. Şüphesiz ki romancı geleneksel Türk anlatı üslûbundan yararlanmıştı.

Geleneksel üslubun egemen olduğu romanda, yer yer epik bir üsluba yer verilmesi dikkati çeker. Kaplan Bey'in Katerina'ya verdiği sadakat sözünün hikmetini henüz öğrenmeyen Şirinşah, destansı bir dille konuşur: “*Timurtaş Beyin öz vahit oğlu idin. Ben seni Timurtaş Beyin öz vahit oğlu diye kucağımda büyüttüm. Sana verdiğim süüt şecâat-i hamiyet kanı olarak cevelân edecek diye verdim. Şimdiye kadar Kafkas'ın intikamını Ruslardan almaya müheyya bir arslana malikim diye iftihar ediyordum.*” (s.113)

Şirinşah, oğlunun Esmâ Can'ın elinden kılıç kuşanmasını ister. Esmâ Can'ın kılıç kuşatma sahnesinde epik anlatım egemen olur: “... *Esmâ Can duvarda asılı olan*

*ve kabzasından çamurluğuna kadar altın ve gümüş ile murassa bulunan bir âlâ Çenyan kılıcı indirip kayışını Kaplan'ın boynundan aşırđı ama öyle bir tavr-ı necibâne ve vaz'-ı kahramanâne ile aşırđı ki görmüş olsaydınız rûh-ı şecâat ve bahadırı Esmâ Can suretinde temessül eylemiş de gelmiş Kaplan Beye kılıç kuşatır zanneylerdiniz.” (s.126)*

### 3.1.1.9. SÜLEYMAN MUSLÎ

Ahmet Mithat Efendi, *Suleyman Muslî* romanını 1877 (h.1294)<sup>128</sup> yılında yayımlamıştır. Muslî, Musullu anlamına gelmektedir. Romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) esasında romancının Hasan Sabah ve Alamut çevresinde gelişen Batınîliğin roman hüviyetinde anlatılmak istemesinden ibarettir. Romancı, tarihî konulardan hareket ettiğini şöyle izah eder: “*Evvelden haber verelim ki işbu Süleyman Muslî serlevhalı hikâyemizin hemen her noktasının esası tarih üzerine mübtenî olduğu gibi ber-vec-i âtî hikâyeye edeceğimiz vaka-i garîbenin esası da yine tarih üzerine mübtenî olup hikâyeye-nüvisin vehim ve hayalinden ibaret değildir.*” (s.139)

Konusunu İslam tarihinden alan *Suleyman Muslî* romanı, bir Arap genci olan Süleyman Muslî'nin sergüzeştine dayanır. Hasan Sabah ve Batınîlik tarikatı dışında Bizans ve Roma İmparatorluğu tarihine de değinen romanın vakasının geniş bir coğrafyada cereyan ettiği görülmektedir. Coğrafyanın anlatımında Ahmet Mithat Efendi'nin yaşamı etkili olmuştur. Ahmet Mithat'ın Mithat Paşa maiyetinde İstanbul'dan yola çıkan gemiyle İskenderun'a oradan kara ve nehir yoluyla Bağdat'a yolculuk yapmıştır (Ahmet Mithat 2002: s. 5-55). Ayrıca Sema Uğurcan (1995), eserin “*Sahaifü'l-Ahbar tercümesi Müneccimbaşı Tarihi'nden*” (s.560) yararlanılarak yazıldığını dile getirir.

#### 3.1.1.9.1. Konunun Ana Hatları

*Suleyman Muslî* romanı, Batınîye tarikatının sapkın bir kolu olan Haşhaşilerin Alamut Kalesindeki mücadelelerini anlatır. Musullu bir Arap genci olan Süleyman'ın hayatı anlatılır. Süleyman Muslî'nin Kudüs çevresinde başlayan sergüzeşt, Musul, Urfa, Diyarbakır, Bitlis, Van, Kazvin, Konya ve İstanbul'a kadar uzanır. Romanlarında geniş coğrafyaları tanıtmak isteyen Ahmet Mithat Efendi, bu romanında da kahramanını memleket memleket gezdirerek birçok yer hakkında bilgi verir.<sup>129</sup> O, tarihi, ilmi ve

<sup>128</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000e), *Çengi, Kafkas, Süleyman Muslî*, Haz. Erol Ülgen - Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

<sup>129</sup> Romancı'nın söz konusu tutumu, Kerem ile Aslı gibi geleneksel halk hikâyelerinde mâşukunun peşine düşen âşıkın diyar diyar gezmesinden kaynaklanır.

coğrafi bilgilerle radyo ve televizyonun olmadığı bir toplumun dünyasını geliştirir. Romanın vakası 12. ve 13. yüzyıllarda Kudüs'e doğru dalga dalga akın eden haçlı seferleri sırasında cereyan eder. Söz konusu zaman dilimi Haşhaşilerin Alamut Kalesindeki hükümler zamanını kapsar. Bu dönem, Hand Alâeddin'in yaşadığı dönemi de içine alır. Romancı'nın Haşhaşiler ve Alamut Kalesi hakkında verdiği bilgiler, Marco Polo'nun İran ziyareti sırasında gördüğü Alamut kalesi ve dinlediği hikâyelere göre verdiği malûmata dayanmaktadır (Güngören 1985: s.28-29).

Süleyman Muslî, henüz çocuk yaşındayken çok zengin olan babası Cafer-i Kerhî'yi kaybeder. Cafer-i Kerhî, yanına hizmetli olarak aldığı Osman Şemrî'nin suikastı sonucunda ölür. Bu yüzden Süleyman Muslî'nin annesi Dicle nehrine atlayarak intihar eder. Süleyman Muslî ise henüz çocuk yaşta yetim kalır ve Osman Şemrî'nin oyunları ve hileleri neticesinde babasından kalan büyük serveti kaybeder. Süleyman Muslî, Kudüs'e yakın Kerek karyesine köle olarak gönderilir, burada Mariya Konstanse'ye Arapça öğretir. Aralarında gönül muhabbeti başlayan Süleyman Muslî, Haçlı ordularını aldatarak birbirine kırdırır. Sevgilisini alıp götüreceği sözünü vermişken Hristiyanların toplanması üzerine geri dönüp Mariya Konstanse'yi kurtaramaz. Güneydoğu Anadolu'ya mecburî bir yolculuğa çıkar. Osman Şemrî'den babasının intikamını alan Süleyman Muslî, Kerek karyesinde Haçlı ordularının birbirine kırdırılması hadisesinde Müslümanlarla işbirliği ettiği gerekçesiyle göğsüne kadar toprağa gömülen Mariya Konstanse'yi kurtarmaya gelir. Onun Alamut Kalesinde Haşhaşilerin eline esir düştüğünü öğrenen Süleyman Muslî, verdiği sözü yerine getirmek için gayret eder ve Alamut kalesine tehlikeli bir yolculuk sonucunda varır. Şeyhülcebel Hand Alâeddin, Süleyman Muslî'ye verdiği görev karşılığında Mariya Konstanse'yi alabileceğini söyler. Söz konusu görev Bizans İmparatoriçesi Margerit'i Alamut Kalesine getirmektir. Süleyman Muslî, Yahudi kılığında Bizans sarayına girerek Margerit'i Alamut'a getirir. Karşılığında kaleye dönüş sözü vererek Mariya Konstanse'yi alarak ayrılır. Mariya'nın Alamut'ta yalancı cennette bulunmasına rağmen namusuna sadık kaldığını öğrenen Süleyman Muslî, Haşhaşilerden kaçarak Konya'ya yerleşir ve mutlu bir aile kurar. Ancak Hand Alâeddin'in izini bulması üzerine Kürt aşiret lideri Mahmud Şeymun ile işbirliği yaparak Alamut Kalesine saldırır. Margerit'i öldürmekten kurtarır ve Hand Alâeddin'i öldürür.

Tarihsel gerçeklik ile roman kurgusunu kaynaştıran Ahmet Mithat Efendi, esasında Süleyman Muslî'nin hikâyesini anlatmak suretiyle Alamut Kalesi etrafında gelişen Haşhaşileri ele almıştır.

Romandaki ana vaka Alamut kalesine kaçırılan Maria Konstanse'nin bulunması ve kurtarılması üzerine kuruludur. Bu bakımdan George Polti (1921)'nin *Thirty-Six Dramatic Situation* adlı eserinde belirttiği kayıp birini bulmak (Recovery Of A Lost One) yapısı üzerine kuruludur.

### 3.1.1.9.2. Şahıslar

*Suleyman Muslî* romanının Kazvin'den İstanbul'a kadar büyük bir coğrafyayı içine alan öyküsü sayesinde, eserde farklı türden pek çok kahraman bulunmaktadır. Suleyman Muslî romanda protagonist olarak görünür. Antagonist olarak Muslî'nin karşısında Alamut Kalesinin Şeyhülcebeli Hand Alameddin bulunur. Süleyman Muslî'nin Alamut Kalesinin hakimi Hand Alameddin'in elinden kurtarmaya çalıştığı Maria Konstanse ise romanda norm şahıs olarak görev görür.

Romanın fon şahıs repertuarı son derece geniş tutulmuştur. Irak ve Filistin coğrafyasının Hristiyanları romanda isim olarak belirtilmemelerine rağmen fon şahıs olarak görev alırlar.

#### a. Protagonist Şahıslar

##### Süleyman Muslî

Romanda protagonist olarak işlev gören Süleyman Muslî'yi ilk olarak Filistin topraklarındaki Kerek karyesinde Baptistin adındaki bir köle olarak görürüz. Babasının öldürülmesinden sonra malına el konulan ve böylece yoksul düşen Süleyman Muslî, Kudüs yakınlarındaki Kerek köyüne köle olarak götürülür. Burada vaftiz edilir; ancak o dininden dönmez: “*Bir adamın beş on damla su ile Hristiyan olabilmesi mümkün olduktan sonra istedikleri kadar Süleyman'ları bu surette varsınlar Hristiyan etsinler.*”

(s.80) Mariya Konstanse'ye Arapça öğreten Süleyman Muslî, Latinceyi burada öğrenir. Süleyman Muslî ile Mariya Konstanse arasında gönül muhabbeti vardır: *“Hele Mariya ile geçirdiği âşıkane demleri tafsile burada hiç ihtiyaç yoktur.”* (s.80)

Romancı, Süleyman Muslî'yi tanıtır: *“Çocuk buğday renkli, nahîf endamlı, kara kaşlı kara gözlü, beyzî sîmalı, zekâ ve şecâat-ı tab'ına tavır vi sîmâsı şehadet eder bir âfet olup eğerçi Latince'yi pek dürüst söylemekte idiyse de şîve-i ifâdesi kendisinin Arap olduğunu yani an-asıl Müslüman iken tanassur etmiş bulunduğunu gösterebilirdi.”*

(s.18) Romanın başlangıç kısmında henüz on beş-on altı yaşlarında bulunan Süleyman Muslî'nin kahraman olarak öne atılmasının tek sebebi, Hristiyan ordularını birbirine kırdırmaktır (Demir ve Erdem 2006: s.124). Süleyman Muslî, keşif için yanına gittiği Hristiyan ordusunu Kerek üzerine saldırır. Bu hadiseden sonra Süleyman Muslî, İslam ordusuna katılarak Hristiyan ordularına karşı çarpışır. Bu hadise ile Kerek köyünün sakinleri her yerde Süleyman Muslî'yi arar: *“Herkesin ağzında bir Baptistin ismi dolaşmakta olup eğer o anda çocuk ele geçmiş olsaydı düçar olacağı ukûbet-i mukabilinde ölüm dedikleri şeyin havf u haşyetten zehresi çatlardı.”* (s.27)

Süleyman Muslî, savaş sırasında sevdiği kız olan Mariya Konstanse'yi kaçıır ve bıraktığı yerde beklemesini ister ve döneceğine dair söz verir. Ortalığın karışması ve Hristiyan ordularına yaptığı hilenin tespit edilmesi üzerine Kudüs'e yakın yerde bulunan Kerek köyünden kaçan ve Mariya Konstanse'ye dönemeyen Süleyman Muslî, Lübnan-Suriye tarikiyle Birecik ve Urfa'ya gelir. Süleyman Muslî, Musul'a dönerek babasını öldüren ve annesinin intiharına sebep olan Osman Şemrî'den intikamını alır<sup>130</sup>. Daha sonra Kürt aşiret lideri Mahmud Şeymun'u Batınîlerin suikastından kurtarır.

Daha sonra Diyarbakır'dan geçerek Bitlis'e gelen Süleyman Muslî, burada yoksul bir halde yaşar. İaşesini Darülimarelerden sağlayan Süleyman Muslî'nin romanda geçmişine dönülerek çok zengin bir tüccarın oğlu olduğu belirtilir. Bitlis'teyken şecaatini ispat edip Mısır için toplanan orduya seçilir. Mısır'a gitmekteyken Maria Konstanse'ye sözü olduğunu hatırlayarak ordunun komutanından izin alır. Mariya Konstanse'yi bulmak için Kerek karyesine papaz kılığında giden Süleyman Muslî, Roza adlı ihtiyar kadından bilgi alır. Şeyhülcebel'in fedaileri Kilisenin avlusunda göğsüne kadar gömülü bulunan ve aklıktan ölüme terk edilen Maria

<sup>130</sup> Böylelikle baba katili motifi kullanılır. Ahmet Mithat Efendi, Hasan Mellâh'tan sonra ikinci olarak baba katili motifini gündeme getirmiştir. Handan İnci (1992), romanın önemli bir bölümünün babasının intikamını almak üzerine kurulu olduğunu ifade eder (s.150).

Konstanse'yi kurtararak Alfons Bondi'yi esir alırlar. Roza, Alfons Bondi'nin Kilise avlusunda göğsüne kadar yarı baygın halde gömülü bulunmasının Mariya Konstanse'den kaynaklandığını anlatır. Şeyhülcebel Hand Alâeddin, Kerek köyündeki kilisenin avlusunda Mariya Konstanse'yi Bizans kraliçesi Margerit sanarak Alamut kalesine aldırır. Süleyman Muslî'ye Mariya Konstanse'nin Batinîler tarafından kaçırıldığı bilgisini veren yine ihtiyar ve dinîne bağlı bir Hristiyan olan Roza'dır.

Süleyman Muslî, Kerek karyesinde yakalanmadan edindiği bilgiden sonra Melik Salih'ten destek alarak Alamut kalesine doğru yolculuğa çıkar. Yolda Arap eşkiyalar tarafından soyulan Süleyman Muslî, Melik Salih'in referansıylâ Alumat'a girmeyi başarır. Mariya Konstanse'nin Alamut kalesinde yalancı cennette bulunduğunu öğrenen Süleyman Muslî, aşkından vazgeçer. Süleyman Muslî'nin endişesi, Mariya Konstanse'nin Alamut'un yalancı cennette fedailere hurilik yaptığı düşüncesinden kaynaklanır. Oysa Mariya Konstanse, yalancı cennette dahi kendisine el sürdürmemiştir. Yine de verdiği söz gereğince Şeyhülcebel'den Mariya Konstanse'yi almak istediğini belirtir. Şeyhülcebel Hand Alameddin ilk aşkı ve Bizans Kraliçesi Margerit'i bulup getirdiği takdirde Mariya Konstanse'nin özgürlüğüne kavuşabileceğini söyler. Süleyman Muslî, bu şartı kabul ederek İstanbul'a gider. Büyücü suretindeki bir mağripli Yahudi kılığında Bizans sarayına giren Süleyman Muslî, Margerit'i üstün zekası ve entrikaları sayesinde kaçırarak Alamut'a getirir. Süleyman Muslî'nin bu hizmeti karşılığında Şeyhülcebel, Mariya Konstanse'yi serbest bırakır. Alamut kalesine girenlerin çıkamadığını söyleyen Şeyhülcebel, Süleyman Muslî'ye Mariya Konstanse'yi köyüne bırakıp geri dönmesini söyler. Aynı zamanda Şeyhülcebel, Süleyman Muslî gibi cesaretli ve üstün zekalı bir fedayisini kaybetmek istemez. Romancının hayret verici bir muhayyilesi ve imajinasyonu vardır.

Süleyman Muslî, tedarikini kaleden sağladıktan sonra Mariya Konstanse'yi köyüne bırakmak üzere yola çıkar. Mariya Konstanse'den namusunu kaybettiği için vazgeçen Süleyman Muslî, Kerek köyüne geri dönemeyeceğini düşünmez. Mariya'nın uyarısıyla köye geri dönemeyeceğini hatırlayan Süleyman Muslî, onu istediği yere bırakabileceğini söyler. Mariya ise kendisinden neden vazgeçtiğini öğrenmek ister ve kendisine mahrem olan bir elin bile dokunmadığını söyler. Süleyman Muslî buna sevinir ve Mariya'yı yeniden sever. Alamut'a artık geri dönmemeyi düşünen Süleyman Muslî, uzak bir yer olan Konya'ya yerleşme kararı alır. Seyahat ede Konya'ya giden

Süleyman Muslî, burada Mariya ile mutlu bir aile kurar. Kısa sürede Selçukluların başkentinde önemli biri haline gelir: “*Konya’da biraz zaman ikamet ederek kendisini memlekette ve memleketi kendisine alıştırdıktan sonra o zamanlar Devlet-i Selçukiyyece pek ziyade revaç üzere olan iltizamât işlerine girişip bundan dahi milyonlar kazanır idi. Hatta akıl ve iz’anı ve kemâl-i irfânı Devlet-i Selçukiyye küberâsı nezdinde meşhûd olmasıyla kendisine birkaç defa divan hizmeti teklif edilmiş ise de Süleyman Muslî (...) teklif olunan hizmetleri kabulde beyân-ı mazeret eyledi.*” (s.198)

Alamut’a geri dönmeyen ve Şeyhülcebel’e verdiği sözü yerine getirmeyen Süleyman Muslî’nin Konya’da yaşadığı Alamut fedailerince öğrenilir. Süleyman Muslî’ye mektup aracılığıyla geri dönmesi çağrısında bulunan Şeyhülcebel Hand Alâeddin’in teklifi kabul edilmez. Margerit de yazdığı mektupta Süleyman Muslî’den Alamut’a dönmemesini ister. Margerit’in Latince yazdığı mektubu fedailerine tercüme ettiren Şeyhülcebel, Süleyman Muslî’yi öldürtme emri vererek Margerit’i de cellatlara teslim eder. Bu hadise üzerine Konya’dan yola çıkan ve daha önce Batınîlerin elinden kurtardığı Kürt aşiret lideri Mahmud Şeymûn’un desteğini alan Süleyman Muslî, Margerit’i kurtarır, Hand Süleyman ve bütün fedailerine öldürterek Alamut kalesini eline geçirir. Margerit’i Bizans sarayında aşk yaşadığı Serkâtip Teodor’un yanına İzmir’e gönderen Süleyman Muslî, Konya’ya döner.

## **b. Antagonist Şahıslar**

### **Şeyhülcebel Hând Alâeddin**

*Süleyman Muslî* romanında Hând Alâeddin’in antagonist olmasının nedeni, onun Konya’da mutlu bir yaşam kuran Süleyman Muslî ve Mariya Konstanse’yi tehdit etmesidir. Şeyhülcebel unvanı Alamut kalesinin hakimi olmasından kaynaklanır ve Arapça bir söz olan bu ad, “dağın şeyhi” anlamına gelir. Şeyhülcebel Hând Alâeddin’in ilk sunumu Alamut kalesinin tanıtımı sırasında yapılır ve verilen özelliklerin tümü olumsuzdur: “*O zamanlar kal’a-i Alamut’ta şeyhülcebellik makamında bulunan melun Hând Alâeddin dedikleri mecnun idi ki otuz beş sene müddet devam eden hükûmetinde irtikâb etmediği fuhuş ve rezâil, yakmadığı yürek, ağlatmadığı göz kalmamıştı.*” (s.100)



Haşhaşilerin önderi olan Şeyhülcebel Hând Alâeddin, Alamut'ta kurduğu yalancı cennet sayesinde fedailer edinir. Kaçırıldığı genç erkek ve kızlara esrar içirttikten sonra yalancı cennetine koyar, onları bir süre orada tutarak zevk ve eğlence ile günlerini geçirmelerini sağlar. Yeniden kendilerine esrar verilen genç kız ve erkekler ayılarak kendilerini cennetten çıkmış olarak görürler. Cennete yeniden girmenin şartı ölüm dahi olsa şeyhin verdiği emirleri yerine getirmektir. Şeyhülcebel Hând Alâeddin'in romandaki yeri, Mariya Konstanse'yi Margerit sanarak Kilisenin bahçesinde göğsüne kadar toprağa gömülüyken fedailerine kaçırıp Alamut'a getirmesidir. Şeyhülcebel Hând Alâeddin'in fedaileri Mariya Konstanse'yi huzura getirdiklerinde Margerit olmadığı anlaşılır. Ama şeyh yine de onu yalancı cennetine genç erkeklerin hizmetinde bulunması için koyar.

Kerek karyesine verdiği söz üzerine Mariya Konstanse'yi kurtarmaya giden Süleyman Muslî, onun ölümden kurtarılıp Haşhaşiler tarafından kaçırıldığını yaşlı bir kadın olan Roza'dan öğrenir. Halep Emiri Melik Salih'in yanına gidip tedarikini sağlayan Süleyman Muslî, Şeyhülcebel Hând Alâeddin'in hakimi olduğu Alamut'a gider. Şeyhülcebel Hând Alâeddin'in Süleyman Muslî'nden Bizans Kraliçesi Margerit'i getirmesini ister. Bir Yahudi kılığında Bizans sarayına girmeyi ve akabinde Margerit'i entrika ile kaçırıp Alamut'a getirmeyi başaran Süleyman Muslî, Mariya Konstanse'yi evine teslim etmek ve geri dönmek koşuluyla kaleden çıkarır. Şeyhülcebel Hând Alâeddin'in Süleyman Muslî'nin geri dönmesini istemesinin amacı, Haşhaşilerin sırlarının ifşa olmasını engellemektir. Ayrıca Süleyman Muslî'nin kabiliyeti Şeyhülcebel Hând Alâeddin'in kimi işleri sonlandırmasında önemli olacaktır. Ancak Süleyman Muslî, Mariya Konstanse'nin yalancı cennette namusunu koruduğunu öğrenince geri dönmeyerek Konya'ya yerleşir. Burada Mariya ile mutlu bir yaşam kurar. Şeyhülcebel Hând Alâeddin, Süleyman Muslî'ye verdiği süre dolunca fedailerine yerini buldurur ve bir mektup yazar. Mektubunda Süleyman Muslî'den geri dönmesini isteyen Şeyhülcebel Hând Alâeddin'in bu isteği yerine gelmez. Süleyman Muslî, Kürt aşiret lideri Mahmud Şeymûn ile işbirliği yaparak Alamut'u ele geçirir. Şeyhülcebel Hând Alâeddin'in öldürülmesinde oğlu Hand Rükneddin'in Süleyman Muslî ile işbirliği yapması da etkilidir.

## **Alfons Bondi**

*Süleyman Muslî* romanında antagonist olarak görünen başka bir şahıs da Alfons Bondi'dir. Mariya Konstanse'nin Süleyman Muslî ile işbirliği yaparak Hristiyanları birbirine kırdırıldığını ileri süren Alfons Bondi, yargılama işine bakar. Alfons Bondi'nin antagonist olmasının nedeni, Mariya Konstanse ile Süleyman Muslî'nin birbirine kavuşmasını engellemektir.

Şövalye olan Alfons Bondi, Mariya Konstanse'ye kur yapmış, ancak başarısız olmuştur. Mariya Konstanse'nin yargılamanın bu yüzden adil olmayacağı yönündeki itirazı değerlendirilmiş; fakat Alfons Bondi'nin yalnızca rütbe tenzili yapılmıştır. Alfons Bondi, Mariya Konstanse'nin ölüm cezasına çarptırılmasını istemiş, mahkeme bu isteği kabul etmiştir. Mariya Konstanse'nin ölüm cezasının icrası, kilisenin bahçesinde göğsüne kadar gömülerek ölüme terk edilmesidir. Alfons Bondi, kimse Mariya Konstanse'yi kaçırmaması diye geceleri kilisede nöbet tutar. Zulmetmekten hoşlanan sadist bir tiptir. Nöbete ilk gelişinde Mariya Konstanse'ye şöyle der: “*Şu son günlerinizde sizi muhafaza hizmeti dahi bana havale olundu. Bu memuriyetimle iftihar etsem yeri vardır.*” (s.36)

Şeyhülcebel'in emri doğrultusunda harekete geçen Haşhaşi fedayileri Mariya Konstanse'yi Margerit sanarak kaçırlar ve Alfons Bondi'yi esir alırlar. Alfons Bondi, Mariya Konstanse'ye ettiklerinin cezasını fedayilerin elinde çeker. Aç ve susuz bırakılarak çölde yürütülmesi sırasında daima aşağı tutumludur ve zulmettiği Mariya Konstanse'ye yalvarır: “*(Hüngür hüngür ağlamaya başlayarak) Aman, Allah aşkına bana kıymayınız. Mariya! Şefkatli Mariya! Bana merhamet et! Beni kurtar!*” (s.88) Fedailer uzun süre Alfons Bondi'yi çölde aç ve susuz olarak gezdirdikten sonra yarı ölü halde kilisenin bahçesine, Mariya Konstanse'nin gömülü olduğu yere bırakılır.

### c. Norm Şahıslar

#### Mariya Konstanse

Süleyman Muslî verilen görevi başarıyla yerine getirdiği takdirde Mariya Konstanse ile evlenmek istediğini söyler. Böylece Mariya Konstanse, romana bir norm şahıs olarak girer. “...yirmi yirmi bir yaşlarında uzun boylu, geniş omuzlu, endamı gayetle mütenasib, tence beyaz, çehrece pek güzel” (s.19) şeklinde ilk sunumu yapılan Mariya Konstanse’nin bir Hristiyan kızıdır. Baptistin adıyla köleleştirilip Hristiyanlaştırılan Süleyman Muslî, Mariya Konstanse’ye Arapça; Mariya Konstanse ise Süleyman Muslî’ye Latince öğretir. Romanın kültürel işlevleri vardır.

Süleyman Muslî, Kerek köyüne doğru ilerleyen ordunun İslam ordusu olduğu zannedilerek istihbarat için gönderilir. Süleyman Muslî, iki Hristiyan ordusunu birbirine düşürüp sonra İslam ordularıyla Kerek köyünde toplanan ordularla çarpışır. Evinden Mariya Konstanse’yi kaçıran ve dönmek üzere köyün çıkışında tutan Süleyman Muslî, çarpışmanın şiddetlenmesinden dolayı geri dönemez. Hristiyan orduları verdikleri ağır zayıttan sonra Süleyman Muslî ve Mariya Konstanse’yi işin sorumlusu olarak ararlar. Mariya Konstanse, Süleyman Muslî’nin bıraktığı yerde yakalanır ve mahkemeye çıkarılır. Alfons Bondi’nin kendisini yargılamasını adil bulmayan Mariya Konstanse, kendisine sarkıntılık ettiğini ve karşılık vermediği için yargılamanın adil olmayacağını ileri sürer. Ancak mahkeme heyeti, Alfons Bondi’ye rütbe indirim cezası vererek Mariya Konstanse’nin hakim reddini isteğini kabul etmez. Alfons Bondi, yargılama sonucunda Mariya Konstanse’nin Müslümanlarla işbirliği yaptığı ve Hristiyan ordularının birbirine düşürmesinin baş sorumlulardan olduğu gerekçesiyle göğsüne kadar toprağa gömülerek acı veren bir ölüme terk edilmesine karar verir. Kilisenin bahçesinde göğsüne kadar gömülür, aç ve susuz bırakılarak ve başına bir nöbetçi dikilir. Nöbet bekleyen Alfons Bondi karşısında tüm acılarına rağmen kişilik değiştirmeyen onurlu davranışını ortaya koyar: “*Senin gibi alçak, namussuz, hunzır, hain bir herife böyle boğazına kadar toprağa gömülmüş bir biçare kızı dövmek yakıştır. Yarın dahi ben o alçaklığı ilân ettiğim zaman sen yine utanmazsın. Belki iftihar edersin. Zira namussuz olanlar namussuzlukları ilân edildiği zaman utanmazlar. İftihar ederler.*” (s.37)

Şeyhülcebel Hand Alâeddin'in fedaileri tarafından Margerit sanılan Mariya Konstanse, Alfons Bondi'nin elinden ve ölümden kurtarılır. Mariya Konstanse'nin yerine Alfons Bondi yaptığıнын cezası olarak toprağa gömülür ve Mariya Konstanse Alamut kalesinde şeyhin huzuruna çıkarılır. Şeyh, Mariya Konstanse'yi gördüğünde onun Margerit olmadığını söyler. Ancak Mariya Konstanse'ye yine de esrar verilir ve yalancı cennete fedailerin hizmetini huri şeklinde görmesi için konulur. Mariya Konstanse, burada kendisine el sürdürmez. Süleyman Muslî'nin Alamut'a gelmesi üzerine sevinir. Fakat Süleyman Muslî'nin kendisine karşı soğuk davranmasını bir türlü anlayamayan Mariya Konstanse, günden güne üzülür. Süleyman Muslî'nin verdiği sözü yerine getirmek için Bizans sarayından kaçırdığı kraliçe Margerit'i Şeyhülcebel'e teslim etmesi üzerine Maria Konstanse özgürlüğüne kavuşur. Süleyman Muslî'nin kendisine soğuk davranmasının sebebinin kendisinin genç fedailere hurilik hizmeti verdiği düşüncesi olduğunu Alamut kalesinden çıktıktan sonra öğrenen Mariya Konstanse, kendisine yabancı bir elin bile değmediğini şöyle anlatır: *"Ah benim BApistinim! Seni benden meyyus eden bu mudur? Penitans kuyusundan çıkan bir kızda ölüm havfı kalır mı? Senin ye'sin bu ise boştur Baptistin!.. Ben hâlâ senin bildiğin Mariya'yım. Ben hâlâ anamdan doğduğum gibiyim. Kendimde zerre kadar şüphem yoktur. Mürüvvet et!"* (s.193) Mariya Konstanse'nin hâlâ bakire olduğunu öğrenen Süleyman Muslî, Haşhaşilerin kendisine uzanamayacağı bir yer olduğunu düşündüğü Konya'ya yerleşme kararı alır. Süleyman Muslî ve Mariya Konstanse, Konya'da mutlu bir hayat sürerler. Ancak Haşhaşilerin kendilerini yeniden bulmasından huzursuz olan Mariya Konstanse, Süleyman Muslî'nin Hand Alâeddin'i ve fedailerini Mahmud Şeymûn ile işbirliği ederek öldürmesi ile iyice rahatlar.

### **Margerit**

Margerit, romanda Bizans Kraliçesi olarak görünür. Süleyman Muslî'nin Mariya Konstanse'yi Alamut kalesinden çıkarabilmesi için Şeyhülcebel Hand Alâeddin'in Margerit'i bulup getirmesi şartını koşar. Margerit Bizans İmparatoru Rober di Kortney ile evlidir. Margerit'i Yafa şehrinde bulup evlenmiştir: *"Margerit dediğimiz işbu prenses an-asıl Avrupa kibâr-zâdegânından olarak ehl-i sâlibin arâzî-i mukaddeseyi*

*fetih ve orada bir Hristiyan hükûmeti teşkil eyledikleri vakit Yafa'ya gelmiş yerleşmiş idi.” (s.144)*

Margerit, Bizans saraylarındaki entrik şahıs (intrigue person) tanımlamasına uygundur. Saraydaki entrikaların bir kısmı onun etrafında cereyan eder. Henüz Yafa'dayken Şövalye olan Leon di Burkinyon ile aşk ilişkileri vardır. Bizans İmparatoru'nun kendisine talip olması üzerine Bizans sarayına yerleşmiş ve kraliçe unvanını almıştır. Rober di Kortney ile evli olan Margerit, 'ser-kâtip' olan Teodor ile sevişir. Süleyman Muslî'nin Yahudi kılığındaki bir falcı olarak saraya yerleştikten sonra Margerit'in kaderi değişir. Süleyman Muslî, Margerit'i saraydan kaçırarak Alamut kalesine götürür. Böylece Margerit sayesinde Mariya Konstanse'ye kavuşur.

Margerit, henüz Yafa'dayken Alamut Şeyhülcebeli Hand Alâeddin ile de ilişkileri olmuştur. Alamut kalesine ilk girdiğinde Hand Alâeddin'e “*Piyero*” (s.167) diye seslenerek sarılır. Bizans sarayını geride bırakan Margerit, Alamut'ta bir süre mutlulukla yaşar. Fakat Hand Alâeddin'in kendisine gösterdiği tavır değişir. Süleyman Muslî'ye yazdığı mektupta Alamut'a geri dönmemesini salık veren Margerit'in Latince yazısını tercüme ettiren Hand Alâeddin'in tavrı tamamen değişir. Hand Alâeddin, Margerit'i zindana attırarak cellatlara teslim eder. Süleyman Muslî'nin Mahmud Şeymûn'un desteğiyle Alamut'a saldırması ile kurtulur. Süleyman Muslî, onu İzmir'e eski âşığı Teodor'un yanına gönderir.

#### **d-Fon Şahıslar**

Süleyman Muslî romanındaki fon şahıslar Ortadoğu'dan Bizans topraklarına kadar uzanan geniş bir coğrafyadan seçilmişlerdir. Fon şahıslar, romanın içinde cereyan ettiği 12. ve 13. yüzyıllara uygun olarak çizilmiştir. Bu, ancak usta bir romancının kaleminden çıkabilir.

### **Leon Konstanse**

Mariya Konstanse'nin amcasıdır. Mariya Konstanse'nin Süleyman Muslî ile işbirliği yaptığı ve Hristiyan ordularını birbirine karşı savaştırdığı için yargılamada yeğenin en katı şekilde yargılanıp cezalandırılmasını istemiştir. Süleyman Muslî'nin Kerek karyesine doğru ilerleyen ordu içinde istihbarat yapacağı sırada Mariya Konstanse'yi bu hizmeti karşılığında istemesi karşısında Leon Konstanse, yeğenini bir köleye vermeceğini söylese de bu isteği kabul görmez.

### **Dö Lakanda**

Mariya Konstanse'nin yargılanması sırasında Alfons Bondi'nin kendisini yargılamayacağını iddia ettiği sırada anlattığı hikâye ile romana giren bir fon şahıstır. Alfons Bondi, Mariya Konstanse'ye “*arz-ı muhabbet*” (s.29) teklif ettikten sonra yeminlerle bağlı olduğunu ve bir şövalye olarak ruhü'l-Kudüs ile Hz. İsa'dan savaş meydanında yardım itediğini söyler. Mariya Konstanse'nin köylüsü olan Dö Lakanda adlı kızın Alfons Bondi'nin kendisiyle aşk yaşadığını söyler. Dö Lakanda'nın evinde dolap içinde saklanan Mariya Konstanse, Alfons Bondi'nin evine geldiğini görür.

### **Osman Şemrî**

Osman Şemrî, Süleyman Muslî'nin babası Cafer-e Kerhî'yi sal içinde öldürmüş, annesinin intiharına sebep olmuş ve aynı zamanda babasından kendisine kalan büyük serveti ele geçirmiştir. Süleyman Muslî'nin yoksul düşüp Kerek karyesine bir köle olarak satılmasının en büyük nedeni Osman Şemrî'nin bu fiilleridir. Entrik şahıs (intrigue person) hüviyetinde yansıtılan Osman Şemrî, esasında Cafer-i Kerhî'nin danışmanı olarak çalışır. Osman Şemrî'nin kişiliği romancı tarafından özetlenir: “...henüz serseri bir halde bulunan Osman Şemrî, birçok zamanlar yersiz yurtsuz gezdikten sonra Cafer-i Kerhî'nin yanına kapılanıp, şeytan kadar dirayet ve fetaneti sayesinde hizmetini efendisine beğendirerek bayağı havas-ı bendegânu sırasına geçmiş

*idiyşe de tab'ında meknûz olan Őekâvet iktizasınca Cafer-i Kerhî'nin yerine bir Osman Şemrî ikâmesini arzu eylediğinden gece gündüz bu hırsın naire-i ıztırabı içinde kavrulur giderdi.” (s.66)*

Kıskanç bir tip olan Osman Şemrî, Cafer-i Kerhî'yi öldürdükten sonra karısına da sahip olmak ister. Fakat Süleyman Muslî'nin annesi bu isteğİ reddeder ve intihar eder. Süleyman Muslî, Osman Şemrî'den intikamını alır ve onu öldürür.

### **Cafer-i Kerhî**

Süleyman Muslî'nin babası olan Cafer-i Kerhî, çok zengin bir tüccardır. Cafer-i Kerhî, al ile Bağdat'a giderken Osman Şemrî'nin suikastıyla nehirde boğulur. Vakaya tek tesiri Süleyman Muslî'nin Osman Şemrî'den intikamını almasıdır.

### **Mahmud Şeymûn**

Süleyman Muslî'nin, Osman Şemrî'nin suikastından kurtardığı Kürt aşiret lideridir. Osman Şemrî, Musul emirini aldatarak Musul'a ikamete gelen Kürt aşiret lideri Mahmud Şeymûn'u öldürtmek ister. Üç suikastçiyi öldürme görevini yerine getirmesi için gönderir. Süleyman Muslî, iki suikastçiyi öldürür. Suikastçılardan biri yaralı olarak kurtulur. Osman Şemrî'nin Mahmud Şeymûn'u öldürtmek istemesinin nedeni Musul'un hakimiyetini ele geçirmek istemesinden kaynaklanır. Suikast, Kürt nüfusunun Musul'a yerleşmesini engellemek amacını taşır. Osman Şemrî, Musul emirini Şu sözlerle kandırır: *“Bunlar buraya tevekkelî gelmediler. Behemehal imaret hakkında s-i niyetleri vardır. Mahmud'u gizlice idam edelim. Sâir aşâir-i Ekrâd dahi görsünler ki Musul tarafları mihmân-nüvaz değildir. Ol taraflara inen Kürt beyleri katlonur. Bu suret bir Őüyû bulursa buraları Kürt ayağından hali kalır.” (s.63-64)*

Mahmud Şeymûn'un suikasttan kurtarılması, Süleyman Muslî'nin Alamut Kalesine yapacağı baskına yardımcı olmasını sağlar. Süleyman Muslî, Mahmûd Şeymûn'un oluşturduğu kuvvetler sayesinde Alamut'u ele geçirir.

### **Hand Rükneddin**

Şeyhülcebel Hand Alâeddin'in oğludur. Süleyman Muslî'nin Mahmud Şeymûn'un desteğini alarak ele geçirdiği Alamut kalesinin yönetimini Hand Rükneddin'e devreder. Hand Rükneddin, babasının yerine geçmek için Süleyman Muslî ile işbirliği yapar.

### **Roza**

Süleyman Muslî'nin Kerek karyesine Mariya Konstanse'yi kurtarmak için gittiği sırada kendisinden bilgi aldığı kadın Roza'dır. Roza, "*ihthiyar bir karı*" (s.118) olarak tanıtılır. Kerek köyüne papaz kılığında giren Süleyman Muslî'ye bilgi verecek kadın olarak seçilen Roza, dinine bağlı bir ihtiyar diye yansıtılmıştır. Hatta Süleyman Muslî, Roza'nın dindar olmasının işine yaradığını belirtir: "*Gördün mü bu kıyafetin meziyetini? Bundan başka hangi kıyafette olsaydım bizim kocakarı Roza bana Riayet etmez ve teslimiyeti göstermez idi.*" (s.118) Roza, Süleyman Muslî'ye Mariya Konstanse'nin Alamut fedilerince kaçırıldığı bilgisini verir. Böylece Süleyman Muslî, Alamut'a giderek Mariya Konstanse'yi kurtarır.

### **Melik Salih**

Süleyman Muslî'nin desteğini gördüğü Şam Emiri'dir. Alamut'a gitmek için yola çıkan Süleyman Muslî'nin her türlü ihtiyacını karşılar. Şam Meliki Salih'e akıl hocalığı yapmış olan Süleyman Muslî, Şam'da her türlü ikramı görür. Alamut kalesinden Margerit'i bulmak için Şam'a giden Süleyman Muslî, Melik Salih'in hükûmetinin sona erdiğini ve öldürülmüş olduğunu öğrenir (s.170).



## **Leon di Burkinyon**

Margerit'in henüz Filistin topraklarındaiken kendisiyle seviştiği şövalyedir. Yafa'dan yola çıkıp Bizans sarayına Margerit için gelen Leon di Burkinyon, intikam amacını taşır. Leon di Burkinyon'a göre Margerit'in Bizans imparatoru Rober di Kortney ile evlenmesi kendisine yapılan bir ihanettir. Bizans sarayında Yahudi kılığındaki Süleyman Muslî'den yardım alan Leon Burkinyon, ağzını ve burnunu kestiği kadının Margerit olduğunu düşünür. Margerit'in sandığı ağız ve burnu Bizans İmparatoru Rober di Kortney'e şu mektupla birlikte gönderir: "*İşte seni öpen dudaklarla koklayan burnu yine gönderdim.*" (s.144)

## **Rober di Kortney**

Bizans İmparatoru olan Rober di Kortney, sarayda çevrilen entrikalardan habersiz yaşayan bir tiptir. Margerit ile evlenmesi şöyle anlatılır: "... *İstanbul Latin imparatoru bulunan Rober di Kortney tehhül etmeye başlayıp da arz ve ta'dâd olunan yüzlerce kızlardan hiçbirisini beğenmediği sırada da ta Yafa'daki Margerit'in familyasıyla beraber İstanbul'a davet ederler.*" (s.145) Davetten olumlu sonuç çıkar ve Rober di Kortney, Margerit ile evlenir. Margerit'in kendisini Serkâtip Teodor ile aldatmasından habersiz olan Rober di Kortney, aşkına ve evliliğine sadık bir imparatorudur. Rober di Kortney, Leon di Burkinyon'un İstanbul'a gelip Margerit'ten intikam almaya çalıştığından habersizdir. Leon di Burkinyon, Margerit sandığı kadının ağzını ve burnunu keserek Rober di Kortney'e gönderir ve şu mektubu ilişirir: "*İşte seni öpen dudaklarla koklayan burnu yine gönderdim.*" (s.144) Rober di Kortney de ağız ve burnun Margerit'e ait olduğunu sanır. Rober di Kortney, bu hadise üzerine çıldırır. Henüz çocuk olan oğluna tahtını bırakarak Roma'ya kaçar.

## **Teodor**

Bizans sarayının Serkâtib'i olan Teodor, Bizans İmparatoru Rober di Kortney'in karısı Margerit ile sevişir. "...pek şair, pek mütefennin, pek hüsn-i ahlâklı, pek kendi halinde ve bilhassa âşüftegân-ı zamandan mütevakkî..." (s.148) olan Teodor, yaşadığı aşkın ifşa olmasından sonra Hayırsız Ada'ya sürgüne gönderilir. Romanın sonunda, Margerit'i Alamut kalesinden kurtaran Süleyman Muslî, Teodor'un İzmir'e gönderilmiş olduğunu öğrenir ve Margerit'i Teodor'un yanına gönderir.

## **Rozali**

Bizans sarayındaki entrik şahıslardan biridir. Rozali'nin "*dam dönör*" (s.150) olduğu belirtilmiştir. Rozali'nin tüm emeli, Rober di Kortney'in aşkını elde etmektir. Bu uğurda sarayda Yahudi kılığında entrika çeviren Süleyman Muslî ile her türlü işbirliğini yapar. Margerit'in Teodor'un Margerit ile yaşadığı aşktan haberi vardır. Margerit'in kaçırılması konusunda Süleyman Muslî'ye sırf imparatorun aşkına nail olabilmek için her türlü yardımı yapar: "... rakib ölsün de ne yüzden ölürse ölsün fikriyle Yahudi'nin reyini tasvip ederek ba'dema nail-i emel olmayı temin edecek bir hile tarîki düşünmeye başladı." (s.151)

Leon di Burkinyon'un Margerit sandığı kadının ağız ve burnunu keserek gönderdiği Rober di Kortney'in çıldırma derecelerinde İstanbul'u terk etmesiyle Rozali amacına ulaşamaz.

## **e-Diğer Şahıslar**

Romanda ismine yer verilen ve belli bir durumu temsil etmek için kullanılan veya ismi verilmeyen bütün kişiler fon mahiyetindeki şahıslardır.

Süleyman Muslî'nin annesinden söz edilse de ismine yer verilmez. Yalnızca Gürcü asıllı olduğu söylenir. Kocasını Cafer-i Kerhî'nin öldürülmüş olduğunu duyunca intihar eder. Meymune, Süleyman Muslî'nin bakıcısıdır. Süleyman'ı yetiştiren

Meymune Osman Şemrî'nin kötü emellerine engel olur. Süleyman Muslî'yi beş-altı yaşına getirdikten sonra ölür.

Roman, hem geniş bir coğrafyada cereyan ettiği hem de kendi dönemini yansıttığı için eşkıya ve kervancı kabilinden fon şahıslar romanda mevcuttur. Süleyman Muslî'ye Şam'a gittiği sırada Kervancı eşlik eder. Arap eşkiyalar Alamut'a giden Süleyman Muslî'yi soyarlar. Süleyman Muslî Bitlis'teyken genç serseriler yolunu kesip meydan okurlar.

Romanda, tarihî şahıslardan söz edilmiştir. Marco Polo'nun Alamut ziyaretine değinilir. Hasan Sabbah'ın Alamut'ta kurduğu saltanatın ayrıntılarından bahsedilir.

### 3.1.1.9.3. Yapı

*Kafkas* romanı kaybedilen birini bulma (recovery of a lost one) yapısına sahiptir. Süleyman Muslî kaybettiği Mariya Konstanse'yi bulmak için Alamut'a gider ve Şeyhülcebel'in şartını yerine getirir. Bu yüzden roman George Polti (1921)'nin *The Thirty-Six dramatic Situations* adlı eserinde belirttiği yapıya yakın durmaktadır.

Romanın açılışı (opening) “*Âlemde insanoğlunun en ciddi bir surette ehemmiyet verdiği şeyleri kahkahalarla gülünecek maskaralık yerine koyarak ömrünü bunlara gülmekle geçirmiş olan hakîm-i meşhûr Diyojen'in zamanında elhâletül hazîhî en ciddi bir nazarla telâkki etmekte olduğumuz fenn-i tarih yalnız Homer'in hayâlât-ı lâtife-i şairânesiyle, bir de Heredot'un şimdiki edebiyata nispetle roman istorik (roman historique) yani esası tarihe müstenid hikâyeye suretinden pek de uzaklaşmayan rivâyâtından ibaret olmasa ve benî beşerin mezheb-i kelbî nazarında çılgınlıkları addolunan vukûât-ı umûmiyye kütüphaneler dolusu ciltlere dercedilmiş bulunsaydı insanoğlunun filhakika çılgınlığına haml edilmesi hemen zarurî olan vukûât-ı cesîmeye gülmekten hakîm-i müşârün ileyhin başka hiçbir şey üzerine gülmeye vakit bulamayacağı derkâr idi.*” (s.13) şeklinde yapılır. Açılış (opening) “*hicretin altıncı asrı evâhiri ile yedinci asrı evâili*” (s.15)nde İslam coğrafyasına yapılan Haçlı Seferlerini ve Batınîlerin bu coğrafyadaki nüfuzlarını anlatmak amacını taşır. Romancı, Osmanlı'nın Güneydoğu bölgelerinde yaptığı seyahatleri de romana bolca yansıtır (Timur: 2006: s. 80).

Roman ‘Kitap’ olarak belirlenen ve romancının Kitap adını verdiği 7 bölümden oluşmuştur. 1., 2. ve 5. Kitaplar 8’er Bap’tan; 3. ve 6. Kitap 7’şer Bap’tan; 4. ve 7. Kitap 6’şar Bap’tan meydana gelir. Romanın başına bir de Mukaddime olarak değerlendirilebilecek “*Muharririn Bir Muhâtab-ı Mefrûz ile Muhaveresi*” eklenmiştir. Bu yazıda eserin kaleme alınış sebepleri anlatılır. Bu önsözde Ahmet Mithat Efendi, roman ve hikâyeyi birbiriyle karşılaştırır. Tarihi konulara girer: “*Ben hikâyenin büyüklüğüne küçüklüğüne asla ehemmiyet vermem. Suret-i tertib ve tasvirine bakarım. Hikâye denilen şey yalnız bir zatın sergüzeşt-i ahvâlinde ibaret kalırsa, ona hikâye demekten ziyade bir tercüme-i hâl demek yakışık alır. Lâkin Hasan Mellâh’ın biz bugün parça parça edersek içinden üç beş tane mükemmel hikâye çıkar.*” (s.9) Muhatabın bu sözlerine muharrir “*Bu sözünüzü tamamiyle kabul ve tasvib ederim.*” (s.9) diyerek katılır.

Romanın girişinde (exposition) Süleyman Muslî’nin yaşadığı köyde İslâm orduları içinde casusluk yapma önerisini kabul ederek hile ile Hristiyan ordularını birbirinyle savaştırması ele alınır. Düğüm (compication) Süleyman Muslî’nin Mariya Konstane’yi bulup kurtarma mücadelesi üzerine kuruludur. Dönüm (climax), Alamut Kalesinde uzunca bir süre kalan Mariya Konstane’nin kendisine mahrem bir elin dahi dokunmadığını söylemesiyle Süleyman Muslî ile evlenmesi ile açıklanabilir. Çözüm (unravelling), Batinîlerden kaçarak Konya’ya yerleşen Süleyman Muslî’nin Mahmud Şeymûn’un desteğini alarak Alamut Kalesini ele geçirip Şeyhülcebel Hsnd Alâeddin’in iktidarına son vermesidir.

#### **3.1.1.9.4. Kurgu**

*Süleyman Muslî* romanı, karmaşık (complex) bir kurguya sahiptir. Eserlerinin çoğunda geniş coğrafyalara yer veren Ahmet Mithat Efendi, *Süleyman Muslî*’de de dehasını yansıtır.

Romanın kurgusal dünyasını (fictionel world) Fraytag’ın piramidine göre değerlendirdiğimizde giriş (exposition) Süleyman Muslî’nin Kerek köyünde Hristiyanların içinde yaşarken İslâm ordusuna casusluğa gönderilmesi hadisesidir. Süleyman Muslî’nin Hristiyan ordularını birbiriyle savaştırması aksiyonun

yükseltilmesi (rising action) ile sağlanır. Mariya Konstanse'nin yakalanıp yarı beline kadar gömülmesi ve ölüme terk edilmesi 'complication' olarak romana yansır. Süleyman Muslî, Mariya Konstanse'yi bıraktığı yerden alamadığı için 'complication' oluşur. Romanda dönüm (climax) Süleyman Muslî'nin Alamut'a giderek Mariya Konstanse'yi Hand Alâeddin'den istemesi ve bunun karşılığında Hand Alâeddin'in Margerit'i getirmesini şart koşması hadisesidir. Romanda bundan sonraki vaka düşüşe geçer. Margerit'i Bizans sarayından entrika ile ve Yahudi kılığında iken kurtaran Süleyman Muslî, Alamut'a gelir. Mariya Konstanse'yi köyüne bırakma ve geri dönme şartı ile Alamut'tan çıkarır. Bu hadise ise romanda aksiyonun yavaşlaması (falling action) olarak görünür. Romancı çok başarılı bir şekilde aksiyonun yavaşlamasına rağmen 'curoisity'i sağlar. Süleyman Muslî'nin Mariya Konstanse ile evlenerek Konya'ya yerleşmeye karar vermesi ve geri dönmemesi üzerine Hand Alâeddin'in emriyle aranmaya başlar. Süleyman Muslî'nin aranması, son askıda kalma hali (moment of last suspense) olarak kullanılır. Fadiayilerin Süleyman Muslî'ye ulaşması, merak duygusunu geliştirir.

Romanın kurgusu nedensellik bakımından zaman zaman zayıflar. Bu yüzden rastlantı (coincidence), vakaları yönlendiren ana etkenlerden biri olarak görünür. Süleyman Muslî, Hristiyan ordularını birbirine düşürüp ardından İslâm ordusuyla birlikte Kerek köyüne saldırmadan önce Mariya Konstanse'yi atına bindirerek köy dışında bir yere bırakır. Geleceği vaadiyle Mariya Konstanse'yi ikna eder; ancak ölmemesine rağmen geri dönemez. Süleyman Muslî'nin Mariya Konstanse'yi evinden alarak köy dışına bırakması, kurguda anlamsız olarak görünmektedir.

Süleyman Muslî'nin Kerek köyünde bıraktığı Mariya Konstanse'yi almaması roman kurgusunu zayıflatan en önemli sorunlardan biri haline gelir. Filistin topraklarında bulunan Kerek köyünden ayrılan Süleyman Muslî, Şam, Halep, Birecik, Urfa ve Diyarbakır kanalıyla Bitlis'e kadar gider. Burada Mısır için İslam topraklarından temin edilen orduya seçilmek için büyük çaba sarf eder. Açlık ve yoksulluk içinde kıvranan Süleyman Muslî, nihayet Mısır ordusuna seçilir. Mısır'a gitmek için orduyla birlikte yola çıkan Süleyman Muslî, Suriye topraklarında Mariya Konstanse'yi hatırlar. Ve ordunun komutanından izin alarak ayrılır. Amacı Mariya'yı kurtarmaktır. Şam Emiri Melik Salih'ten destek alan Süleyman Muslî, Kerek köyüne papaz kılığında varması ve Alamut fedailerinin tam o anda Alfons Bondi'yi

kilisenin bahçesine gömmüş olmaları yine romana rastlantı (coincidence) olarak yansır. Roza'dan durumu öğrenen Süleyman Muslî, Melik Salih'in desteğiyle Alamut'a gider. Şeyhülcebel Hand Alâeddin'den Mariya Konstanse'yi ister. Hand Alâeddin, ilk gençlik aşkı olan Margerit'i getirmesi karşılığında Mariya Konstanse'yi alabileceği şartını koşması masal kurgusunu hatırlatır. Süleyman Muslî'nin Margerit'in Bizans sarayında kraliçe olduğunu öğrenmesi romanda açıklanmaz. Süleyman Muslî, eliyle koymuş gibi Margerit'i Bizans sarayında bulur.

Mariya Konstanse ile Alamut kalesinde uzunca sayılabilecek bir süre kalan Süleyman Muslî'nin soğuk davranışları dikkati çeker. Süleyman Muslî'nin soğuk davranmasında, Mariya Konstanse'nin fedailerce kirletildiği endişesidir. Ancak Mariya Konstanse hiçbir şeyin farkında değildir ve uzunca bir süre Süleyman Muslî'nin kendisine soğuk davranmasının nedenini bir türlü öğrenemez. Oysa Mariya Konstanse'nin eline bir mahrem eli dahi değmemiştir. Süleyman Muslî'nin aklına Mariya'dan bu durumu sormak gelmez, Mariya da bu konuyla ilgili hiçbir açıklama yapmaz. Bu durum çözümün askıda tutulmasını (suspense) sağlamak için kullanılır. Mariya Konstanse, Süleyman Muslî'ye Alamut'tan çıktıktan sonra bâkire olduğunu söyler. Süleyman Muslî böylece Alamut'a dönmeyerek Mariya Konstanse ile mutlu bir yaşam kurar.

Süleyman Muslî'nin sözünde durması hususu roman vakasının şekillenmesinde etkilidir. Onun Mısır ordusundan ayrılması verdiği söze bağlanır. Ancak o, Alamut'a döneceğine dair söz vermesine rağmen geri dönmez.

Süleyman Muslî ile Mariya Konstanse Alamut'tan çıkarken nereye gideceklerini bilemezler. O, Şeyhülcebel Hand Alâeddin'e Mariya Konstanse'yi köyüne götüreceğini söyler. Hatta Mariya Konstanse, ona kendisini nereye götüreceğini sorduğunda "*Köyünüze, familyanızın yanına.*" (s.192) cevabını alır.

Romanda merakı canlı tutmak için için romancı okurdan sabır beklemekte olduğunu açıkça dile getirir. Süleyman Muslî babasının intikamını almaya gittiğinde kimliğini gizler. Romancı bu episodun sonuçlarını açıklamakta acele etmez: "*Eğer kanaat edecek olursanız, biz size haber verelim ki meselinin henüz sûret-i sahîhası meydana çıkmamıştır. Hikâyenin musavvir ve muharriri bulunduğumuzdan bu işin içindeki sır bize mâlûmdur. Binaenaleyh hakikat-i keyfiyeti murad ediyorsanız izâhât-ı âtiyemizi seim'-i kabul ile dinlemelisiniz.*" (s.65).

Romancı, roman boyunca mübalağadan kaçınmak ister. Bu yüzden araya girerek mantıksal açıklamalar yapmaya devam eder. Süleyman Muslî'nin ön üç on dört yaşında bu büyük olaylara sebebiyet vermesini mübalağa olarak değerlendirecek okurun şüphesini gidermek ister: “*Ancak bir de Süleyman Muslî'nin ezkiyâ-yı evlâd-ı Arab'dan olduğunu nazar-ı dikkate getirmelidir. Ol ezkiyâ-yı evlâd-ı Arab'dan ki vaktiyle bir tanesi Hârûn er-Reşîd'i dahi mebhût eylemişti.*” (s.70)

Romancı, roman yazma sanatı hakkında okura bilgi verir. Özellikle kurgunun nasıl oluşturulduğuna dair roman teorisyeni gibi eğitici bilgiler verir. Ahmet Mithat Efendi, kendinden sonraki kuşakları da romandaki bu yönü sayesinde etkilemiştir: “*Bir hikâye içindeki esrar katmerlerinin cümlesi bir anda kalkar ve hakâyık- ahvâl yek nazarda görülürse o hikâyenin lezzeti mi kalır? Hikâye-nüvislik sanatında hüner addolunan şey esrâr perdelerinin birer birer inkişâfıyla erbâb-ı mütalâanın alacakları lezzetlerin daima teceddüt ve takviye edilmesinden ibarettir. Bu tertip ile kaleme alınan hikâyelerde hikâyenin hey'et-i umûmîni teşkil eden ve her biri bir mes'ele-i mahsûsa ve müstakille suretinde görülen ve vukuatın güzêrânı bâbında bir âheng- mahsûsa riayet edilmezse iş karma karışık olur gider.*” (s.155)

### 3.1.1.9.5. Yer ve Zaman

*Süleyman Muslî* romanındaki vakanın önemli bir bölümü Filistin, Irak, Suriye ve Anadolu'nun güneydoğusunda geçmektedir. Romanın bir bölümü ise Bizans toprakları ve Konya'da geçer. Irak, Suriye, Güneydoğu, Bizans ve Selçuklu coğrafyasını okura anlatmak isteyen anlatıcı tasvirleri okuru coğrafyayla bilgilendirme amacını taşır..

Romancının 1869 yılında Mithat Paşa ile Bağdat'a gittiğini ve bu nedenle bölgeyi iyi bildiğini belirtmekte yarar var. Bir anlamda romancı, Osmanlı topraklarının güneydoğusunda yaptığı seyahatlerdeki şehirleri ve maceraları romanına katmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin gerçek bir seyahat izlenimine dayanan ilk romanı olan *Süleyman Muslî*'nin bu alanda bir ilk olduğunu söylemeliyiz.

Romanın cereyan eden ilk büyük epizodu Filistin topraklarında geçer. Süleyman Muslî'nin köle olarak bulunduğu yer Filistin topraklarındadır: “*Kudüs-i Şerif'in tahminen üç konak kadar cenûb-i garbîsi semtinde Kerek tesmiye olunur büyücek bir*

*köy vardır ki Lübnan dağlarının hemen hemen çöl ile hem-ser olacak mertebede inhitat peyda eyleyen etekleri civarında bulunarak, o tarafların gûzat-ı İslamiyân ile tâife-i ehl-i salîb meyanında bir ma'reke-i daime halini aldığı zamanlar bu köyceğiz defaatle eyâdi-i müsliminden Frankler'e ve bunlardan Müslümanlara intikal eylemiştir.”* (s.15) Bu tasvirin amacı, Süleyman Muslî'nin Kerek köyüne gelmekte olan Hristiyan ordusunu birbirine düşürmek amacını taşır. Bu mekanda, ayrıntıya inilmemiştir. Kerek köyünün kilisesi avlusuyla romana girer. Köylülerin yaklaşmakta olan ordunun İslâm ordusuna nasıl tavır alacağını konuşmak için kilisedeki toplantıda mekânın tasviri yapılır: “... ahaliden epeyce kalabalık bir cemiyet ehl-i salibin kendi inşaatından bulunan köy kilisesinin avlusunda bilictima mühim bir mesele üzerine idare-i efkâr ederlerdi.” (s.16) Görüldüğü gibi mekânın hep dışsal bakımından tahlil ve tasviri yapılmaktadır. Süleyman Muslî'nin Hristiyan ordularını birbiriyle savaştırıp Mariya Konstanse'yi alamadan ayrılmak zorunda kalmasıyla kilisenin avlusundan yeniden söz edilir. Mariya Konstanse, Müslümanlarla işbirliği yaptığı ve dinine ihanet ettiği gerekçesiyle penitans cezasına çarptırılır. Kilisenin avlusunda göğsüne kadar gömülerek açlık ve susuzluk içinde ölüme terk edilir.

Süleyman Muslî'nin Kerek köyünden firarından sonra romanda Güneydoğu coğrafyasından söz edilir. Yazar, 1869'da Bağdat'a seyahatinden izlenimlerini Süleyman Muslî'nin Kerek köyünden kaçıp Musul'a ve oradan Bitlis'e kadar olan yolculuğunda aktarmaktadır. Hareket noktası olarak Kudüs seçilmiştir: “*Kudüs-i Şerif tarafından kalkan cered atlı bir seyyah Cebel-i Lübnan'ın silsilesini sağ tarafa ve Bahr-ı Sefid'in sahilini sol tarafa alarak gayet latif tepeleri, sahraları, vadileri temaşa ede ede ve günde yedi sekiz saat yol gide gide on bir on iki günde Antakya'ya varır.*” (s.41) Antakya anlatılır: “*Ol memlekete ki tarih nazarındaki ehemmiyet-i fevkalâdesinden kat'ı-ı nazar cağrafya-yı kadimde Orantes denilen ve lisanımızda Asi suyu diye yad olunan nehrin orta yerinden geçtiği bir boğazın şamil olduğu Cennetü'l-Adn'i andırır bağlar ve bahçeler arasında bulunmaktan naşi bir ressamın kalem-i tasviri ve bir muharririn hame-i tahriri için pek büyük bir sermaye olacağından her halde nazar-ı dikkati calib bir memlekettir.*” (s.41)

Antakya'dan Halep yönüne giden Süleyman Muslî, Birecik'e varır. Kalesinden söz edilir. Birecik'in eski ismi “*Berta*”dır (s.42). Urfa, Diyarbakır, Hasankeyf ve Cizre hakkındaki izlenimlerini veren romancı, Süleyman Muslî'nin Dicle nehri vasıtasıyla



Musul'a gittiğini belirtir. Yolunu epeyce uzatan Süleyman Muslî'nin Filistin topraklarından Musul'a Antakya, Halep, Urfa, Diyarbakır ve Hasankeyf üzerinden gitmesi, döneminin seyahat güzergahlarındandır. Şayet Filistin topraklarından Musul'a kestirmeden gidilecek olsa, çöllerde seyahat etmek gerekecektir. Anlatıcı Dicle nehrinden şöyle söz eder: “Diyarbakır'den böyle bir keleşe binerek Irak'a doğru giderseniz Ermenistan'ın o şehir-i şehirden ayrılır ayrılmaz Kürdistan dağları arasında Dicle nehrinin kendi cereyanı için kim bilir kaç bin sene çalışarak açabilmiş ve hâlâ nehrin rahat rahat cereyan edememekte bulunduğundan anlaşılabilmesine göre henüz itmam ve ikmal edememiş olduğu mecrâsına girersiniz.” (s.47) Bu seyahat, Ahmet Mithat (2002)'in *Menfâ*'sında anlattığı Bağdat yolculuğuna çok benzer (s. 31-33).

Süleyman Muslî'nin Musul'a gelmesi babasının intikamını almak içindir. Musul şehri tanıtılır: “Bugünkü günde Musul şehrinin haricinde epeyce güzel bir hükümet konağı, bir kışla vesaire vardır ki oralarda tarz-ı cedîdin yegâne konağı, bir kışla vesaire vardır ki oralarda tarz-ı cedîdin yegâne bir numunesi addolunabilir.” (s.49) Musul'un bir Arap şehri olduğu belirtilir: “...camilerin kubbeleri ve minarelerinin tepeleri bunun gerçekten bir Arap memleketi olduğuna kavâid-i mimariyyeleriyle şehadet ederler.” (s.49) Tasvirdeki bu ayrıntı, Osman Şemrî'nin Kürt nüfusunun Musul'a yerleşmesini önlemek düşüncesini izah eder. Böylece Osman Şemrî, Musul'a yerleşen Kürt aşiretinin lideri Mahmud Şeymûn'u öldürterek Kürtlerin Musul'a yerleşmelerini önleyecektir. Gönderdiği üç suikastçi Süleyman Muslî engeller. Bitlis'ten de Konya'ya gitmeyi düşünen Süleyman Muslî, Mısır ordusu için asker toplandığını öğrenince bu düşüncesinden vaz geçer. Gösterdiği kahramanlık sonucunda Mısır ordusuna seçilir. Ordu komutanı Van'a kadar köy köy gezerek asker toplar. Onunla Bitlis'ten Mısır'a doğru yola çıkar. Ancak ordunun Suriye'ye varmasıyla Süleyman Muslî, komutandan izin alarak Mariya Konstanse'yi bulmak amacıyla ordudan ayrılır ve Şam'a gider. Şam'da Eyyübî Hanedanından olan Melik Salih'in desteğiyle Kerek köyüne giderek Mariya Konstanse'nin Alamut'a kaçırılmış olduğunu öğrenir.

Süleyman Muslî, yine Melik Salih'in desteğini alarak İran'ın Kazvin kentine doğru yolculuğa çıkarak Alamut'a varır. Ancak Alamut'un özellikleriyle romanda ilk olarak Mariya Konstanse'nin fedailerce kaleye getirilmesi sırasında karşılaşırız. Alamut'un öncelikle dış tasviri yapılır ve ilk tasvir Mariya Konstanse'nin bakış açısıyla

anlatılır: “Kız eflâke ser çekmiş olan kayalar üzerinde bi-aynihi şahin yuvasına benzeyen o sarp kaleyi görünce tüyleri ürpermişti. (...) Hayvan çıkması adîmü’l-îmkân olduğu cihetle piyade olarak çıkılmak lazım gelen yollardan keçi gibi tırmana tırmana çıkmak icap eyledikte bu mahallin dehşeti Mariya Konstanse’yi o zamana kadar yüreğinde henüz hissetmemiş bulunduğu bir haşyet-i takat-güdaz içine atmıştı.” (s.98-99)

Ahmet Mithat’ın *Süleyman Muslî* romanı tarihi olduğundan geçmişte cereyan etmiş bir vakayı anlatır. Romanının “roman historique” (s.13) olduğu yazarınca belirtilir. Açılış (opening) yapılırken vakanın zamanı dile getirilir. Haçlı savaşları sırasında cereyan ettiği bildirilir. Süleyman Muslî’nin Hristiyan ordularıyla mücadelesi anlatılır: “... tarih-i hicretin altıyüz otuz sekiz senesine doğru orada vukûa gelen bir vaka-i garîbe ve acîbedir ki onu da ber-vech-i âtî haber veririz.” (s.16) Söz konusu tarih, miladi 1239-1240 senelerine denk gelir.

Anlatıcı, romanının içinde cereyan ettiği reel zamanı kesin bir dille ifade eder: “Süleyman Muslî serlevhâsıyla tasvir ve tahririne şürû eylediğimiz şu hikâyeye işte memalik-i İslamiyye içinde böyle bir büyük oyunun zaten uyanmaya başlamış olduğu bir zamana yani hicretin altıncı asrı evâhiri ile yedinci asrı evâiline müsadif olmuştur.” (s.15) *Süleyman Muslî* romanında, Batınîler, Haçlı Seferleri sırasında Müslümanlar ve Hristiyanlar arasında yaşanan savaşlar, Ortadoğu coğrafyasının birçok özellikleri hakkında bilgiler sunulmuştur.

Romanda geriye dönüş (retrospection) tekniğine yer verilmiştir. Süleyman Muslî’nin babası Cafer-i Kerhî’nin hayatı ve nasıl öldürüldüğü anlatılırken geçmişe dönülür. Yine Süleyman Muslî’nin Mahmud Şeymûn’u suikastçılardan kurtardıktan sonra Osman Şemrî’yi öldürerek babasının intikamını almasında aynı teknikten yararlanır: “Kudüs-i Şerif’te Kerek karyesinde edilen muharebede çevirmiş olduğu hile fırladığı nazar-ı dikkatimizi celb eylemiş olduğundan nâşî aslını görmek için haylice metaibi göze aldırarak zihnimizi buraya kadar sevketmeye bizi mecbur eyleyen çocuğu görmek istersek, altı yüz otuz beş sene-i hicriyyesine zihnimizi yine işbu hükümet konağı mahallinde bulundurmaklığımız lazım gelir.” (s.51)

Romanda zaman farklı şekillerde ifade edilir. Kimi zaman “elli sekiz gün”(s.98) uzunca bir süre gibi görünür kimi zaman da “iki yıl” (s.198) bir an da geçer. Mariya Konstanse’nin Alamut’a kadar olan yolculuğu elli sekiz gün sürer. Süleyman Muslî ile

Mariya Konstanse'nin Konya'ya yerleşmesinden fedailerin kendilerini bulmasına kadar geçen süne iki yıldır ve bu bir-iki satırla özetlenir. Romancı, romanını gerekirse özetler, gerekirse ağır konumda karakteri gereği alabildiğine sürdürür.

### 3.1.1.9.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda hakim bakış açısı kullanılmıştır. Bu bakış açısında anlatıcı hürdür. Tiyatro üslubundan bütünüyle uzaklaşmamıştır. Kahramanlar konuşturulurken tiyatro metinlerinde olduğu gibi kimi açıklamalar parantez içi ifadelerle anlatılır: “*Leon Konstanse (Mariya'nın amcasıdır) Efendim evvela şunu sorunuz ki bu muhabbet kanûn-ı muhabbetin dahi hilafında bir şeydir.*” (s.32)

Anlatıcı, okuru yönlendirir. Süleyman Muslî'nin Müslüman olduğunu haber veren anlatıcı, okurun sabırlı olmasını ister: “*Eğer aslı kim olduğunu ve şu ehl-i salib esaretine nereden gelip düştüğünü merak ederseniz biraz zahmeti göze aldirarak tafsilât-ı atiyeye müracaat eylersiniz.*” (s.41) Romanın okunabilirliği için bu tarz izahatlarda bulunan anlatıcı, okurla arasındaki mesafeyi (distance) kaldırır. Okurla yazar arasındaki mesafe (distance) gazetelerdeki fıkralardaki samimi üsluba dönüşür.

Romanda, okurun sorabileceği sorulara da bir yandan cevap yetiştirmeye çalışan anlatıcı okurla özdeşleşmeyi sağlar. Okurun şüphelerini gidermeye çalışan anlatıcı, açıklamalarında son derece samimîdir: “*...bir şüphe vardır ki burada üç beş lakırdı ile bilîzah izâlesine mecburiyet görmekteyiz. O da Süleyman Muslî tesmiye eylediğimiz onüç ondört yaşında bir çocuğa bayağı olur olmaz büyük adamların dahi göremeyecekleri büyük büyük işler gördürmüş olmaklığımızı kari'lerimizin mübalağaya haml etmesi şüphesidir.*” (s.70) Anlatıcı bu şüpheleri gidermek için tarihî anekdotlar verir, okuru ikna etmek için uzunca dil döker.

Anlatıcı, okurun yanlış anlamasını engellemek ister. Okurun kafasında uyanan soruları empati kurarak cevaplar. Mariya Konstanse'nin Alamut fedailerince kilisenin bahçesinden kurtarılması hadisesinde, “*başı kefiyeli, sırtı maşlahlı iki arab*” tan (s.83) birinin Süleyman Muslî olabileceğini okurun aklına getirdiğini ifade eder ve hikâyenin yazarı olduğunu hatırlatır: “*Bu gelenler saçlı sakallı adamlar oldukları cihetle ikisinden hiç birisi Süleyman Muslî olmayacağı muhakkak bulunduğu misillü onun tarafından*

*gönderilen adamlar olmadıkları dahi hikâyenin muharriri bulunduğumuz haysiyetle bizce mâlûmdur.”* (s.83) Anlatıcı, hikâye yazarken her şeyi kendisinin bildiğini vurgulamaktan kaçınmaz. Hikâyenin yazarı olduğunu ve böylece hikâyeye ait bütün bilgilerin kendinde saklı olduğunu belirterek Tanrısal bir gözle kahramanlarını incelemiş olduğunu fırsatı geldikçe belirtir.

Anlatıcı zaman zaman, okurun merak duygusunu kamçılar. Kilisenin bahçesinden Margerit'e benzediği için ölümden kurtarılarak kaçırılan Mariya Konstanse'nin kimlerce alıkonulduğu askıda tutulur. Anlatıcı, okurun şaşırma duygusundan haz alır. Daha doğrusu okurun beklenmedik bir olayla karşılaşmasından ötürü büyük zevk duyar: “*Acayip! Batıniyye fırkasının reisi bu kıızı neden tanıyor? Sakın bu reis bizim Süleyman Muslî'den ibaret olmasın?*” (s.97) Okur, bir süre Şeyhülcebel Hand Alâeddin'in Süleyman Muslî olduğu inancına kapılır. Anlatıcının okura verdiği bu şaşırtıcı bilginin uzun süre merak duygusunu sürdürdüğünü belirtmek gerekir.

Anlatıcı, okurun zihninde uyandırdığını düşündüğü her türlü soruyu cevaplar verir. Romandaki hikâyenin tarihsel bilgilere dayandığını ifade eder. Dolayısıyla anlatıcı ile yazar arasındaki fark ortadan kalkar: “*Evvelden haber verelim ki işbu Süleyman Muslî serlevhâlı hikâyemizin hemen her noktasının esası tarih üzerine mübtenî olduğu gibi ber-vech-i âtî hikâyede edeceğimiz vakaa-i garîbenin esası da yine tarih üzerine mübtenî olup hikâyeye-nüvisin vehim ve hayalinden ibaret değildir. Bu eserde muharririn hüner olarak arz etmeye çalıştığı bir şey var ise o da tasvir eylediği hikâyede vukûât-ı tarihiyyeyi mümkün merteye bir hüsn-i rabita ile yekdiğerine rapt edebilmekten ibarettir.*” (s.139)

Anlatıcı, kötülere tavır alır; iyileri korur. Leon di Burkinyon, Margerit'in kendisini ve aşkını unutarak Bizans İmparatoru Rober di Kortney ile evlenmesini içine sindiremez. Bu nedenle intikam almak için İstanbul'a gelmesini anlatıcı hak açısından değerlendirir: “*... Şövalye Leon haksız görülür. Zira bir âşık aşkında tali'siz çıktıktan sonra, velev ki mahbubesini bir adam sevsin, velev ona birkaç kimse çarpılsın, kendisi için bunların müsavî olması lâzım gelir.*” (s.156)

Romanda yer yer geleneksel anlatının etkileri görülür. Süleyman Muslî'nin Konya'dayken izinin Alamut fedailerince bulunması şöyle anlatılır: “*Bir de günlerden bir gün mechûlü'l-ahvâl derviş-kıyafet iki şahıs Süleyman Muslî'nin konağına bir*

*mektup getirip bıraktıkları ve birkaç gün sonra gelip cevabını alacaklarını ifade eyledikleri uşaklar tarafından ihbâr ve mektup dahi teslim edilmesin mi?” (s.199)*

### **3.1.1.9.7. Muhteva**

*Süleyman Muslî, tarihi roman (roman historique) türü içinde değerlendirilen bir romandır. Tarih konusu, 12. ve 13. yüzyıllardaki Müslüman-Hristiyan savaşları ile Batıni olaylarıdır. Roman, “Hicretin altıncı asrı evâhiri ile yedinci asrı evâilî” (s.15)nde İslam coğrafyasına yapılan Haçlı Seferlerini ve Batınîlerin bu coğrafyadaki nüfuzlarını anlatmak nedeniyle yazılmıştır. Bunlarla birlikte romanın konusuna taalluk ettirilen Bizans tarihine vurgu yapılmıştır. Romancı, romanın hemen başında kaleme aldığı ve sohbet havasında verilen mukaddime, “...elde mevcut ve eski tarihin en garip birkaç mesâili üzerine mübtenî bir yeni hikâyem var ki ismine Süleyman Muslî tesmiye eyledim.” (s.10) diyerek tarihî roman kaleme aldığını belirtmiştir.*

*“Âlemde insanoğlunun en ciddi bir surette ehemmiyet verdiği şeyleri kahkahalarla gülünecek maskaralık yerine koyarak ömrünü bunlara gülmekle geçirmiş olan hakîm-i meşhûr Diyojen’in zamanında elhâletül hazihî en ciddi bir nazarla telâkki etmekte olduğumuz fenn-i tarih yalnız Homer’in hayâlât-ı lâtife-i şairânesiyle, bir de Herodot’un şimdiki edebiyata nispetle roman istorik (roman historique) yani esasî tarihe müstenid hikâyeye suretinden pek de uzaklaşmayan rivâyâtından ibaret olmasa ve benî beşerin mezheb-i kelbî nazarında çılgınlıkları addolunan vukûât-ı umûmiyye kütüphaneler dolusu ciltlere dercedilmiş bulunsaydı insanoğlunun filhakika çılgınlığına haml edilmesi hemen zarurî olan vukûât-ı cesîmeye gülmekten hakîm-i müşârün ileyhî başka hiçbir şey üzerine gülmeye vakit bulamayacağı derkâr idi.” (s.13) denilerek tarihî romanın ortaya konma gerekçeleri belirtilir. “fennî tarih” ifadesi dikkate değerdir. Kastedilen objektif tarih olmasıyla romancının halkı eğitmesinde hareket ettiği referansların bilim esasına dayalı olduğu görülmektedir. Yine romancı, romanda ele aldığı tarihin bilimsel esaslara dayandığını ifade eder: “Evvelden haber verelim ki işbu Süleyman Muslî serlevhâlî hikâyemizin hemen her noktasının esasî tarih üzerine mübtenî olduğu gibi ber-vech-i âtî hikâyeye edeceğimiz vakaa-i garîbenin esasî da yine tarih üzerine mübtenî olup hikâyeye-nüvisin vehim ve hayalinden ibaret değildir. Bu*

*eserde muharririn hüner olarak arz etmeye çalıştığı bir şey var ise o da tasvir eylediği hikâyede vukûât-ı tarihiyyeyi mümkün mertebe bir hüsn-i rabita ile yekdiğerine rapt edebilmekten ibarettir.” (s.139)*

Tarihi roman Batı’da romantiklerin en çok denedikleri roman türlerinden biridir. Romancılığının henüz ilk on yılını geçirmemiş olan Ahmet Mithat Efendi’nin tarih konusun içeren bu romanı, ilk tarihî romanlarındanandır. Romancı, *Paris’te Bir Türk’ü* tarihî bir roman olarak denediğini; ancak vazgeçtiğini şu sözlerle dile getirir: “*Paris’e gönderdiğim Türk’ü, buyurduğunuz vechile büyük ihtilal zamanında göndermeyi kurmuştum. Lakin ortada politika temevvücatından başka bir şey bulunmadığı bir devirde yalnız hissiyat-ı kalbiye ve mesail-i insaniye ve medeniyyeden ibaret bir vaka tasvirini zemin ve zamana muvafık bulmadım.*” (s.10) İslâm ve Batı tarihlerinde hemen her zaman araştırma ve merak konusu olan Batunilerin nüfuzu ve yaşayışlarının ele alındığı romanda, MARCO Polo’nun Alamut kalesini ziyaretinden bahsedilir. Romancı, Marco Polo’nun seyahat notlarından yararlanarak romanı kaleme aldığını dile getirir: “*Seyyah-ı meşhûr Marko Polo kal’a-i Alamut’u ziyaretle bizim buraya mücmelen itâ eylemiş olduğumuz malûmatı mufassalan seyahatnamesine yazmıştır.*” (s.96)

### **3.1.1.9.8. Üslup**

Ahmet Mithat Efendi, eğitici bir üslup kullandığından romanlarında açıklık esastır. Geleneksel anlatı türlerimizden halk hikâyeleri ve geleneksel seyirlik oyunlarımızdan izler taşır.

*Süleyman Muslî* romanında genel olarak kullanılan sade üsluptan zaman zaman uzaklaşılır. Anlatıcı Farsça ve Arapça terkiplerle dolu bir dil kullanır. Böyle bir üslupla Mariya Konstanse’nin yakalanması hadisesiyle karşı karşıya kalmaktayız: “*Bazıları bu işte mutlaka o aşüfte kızın malûmatı vardır dediler. Bir de Mariya’yı Baptistin’in terkisinde görenler keyfiyeti ilan etmesinler mi? Şu hâl kızın efkâr-ı umûmîye pîşgâhında esbâb-ı ithâmını itmâm eyledi. Keyfiyeti rüesâyâ kadar haber verdiler. Fikri intikâm cümleyi istilâ etmiş olduğu cihetle teşeffi-i sadra medâr olmak için herkes olanca husûmetini Mariya Konstanse aleyhine hasreylediğinden kızın derdestiyle tevkîfi kararlaştı.*” (s.27)

Mariya Konstanse'nin kurtarılması hadisesinde Haşhaşilerin iki fedaisinin Alfons Bondi'ye suçunun ne olduğunu sormaları esnasında diyalog hem sade üsluba örneklilik eder hem de açıktır:

*“Arap-Bu kıızı niçin buraya gömdünüüz?”*

(...)

*“Şövalye-Dince bir mesele”*

(...)

*“Arap-Demek oluyor ki söyleyemeyeceksin.”*

*“Şövalye-Evet söylememekte mazurum.*

*“Arap-Öyleyse ben söyleyeyim de sen dinle.”*

*“Şövalye- Demek oluyor ki siz işi biliyorsunuz.”*

*“Arap- Bilmemiş olsam söylemeyi teklif eder miyim?”*

*“Şövalye-Madem ki biliyorsunuz, benden sormaya hacet yoktur. Madem ki ben de biliyorum, bana söylemeye de ihtiyaç kalmaz.”*

*“Arap-Vakıa öyledir. Bunrda hakkın var. Biz de sözü bu kadar uzatmak istemezdik. Amma laf olsun, yarenlik olsun diye söyledik.” (s.84-85)*

*Süleyman Muslî* romanında, halkın konuşma dili kullanılır. Zaman zaman dile Farsça ve Arapça sözcükler ve tamlamalar karışsa da anlatım ana hatlarıyla anlaşılır bir havada seyretmektedir.

### 3.1.1.10. YERYÜZÜNDE BİR MELEK

Ahmet Mithat Efendi'nin altıncı romanı olan *Yeryüzünde Bir Melek*, hicri 1296 (m. 1879) yılında kaleme alınmıştır.<sup>131</sup> Romanda yasak aşk (prohibitor love) çerçevesinde genç bir doktor olan Şefik ile evli bir kadın olan Raziye arasında yaşanan aşk işlenirken ahlâka aykırı herhangi bir hadiseye rastlanmaz. Zıtlık, platonik bile olsa biri evli ve biri de bekâr iki kişi arasında 'muşaka'nın bizatihi varlığıdır.<sup>132</sup> Orhan Okay (1975)'in verdiği bilgiye göre, İslam cemaatinden olan bir kadının yasak aşka -velev ki platonik bile olsa- karıştırılmış olması devrin kimi gazetelerinde (*Mecmua-i Ulum ve Vakit*) sert bir şekilde eleştiri yapılmasına sebebiyet vermiştir. Ahmet Mithat Efendi, *Yeryüzünde Bir Melek* romanından sonra hiçbir eserinde evli bir Müslüman kadını “..ihanet vakasına karıştırmaz.” (s.367).

#### 3.1.1.10.1. Konunun Ana Hatları

Konu, evli bir kadının sevme hakkının bulunduğu biçiminde tasarlanmıştır (Özön 1985: s.205). Şefik, aslen Hintli olan Hacı Hafız Mehmet Singapurî'nin oğludur. Hacı Hafız Mehmet Singapurî, birçok ilim ve dil tahsil ettikten sonra İstanbul'a gelir ve Raziye'nin babası Mehmet Hulusi Efendi'nin evine misafir olur. Mehmet Hulusi Efendi'nin cariyelerinden olan Safiye ile evlenir. Şefik bu evliliğin ilk ve tek meyvesidir. Şefik, Raziye'den birkaç sene evvel doğar. Şefik ile Raziye'nin çocuklukları beraber geçer. Büluğ çağına erdiklerinde birbirlerini severler. Fakat Şefik Paris'e tıp tahsili için gider. Önceleri Raziye ile mektuplaşırlar. Fakat mektuplaşmanın kesilmesi üzerine Raziye Şefik'ten ümidini keser. Babasının isteği ile İskender Bey adındaki bir alim ile evlenir. Paris'teki tıp tahsilini bitirip İstanbul'a dönen Şefik Raziye'nin evlendiğini öğrenir. Yine de Raziye'yi görmeye giden Şefik, Paris'e gitmeden önce sözleşmedikleri için pişman olmuştur. Sevgileri platonik bir aşktır.

---

<sup>131</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000f), *Yeryüzünde Bir Melek*, Haz. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

<sup>132</sup> Jale Parla (2006), Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* romanında zinayı onaylamayı göze aldığını ve bu nedenle başının derde girdiğini söylemiştir (s.42).



Raziye'nin “*Yalnız vücudum İskender Beye vardı. Yüreğim bâkirdir. Yalnız cismaniyetim gelin oldu. Ruhaniyetim hâlâ sana nişanlıdır.*” (s.11) şeklindeki sözleri, aşkın kaynağını izah eder. Roman boyunca birbirlerinin uzviyetinden hiçbir şekilde yararlanmayı akıllarına bile getirmeyen iki kahraman, olayın açığa çıkması neticesinde felaketler yaşarlar. Arife, Şefik'i tehditle kendine âşık etmek ister. Başaramayınca Şefik ile Raziye arasındaki münasebeti kimi oyunlarla açığa çıkarır. Bunun neticesinde İskender Bey Raziye'yi boşar, Şefik ise Vidin'e hapse gönderilir. Şefik'in üç yıl boyunca hapiste kalmasıyla Arife'nin planları ve intikam duygusu geçmemiştir. Komployla Raziye'yi düşkün bir kadın olarak gösterir. Bunu duyan Şefik, Raziye'den vazgeçer. Hapis süresi sona eren Şefik İstanbul'a gelip Beyoğlu'na yerleşir. Çok zengin bir doktor olur, bu görevinden emekli olur. Tesadüfen Raziye ile karşılaşır. Yoksul bir kadın olarak yaşadığını görünce araştırmalar yapar. Raziye'nin masum olduğunu öğrenir ve onunla evlenir. Arife romanın sonunda Şefik ile Raziye'nin evlendiğini görünce intihar eder. Böylece romantik roman anlayışına uygun olarak iyiler ödüllendirilir, kötüler ise cezalandırılır.

### 3.1.1.10.2. Şahıslar

*Yeryüzünde Bir Melek* romanında, şahıs repertuarı yerli tiplerle oluşur. Bir protagonist olan Şefik'i norm şahıs olarak Raziye ve Arzuhalci İsmail izler. Romanda Arife tam bir antagonist özelliği gösterir. Raziye'nin kocası İskender Bey de antagonist olarak bulunacakken romancı onu vakaya dahil etmemiştir. Roman fon karakterler bakımından son derece zengindir. Şahıslarda dikkati çeken en önemli nokta hemen hepsinin dışa dönük (extravert type) nitelikler göstermesidir. Başta Şefik ve Raziye olmak üzere cereyan eden vakalar kahramanların konumlarını belirlemesine olanak tanımıştır.

## a. Protagonist Şahıslar

### Şefik

Romanda ilk olarak Sirkeci İskelesi tarafında karlı ve soğuk bir kış akşamında Şefik ile karşılaşırız. Romancının ilk tasvirinde sohbet havası vardır: “*Başında kardan bir fes! Arkasında kardan palto! Kaşları kardan, bıyıkları kardan!*” (s.5) şeklinde yapılır. Şüphesiz ki bu fizikî tasvir, Şefik’in aşkı için göze aldığı fedakârlığı ortaya koymak amacını içerir. Romanın akıp giden olay örgüsünde Şefik’in Raziye için gösterdiği her türlü fedakârlığın bir açılışı yapılmıştır.

Birçok memleket dolaşarak nihayet İstanbul’da ikamete karar kılmış olan Hacı Hafız Mehmet Singapurî’nin tek çocuğu olan Şefik, Raziye’nin babası olan Mehmet Hulusi Efendi’nin hanesinde doğmuş ve burada büyümüştür. Çocukluğu ve ilk gençlik yılları Raziye ile geçmiştir. “... *üzüm gibi siyah bir çift göz ve bu gözlerle mütenasip olmayacak kadar kalın ve kaba bir çift dudak arasında her ikisine de nispet kabul etmeyecek derecede küçük ve yuvarlak bir burundan müteşekkil*” (s.27) olarak fiziksel tasviri yapılan Şefik’in Hintli Hacı Hafız Mehmet Singapurî’ye benzediği belirtilmiştir. Zaten söz konusu tasvir esas olarak Güneydoğu Asyalı imajını güçlendirmektedir. Vücutça iri olan Şefik, annesi Safiye Hanım’a çekmiştir. On yedisinde Paris’e tıp tahsili için giden Şefik, Raziye’yi sevmesine rağmen evlilik ihtimalini aklından geçirmemiştir. Geçirmemesinin nedeni anlatılır: “... *kendi mevkii ile Raziye’nin mevkiini mukabele ve mukayese etmek için biraz daha fikrini topladıkça, bîçare çocukta me’yûsât-ı âşıkane dahi te’sîrât-ı fâciasını göstermeye başladı.*” (s.36) Şefik’in sevdiğine ulaşamayacağı korkusu esasında duyduğu sınıfsal farklılığa dayanır. Böylece Şefik aklından evlilik ihtimalini geçirememiştir. Paris’teki tahsilini layıkıyla yapan Şefik, “*hakayık-ı fenniye ve dakayık-ı ilmiyye*” (s.45) âşık olmuştur. Zaten gözü Raziye’den başkasını görmeyen Şefik, “*İnsan ikmâl-i tahsil etmedikten sonra insanlığını da ikmal etmemiş sayılır. Evvelâ insanlığımızı ikmal edelim de aşkla sonra uğraşalım.*” (s.44) diyerek Raziye’ye gönderdiği mektuplara ara verir. Romancı, Şefik’in *Paris’te Bir Türk* romanının kahramanlarından Nasuh gibi önemli vakaların içinde yer almadığını ve Paris’te yalnızca tahsil için bulunduğunu vurgular: “...*esêfil-i süfehâ mahallerinde bulunmamıştır. Mekteplerinde, dîrulfünûnlarında bulunmuştur.*” (s.148).

Şefik'in güzel sanatlardan edebiyatla ilgilenir. Döneminin Fransız şairlerinden Alfred de Musset'nin şiirini ezberden okur. “*Şefik dahi Fransız şair meşhur Alfred de Musset'nin «Ey iffet-i mecbûresine mağrur olanlar! Ey haşarılık yapmağa fırsat bulamadıkları için afif kalanlar! (...) »*” (s.155) şeklindeki dizeleri okuyan Şefik, nasıl yetiştiğini ortaya koyar.

Romanın vaka akışı içerisinde göze aldıracağı tehlikeler ve fedâkârlıklarla karşılaştırıldığında Şefik'in yalnızca tahsilini düşünerek mektuplara ara vermesi karakterin ilme olan hürmetindedir. Vakayı hazırlayan bir neden olarak gösterilen bu durum, Raziye'nin evlenmesini doğurur. Çünkü Raziye, Şefik'in kendisine gönderdiği mektupları kesmesi üzerine ümitsizliğe kapıldığını, böylece babası Mehmet Hulusi Efendi'nin aracılığıyla İskender Beyle evlenmeye razı olduğunu vurgular. Yine de dönemin evlenme geleneklerinde patriarkal egemenliği göz önünde tutmak gerekir. Paris'teki tıp tahsilini bitirerek İstanbul'a hekim olarak dönen Şefik ise, Raziye'nin evlendiğini burada öğrenir. Buna rağmen Raziye ile aralarındaki münasebeti kesmez. Sirkeci taraflarındaki evinin cumbası altında Raziye ile görüşmeye devam eder. İskender Bey'in Raziye'nin Şefik ile görüştüğünden haberi yoktur. Şefik'in Raziye ile görüşmesi “*O yürek hâlâ benim aşkımla çarptığını, o kan hâlâ benim için kaydığını görüyorum. Senin yalnız vücudun İskender Bey'e varmış. Yüreğin hâlâ bâkir!*” (s.11) sözleri etrafında gerçekleşir. Raziye ile görüşmesi tamamen saf ve karşılıksız aşka dayanır. Raziye'nin bedeninin İskender Bey'e; yüreğinin ise Şefik Bey'e ait olduğu sıklıkla vurgulanır. Şüphesiz ki İslam dinine mensup evli bir kadın ile bekâr bir erkek arasındaki münasebet devrin sosyo-psikolojik ortamına göre ancak bu kadar yumuşatılabilmıştır. Şefik, Raziye'yi gördükten sonra hastalanır. Hummaya tutulur. Doktorluğu ve tabib dostlarının sayesinde “*hemen hemen ölümün siyah pençesinden zorla*” (s.56) kurtulabilmiştir.

İskender Bey konağının cumbasının altında Raziye ile Şefik sık sık görüşür. Şefik ile Raziye arasındaki irtibatı ilk sağlayanlardan biri de bohçacı kadındır. Şefik'in mektuplarını Raziye'ye götürür. Arife Hanım'ın konağına hastalık tedavisi için giden Şefik, Arife Hanım'ı iyileştirmek için hakkında bilgi toplar. Zira Arife Hanım sevda hastalığına yakalanmıştır. Şefik'in “*yalnız bir tabib-i cismani olmayıp tebabet-i ruhaniyeyi dahi tebabet-i cismaniyeye katmış bulunması kaziyesi*” (s.60) olmasından neş'etle Arife Hanım'ı iyileştirmek amacıyla ‘maşuk’u olan Lâ Bey ile görüşür. Lâ

Bey'in Arife Hanım'dan sıkılmış Batı hayranı yeni Tanzimat genci olması dolayısıyla Arife Hanım'a onu unutması yönünde telkinlerde bulunan Şefik, hastayı iyileştirir. Ancak Arife Hanım Lâ Bey'i çabucak unutup Şefik'e âşık olur. Ahmet Mithat'ın romanlarındaki vakanın ana kahramanlarından olan bütün erkek kişiliklerin özelliğinden birisi de karşısındaki kadınları kendilerine çarçabuk âşık edebilmeleridir. Şefik de Arife'yi kendisine kısa zamanda âşık etmiştir.

Şefik, Abdülkerim'in Arife'yi kullanması olayında, erkek karaktere karşı kadın kahramanı yüceltir: "...*nur gibi kadınları telvis için erkek olmuşuz.*" (s.116) bu yüzden Şefik, Arife'nin birçok erkekle düşüp kalkmasını hoş görür. "*Arife'yi Raziye'lik haline getirebilirim ya! O herifler zavallı kadıncağızı melekîyyet-i nivâniyye derece-i mukaddesinden kaldırım levs-i pâ-yı sefalet olacak menzile-i pestîye indirmişler. Ben onun yine evvelki mertebe-i melekîyyetine iade edemez miyim?*" (s.120)

Arife'nin Şefik'e âşık olması protagonisti kararsızlığa düşürür. Zira Raziye ile olan aşkına son verir. Raziye'ye kendinden vazgeçerse Arife'nin aşkına karşılık verebileceğini söyler. Raziye'nin kendisini evlilik konusunda serbest bırakmasına rağmen Şefik, Arife'nin teklifini reddeder. Şefik'in Arife ile Raziye arasında kalması, protagonistin geçici bir bunalım yaşamasına sebebiyet verir. Ancak romanda Şefik hakkındaki yorumlarda içsel bir derinlik yaratılmamıştır. Anlatıcının "*Şefik'in bir cehli varsa o dahi kadınları ve kadınlığı tanımamaktan ibaret bir cehil idi.*" (s.80) demesi bile, protagonistin yaşadığı ikilem sürecinde bir şeyler öğrenmeye devam edeceği kanaatini güçlendirir. Öğreneceği şeyler ise, elbette aşk, ihtiras ve intikam etrafında gelişen hadiselerden çıkaracağı derslerdir.<sup>133</sup>

Şefik Arife'nin aşk ve evlilik tekliflerini geri çevirir. Romanın Şefik ve dolayısıyla Raziye etrafında cereyan eden aksiyonu böylece başlar. Arife Şefik ve Raziye'den intikam almayı gaye edinir. Şefik, Raziye ile Süleymaniye taraflarında bir evde görüştüğü sırada bir tertiple mahalleliye ev bastırır. Fuhuş yapıldığı iftirasında bulunur. Bu hadiseden sonra Şefik tutuklanır ve Vidin'e hapse gönderilir. Hapiste yaşadığı güç şartlar, Ahmet Mithat Efendi'nin bize hatıratında aktardığı gibi Rodos sürrgünün sefâleti içinde geçer (Uğurcan 1987: s.190). Fakat burada esas dikkati çeken Şefik'in daha önce bir ev suretinde muayenehane açmasına ve kadın hastaların tedavi

<sup>133</sup> Ahmet Mithat'ın romanlarındaki kahramanlar neredeyse hep bir ağızdan "Evet, biz bu fiileri işledik ve hata yaptık. Doğru olan şu sebeplerden ötürü budur. Bir daha da bu yanlışla düşmeyiz. Dersimizi aldık." (y.n.) der gibidir.

için kendisine gelmelerine rağmen Raziye ile yakalandığı sırada doktor olduğunu söylememesi, garip bir tutumdur. Böylece Şefik'e kader mahkumu rolü giydirilmiş olur. İskender Bey ise Raziye'den boşanır. Üç yıl boyunca Vidin'de esaret hayatı yaşayan Şefik, burada İbrahim Bey ve Vali Paşa'nın iyilikleriyle düştüğü sefil hayattan kurtulur. Vali Paşa'nın kızına Fransızca dersi verir. Bu sırada Arife'nin kendisine gönderdiği mektuplarda Raziye'nin kötü yola düştüğü haberini alır. Şefik, samimi arkadaşı Arzuhalci İsmail'le durumu araştırır. Arzuhalci İsmail, Raziye'nin boşandıktan sonra kötü yola düştüğünü tespit eder. Böylece Raziye'yi unutmaya çalışır. Üç yıllık esaret hayatı bittikten sonra İstanbul'a dönüp Beyoğlu'na yerleşir. Ünlü bir doktor olarak hayatına devam eder ve büyük servet biriktirir. Şefik Raziye hakkında duyduklarına inanmıştır. Herhangi bir araştırmaya girişmez. Beyoğlu'nda bir çok Frenk arkadaş edinmiştir. Oturup kalktığı insanlar yabancılardır. Şefik, servetini yabancılara doktorluk yapmak suretiyle elde etmiştir. Kırım muharebesinden sonra, Rusya'ya karşı Osmanlı ile ittifak eden "düvel- müttefika" donanmasının İstanbul'u terki sırasında "Asâkir-i Osmaniye" büyük bir talim icra etmektedir. Şefik de Frenk dostlarıyla tatbikatı izlemeye gider. İzleyici gurubuna su ikramında bulunan ihtiyarın kulübeciğine dostlarıyla su içmek için yanaşır. Su içtiği sırada Raziye'yi gören Şefik, duyduklarına inandığı için önemsemez. Raziye'nin bayılmasıyla kulübeye giren Şefik, onu sağaltır. İhtiyar Salih Çavuş'un yanına yerleşen Raziye ve hizmetçi Nimetullah, hakikati Şefik'e anlatır. Onun kötü yola düşmediğini, Arife'nin bir tertip ile ona benzeyen Cevriye'yi kimi erkeklere Raziye diye tanıttırdığını öğrenir. O hadiseden sonra Salih Çavuş, Raziye ve Nimetullah, yanına almış; ikisi de bekâr çamaşırcılığı ve dikişçilik ederek yoksulluk içinde hayatlarını sürdürmüşlerdir. Duyduklarını tahkik için izin isteyen Şefik hadisenin aslını öğrenir. Raziyenin iffetinden hiçbir şekilde taviz vermediği gerçeğini Cevriye'den öğrenen Şefik, Raziye ile evlenir. Onu yoksulluktan kurtarır.

## b. Antagonist Şahıslar

### Arife

Antagonist şahıs olarak Arife, bütün romanda Şefik ve Raziye'nin birbirine kavuşmasını engelleyen kötü karakterdir (hero villain). Arife'ye yüklenen fonksiyon, halk hikâyelerindeki âşıkların birbirine kavuşmasını engelleyen tiplerin işlevidir. Dolayısıyla Arife, entrik şahıstır (intrigue person). Alaattin Karaca (1991), Arife'nin Berna Moran'ın belirlediği Mehpeyker gibi “ölümcül kadın (*femme fatal*)”a (s.131) örneklik ettiğini vurgular.

Arife, romanda ilk olarak Şefik'in hastalarından biri olarak ortaya çıkar. Şefik Bahçekapısı'ndaki eczahanede otururken, “*üstü başı gayet temiz bir ağa*” (s.61) hizmet ettiği hanımefendinin hasta olduğunu ve kendisinin tavsiye edilmiş olduğunu bildirir. Böylece Arife'nin romana girişi sağlanır. Arife'nin bir kahraman olarak belirmesi, Şefik'in ün yapan bir doktor olarak tanınmasına dayanır. Zaten kendisini sormaya gelen hizmetkâr, Şefik'in ününü duymuştur. Ahmet Mithat Efendi'nin geleneksel roman yazdığı düşünüldüğünde, karakterlerinin romana ilk girişleri uzun bir tasvir ve tanıtım sayesinde mümkün olur. Arife'nin fiziki tasviri, Şefik'in kendisiyle karşılaşması ile sağlanır: “*Hasta olan hanım otuz yaşından yukarı değilse de aşağı değildir. Vakıa hastalık haliyle benzi sararmış ve gözlerinin feri gitmişse de yüzce güzel ve omuz ve göğüs vesairece pek mütenasip (...) Hanımda en ziyade vasfolunacak ve tavsifi kalem yoracak bir şey varsa o dahi kaşlarıyla göz ve kirpikleridir ki şimdiye kadar şuaramız kaş tavsifini hilal ve keman tabirlerini kullanmış ve samur teşbihlerine kadar varan dahi bulunmuşsa da bizim hastanın kaşları bu evsafın cümlesinin fevkindedir.*” (s.62) Yine Arife için yapılan “*...çehrede ne bir nokta-i mevhum addolunacak kadar küçük ne de göze ilişecek kadar büyük olmayan güzel ve yuvarlak bir burun altında, sanki sükût halinde de aleddevam mütebessim addolunan güzel dudaklarla onların letafetini arttıran bir güzel ve yumru çene dahi Üstad-ı tabîatın öyle bir dilbere tamimen bezleylediği şeylerden değildir.*” (s.63) Bu mübalağalı tasvirin amacı, Şefik'in Raziye'ye duyduğu aşka ne kadar sadık olduğunu romanın ilerleyen bölümlerinde ortaya koymaktır.

Arife'nin doktor Şefik'i çağırmasının nedeni hastalığıdır. Lâ Bey tarafından terk edilen Arife, Tanzimat dönemi romancılarının ve dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi'nin sık işlediği konulardan biri olan sevda hastalığına yakalanmıştır. Şefik'in "*Bu hastalık vücutta değil efendim! Gönüldedir gönülde!*" (s.69) demesi, sevda hastalığının teşhisidir.<sup>134</sup> Şefik'in Arife'ye aşk hakkında sorular sormaya başlaması ile söz arasında bir ara Lâ Bey ismi geçer. Şefik bunun üzerine Arife'nin hastalığı ile ilgili araştırmalara başlar. Lâ Bey'i bulur. Lâ Bey, Arife'nin henüz romanda tam olarak yansıtılmayan kişiliğinin eksik bırakılan yerlerini anlatır. Lâ Bey'in anlattıkları Arife'nin esas kişiliği hakkında önemli bilgileri ihtiva eder. Lâ Bey Şefik'e "*O her bahçenin gülü, her gülün bülbülüdür.*" (s.77) diyerek şu bilgileri verir: "*Bu kadın epeyce zengin bir familyadandı. Şahbaz Bey merhuma sevişerek varmıştı. O da epeyce zengin bir adam iken bir senelik güveyi olduğu halde vefat eyledi. Hanım onun da mirasına tamamıyla kondu. On altı yaşında dul kalan ve tabiati de biraz sevdavî olan kadının hali ne olur? Vakıa çok kocalar çıkıp arz-ı izdivâc eylediler ise de o kada sevdavî olan bir kadın her kocayı beğenebilir mi? ... beş on adam ile öylece eğlendi. Nihayet gönlü sevdiği adam ile bir müddet eğlenip artık usanınca tebdil etmek gibi en safalı bir yol varken kocaya varmağa hacet kalır mı? Sonraları vakıa varyetin bir çoğunu yedi tüketti yani sevdiklerine yedirdi bitirdi ise de birkaç kırığı döküğü daha vardır. Ezcümle oturduğu konak dahi kendinindir. Lakin bu sefahete, bu israfa mal mı dayanır? Yakında sıfıra kadar ve belki daha aşağıya da tenezzül edeceğine intizar olunmalıdır.*" (s.78) Lâ Bey'in bu ifadeleri, Arife'nin romandaki bütün sergüzeştini özetler mahiyettedir.

Arife Şefik ile görüştüğçe hastalığının ağırlığı diner ve nekahet dönemine girer. Yeni ilacı Şefik olmuştur. Hastalığını bahane ederek olur olmaz Şefik ile görüşmek ister. Artık Arife'nin yeni bir tutkusu vardır: Şefik. Bir antagonist olarak belirmesi, Şefik'e gönül vermesiyle başlar. Arife, ilkin Lâ Bey'den intikam almak niyetini taşısa da sonradan gelişen hadiseler onu Raziye ve Şefik'ten intikam almaya yöneltir. Zira onun Şefik'e bakışları, muhabbetkâranedir. "*Kadınınbakışı pek fevkelâde idi diyoruz pek fevkelâde idi! Öyle bir çılgıncasına nazar ile bakıyordu ki...*" (s.87) Gönlünü Lâ Bey'den kurtarıp artık Şefik'e kaptırır. Şefik'e ilân-ı aşk eder: "*Vakıa sana arz edecek ne gençliğim vardır ne hüsnüm! Sevmez isen de de bari beni aldat! Ben ona da razıyım. Beni terk edersen öleceğim inan!*" (s.93) Bu hadiseden sonra Arife, Şefik'e gönderdiği

<sup>134</sup> Nurullah Çetin (Temmuz 2002 b), Arife'nin âşık olduğu erkek uğruna fuşşıyyata sürüklendiği söyler (s.38).

mektupta “*Şefikim*” (s.94) diye hitapta bulunur. Bu durum onun Şefik’i sahiplenmeye başladığını gösterir.

Şefik’in kısa bir ikilemeden sonra Arife’ye red cevabını vermesi, aksiyonu hızlandırır. Arife ilk tehditlerini şu sözlerle yapar: “... *koruyunuz kendinizi benden.*” (s.144) Elbette o, Raziye ve Şefik’ten intikam almak emelindedir. İki âşığın kavuşmasını engellemek ister. Kethüda Efendi’ye hafiyelik yaptırarak Şefik ile Raziye’den intikam için plânlar kurar. Şefik ile Raziye’nin görüştüklerinden haberdar olan Arife, ikisini bastırmak ister. Şefik’in muayenehanesinde hizmetçilik görevi gören Neşe’yi para karşılığında kandırır. Şefik ile Raziye’nin Süleymaniye taraflarındaki evde görüştüğünü öğrenen Arife, Kethüda Efendi aracılığıyla mahalleye fuhuş olduğu yaygarasını yayar. Evli bir kadın ile genç bir bekârın dönemin toplumsal koşulları içerisinde nasıl karşılanacağı ma’lumdur. Böylelikle mahalleli evi basar. Şefik ve Raziye yakalanır. Bu hadiseyle hem Raziye hem de Şefik’ten intikam almıştır. Raziye’nin kocası İskender Bey, onu boşar. Şefik Vidin’e üç yıllık hapse gönderilir. O, Şefik ile Raziye’nin mevcut durumlarından kurtulduktan sonra yine birbirlerini arayıp bulacakları inancıyla Cevriye’ye Raziye namıyla fuhuş yaptırır. Böylece Raziye’nin ismini kirletir. Şefik’e mektup gönderen Arife, intikamını aldığını belirtir. Şefik, Arzuhalci İsmail adındaki arkadaşına tahkikat yaptırır da Arife’nin söylediklerinden öteye başka bir şeyle karşılaşmaz. Böylece Arife amacına kavuşmuştur. Fakat Arife, Şefik’in Vidin’e hapse gönderilmesini hesaplayamadığını söyler. Bu durum onun istemesi dışında gerçekleşmiştir.

Bu olaydan sonra Arife ismiyle pek karşılaşmayız. Arife’nin son ahvalini Şefik, İstanbul’a dönüp Beyoğlu’na yerleştikten ve epeyce zengin olduktan sonra tesadüfen Raziye ile karşılaştıktan sonra öğrenir. Arife hakkında en önemli bilgileri Raziye’nin masumiyetini araştırdığı sırada Cevriye’den öğreniriz. Arife Şahbaz adındaki bir belalı tarafından mahvedilmiştir. Arife’nin bütün parasını yiyen, ona evini sattıran Şahbaz, Lâ Bey’in başlangıçta söylediği “*sıfırın da aşığı*” (s.78) bir noktaya gelmiştir. Arife, elindeki bütün zenginliği böylece yitirdikten sonra kötü yola düşer.

Romanın sonunda Arife bir arkadaşıyla, Şefik ile Raziye’nin düğününde iki çingene (Kipti) suretinde susam satar. Burada Arife, “*başına çok çiçek takmış olan ihtiyar kari*” (s.331) şeklinde sunulur. Arife’nin düğüne gelmesi, tamamen aksiyonun yükseltilmesi (rising action) amacıyla kullanılmıştır. Arife’yi düğünde ilk olarak



Cevriye fark eder. Şefik'e de haber verilmesiyle Arife kimliğini gizlemez. Yaptıklarından pişman olmadığını söyler: “*İyi vardım ettim. Sizi bugünkü mesudiyetinize bunca seneler mahrum ettiğime pek memnunum!*” (s.338) Şefik'in belki de bir iyi hal kâğıdı vermek istercesine Arife ile konuşması kâr etmez. Arife yaptıklarından pişmanlık duymaz. Böylece romanın sonunda kendisine hazırlanan cezayı çeker. Arife, düğün evinden kaçarcasına çıkıp intihar eder. Arife'nin romanın sonundaki düğün sahnesine getirilmesi, cezasını vermek amacını taşır. Bu durum elbette romantik romanın en önemli olgularındandır.

### c. Norm Şahıslar

#### Raziye

Raziye, romanın norm kişisidir. Protagonist olan Şefik'in romandaki bütün sergüzeştisi Raziye'ye göre belirlenir. Romana ilk giriş, Şefik'in cumba altındaki şu sözleri ile gerçekleşir: “*Benim Raziye!*” (s.6) Şefik, Paris'te tıp tahsilini tamamlayıp İstanbul'a geldiği zaman Raziye'nin İskender Bey ile evlendiğini öğrenir. İlk görüşmede Raziye, “*Ah Şefikim! Ben bugün İskender Beyin zevcesiyim!*” (s.9) der.

Romancı, Raziye ile Şefik'in birbirlerini sahiplenmelerini “*...bunlar arasında bir yürek hırsızlığı vaki olduğu*” (s.7) şeklinde yorumlar. Raziye ve Şefik'in aynı evde doğup büyümeleri sebebiyle birbirlerine sevdalı oldukları romanda belirtilir. Şefik'in Paris'e gitmesi, ikisi arasındaki münasebetin inkita'ya sebebiyet verdiğini belirtmiştik. Şefik'in Paris'te bulunduğu sırada mektuplarını kesmesi neticesinde babası Mehmet Hulusi Efendinin isteğiyle İskender Bey ile evlenmek zorunda kalan Raziye, Şefik'e olan sevgisini devam ettirir. “*Yalnız vücudum İskender Beye vardı. Yüreğim bakirdir. Yalnız cismaniyetim gelin oldu. Ruhaniyetim hâlâ sana nişanlıdır.*” (s.11) diyen Raziye, bir evli kadın olarak bekârlık günlerinde sürdürmüş olduğu aşkı devam ettirmek gayesindedir. Romanın Raziye ile Şefik arasındaki aşk olayına mebni olduğu düşünüldüğünde, söz konusu aşk karakterlere roman içinde biçim verecektir. Nitekim Arife'nin romanda belirmesinden sonra Raziye'deki kimi özellikler, Arife'nin

karakterizasyonuna yaklaşmaktadır.<sup>135</sup> Nitekim, Arife'nin çıkışına kadar Şefik ile aralarındaki aşk son derece masumane olarak yansıtılır. İkisinin dahi birbirine cismani arzularla asla yaklaşmadığı sıklıkla vurgulanır. Raziye, Şefik'e söylediği şu sözler, Arife'ye yaklaştığını gösterir: “*Ben öyle hudut mudut tanımam, yüreklerimiz neyi emrederse...*” (s.127) Bu sözler, Şefik'e aşk teklifinde bulunan Arife'yi hatırlatır.

Raziye'nin güzelliği ilk defa Şefik'in babası tarafından vurgulanmıştır. Raziye henüz üç günlükken Hacı Hafız Mehmet Singapurî, “*Bu insan değil mutlaka melektir. Cihanda bu kadar güzel bir mahlûk görülmüş değil tasavvur bile edilmemiştir.*” (s.29) demiştir. Güzelliği nedeniyle Raziye ismiyle birlikte kendisine Zühre adı da verilmiştir. Romanda Raziye'nin fiziksel tasviri, eşi benzeri görülmemiş bir kadın olarak yapılır. Romanın ismi de Raziye'nin güzelliğinden çıkmıştır: *Yeryüzünde Bir Melek*.

Raziye, gönlünü verdiği Şefik ile arada bir görüşür. Bu görüşme romanda da görüldüğü gibi gizliden yürütülür. Şefik, Raziye'nin evinin cumbası altında durarak irtibat kurar. Raziye, Şefik'in açtığı muayenehaneye tedavi olma bahanesiyle gider. Görüşmeleri evin cariyelerinden olan Nimetullah tarafından bilinir. Dolayısıyla Nimetullah Raziye için iyi bir sırdaştır (confidante). Arife'nin Şefik'e ettiği tekliflerden haberdar olan Raziye, Şefik'i gönlü bakımından serbest bırakır. Ama yine de Şefik'i kaybetme ihtimali ile üzülür. Hatta aşkını başkasına kaptırmak istemeyerek şu sözleri bile söyler: “*İnşallah sen karîben vefat edersin de Şefikimi yad ellere kaptırmaksızın bir nûr-ı ebedî olarak gönlüme defnederim.*” (s.128)

Arife'nin entrikaları sonucu mahalleli tarafından Süleymaniye'deki evde basılan Raziye'nin bütün zenginliği ve varlığı bir anda tersine döner. Kocası İskender Bey onu boşar. Boşanma hadisesi, Raziye'nin romanın nihayetinde Şefik ile evlenmesi hadisesini hazırlar. Sonra Raziye'den romanın sonuna kadar haber alamayız. Şefik'in Vidin'e hapse gönderilmesinden sonra Arife'nin bir mektubunda sözü geçer. Arife, Raziye'nin kötü yola düştüğünü yazar. Şefik, arkadaşı Arzuhalci İsmail'e mektupla sorar. Arzuhalci İsmail mektubunda, “*Raziye'yi filânı bir ayak evvel unutmağa bakınız derim. İnşallah sağ ve salim İstanbul'a geliniz de sizin için Raziyeler de çoktur her şey de.*” (s.232) Süleymaniye'de basıldıktan Şefik'in onu Davutpaşa tarafındaki donanma tatbikatı sırasında görmesine kadar Raziye hakkında bir bilgiye rastlanılmaz. Bu durum, romancının merakı artırmak için yaptığı uygulamadır. Şefik, Raziye'nin kötü yola

<sup>135</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında, tasvir ve tahlili yapılmış karakterler romanın vaka atmosferine göre sonradan yaratılan kahramanların etkisine girmişlerdir.

düştüğüne inanmıştır. Arife'nin Cevriye'yi Raziye suretinde göstermesi, başarıya ulaşmış bir entrikadır. Fakat roman içinde neredeyse bütün İstanbul'un belki de Şefik'in mahpus olarak bulunduğu Vidin'in bu şayiayı bilmesine rağmen Raziye'nin kendi adının kirletilmiş olduğundan en ufak bir haberinin olmaması şaşırtıcıdır.

Raziye'nin uzun bir kopuştan sonra Şefik ile bir araya gelmesi tamamen tesadüfidir. Şefik ve Frenk arkadaşları izlediği donanma tatbikatı sırasında susamışlar ve bir evden izleyicilere ikram edilen sudan içmek isterler. Raziye, Şefik'i görüp bayılır. Doktor olması vesilesiyle Şefik evin içine girip Raziye'yi tedavi eder. Raziye'nin Şefik'le aynı evde basıldıktan sonraki sergüzeştini bu hadiseden sonra öğreniriz. Raziye ve Nimetullah'a Salih Çavuş sahip çıkmıştır, onları evine almış ve namuslarını korumuştur. Raziye ve Nimetullah bekâr elbisesi yıkayarak ve dikişçilik ederek geçimlerini sağlamışlardır. Arife'nin her türlü entrikasından kurtulup namuslarıyla yaşamışlar. İstanbullu çapkın gençlerin kurlarından Salih Çavuş sayesinde kurtulmuşlardır. Şefik başta Raziye'ye inanmamış ve cereyan eden hadiseleri araştırmak için izin istemiştir. Cevriye'yi bulan Şefik, Arife'nin entrikalarının yayıldığını ve Raziye ile Nimetullah'ın anlattıklarının hakikat olduğunu öğrenir. Burada dikkati çeken en önemli husus, ne Şefik'in Vidin'deki esaret hayatından kurtulduktan sonra Raziye hakkında duyduklarını tahkik etmesi ne de Raziye'nin Şefik'i bulmak için en ufak bir çaba sarfetmesidir. Raziye kader mahkumu gibi davranmak zorunda kalır. Onu Şefik'le bir araya getiren Tanzimat romancılığının en önemli unsurlarından biri olan tesadüfün büyük kudretidir. Romanın sonunda, Raziye'nin masumiyeti ortaya çıkar.

Raziye, Berna Moran'ın (1990) ifade ettiği üç Tanzimat kadını örneğinin dışında kalır. O, ne ölümcül, ne çaresiz, ne de umutsuz kategoriye girer. Özellikle son iki aşamayı atlayarak mutlu sona ulaşmış bir karakter olarak vardır ve Tanzimat romanında çizilen genel kadın karakterizasyonunun dışında kalır (Kütükçü 2006: s.180-181).

### **Arzuhalci İsmail**

Şefik'in İstanbul'daki tek arkadaşı olarak romanda görünür. Arzuhalci İsmail, Şefik'in Raziye hakkında kimi bilgilere ulaşmasını ve Cevriye'nin roman karakterleri

arasına girmesini sağlar. Şefik'in güvendiği tek arkadaşıdır. *“İsmail ile olan ihtilâti derecesinde bir ihtilâti da ondan başka kimse ile tecviz eyleyemezdi.”* (s.131)

İsmail'in *“hikâyemizin birinci değil ise de ikinci derecede mühim a'zayı vakasından olduğu”* (s.131) romancı tarafından belirtilmiştir. Yazmacılık, hattatlık ve hakkâklık yaparak yaşayan Arzuhalci İsmail, *“zâdegandan bir adam olup hâl-i tecerrüdü ihtiyar eylemiş...”* tir (s.131). Rahat yaşamaya düşkün olan Arzuhalci İsmail, istediği zaman istediği kadar para kazanır. Sanatıyla şöhret kazanmıştır. Mutlu yaşamaktadır. *“İşte İsmail böyle bir İsmail olup yüreği ise gayet doğru ve temiz bir adamdır.”* (s.132) Bu nedenle, onu tanıyan insanlar, dükkânına uğrar, otururlar. Arife'nin gönlünü Şefik'e kaptırmasından sonra Şakir Ağa, Arzuhalci İsmail'in dükkânına gelip Şefik'in sevdiği kadını öğrenmeye çalışır. Bu hadiseyle ilk defa Arzuhalci İsmail, romanın şahıs repertuarı içindeki yerini alır.

Arzuhalci İsmail, Şefik'in kimi sevdiğini bulmaya çalışır; ancak Şefik herhangi bir sır vermez. Şefik'in Cevriye'yi sevdiğinden şüphe duyar. Cevriye ise Arzuhalci İsmail ile sevişir. Şefik'i bir arkadaşça eğlenme tertibiyle Cevriye ile Arzuhalci İsmail, arkadaşının kendi sevdiği kadına âşık olmadığını öğrenir. Böylece dostlukları pekişmiş olur.

Arzuhalci İsmail'in Şefik'e en büyük yararı, hapiste sağladığı kolaylıklardır. Vidin'deki dostu İbrahim Ağa'ya mektupla Şefik'e sahip çıkmasını salık verir. Böylece Şefik yaşadığı kötü ortamdan kurtulur, temiz yiyecek ve giyeceğe kavuşur. Vali Paşa'nın çocuğuna Fransızca dersi verir. Şefik'in Vidin'deki esareti kolaylıkla geçer. Raziye hakkında Şefik'e gönderdiği mektup ise Arife'nin entrikalarının geçici olarak başarıya ulaştığını gösterir. Arzuhalci İsmail, Şefik'e Raziye'nin kötü yola düşmüş olduğu haberini yollar. Arife'nin planlarıyla Cevriye'den ayrılmak zorunda kalır. Romanın sonunda kötü yola düşen Cevriye ile evlenmek ister; fakat Şefik bunun doğru olmadığını söyleyerek onu vazgeçirir.

### **Nimetullah**

Nimetullah, roman şahısları arasına Raziye'nin muayenehaneye gitmesi sırasında sokulur. Devrin sosyal ortamında genç bir kadının tek başına dışarı çıkması

hoş karşılanmazdı. Bu yüzden Şefik'i muayenehanede görmeye giden Raziye, Nimetullah Hanım ile dışarı çıkmak mecburiyetinde kalmıştır. Böylece Nimetullah vakanın ikinci dereceden önemli şahısların arasına girer. Raziye onun hakkında Şefik'e "Nimaetullah Hanımı esrarımıza vakıf ettim. Beni kızkarındaşı gibi sever. Düçar olduğumuz felaketlere tek başıma tahammül edemeyeceğimi anladığımdan, tesliyetlerle bana muavenet ve imdat etmesi için ahvali kendisine açtım." (s.166) Böylece Nimetullah, Şefik ve Raziye arasında cereyan eden aşktan haberdar olur. Yardımcı bir karakter hüviyetinde bulunan Nimetullah, güvenilir kişiliğiyle dikkati çeker. "fakir ve afif ve Raziye'ye gayetle mupip hatun" (s.169) olan Nimetullah, Raziye ile daima aynı fikirdedir. Kocasından terk edilen Raziye'den asla ayrılmamış, Raziye ile birlikte Salih Çavuş'un yanına sığınarak çamaşırcılık ve dikişçilik etmek suretiyle geçimini temin etmiştir. Sadık hizmetçi rolünü üstlenen Nimetullah, Raziye'nin mutlu sonuna tanıklık etmiş, düğünde neredeyse bir organizatör olarak bulunmuştur.

### **Salih Çavuş**

Victor Hugo'nun *Sefiller* romanıyla mukayese yapıldığında Jean Valjean'ın evine sığındığı piskoposu andırır. Baştan sona iyi olarak görünür. Romandaki en büyük fonksiyonu, Raziye'yi korumuş ve kötü yola düşmesine engel olmuştur. Böylece Salih Çavuş'un yardımları sayesinde Raziye romanın sonunda Şefik'le evlenebilecektir. Salih Çavuş'un tanıtımı, onun eski bir yeniçeri askeri iken, ocağın lağvedilmesi üzerine Nizâm-ı Cedit'te nefer olması şeklinde yapılır. Rindâne yaşamayı seçen bilgili bir kişilgi tercih eder. Asla zenginlik diye bir şeyi aklına getirmemiş, iyilik diye eline geçeni de dağıtmıştır. Mahallelinin Raziye ve Şefik'in bulunduğu evi basmak istemesine en başından karşıdır: "Bir adamın karısını rüsvây-ı âlem etmekle kocasının namusu muhafaza mı edilmiş olur?" (s.197) diyerek Şeriatın sabit gördüğü kuralları öne sürer. Mahalleliyi evi basmaktan vazgeçirmeye çalışır; amacına ulaşamazsa da frenlemeyi başarır. Romana ilk girişi böylece sağlanan Salih Çavuş, daha sonra evinden sürülen Raziye ve Nimetullah'a kapısını açar. O, Raziye'nin masum olduğuna en başından inanmış bir kişilik olarak görünür. Şüphesiz ki Ahmet Mithat'ın kendi kişiliğine yakın olan bu tip, olayları tahkik etmeden bir neticeye varılamayacağı hükmünü temsil eder.

Salih Çavuş, haksıza karşı haklının yanında yer almanın huzuru içindedir. Raziye'nin adının çıktığı sıralarda bile asla onun masum olduğundan şüphe etmez. Davutpaşa'daki kulübesinde Raziye ve Nimetullah ile beraber yaşamaya devam eden Salih Çavuş, her iki kadını da dışarıdan gelen tehlikelere karşı korumuştur. Ahlaksız tekliflere zengin olma karşılığında bile olsa daima kapalı kalmıştır. Romanın sonunda yaşadığı yoksul hayattan Şefik tarafından kurtarılarak ödüllendirilmiştir.

### **İskender Bey**

Raziye'nin kocası olan İskender Bey, roman aksiyonu içinde hiçbir zaman görünmez. Vakaya tek tesiri Raziye'yi boşamasıdır. Romana ilk olarak, Raziye'nin Şefik'e "*Ben İskender Beyin zevcesiyim.*" (s.9) şeklinde kendisinden söz edilir. "...*tarîk-i ilmiyye kibarzadelerinden*" (s.50) olan İskender Bey'in evlendiği iki eşi de ölmüştür. Raziye, onun üçüncü eşi olacaktır. "*Yaşlıca*" (s.51) bir zattır. Raziye'nin Şefik'le Süleymaniye'deki bir evde basılmasından sonra, boşama görevini yerine getirir. Evliliği boyunca Raziye'yi çok sevmiş ve her isteğini yerine getirmiştir. Romanda kişiliği son derece flu bırakılan İskender Bey, kendine yüklenen toplumsal görevleri yerine getirmekle yükümlüdür.

### **Lâ Bey**

Tipik bir Tanzimat genci olan Lâ Bey, Felâtun ve Zekâ beylerin özetidir. Eğlenceyi seven ve genç kadınlara kur yapan bir kişiliktir. Türk romanının yüz elli yıllık serüveninde bu tiplerin daima var olduğunu görürüz. Hatta bu tipler Türk sinemasında da çoğu zaman işlenegelmiştir. Romana ilk olarak Arife'nin hastalığı sebebiyle girer. Şefik, Arife'nin bedensel bir sorunun olmadığını tespit ettikten sonra sorduğu sorularla hastalık nedenlerini araştırır. Arife de söz arasında "*Meclis-i vâlâ mazbata odası hülefasından Lâ efendiye sorunuz. Alacağınız malûmat sonra ikmal olunur.*" (s.71) diyerek hastalığına sebep olanı bildirir. Lâ Bey, gönlünü eğlendirdikten sonra usanarak Arife'yi terk etmiş, Arife de bu ayrılıktan muzdarip olarak hasta

yatağına düşmüştür. Şefik, Arife'nin hastalığının nedeninin ruhsal olduğunu anlayınca onu sağaltmak için Lâ Bey ile görüşür. Bu görüşme sırasında Lâ Bey'in kişilik özelliklerini öğreniriz: "...orta boylu, zayıf, oldukça çirkin ve fakat gayet âlâmoda bir adam olup sini dahi yirmi beş ile otuz arasındadır. Çehresinin yeşil rengi ve gözlerinin etrafındaki halkalar eğer kendisi bir diplomat bir müellif veya bir avukat olsa, meşâgil-i zihniyeyle kesret-i işigaline belki delâlet edebilir." (s.73) Aynı zamanda pratik ve uyanık bir adam olduğunu öğrendiğimiz Lâ Bey, "... bir mirasyedi idi ki lezâiz-i şehvâniye safa ve saadetini kendisine bir felâket ederek vücudunu o yolda mahvetmek mertebesine varan bu felâketi dahi pederinden kalma servet-i azîmesiyle satın almaktaydı." (s.74) Bir mirasyedi olduğunu öğrendiğimiz Lâ Beyin, Şefik'e Arife hakkında verdiği olumsuz bilgi başlangıçta inandırıcı gelmez. Fakat romanın cereyan eden vaka atmosferinde Lâ Bey'in söyledikleri doğrulanır. Lâ Bey, Arife gibi kadınları saptırır. Ahmet Mithat Efendi bu tip sayesinde, kadın-erkek münasebetlerinde yozlaşmayı yansıtır.

### Neşe

Romanda belki de içe dönük (introvert type) olarak sayılabilecek tek kişidir. Şefik'in işlerini gören "azatlı Arap" (s.162) aşçıdır. Şefik'in Süleymaniye'deki evinin hizmetini görür. "Arapların iyi cinsinden" (s.162) biri olarak yansıtılan Neşe, Şefik'in Raziye ile münasebetini öğrenir. Süleymaniye'deki evinde Raziye ile görüşmek isteyen Şefik'in görüşeceği günü ve saatini para karşılığında Arife'ye bildirir. Zira Arife, intikam için Şefik ve Raziye'nin görüşeceği günü kollamaktadır. Şefik'in hapse konulması ve İskender Bey'in Raziye'yi boşaması, Arife'nin tertibiyle mahallelinin baskınıyla gerçekleşir. Dolayısıyla Neşe, Arife'nin intikam almasına neden olmuştur. Öte yandan romanın başlangıcında umutsuz bir aşk olarak yansıtılan Şefik ve Raziye'nin evlenmesine en büyük kapıyı açan da şüphesiz ki Neşe'nin Arife'ye bu ihbardır. Neşe Kalfa, Arife'den bu hizmetinin karşılığında pek çok mükâfat görür. Neşe'nin paralarını saydığı sırada çektiği ıstırap, onu dışa dönük tip grubuna koymamıza kâfidir: "Derken altınları saymaya başlıyor. Hem ne kadar harisane! Ne kadar tamahkârane! Yüz elli kadar saydıktan sonra güya artık usanmış ve daha doğrusu

*pişman olmuş gibi bir suretle saydıklarını da henüz sayılmayanlara katarak hepsini istemem diye reddediyormuş gibi eli ile bir tarafa iter. Ancak hırs ve tamah yine avdet eder. Hasılı Arap, saatlerce bu azâb-ı elîm içinde kalır.”* (s.191) Süleymaniye’deki evde Şefik ile Raziye’nin görüşmesine Nimetullah ile tanıklık eder. Bu sırada Raziye ile Şefik arasındaki aşkın masumiyetini anlayınca kandırılmış olduğunu fark eder. Evin Arife’nin tertibiyle bastırılacağını önceden bildiği için mahallelinin ayak sesleri yaklaştıkça Neşe’nin çektiği vicdan azabı artar ve bağırmaya başlar: “*Hayır! Kabul edemem! Kabul edemem! Hepimiz öleceğiz! İki ellerimiz yanımıza gelecek. Cenâb-ı Allah’ın huzuruna çıkacağız! Ben orada ne yaparım! Siz masumsunuz! Meleksiniz! (...) ben Başka türlü zannettim de onun için kabul ettim! İşte alınız kabul etmem! Aman kendinizi kurtarınız!*” (s.195) Bu sözlerle yaklaşan felâketi haber vermişse de hazır olanlar onun delirdiğine hükmetmişlerdir. Oysa Neşe’nin duyduğu pişmanlık ve çektiği vicdan azabı, Raziye ile Şefik’in kötü amaçlarla bir araya geldiği inancının yanlış çıkmasına dayanmaktadır. Dolayısıyla Neşe, Arife tarafından para karşılığında kandırılmış saf bir kişiliğin özelliklerini ortaya koyar.

### **Şakir Ağa (Kethüda Ağa)**

Arife Hanım’ın kahyasıdır. Arife’yi gizliden seven Şakir Ağa, Şefik’ten intikam almak isteyen antagonistin yanında yer almıştır. Şakir Ağa da Arife gibi kötü karakterdir (hero villain). Romana ilk girişi, Arife’nin hastalığından dolayı Şefik’i eczahaneden çağırmaya gittiği zamandır. Romanda Arife adına Şefik ve Raziye arasındaki münasebeti araştırır. Arife’ye Şefik’in Raziye ile münasebetini ilk o haber verir. Şefik’e gönderilen mektuplar için aracılık eder. Amacı, Arife’nin gözüne girerek onu elde etmektir. Arzuhalci İsmail’e söyledikleri onun Arife hakkındaki düşüncelerinden çıkarılabilir: “*Benim de başımda böyle bir aşk derdi vardır. (...) İhtimal ki benimkini benden soğutan adam dahi Şefik’tir.*” (s.133) Bu sözler, Şakir Ağa’nın sevdiği Arife’nin gönlünü başkasına kaptırmasından korktuğunu gösterir.

Şakir Ağa’nın vaka üzerindeki tesiri, Süleymaniye’deki evde görüşen Raziye ile Şefik’i mahalleliye ihbar edip baskını Arife aracılığıyla tertip etmesidir. Bu tertip nedeniyle Şefik tutuklanır, İskender Bey Raziye’yi boşar.



## **Cevriye**

Romana ilk girişi, Arzuhalci İsmail'in şefik'in Cevriye'ye âşık olduğu endişesini hissettiği zamandır. şefik'in âşık olduğunu şakir Ağa'daen haber alan Arzuhalci İsmail, kendi sevdiği kadın olan Cevriye'den şüphe eder. Eğlence tertibi vesilesiyle Cevriye ile şefik'i bir araya getiren Arzuhalci İsmail, ikisinin de birbirini tanıdığına dair bir alamet göremeyince şüphesinin yersiz olduğunu anlar. Cevriye'nin ilk sunumu bu hadiseyledir. Cevriye de Neşe gibi Arife tarafından kandırılmıştır. Arife'nin şefik'in Süleymaniye'deki evini bastırdıktan sonra Cevriye'yi Raziye kimliğiyle fuhuş bataklığına sürükler. Raziye ile şefik arasındaki irtibat kesilir. Cevriye romanın sonunda yaptıklarından pişmanlık duyar.

## **İbrahim Bey**

şefik'in Vidin'deki mahpusluğu sırasında yardımını gördüğu kethüdadır. Arzuhalci İsmail Efendi'nin ricası üzerine şefik'le ilgilenir. şefik'in Vidin'deki hapis hayatını neredeyse sona erdirir. şefik'i Vali Paşa ile tanıştırır. şefik'e pek çok iyiliği dokunan İbrahim Bey, romanın sonunda ödüllendirilir. İstanbul'a gelen İbrahim Bey, Vali Paşa'nın zimmet suçundan dolayı borçlandırılır. Vali Paşa'nın vefatı nedeniyle borçları yüklenen İbrahim Bey, şefik'ten yüklü miktarda para yardımı ister. şefik de İbrahim Bey'in iyiliğine karşı ihtiyacını karşılar.

## **Hacı Hafız Mehmet Singapurî**

şefik'in babasıdır. Aslen Hintli olan Hacı Hafız Mehmet Singapurî, İstanbul'da oturur. Alim ve pek çok dil bilen Hacı Hafız Mehmet Singapurî, İstanbul'da tanıştığı Mehmet Hulusi Efendi'nin en iyi dostu olarak konağına yerleşir. Cariyelerinden Safiye Hanımla evlenir. Hacı Hafız Mehmet Singapurî'nin Mehmet Hulusi Efendi'nin konağında oturması sonucu şefik'le Raziye arasında aşk başlar. şefik, henüz çocukken Hacı Hafız Mehmet Singapurî vefat eder.

### **Mehmet Hulusi Efendi**

Raziye'nin babasıdır. Hacı Hafız Mehmet Singapurî'yi evine kabul eder. Raziye'nin İskender Bey ile evlenmesinde en büyük rol ona aittir. Ayrıca romanın ana vakasına Şefik'in babasını evine alarak ve cariyesi ile evlendirerek zemin hazırlar. Bu sayede Şefik ve Raziye çocukluklarını birlikte geçirirler. Raziye evlendikten sonra vefat eder.

### **Safiye**

Şefik'in annesi olup Mehmet Hulusi Efendi'nin cariyelerindedir. Hacı Hafız Mehmet Singapurî ile evlenir. O da Şefik'i yetiştirdikten sonra vefat eder.

### **Abdülkerim**

Romanda evli kadın ile bekâr erkek arasında geçen ikinci aşk macerasının bir ismi de Abdülkerim'dir. Arife yeni evlenmişken Abdülkerim'in kurlarına kanmış; kocasını aldatmıştır. "*Abdülkerim mutlaka pek güzel bir adam olacaktır zira bazı mektuplarda Arife tarafından kendi kemal-i hüsnü hakkında söylenen sözlere tavazu göstermiştir.*" (s.113) Romanda Abdülkerim'in kişiliğinde kadını yoldan çıkararak ve terk eden erkek tipidir. Nitekim Abdülkerim de Arife ile sevişmiş; fakat sonra terk etmiştir. Bunu Arife'nin Abdülkerim'e ait mektupları saklamasından ve Şefik'e okutmasından anlamaktayız.

### **Şahbâz**

Romanda Şahbâz adıyla iki ayrı kişi bulunur. Aynı isimde iki karakterin olması romancının bir dikkatsizliğine bağlanabilir. Bunlardan ilki, Arife'yi severek evlenen karakterdir. "... epeyce zengin bir adam iken bir senelik güveyi olduğu halde vefat

*eyledi.*” (s.78) Arife, Şahbaz Bey’den kalan yüklü mirasa sahip olur. İkincisi ile Cevriye’nin başından geçenleri anlattığı sırada karşılaşmaktayız. Şahbaz, Arife’nin belahısı olarak yansıtılmıştır. “*Şahbaz Efendi isminde bir adam türedi ki cin oğlu cin, şeytan oğlu şeytan bir herifti.*” (s.300) Şahbaz Efendi, Cevriye’nin varını yoğunu elinden alan kişidir. Arife’nin yoksullaşmasında son derece önemli rolü vardır. Hatta Arife’ye Aksaray’daki evini dahi sattırır.

#### **d. Fon Şahıslar**

*Yeryüzünde Bir Melek* romanında fon şahıs olarak kullanılan pek çok şahıs vardır. Bu şahıslar, genellikle İstanbul’da ev hizmeti gören cariyeler ve efendilerdir. Ayrıca ecnebi tipleri de romanda kullanılmıştır. Balyos Bey ve Madam Eyli, Şefik’in Vidin’deki esareti sırasında kendisine yoldaşlık ederler. Hatta Şefik’in Vidin’den İstanbul’a olan yolculuğunda beraberdirler. Romanda Artin Ağa adında sarraf olan bir ecnebinin adı geçer ki İbrahim’in Şefik’e İstanbul’da yardımcı olması için verdiği bir isimdir.

Mahallelinin Süleymaniye’deki eve baskın yapmadan önce halka önderlik eden müezzin kılığı, dönemin dini kurum ve şahıslarının evli kadın ile bekâr bir erkek arasında yaşanan aşka bakışını ele alması bakımından dikkate değerdir. Müezzin Efendi, Salih Çavuş’un dinin hükümlerine göre hareket edilmesi önerisine sıcak bakmaz. Burada kullanılan ve istismar edilen bir anlayışa yapılan gönderme devrin kimi inançlarını göstermesi bakımından önemlidir: “*Namazdan evvel görülecek bir iş var. Şuraya Arap Neşe’nin hanesine gizlice iki misafir gelmiş. (...) Böyle rezalet kabul olunmaz.*” (s.197) Müezzin’in bunları söylerken bir yandan da Şakir Efendi’ye bakması, onun kullanıldığını göstermek amacını taşır. Bu sahnede fon şahıs olarak ayrıca Kol Ağası, İmam ve Muhtar Ağa gibi isimlerin geçmesi, dönemin sosyal meselelerinin nasıl çözümlendiğini gözler önüne serer. Tomruk Ağası ise Şefik’e Paşakapısı’na götürüp işkence eder. Şefik de ona kötü sözler söyler.

Şefik, adı verilmeyen Bohçacı Kadın’ı Raziye ile irtibat kurması ve mektupları götürüp getirmesi için para karşılığında ikna eder. Raziye ile Şefik arasındaki

muhabereyi Bohçacı Kadın bir süre sağlar. Şefik'in Paris'e gittiği sırada beraber yolculuk ettiği kişi, adı verilmeyen bir doktordur. Doktor, Raziye ile Şefik'in veda sahnesinde yer alır. İhtiyar Kethüda Kadın, Arife'nin hizmetlerini görür. Arife'ye tesellide bulunduğu sırada azar işitir.

Rasim, Cevriye'nin Raziye kimliğiyle kötü yola düştüğü sırada kendisine âşık olan saf bir Osmanlı gencidir. Bu şahısla kötü yola düşmüş kadınların esiri olan gençlerin durumları hatırlatılır. Böylece Namık Kemal'in 1876'da cüzler halinde basılmaya başlanan *İntibah*'ındaki Ali Bey'in muhtasar bir tipi ortaya konulmuştur. Ayşe, Raziye kılığına girmiş Cevriye'nin yerini Şefik'e bildiren düşkün kadın tiplemesine örnektir. Şefik'in bu bilgiye karşılık verdiği bahşiş ile çok sevinen Ayşe, yer göstermesi bakımından vakanın çözümüne etki eden fon karakterlerdendir. Şefik'in Ayşe adlı kadın Raziye'yi sorduğu sırada hazır bulunan balıkçı da fon karakterler arasında zikredilebilir.

Romanda adları geçen ve sosyal ortamı (human context) tamamlayan Bekçiler, uşaklar, zindan ağaları, Levantenler, hastalar, nikâh kıyan imam ile müezzin fon karakterler arasında sayılabilir.

İyi bir gözlemci olan Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* romanında fon karakterleri ele alması ve işlemesi bakımından Osmanlı'nın son döneminin sosyal ortamını başarıyla yansıttığı ifade edilebilir.

### 3.1.1.10.3. Yapı

*Yeryüzünde Bir Melek* romanı aşka engel olma (obstacles to love) yapısına sahiptir. Şefik ile Raziye arasındaki aşk için iki engel belirlemiştir. Bunlardan birincisi Raziye'nin İskender Bey ile evli olması, ikincisi ise Arife'nin Şefik'i elde etme mücadelesinin neticesiz kalması üzerine almak istediği intikamdır (vengeance). Söz konusu yapı, 19. yüzyıl romancılığında en çok kullanılan roman yapısı arasındadır (Polti 1921: s.102).

Romanda açılış (opening) "*Bundan tahminen otuz beş sene kadar evvel bir kış gecesinde idi ki Sirkeci İskelesi tarafında garip bir hâl vukua geldi.*" (s.3) ile sağlanır. Şüphesiz bu giriş, evli bir kadın etrafında gelişen yasak aşkı geçmişe götürerek

toplumsal hazır oluşluğu hazırlamak maksadını taşır. Zira “*otuz beş sene kadar evvel*” ifadesi, geçmişte yaşanmış bir hadise kurgusunu güçlendirmektedir. Romanın 1879 yılında yayımlandığı düşünüldüğünde romandaki ana vakanın Tanzimat senelerine götürüldüğü ortaya çıkmaktadır.

Roman, 5 Kitap ve romancının “Netice-i Hükm” dediği sonuç bölümünden meydana gelmiştir. Her bir kitabın alt başlıkları şeklinde verilen “Bap”lar bulunmaktadır. Birinci ve İkinci Kitap On Bap, Üçüncü Kitap On Bir Bap, Dördüncü Kitap Sekiz Bap ve Beşinci Kitap ise On Dört Bap’tan müteşekkildir. Bölümler arasındaki geçişlerde özenli davranılmamıştır. Birinci Kitap’ta Raziye ile Şefik arasındaki aşkın gelişim seyri, İkinci Kitap’ta Arife’ni Şefik’e yaptığı kurlar ve aşk teklifi, Üçüncü Kitap’ta Arife’nin intikamı, Dördüncü Kitap’ta Şefik’in Vidin’deki esareti, Beşinci Kitap’ta ise Şefik’in Raziye’yi bularak onunla evlenmesi işlenmiştir.

İlk Kitap ana vakanın hazırlanışını (exposition) içermektedir. İkinci Kitap’ta Arife’nin sahneye gelişiyle düğüm (complication) oluşturulmaya başlanır. Düğüm, Üçüncü ve Dördüncü Kitap’ta devam eder; Şefik ve Raziye’nin Süleymaniye’deki evde basılır. Şefik Vidin’e hapse gönderilir. Beşinci Kitap’ta ise romanın vaka çözümü (unravelling) yapılır. Dönüm (climax), Şefik’in Raziye ile Süleymaniye’deki evde basılmasıdır. Bu hadiseden sonra çözüm başlar.

#### **3.1.1.10.4. Kurgu**

Roman kurgusu, yasak aşk (prohibition love) üzerine inşa edilmiştir. Şefik ve Raziye çocukluklarını beraber geçirmişler ve birbirlerinden hoşlanmışlardır. Şefik’in Paris’e tıp tahsiline gitmesine kadar aralarında yaşanan aşk çocukluk aşkı mahiyetindedir. Lakin Şefik, Paris’ten doktor olarak döndükten sonra Raziye’yi İskender Bey ile evli bulmuştur. Raziye’nin Şefik’i sevmesine rağmen İskender Bey ile evlenmesinin mantıksal alt yapısı, babası Mehmet Hulusi Efendi’nin aracılığı ve çocukluğundan ötürü boş bulunması şeklinde kurgulanmıştır. Evli bir kadın olarak Raziye’nin Şefik’le sonradan yaşadığı aşk ile karşılaştırıldığında kimi değer yargılarını bertaraf etmesi roman kurgusu açısından bir garipliktedir. Raziye’nin Şefik’e bir leitmotive halinde sık sık tekrar ederek söylediği “*Yalnız vücudum İskender Beye vardı.*”

*Yüreğim bâkirdir. Yalnız cismaniyetim gelin oldu. Ruhaniyetim hâlâ sana nişanlıdır.”* (s.11) şeklindeki sözleri, toplumsal ahlâk ve değer yargılarını çok da dikkate almadığı kanaatini güçlendirir.

Raziye ile Şefik’in Süleymaniye’deki evde mahalleli tarafından basılması ve sonrasında gelişen olaylar değerlendirildiğinde romanın kurgusundaki başka bir zafiyet ortaya çıkmaktadır. Kadın hastalara bakma salahiyetinde bulunan Şefik’in baskın sırasında doktor-hasta münasebetini ileri sürmemesi yaratılan kahramanların birer kader mahkumu hüviyetine indirgemektedir. Karakterler roman kurgusu içinde tıpkı birer kader mahkumu gibi oradan oraya savrulmaktadır. Neyse ki romancı, romanın sonucunu mutlu sona bağlamayı başarmıştır. Mutlu son (happy end) kaygısının roman kurgusunda derin çatlaklar yarattığını da belirtmeden geçmek de mümkün değildir.

Şefik’in romanın sonunda Raziye ile evlenecek duruma getirilmesini büyük ölçüde tesadüfler belirler. Şayet Raziye ile Şefik görüştikleri sırada basılmazsa boşanma hadisesinin meydana gelmesi mümkün olmayacaktır. Arife’nin kurguladığı planların baştan sona başarılı olmasına karşın romanda dramatik bir sonunun olması, romancının vakayı ne kadar belirlediği hedefe götürdüğünü ve her gelişen olayı âşıkların lehine yorumladığını ortaya koyar. Arife, yaptığı kötülüklerin cezasını çeker.

Romanın kurgusundaki iniş ve çıkışları son derece yerinde ayarlayabilen Ahmet Mithat Efendi, sık sık aksiyon dozunun yükseltilmesine (rising action) baş vurur. Arife ile karşılaşması tıkanan kurguyu birden açar. Arife’nin Şefik’e âşık olması kurguyu sürükler. Şefik’in Arife’nin aşkını kabul etmemesi ve Arife’nin intikam yemini etmesi, sürükleyicilik açısından önemlidir. Zira Şefik ile Raziye görüştikleri sırada evleri basılacak, Şefik Vidin’e üç yıllığına hapse gönderilecek, İskender Bey ise Raziye’yi boşayacaktır. Evin mahalleli tarafından basılması romanın bütün episodlarını birbirine bağlayan bir dönümdür (climax). Şefik’in Vidin’deki hapis hayatı kurgu açısından çözümün askıda tutulmasına (suspense) çok iyi bir örnektir. Vidin’deki hapis hayatı ve çekilen ceza, romanın ana kurgusunu sadece askıya alır. İbrahim Bey ve Vali Paşa’nın önerilerine karşın Şefik’in cezasını çekmek istemesi ve ceza süresinin bitmeden ayrılmak istememesi, kurguda çatlak yaratır. Evin basılmasının tamamen Arife’nin intikamının eseri olmasına karşın Şefik’in cezasını çekmek istemesi, suçu ve suçluluğu teyit eder mahiyettedir. bu tavır olsa olsa kamuoyunu rahatlatmak için kullanılmıştır. Bu da gösteriyor ki romanda yer yer toplumsal ahlak ve değerler çiğnenirken yer yer de dinî

ve içtimaî müeyyideler uygulanmıştır. Fakat Raziye'nin herhangi bir yaptırımı tabii tutulmaması başka bir eksiklikler. Yine romanda Şefik ve Raziye'ye şer'i olarak zina suçunun isnat edilememesine rağmen Şefik'in cezalandırma sebebi açık olarak belirtilmez. Şefik'in Kol Ağasına iğrenç sözler söylemesi ve hücum edip tartaklaması uygulanan cezanın sebebi olarak yansıtılmaz.

Romanda merak duygusunun (curiosity) canlı tutulması kurgu açısından önemli bir başarıdır. Merak, canlı tutularak büyür. Arife'nin Şefik'e âşık olması merak duygusunu kamçılar. İkinci olarak intikam için Raziye ve Şefik'in evinin basılması önemli bir dönümdür. Üçüncü olarak Şefik'in unuttuğu Raziye ile tesadüfen karşılaşması ve hakikatin ortaya çıkmasıdır (plot affective).

### 3.1.1.10.5. Yer ve Zaman

*Yeryüzünde Bir Melek* romanında her türlü mekân kullanılmıştır. Fakat, mekânlar yalındır. Mekânların ismi ve yeri belirtilir. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında mekânlar iki şehrin çevresinde gelişmektedir:

- 1- İstanbul
- 2- Vidin

Romanın ana vakası İstanbul'da geçer. Şefik'in hapis cezası çektiği Vidin romanın mekânları arasındadır. Paris isminin romanda zaman zaman geçmesine mukabil şehirde mekân yoktur. Romanın ilk mekânı Sirkeci'dir. Tasvir edilen mekân, büyük yangından öncedir. (s.3) Yangından önceki Sirkeci'de evler birbirleriyle o kadar bitişiktir ki bir evin damından düşen kiremit başka bir evin cumbasını zedeleyebilecektir. “*Sirkeci İskelesi'nde yaprak kımlıdanırsa deniz üzerinde bulunanlara Hak imdat eyleye derlerdi. Bunu dahi pek mübalağaya haml etmeyiniz. Zira hemen hemen gökyüzü görülmeyen bir mahalleye rüzgâr dahi öyle kolay kolay giremeyeceğini kim olsa tahayyül edebilir.*” (s.3) Bu tasvirle İstanbul'un tasvirinin tarihsel şekline bağlı kalınmıştır.

Romanda ev ve otorite mekânları sık sık geçer. Lâ Bey'in bulunduğu Bâbîâli, Şefik'in İstanbul'da bir süreliğine tutulduğu Paşakapısı ile Vidin'de cezasını çektiği hapisane bu mekânlar arasında zikredilebilir. Bâbîâli hakkında herhangi bir ayrıntı

verilmezken hapisaneler, son derece kötü olarak yansıtılmıştır: “... yirmi adamı ferahça yatırmağa kifayeti olmayan bir koğuşta yüz elli adam olarak barınabilmek ve levâzım-ı beşeriyenin kâfesi o koğuşun içinde vuku bulmak hep hesaptan tutulacak mesaibdendir. (...) Yatak nerede? Üzerinde yattığı toprağı ıslatmağa ve çamur etmeğe başlamıştı” (s.213)

*Yeryüzünde Bir Melek* romanında yazar, yer isimlerini tekrarlar. Sirkeci, Aksaray, Beyoğlu ve Davutpaşa gibi değişik semtlerinin adlarına sıklıkla yer verilmiştir. Şefik ile Raziye'nin basıldığı evin semti dikkate değerdir. Genellikle muhafazakâr bir çevrenin yaşadığı Süleymaniye civarının insan profili baskını hazırlar. Şefik'in Süleymaniye'deki evinde Raziye ile görüşmesi, mekân seçiminde özenli davranıldığını gösterir. Şefik'in bütün Osmanlı coğrafyası içinde Balkanlara; yani Vidin'e hapis için gönderilmesinin belli bir nedeni söylenmez. Şefik Vidin'e gönderilmiştir. Ancak Ahmet Mithat Efendi'nin hemen her romanında okuruna geniş coğrafyalar tanıtmaya isteğinin bu romanında da var olduğunu görürüz.<sup>136</sup> Vidin'in seçilmesinde Ahmet Mithat'ın biyografisinin etkili olduğunu söylemek gerekir. Ahmed Mithat'ın babasının vefatının ardından henüz küçük yaşlardayken Vidin'de ağabeyi Hafız Ağa'nın yanında kaldığını biliyoruz. Henüz Avrupa seyahatine çıkmayan Ahmet Mithat, bildiği mekânları kullanır. Vidin şehri hakkında kısa bilgiler verir. Öyle ki Şefik'in Vidin'den dönüş güzergâhı da okura şu sözlerle öğretilmektedir: “... Niğbolu ve Pilevne ve Tırnova ve Filibe gibi kasabalarda birkaçar gün ikamet ve istirahat dahi dâhil-i hesâb edildiği halde Vidin'den azimetlerinin yirmi yedinci günü Edirne'ye dahil oldukları zaman...” (s.245)

Şefik'in hapis dönüşü İstanbul'da Beyoğlu'na yerleşmesi romancının Beyoğlu sevgisinden ileri geldiğini söyleyebiliriz (Okay 1975: s.5).

Romanın kurgu zamanı kronolojiktir. Geriye dönüş yalnızca özetlemedir. Kahramanlar içsel yönlerine bağlı olarak geçmişe götürülmez. Sadece Şefik ve Raziye'nin Sirkeci'de görüşmeleri yansıtıldıktan sonra “Hikâye buraya nasıl geldi?” sorusuna cevap veren özetlemeye baş vurulur.

Romanın olay zamanı yaklaşık on iki yıldır. Sık sık atıf yapılan açılış (opening) yani Raziye ile Şefik'in cumba altında görüşmesinin zamanı “*Bundan tahminen otuz beş sene evvel bir kış gecesinde idi ki Sirkeci İskelesi tarafında garip bir hâl vukua*

<sup>136</sup> Nitekim Prof. Dr. Orhan Okay da *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* adlı eserinde romancının yeni yerler tanıma ve bilme arzusunun olduğunu söyler.



*geldi.*” (s.3) şeklinde yansıtılır. Ahmet Mithat Efendi, romanın yazılış anını (write time) zamansal hareket noktası olarak kabul ettiği için yazılış tarihinin hicri 1296 (m. 1879) olduğu göz önünde tutulduğunda vakanın tahminen hicri 1260-61 (m.1844-45) dolaylarında başladığını söyleyebiliriz. Şefik’in Paris’ten dönüp Raziye ile görüşmelerini sıklaştırdığı zamandan, Arife ile tanıştığı, Vidin’e hapse gönderildiği ve İstanbul’a yeniden dönüp doktorluk mesleğini ilerletip ciddi bir servet edinip Raziye ile tesadüfen karşılaştığı ana kadar geçen zaman şöyle anlatılır: “*Sirkeci İskelesi’nde cumba altındaki mülâkatın bundan on beş sene mukaddem vukuunu mahallinde haber vermiştik.*” (s.247) Şefik’in Raziye ile tesadüfen karşılaştığı zaman, Kırım Muharebesinin hemen sonrasındır. “*..düvel-i müttefika askerinin Dersaadetten henüz çekildiği bir zaman...*” (s.249) Şefik Raziye ile Davutpaşa’da karşılaşır. Kırım Muharebesinin hemen sonrası 1856 seneleridir. Olay zamanı reel zaman ile karşılaştırıldığında romancının belirttiği zamansal süreç ile hesapladığımız zamansal süreç arasında 2-3 senelik bir oynama vardır.

Romancı, zamanı kâh anlıklaşır kâh seneler arasında bir seyir olarak kullanır. Romancının 1853-1856 yılları arasını anlatması sadece bir sayfa sürer (s.247-248). Romanın başlangıcından yaklaşık yüz sayfa sonrasına kadar geçen süre yirmi günü bulmaktadır: “*Şefik Arife’yi Raziye ile cumba altındaki mülâkatından pek az bir zaman sonra tanıyıp, tanıdığı günden beri geçen günleri sayacak olursak yirmiye güç hâl ile varabilir.*” (s.100).

Romanda gerçeklik hissine artırmak isteyen Ahmet Mithat Efendi, reel zaman dilimleriyle olay zamanını mukayeseli bir şekilde kullanır. Olay zamanını belirtmek için reel zaman parçacıklarını ileri sürer. Romanın açılışını sağlayan episodda sıklıkla büyük Sirkeci yangına atıf yapar. Raziye ile Şefik’in birbirini uzun seneler kaybedip yeniden karşılaşmalarında Kırım Muharebesinin zamanı kullanılır.

Romanda gündelik zaman dilimleri (time of day) de kullanılmıştır. Şefik Beyoğlu’na yerleşmesine kadar alaturka saat ve takvim kullanılır. Şefik’in Beyoğlu’na yerleşmesinden sonra ise alafranga zaman kullanılır: “*Sabahleyin alafranga saat yedide...*” (s.247) gibi ifadeler, Şefik’in alafranga tarz yaşama sahip olmasına bağlanarak verilir. Ahmet Mithat Efendi, romanın vaka akışına göre farklı zaman dilimleri kullanır.

### 3.1.1.10.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda genellikle hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Nüket Esen (2006), *Yeryüzünde Bir Melek* 'te anlatıcı ve bakış açısını şöyle tanımlar: "...anlatıcı (her şeyi bilen ses) ve muhatabının (bu sesin hitap ettiği kişi) romandaki hikâyeden bağımsız bir varoluşa sahip olmaları nedeniyle, romanda anlatılan hikâyeye gömülü (embedded) metin özellikler gösterir." (s.59)

*Yeryüzünde Bir Melek* romanında anlatıcının sesi zaman zaman iştilir. Yazar, özellikle verdiği bilgilerden sonra "*Hışt! Susalım! Şefik ile Raziye söyleşmeye başladılar. Onları dinleyelim.*" (s.8) türünden uyarılarla okuyucuyu olayın içine sokmaya çalışır. Bu da yazarın, tıpkı tiyatrodaki gibi izleyiciyi (okuyucu) sahnede gerçekleşen olaylara adapte etmek istemesinden kaynaklanır.<sup>137</sup> Okuyucunun değer yargılarını hesaba katan anlatıcı, yasak aşk karşısında tahmin ettiği okuyucu tepkisine de bir yandan cevaplar yetiştirir: "*Şefik ile Raziye arasındaki sûret-i cereyânını yukarıki bapta tafsil eylediğimiz muhavereyi, ihtimal ki karilerimizin en çoğu arzularına muvafık bulmamışlardır. Doğrusu istenirse itiraf ederiz ki hikâyenin muharriri yine kendimiz olduğumuz halde biz dahi sûret-i cereyânın-ı hâli arzumıza muvafık bulamadık. Vakıa şimdiki halde Şefik ile Raziye arasındaki maceraya dair henüz etraflıyla mâlumatımız yoktur.*" (s.17) Okuyucudan sabır isteyen anlatıcı, bu isteğini gizlemez. Ancak yine de anlatıcı, okuyucuyla aynı değerleri paylaştığını ifade ederek tepkileri dindirmeye çalışır: "*Lâkin ne çare ki vaka işte bizim arzumuz gibi cereyan etmeyip kaderin hükmü gibi cereyan eylemiş.*" (s.18)

Anlatıcı okurla diyalog halindedir. Şefik ile Raziye'nin bülûğ çağına erip de odalarının ayrılması sonrasına yalnızlığa düşerek ağlamaları, anlatıcıyı konuşturur: "*Ah ey sevgili karim! Ömründe senin hiç tatlı tatlı ağladığın yok mudur?*" (s.38) Bu samimi üslup, anlatıcının roman boyunca takındığı bir tavidir. Şefik ile Raziye'nin mahalleli tarafından basıldığı sırada anlatıcının "*Pekâlâ! Fuhşiyyatı serbest mi bırakalım?*" (s.201) şeklinde sorular sorduğunu görürüz.

Anlatıcı Şefik ve Raziye'yi korur. Öyle ki bu tarafgirlik zaman zaman dua boyutuna varır. Şefik ile Raziye'nin mahalleli tarafından Süleymaniye'deki evde

<sup>137</sup> Bu durum Italo Calvino'nun *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* romanındaki girişi hatırlatır (Demir 2006: s.56)

basılmasını yorumlar: “*Bu gece Şefik ile Raziye’nin başına gelmekte bulunan bela (Allah kendilerini hıfzetsin) kendi başlarına gelecek olsa...*” (s.202)

Anlatıcının organizasyonu kahramanlar etrafında yaşanan birtakım olayları dışarıda bırakmasını gerektirmiştir. Bu, romancının seçimidir: “*O gece İsmail’in kendi sevdiğini ne yolda istintak eylediğini araştırmak hikâyemize taallük eder bir keyfiyet değildir.*” (s.135) Anlatıcının organizasyonu okuyucuya açıktır. O, romana neyi niçin koyup koymadığını açıkça söyler. Şefik’in Vidin’deyken yazdığı iki mektup buna örnektir: “*İsmail’e yazdığı mektupta vuku-ı hali hikâyeye ile Raziye hakkında söylenen söz sahih değilse İbrahim Beyin iş’arı veçhile Raziye’yi göndermesinden ibaret idi ki bunu aynen örmeğe hacet yoktur. Fakat Raziye’nin kendisine yazdığı mektup, karilerimizce dahi görmek merakını mucip olacağı derkâr bulunduğundan onu bervech-i âtî derc ederiz.*” (s.229)

Arzuhalci İsmail’in Cevriye ile Şefik’in birbirini sevdiğini ve Cevriye’nin kendisini aldattığını düşünür. Anlatıcı, her kahramanının sırlarını bilmesine karşın bu hadisede Arzuhalci İsmail’in zihnine giremediğini şu sözlerle dile getirir: “*... bu ihtimalin derece-i kuvvetini bilemeyiz.*” (s.139)

Romanda kişiler iç monolog (monologue interior) tekniğiyle tanıtılır. Şefik, Arife’nin aşk teklif ettiği mektubu okur: “*Yalandan bu kadar arzu göstermek olamaz. Mutlaka bu kadın beni istiyor! Seviyor!*” (s.98-99) Gece boyu düşünüp Raziye ve Arife arasında hakkındaki duyguları arasında gidip gelen Şefik farklı düşünmeye başlar: “*«Ben alçak, mülevves bir herifim! Ben hainim! Seni denaetim hıyanetimle telvis ediyorum. Tart et beni yanından.» sözlerini âdeta uyanmış ve yatağı içinde fırlayıp oturmuş bulunduğu halde itmam eyledi.*” (s.101)

“*Şefik –(Göğsünü çatlatırcasına bir ah ederek) İnşallah...*” (s.128) Şüphesiz ki parantezler tiyatro oyuncularının repliklerini gösterir. Fakat *Yeryüzünde Bir Melek* romanında bu yola çokça başvurulmuştur.

*Yeryüzünde Bir Melek* romanında Paul de Kock etkisi görülür. Şefik’in içine düştüğü hastalık sebebiyle güzelliğinin yok olmasına hayıflanan romancı, Paul de Kock’u üslubundan ötürü över: “*Paul de Kock kadar lâtîfe-gû olanlar bile vücudun hiç olmazsa bir lâmbaya benzediğine ve bir taraftan zeytin yağı konulmazsa hayât-ı ziyâsının parlamayacağına kanaat eylemişlerdir.*” (s.214)

Romanana konulan mektuplarda ben anlatıcı (first person point of view) kullanılmıştır. Kahramanların birbirine yazdığı mektuplarda birinci kişi ile karşılaşırız. Romandaki mektup metinleri Şefik, Raziye, Arife ve Arzuhalci İsmail'e aittir.

Ahmet Mithat Efendi, romancılık sanatının ustasıdır. O, özetlemenin (summary narrative) nerede ve nasıl kullanılacağını bilir. Romanda, Raziye ile Şefik'in ailelerinin hayatlarından kendi çocukluklarına kadar olan süreç özetlenir. Sahneye giren her kahraman hakkında bazen birkaç paragraf bazen de sayfalarca bilgi verilir. Tahkiye geleneğinin ehemmiyetle sürdürüldüğü bir dönemin romana giren niteliği olarak kahramanlar başlarından geçenleri birbirlerine anlatırlar. Şefik'in hapse gönderilmesinden İstanbul'da ünlü bir doktorluktan sonra önemli bir servet edinerek emekli olmasına kadar geçen yaklaşık on yıllık süreç boyunca Raziye'nin başından geçenler sonradan Cevriye, Nimetullah ve Salih Çavuş tarafından anlatılır.<sup>138</sup>

### 3.1.1.10.7. Muhteva

*Yeryüzünde Bir Melek* romanında aşk konusu işlenmiştir. Romanlarında pek çok konu hakkında okura bilgiler sunan Ahmet Mithat Efendi, Mustafa Refik'in *Musikinin Tesiri* isimle tercümesine yazdığı takrizde, bir şeyi mükemmel olarak öğrenmek yerine her şeyi nakıs olarak öğrenmenin gerektiğini Osmanlılığın mevcut koşulları içinde savunmuştur. Hayatı boyunca buna sadık kalan Ahmet Mithat, romanlarında da okura bilgi blokları sunar. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında konu yasak aşk (prohibition love) olmakla beraber psikoolji ve fizyolojiden şeriat hükümlerine kadar geniş bir alanı kapsayan bilgiler verir.

Romanda yasak aşk konusu, zaman zaman kaderin hükmüne kadar indirgenmektedir. Yazar, evli bir kadın ile bekâr bir erkek arasında cereyan eden aşkı, “*Lâkin ne çare ki vaka işte bizim arzumuz gibi cereyan etmeyip kaderin hükmü gibi cereyan eylemiş.*” şeklinde yorumlar. Bu tavırda, Batı romanlarında sıkça işlenen yasak

---

<sup>138</sup> Nitekim Boccaccio'nun *Decameron*'unda yedi kadın (Pampinea, Filomena, Lauretta, Emilia, Ellisa, Fieametta ve Neifile) ile üç erkek (Panfilo, Filostrato, Dioneo) birbirlerine hikâyeler anlatır. Ahmet Mithat'ın romanlarında birbirlerinden ayrı kalan kahramanlar bir araya geldiğinde bir münasebet ile birbirlerine başından geçenleri hikâye ederler.

aşkın Osmanlı toplumunda ilk söz edilişinde uyanacak tepkileri bertaraf etme amacı vardır. Kadere sığınmak, elbette pek çok soruyu ortadan kaldıracaktır.

*Yeryüzünde Bir Melek*'te Doğu ve Batı medeniyetinin sentezini yapar. Şefik, Paris'te okuduğu sıralarda Batı'nın sefaletine şahit olur. O sadece ilimle meşgul olur. Hatta ilim aşkı onun Raziye'ye olan aşkını bastırır. Doğu'nun geleneksel araçları ile Batı'nın günlük hayatta yeni kullanılmaya başlanan eşyalarını işler. Ahmet Mithat kahramanlarının yaşadığı çevre içinde kullandığı eşyayı tasvir eder. Söz gelimi Şefik, Vidin'deki hapsinden sonra Beyoğlu'na yerleşip ecnebilerin en çok aradığı bir doktor olduğu zaman, alfranga takvim ve saati kullanır. Oysa, romanda Şefik henüz ecnebi dostlarla bu derece ilerletmediği ve Suriçi'ndeki Müslüman ahaliye tabiplik ettiği zamanlarda kullandığı zaman birimleri alaturkadır. Şefik'in Frenk dostlarıyla olduğu zamanlar tamamen Batılı yaşar. Hem Batılı hem de Doğulu insanların bir araya geldiği durumlarda iki kesimin de adetlerini yerine getirir. Şefik ile Raziye romanın sonunda evlendiği zaman tertip ettirilen sofraya hem alaturka hem de alafrangadır. Şefik, Frenk dostları için alaturka sofraya kurduğunu, Salih Çavuş, Arzuhalci İsmail, Nimetullah vs. için de alaturka sofraya tanzim ettirmiştir. Bu da romancının her iki medeniyetin gereklerini bir sentezle buluşturma fikrinden ileri gelir.

*Yeryüzünde Bir Melek* romanında, Şefik'in Raziye ile evlenmeyi uzak bir ihtimal olarak düşünmesi Raziye'nin zengin olması yüzündendir Şefik'in "... *sen kimin kızından ben kimin oğluydum?*" (s.15) sorusu sınıfsal farklılığı yansıtır. Raziye, ikisinin evliliği hususunda sınıf ayrımının etkili olamayacağını Şefik'e hatırlatır. Raziye, İskender ile bu sebeplerden değil; babasının aracılığı nedeniyle evlenir. Nitekim, Raziye kocası tarafından kovulduktan sonra içine düştüğü derin yoksulluğa rağmen Şefik'in Beyoğlu çevresinde bu manada değiştirdiği sosyal sınıf evliliklerine engel olmamıştır. Şefik'in fakir bir adam olmaktan mesleği dolayısıyla kurtulduğu bir sosyal ortam, sınıflar arası geçişi de mümkün kılmaktadır.

Romanda görücü üsulu evlilik meselesi işlenir. Romancı, geleneksel alışkanlıklarla Batılı alışkanlıkları birlikte işler: "...*kızlar nasıl bir koca istediklerini hülya eyledikleri zaman, zihinlerinde karar verdikleri gibi kocalara da nadir varabilirler. Zira onlar kocalarına kendileri varmazlar. Hatta kocaları dahi karılarını kendileri almazlar. Evlenecek olan harifler kız intihabını akrabasına havale eyledikleri gibi onlar dahi alacakları kızı kendisinden değil akrabasından isterler.*" (s.50) Görücü

üsulun olumsuz sonuçları verilmiştir: “*Sanki kocaya varacak ve evlenecek olanlar kendileriymiş gibi onlar neye karar verirlerse delikanlıyla kız dahi ona razı olurlar.*” (s.50) Raziye toplumsal alışkanlık ve yükümlülüğün kurbanı olmuştur. Romanın dramatik kurgusunun çekirdek olayı işte bu görücü üsülü evliliğdir. Zira, Raziye’nin beden ve ruh ikilisini ayırarak her birini başka bir erkeğe vermesi, çatışmayı doğurur. Hem Raziye ismi de babasının teklifine karşı “*Olunuz ve Olsunlar*” (s.11) temelinde gerçekleşen evlilik durumuna karşı hiçbir itirazın olmamasıyla ilişkilendirilebilir. O, razı olmuştur. Mehmet Hulusi Efendi’nin ikinci isim olarak güzelliği vesilesiyle Raziye verdiği Zühre ismi romanın önemli unsuru olan çatışmayı doğurur. Raziye, razı olarak İskender Bey’le evlenmiş; ancak Zühre ismiyle Şefik’in olmaya devam etmiştir.

Avrupa’daki Türk gençlerinin tahsili ile ilgilenen Ahmet Mithat Efendi, Şefik karakteriyle bir prototip ortaya koyar. Parise beraber gittiği doktor, “*Quartier Latin denilen ve talebe-i ulûma mahsus olan mahallede en ziyade iffet ve sükûnetle müştahir olan bir otele*” (s.44) yerleştirmiştir. Şefik, Paris’te kendisini çeken her türlü sefahet aleminden uzak kalarak kendini ilim tahsiline vermiştir. Şefik, Paris’te Raziye’den daha güzel bir kadınla karşılaşmamış; ancak “*Raziye’nin fevkalâdeliğinden daha fevkalâde olarak gördüğü şeyler hakayık-ı fenniye ve dakayık-ı ilmiyye*” (s.45)dir. Bu yüzden, Raziye ile olan irtibatını kesmiştir.

*Yeryüzünde Bir Melek*’te vaka organizasyonu ve roman kompozisyonu romantiktir. Romancı, “*Yazmakta olduğumuz evsaf-i bütün bütün hayalhaneden yazmadığımızı yakîniniz olsa verdiğimiz malûmata emniyet edebilirdiniz. Bir muharrir aynıyla bir ressam olup tabiatta mevcut olmayan şeyi asla resmedemez. Elbette karşısında bir model bulunup onu kopya yani istinsah eder.*” (s.27) demek suretiyle Romantizmden hareket ettiğini vurgular. Romanın kişileri ödül ve ceza esasına dayalı olarak bulunurlar. Şefik ile Raziye, toplumsal değerlere muhalefet ettikleri için cezalandırılırlar. İskender Bey Raziye’yi boşar, Şefik Vidin’e hapse gönderilir. Birçok kötülük yapan Arife, Şahbâz vesilesiyle cezalandırılır ve yoksul düşer. Ödüller, romanın sonunda dağıtılır. Raziye ile Şefik, içlerindeki iyilikler vesilesiyle ödül olarak evlenirler. Şefik, İbrahim Bey’in Vidin’de kendisine yaptığı iyiliklerin karşılığı olarak bütün borçlarını öder. İyi bir dost sıfatıyla Arzuhalci İsmail, Cevriye gibi düşkün bir kadınla evlendirilmeyerek kötülüğe uğraması engellenir.

Dinin hükümleri ve geleneksel emirler, romanda işlenen konular arasındadır. Salih Çavuş, Raziye ile Şefik'in evde buldukları sırada şeriatın hükümlerinin uygulanmasını ve dört şahidin zina suçunu tespit etmeleri gerektiğini söyler. Fakat mahalleli, evli bir kadın ile bekâr bir erkeğin aynı evde bulunmasını ahlâka aykırı bularak geleneksel emri yaptırım olarak kullanmıştır. Dinin ve geleneklerin toplumda doğurduğu ikilik bu hadise ile daha iyi anlaşılmaktadır.

### 3.1.1.10.8. Üslup

*Yeryüzünde Bir Melek*'te iki üslup kullanılmıştır. Bunlardan birincisi âlî üslup, ikincisi ise âdi üsluptur. Yüksek üslup romanın girişinde özellikle kullanılmıştır. fakat roman devam ettikçe Ahmet Mithat bundan vazgeçmiş ve daha sade ve anlaşılır bir üslup kullanmaya başlamıştır. Romanın sonu ile başı bu açıdan bir ikilik yaratır.

Romanda, genellikle anlatıcının bilgi vermeyi amaçladığı durumlarda işlenen bilimsel konular, âlî üsluptur. "...« *Aşk insana en evvel gözlerinden girer. Sonra kalbine iner. O zaman kalbin ismi gönül olur ve aşk dahi gönül meselesi suretini alır. Nihayet biraz daha sonra hükm-i aşk aslab ve ehrâma kadar tevsî-i hudûd eyler. O halde hükm-i aşk dahi bir zevciyet sureti peyda eyler.*» denilirse, acaba psikoloji yani mârifetü'r-ruh veyahut fizyoloji yani mârifetü'l-vücûd fenleri gibi hikmetin kürsüsü üzerine istinat eden akıl, meselenin hangi cihetine itiraz eyler?" (s.20) şeklindeki uzun cümleler, anlatımda âlî üslubun parçaları olarak görülür. Bu şekilde oluşturulan dilin, Arapça ve Farsça terkipleri yoğunlukla ihtiva ettiğine tanık olmaktadır.

*Yeryüzünde Bir Melek*'te en çok diyaloglarda halkın konuşma diline yaklaşılr. Diyaloglarda kullanılan dil, temiz bir halk Türkçesidir.

Romanda hareketin egemen olması fiil cümlelerinin çoklukla kullanılmasına sebep olur. Hatta saray, müze, kilise vb. tarihi mekânlarla ilgili tanıtımlarda yer verilen anekdotlarla fiil cümleleri kullanılır. İsim cümlelerinin ise yoğunluklu olarak mekân tasvirlerinde kullanılmış olduğu tespit edilmiştir.

Diyaloglardaki üslup halkın günlük dilde sarf ettiği sözcüklerle oluşturulmuştur. Şefik,'in Arzuhalci İsmail ile konuşurken söylediği şu sözler kullanılan halk dili açısından iyi bir örnektir. "*İsteyecek olsam her şeyi. Benim için hazırdır ama ben*

*işlerimin yolunda gitmemesini istiyorum. Sen kendi işine bak birader. Ben halimden memnunum*” (s.139) Örnekte görüldüğü üzere, diyaloglarda kullanılan hakim üslup bize sokakta konuşulan dili hatırlatır. Deyim ve atasözlerinden istifade ise, romancının birçok romanında başvurduğu bir anlatımdır. Alfred de Musset ve Hafız gibi edebiyatçıların metinleri ya da şarkı ve türküler üslubun karma niteliğini oluşturur: “*Ey iffet-i mecbûresine mağrur olanlar! Ey haşarılık yapmağa fırsat bulamadıkları için afif kalanlar!*” (s.32) şeklinde devam eden ve şair Alfred de Musset’ye ait dizeler dikkati çeker. Bunlar, üslubun oluşumunda metinlerarasılıktan yararlanıldığını gösterir.



### 3.1.1.11. KARNAVAL

Roman, 1881 (h.1298)<sup>139</sup> yılında yayımlanmıştır. *Karnaval*, Beyoğlu'nda düzenlenen eğlence almelerini ve baloları anlatmak için kaleme alınmıştır (Karataş 2007: s.82). “*Beyoğlu dünyasının çok canlı bir tasviri*” (Okay 1975: s.385) olan *Karnaval*'da alafrangalaşan yerli tipler de yer almıştır. Genellikle Müslüman olmayanların kendi aralarında düzenledikleri balo ve karnavallara meraklı Türk ve Müslüman gençleri de sızar. Ancak bu âlemlere ilgi duyan meraklı Türk gençlerinin sonu kötü olarak yansıtılmıştır.

*Karnaval*, *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilmiş ve basılmıştır. Romancı, eserinin önsözünde konunun balo ve karnavallar olduğunu söyler: “*Maksuda şüru etmezden evvel karnaval ve balolar hakkında karilerimiz ile birkaç lakırdı etmek isteriz. Vaki bazı asarımızda balolar hakkındaki nazariyatımızın bir kısmını serdeylemiş isek de Karnaval serlevhalı bir romanın en başlıca zemini balolar olacağından ol babta biraz daha vâsi malûmat itasına lüzum görmekteyiz.*” (s.3)

*Karnaval*'in en önemli özelliği, 19. yüzyıl İstanbul'unu panoramik bir bakışla anlatmasıdır. Zekâî ve Resmî kişileri alafanga hayata sızmış iki Türk-Müslüman gencidir. Beyoğlu çevresinde ikisinin de âkibeti iyi olmaz. Böylelikle romanın mesajı (message of novel) verilir. Hatta Benli Helena'sını Zekâî'ye kaptıran Nizamî, önce içki müptelası olur; ardından bir minareye çıkarak intihar (suicide) eder.

#### 3.1.1.11.1. Konunun Ana Hatları

*Karnaval* romanı, Batılılaşan Türk başkentinde balo ve karnaval alemlerini anlatan bir eserdir. 19. yüzyıldan itibaren azınlıklara tanınan hürriyet ve İstanbul'da yaşayan Levantenlerin Batılı kültürü ve yaşantıyı tüm kurumları ile İstanbul'a getirmesini sağlar. Beyoğlu, Batılı eğlence ve zevk aleminin merkezi olur. Azınlıklar arasında ve özellikle Beyoğlu çevresindeki Batılı yaşam, kimi Türk aileleri ve gençleri için baş döndürücü bir çekiciliğe sahiptir. Osmanlı'nın başkentinin tümünde değil;

---

<sup>139</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000h), *Karnaval, Vâh*, Haz. Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

ancak Beyoğlu gibi merkezlerinde lokal olarak bulunan özgürlük ortamı, yavaş yavaş yayılır. Romancı, Beyoğlu çevresinde bulunan özgürlükten şöyle söz eder: “*Herkesin hürriyet-i mutlaka üzere yaşaması için müisâade-i umûmîye verilmiş olan zamanlar işte şimdiye kadar devam edip hatta gittikçe terakki dahi eylemiş bulunan karnaval zamanlarının ibtidalardır. Bu müddetler zarfında yalnız halka taarruz ve hürriyet-i gayra tecavüz addolunacak cürüm ve cinayetlerden maada herkesin keyfi ne yolda isterse öyle eğlenmesine ve ta birçok rezaili alenen bile icra etmesine kimsenin muhalefet etmemesi hakikaten bir hükm-i kat’i kanun suretini almıştır.*” (s.4)

Zekâyi ve Resmî, Batılı yaşam tarzını yaşayan ve tanıyan iki Türk gencidir. Onların karşısında bütün Beyoğlu âlemi ve Ermeni olan Arslangözyan ailesi durur. Hem Resmî hem de Zekâyi için, Arslangözyan ailesi Batı’ya açılan kapıdır. Onların rahatlıkla Arslangözyan’ın Beyoğlu’ndaki evine girip çıkması, Batılı yaşam tarzının kimi Türklerce de benimsendiğini ortaya koyar. Şehnaz’ın babası Bahtiyar Paşa da Batılı yaşamı benimsemiş bir tiptir.

Mektupla Madame Arslangözyan’a ilân-ı aşk eden Zekâyi reddedilir. Oysa Resmî’nin kibar bir Osmanlı beyefendisi olmasından Madame Arslangözyan ile aralarında doğal bir aşk gelişir. Evli olmasına rağmen Madame Arslangözyan ve Resmî flört ederler. Resmî, gece Hamparsun Ağa’nın uyumasıyla Madame’ın odasına geçer ve sabahlara kadar süren birliktelik yaşar. Zekâyi bu birlikteliği kışkırttığı ve reddedildiği için evin hizmetçisi Mariyanko aracılığıyla odayı bastırır. Pencereden atlayıp kaçmak zorunda kalan Resmî ağır yaralanır. Madame Arslangözyan, evden kovulur ve hizmetçi Küpeliyan ile sefil bir hayat yaşar. Zekâyi ise Hasna Hanım’ı baştan çıkarmak isterken Bahtiyar Paşa’nın çirkin ve şımarık olan kızı Şehnaz ile evlenir. Şehnaz ile evlenmesine rağmen düşkün bir kadın olan Benli Helena ile metres hayatı yaşar. Babasına ait bütün serveti Benli Helena ile tüketen Zekâyi, en sonunda karısına ait değerli eşyayı çalar. Bu hadise üzerine Bahtiyar Paşa’nın isteğiyle Şehnaz, Zekâyi’den boşanır. Madame Arslangözyan, kocasının ölümüyle bütün servetinin kendisine kalmasına rağmen zenginliği reddederek rahibeliği seçer. Resmî, beslemesi olan Hasna Hanım ile evlenir.

*Karnaval*, trajediye yaklaşan vaka örgüsüyle acılar çekmekte olan karakterlerinin tümünün cezalandırıldığı bir romandır. Acı son, zevk ve eğlence alemlerine kendilerini kaptıran Osmanlı Türklerle ve azınlıklara romancının cezasıdır. Romanda Fransız ve İngiliz olan kişiler, kârlı çıkarlar.

### 3.1.1.11.2. Şahıslar

Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romanlarının çoğunda görüldüğü gibi şahıs repertuarı *Karnaval*'da da geniş tutulmuştur. Bir protagonist olarak Resmî'nin karşısında antagonist olarak Zekâyi bulunur. Madame Arslangözyan, Hamparson Arslangözyan Ağa ve Hasna Hanım romanda norm şahıs olarak bulunurlar. Roman fon kişiler bakımından zengindir. Fon karakterlerin çoğu, İstanbul'da yaşayan Hristiyanlardan seçilmiştir.

#### a. Protagonist Şahıslar

##### Resmi

Romanda bir protagonist olarak işlev gören Resmi'nin çocukluk yılları anlatılır. Geleneksel roman anlayışıyla yapılan tanıtım, kişilerin henüz sahneye girmeden onlar hakkında detaylı bilgilerle yapılır. Babasının vefatı ve ağabeyinin babasından kalan bütün mirası içki peşinde tüketmesi üzerine annesiyle “*fakr u zaruret*” (s.19) içinde yetişen Resmi Efendi, hanım evlâdı olarak tanıtılır. Annesinin kendisi üzerine titreyerek yetiştirmesi, Resmi'yi her şeyden anlayan bir genç haline getirir: “*Bu çocukta öyle bir zeka vardı ki eğer ismi Victor Hugo olsa ve Fransa'da terbiye görse idi on üç yaşında iken ortaya koyacağı eser elbette Victor Hugo'dan âli olarak tıfl-ı âli unvanını buna verirlerdi.*” (s.19) Resmi'nin ilme olan düşkünlüğü onun Rumca ve Fransızca'yı iyi derecede öğrenmesini sağlar. Resmi'nin Rumca öğrenmesi, Hamparson Arslangözyan Ağa'nın evine rahat girebilmesi içindir.

Resmi'nin her şeye merakı onu yaşadığı dönemin ilerisine taşır. Önceleri kuş kafesi yapan Resmi, zamanla birçok konuda yetkinlik kazanır: “... *marangozluğu ilerletmiş olduğu gibi evvelâ çivi muahharan vida yapmaktan başlayarak saatçilikte soluğu almıştı.*” (s.20) Resmi, eline geçen bir dikiş makinesinin aynısını yapar. Çinlileri geçer. Romancı kahramanını güzel örnek olarak sunar: “*Resmi'nin muayyen bir sanatı yoktur. Validesinden kalan iki odalı bir haneye süt validesini koyup burasını kendisine hem beyit hem de fabrika ittihaz etmiştir. Resmi iktizasına göre saatçi olur. İcabına*

*göre âlâ kalemtıraşçıdır. Mükemmel marangozdur, hakkâktır, nakkaştır, ressamdır. Resmi ne değildir? Her gün taklit emrinde Resmi âdeta bir Çinlidir!”* (s.23) Resmi ile ilgili yapılan bu grotesk tasvir, onun örnek bir kişilik yapılmak istenmesinden kaynaklanır. Ahmet Mithat Efendi, topluma yeni bir tip önerir. Onun tipleri, sosyal, kültürel ve sınaî ihtiyaca göre oluşturulmuştur.

Resmi'nin fiziğini tasviri yapılır. “...ne güzel ve ne de çirkin addolunamayacak ve her hâlde bir tarafa mensubiyeti lâzım gelir ise çirkinlik tarafına takarrübü daha ziyade akla muvafık gelecek bir adamdır.” (s.22) Gayet ağırbaşlı olduğu belirtilen Resmi'nin esas mahareti “*lisan ve sanayi*” (s.22) konusunda kendisin gösterir. Resmi, yabancı dili dört ay gibi kısa bir sürede öğrenir.

Hamparson Arslangözyan'ın bozulan Ermeni Kilisesi cemaatine ait piyano için astronomik rakamlar isteyen Avrupalı ustalara yaptırmak istememesi üzerine Resmi, piyanoyu yapabileceğini söyler. Ömründe ilk defa olarak piyanoyu gören Resmi, uzunca bir incelemeden sonra kendisine lazım malzemeyi tedarik ettikten sonra piyanoyu yapar. Ücret olarak sadece malzemeye yaptığı harcamayı istese de Hamparson Ağa'nın dostluğunun kendisine yettiğini ifade eder: “*Zira benim ücretim sizin dostluğunuz, muhabbetinizdir ki tekmil kilise evkafını bana verseler onun kıymetini bulduramamış olurlar.*” (s.29)

Resmi, piyanoyu tamir ederken Madam Hamparson ile karşılaşır. Bu ilk karşılaşma anı romanın çekirdek vakasının üzerine kurulacağı aşktır: “*Resmi başını kaldırıp da Hamparson Ağa'ya baktığı zaman gözü bir kadına tesadüf eyledi ki göz denilen uzv-i rü'yet böyle bir şeyi görmek değil beyin denilen uzv-i tahayyül ve hafıza hatta huyla bile etmemiş olduğundan elindeki bir küçük çekiç yere düştü ise de artık olanca mekânet ve metanetini toplayarak doğruldu.*” (s.27)

Madam Hamparson ile Resmi arasında aşkın ilk tohumları atılır. Madam Küpeliyan'ın Madam Hamparson'dan Resmi'yi sevdiğini öğrenir. Resmi içinde gelişen aşkı inkâr etmez. Resmi, hem Hamparson'un evine sıklıkla uğrar hem de Ermenice öğrenir (s.59).

Evli bir kadınla aşk yaşayacak olan Resmi, her türlü yeteneğine rağmen, örnek bir tip olamaz: “*Resmi öyle iffet-i mücesseme ve muşahhasa olmak üzere tavsiye edilecek adamlardan da değildir. Bilakis cihân-ı sefahatte başvurmadık köşeler de bırakmamıştır.*” (s.37)

Resmi, Madam Hamparson ile sevişir. Hamparson Arslangözyan erken uyuyan bir ihtiyar olduğundan Resmi, gece evden çıkmayıp sabaha kadar Madam Hamparson ile kalır ve birlikte olur. Bir antagonist olan Zekai'nin Madam Hamparson'a yaptığı aşk teklifi reddedilir. Zekai, Resmi ve Madam Hamparson'un yaşadığı aşkı mektuplarla Hamparson Arslangözyan'a haber verir. Zekai, Hamparson Arslangözyan'ın evindeki hizmetçi Mariyanko'dan her türlü haberi alır. Madam Hamparson'un kocası olan Hamparson Arslangözyan, takibe başlar. Resmi'nin karısıyla birlikte baloya gittiğini haber alan Hamparson Arslangözyan, takibini sıklaştırır. Baloda karısına benzeyen bir kadını sürükleyerek eve getirir. Getirdiği kadının karısı olmadığını anlayan Hamparson Arslangözyan, Mariyanko'dan Resmî'nin evinde kalacağını ve Madamla birlikte olacağını öğrendiği bir gece karısının odasına baskın yapar. Bu sırada Resmi, bastonunu ve elbiselerini odada unutarak pencereden atlar. Madam Hamparson, kocası tarafından uzunca bir süre dövülür. Resmi'nin kaçıışı, felâketle sonuçlanır. Resmi'nin felâketi, Madam Hamparson'un Küpeliyan'la yoksul bir hayat yaşadığı zaman anlatılır. *“Meğer Pencereden sıyrılıp indiği zaman tamam yere bir buçuk adam boyu kalınca artık kiriş ellerini kesmiş bulunduğundan bir türlü kendisini zaptedemeyerek yere doğru atılmış ve düşerken ayağına yine kiriş dolaştığından yere ayakları üzerine düşmeyip hemen tepe aşağı addolunabilecek kadar yan düşmüş imiş. Bu sukukta kafasının şakak cihetine bir sivri taş batıp derince bir delik açtığından ve bir kolu dahi altında kaldığından kolu kırıldığı gibi kafasındaki delik dahi âdetâ ölüm derecesinde kendisini tehdit eylemiş.”* (s.249) Resmi, ölüm tehlikesini atlatacak Madam Hamparson'u altı ay sonra ancak sedye üzerinde ziyaret eder: *“Resmi, yok hükmünde bir şey kalmıştı. Sedyeden çıkmaya davrandı. Kendi kendisini kaldıramadı.”* (s.249)

Madam Hamparson, kocasının ölümünden sonra vicdan azabı duyarak rahibe olmaya karar verir. Resmi'nin pencereden kaçtığı sırada yaralanarak ölüm tehlikesi geçirmesi, protagonistin cezası (punitive) olarak yansıtılır. Cezasını çeken birinci şahıs, özgür kalır. Hasna ile aralarında yakınlık başlar. Hasna'nın kimsesiz olmasından dolayı, Resmi onu süt annesinden ister. Resmi, Hasna ile evlenir.

## b.Antagonist Şahıslar

### Zekâyi

Romanda antagonist şahıs olan Zekâyi, “*Karun kadar zengin*” (s.18) Uzletî Efendi’nin oğludur. Zekâyi’nin ilk sunumu şöyle yapılır: “*Yaş yirmi yedi, yirmi sekiz. Cemali derece-i kemalde. İsmi müsemmasına mutabık olmak üzere zekâ-yı mücessem! Hâne-i pederde gördüğü talim ve terbiye ise gerçekten birçok kibarzâdelere kıyas bile kabul edilmez.*” (s.18)

Zekâyi, Resmi aracılığıyla tanıştığı Madam Hamparson dikkatini çeker. Onunla tanıştığı günün gecesi uyku dahi uyuyamaz. Hamparson Arslangözyan’ın evine Resmi aracılığıyla girebilen Zekâyi, Madam Hamparson’dan hoşlanır. Şıpsevdi bir tip olarak yansıtılan Zekâyi, Madam’a hemen hislerini açıklayarak aşk teklifinde bulunur: “*Gönlümün icbarına mukavemet edemezsem ne yaparım madam? Beni mazur görünüz. Seviyorum sizi! Çıldırıyorum! Bu kadar hüsn ve zerafet sizde iken benim gibi hüsn ve zerafete perestiş eden bir adamın çıldırmaması mümkün olur mu?*” (s.41) Israrları karşısında Zekâyi, Madam Hamparson tarafından kibarca reddedilir.

Madam Hamparson’da aradığını bulamayan Zekâyi, Beyoğlu’ndaki eğlence alemlerinden tanıdığı Benli Helena ile sevişir. Bir yandan da Madam Hamparson’u gönlünden bütünüyle atamadığı için takip ettirir. Madam’ın Resmi ile alakadar olduğunu Mariyanko vasıtasıyla öğrenen Zekâyi, kıskançlığından oyun kurmayı düşünür: “*...Madam Hamparson’un Resmi ile ferîh u fahûr seviştiğini ve kendisinin bu muhabbeti men için hiçbir şey yapamadığı gibi yapmaya muktedir dahi olamayacağını düşündükçe dünyada en ziyade can yakan beliyenin işte böyle olduğunu teslim ederek ‘Şunlara bir oyun oynasam da badehu mahvolsam hiç yüreğim acımaz.’*” (s.177) Zekâyi, Mariyanko’ya verdiği büyük miktartlı paralarla Madam Hamparson ile Resmi arasında yaşanan aşktan her gün haberdar olur. Resmi ile Madam Hamparson’un baloya gittiğini öğrenen ve âşıklarla baloda karşılaşan Zekâyi, Hamparson’a mektup yazar: “*Madamınız bu gece mor kadifeden mamul gayet güzel bir balette kıyafeti ile Rumların balosuna gidiyor. Teşrif ederseniz re’yü’l-ayn görürsünüz.*” (s.191) Bu mektuptan sonra Hamparson Arslangözyan, karısını takip eder. Baloda bulamazsa da yine Zekâyi’den aldığı haber gereği, Resmi’nin evinde karısıyla birlikte olacağı bir gece odasını basar.

Hamparson Arslangözyan'ın karısını yakalaması ve Resmi ile aralarında yaşanan aşka son verdirmesi, Zekâyi sayesinde gerçekleşir.

Zekâyi, Resmi'den intikam almak için Bahtiyar Paşa'nın konağında yaşayan Hasna'ya ilân-ı aşk için mektup yazar. Zekâyi'nin Hasna'yı baştan çıkarmak ister. Hasna mektupta kendi ismine yer verilmediğini görünce mektubu Şehnaz'a gönderir. Şehnaz, Zekâyi'nin mektubu kendisine yazdığını sanır ve sevinç içinde babasına gider. Bahtiyar Paşa'nın aracılığı ile Şehnaz ile evlenmek zorunda kalan Zekâyi, eğlence alemlerinden kopmaz. Benli Helena'yı kendisine metres yapan Zekâyi, babasına ait serveti bu yolda tüketir. Benli Helena'ya aldığı hediyelerin ve verdiği paraların haddi hesabı yoktur. Öyle ki evlendikten sonra babasının evinde sakladığı paraları çalarak uzunca bir süre Benli Helena ile Paris'te yer. Zekâyi'nin babası evindeki kasanın Zekâyi tarafından boşaltıldığını öğrenince, “*Eyvah! Hüsn-i terbiye dahilinde büyütmek istediğim evlât en nihayet hırsız olarak babasının kasasını soymak terbiyesini almış. Öyle mi?*” (s.276) diyerek kahrından üç gün içinde ölür. Zekâyi babasına Frenk mezarı nev'inden bir mezar yaptırır. Ancak babasının dostları Uzletî Efendi gibi bir alimin böyle bir mezarda yatmasını uygun görmeyerek Zekâyi'nin çok paralarla Roma'dan getirttiği mermerler bir tarafa atarlar.

“*Mirasyedi olmadan mirasını yemeğe başlamış olan*” (s.276) Zekâyi, aşırı savurganlığı ile her yerde dikkati çeker. Hapisten yeni kurtulan ve Benli Helena'nın belalısı olan ayyaş Nizami bile Zekâyi'nin alamet-i farikasını bilir. “... *balonun en süslüsü, en serbestî, en müsriki kim olduğunu dikkat edince Zekâyi ile Helena'yı tanımak işten bile*” (s.195) değildir.

Hem babasının ölümüne sebep olan hem de Resmi'den intikamını almayı başaran Zekâyi, Paris'te bütün mirasını tükettince Benli Helena da kendisini bir Amerikalı ile aldatarak terk eder: “*Zekâyi pederinin son mirasını dahi Paris'te yiyip bitirdikten maada kumar ve gerek sair envâ-ı sefâhetten dolayı birkaç yüzbin frank borca girdiğinden (...) İstanbul'a kadar gelmişti.*” (s.291-292) Borcu yüzünden Fransız elçiliği tarafından kendisine yüz otuz bin franklık borç senedi gönderilir. Borcunu ödemek için karısı Şehnaz'ın elindeki mücevherlere göz diker. Bahtiyar Paşa durumu öğrenince Zekâyi'den kızını boşamasını ister.

Beş parasız kalan Zekâyi, mecbur kalarak evlendiği Şehnaz'dan ayrılır. Sonuçta kahraman, cezalandırılmış olur. Zekâyi'nin hayatının safhalarını romancı başarıyla

anlatır. O bir hercai tiptir. Zevkten başka ideali yoktur. İlk günden hayatı kararmıştır. Zola'nın Nana'sına benzer.

## **b- Norm Şahıslar**

### **Madam Hamparson Arslangözyan**

Romanda ismi verilmeyen Madam Hamparson Arslangözyan, kocasının adıyla tanıtılır. Hamparson Arslangözyan ihtiyar kocasının adıdır. Romanda kendisinden çoğunlukla Madam Hamparson diye söz edilir. Türk romancılığında Bovarizm'in ilk örneği (archetype) olarak kabul edilmelidir.

Madam Hamparson'un romandaki ilk sunumu Resmi ile karşılaşmasında yapılır. Madam Hamparson, o kadar güzeldir ki piyanoyu tamir eden Resmi, elindeki çekici düşürür: "*Boyca boy, vücutça vücut, endamca endam bir kadında ne kadar mükemmel olmak üzere tasavvur olunursa olunsun o kadın yine Madam Arslangözyaün'in ka'bına bile vasil olmuş addolunamaz.*" (s.32)

Madam Hamparson, henüz "*on yedi on sekiz*" (s.30) yaşlarındayken evlenmiştir. Kimsesiz bir kız olarak, Hristiyan yetimlerin yetiştirildiği Soeurs de Charité okulunda terbiye görmüştür. Henüz on yedi-on sekiz yaşındayken ihtiyar Hamparson Arslangözyan ile evlenmesi, kimsesiz olmasına bağlanır. Salonlara devamında bile iffetini muhafaza eden bir kadındır. İki Türk genci olan Resmi ve Zekâyi karşısındaki tavrı birbirine zıttır. Zekâyi'nin kendisine yaptığı ilân-ı aşkı kibarca reddeder: "*...size rica ederim ki muamelemizi, münasebetimizi bir daha zinhar bu vadiye sevk etmeyiniz.*" (s.41) Zekâyi'yi reddetmesinin nedeni, Soeurs de Charité okulunda gördüğü dini terbiyeye bağlanır. Sevemeyeceği bir erkeğin hevasına alet olmak istemez: "*...mutlaka bir töhmet-i muhabbetle müttehim olacak isem bari benim seveceğim veyahut sevdiğim bir adam olsun ki hiç olmazsa başkalarının heva ve hevesine kurban olmayım da heva ve hevesim yolunda mahvolayım.*" (s.43)

Madam Hamparson, Resmi'yi sevdiğini ilk olarak evin hizmetçisi Madam Küpeliyan'a itiraf eder. Küpeliyan, Resmi'nin de Madam Hamparson'u sevdiğini düşünür. Öyle ki, Resmi Madam Hamparson'u sevdiği Madam Küpeliyan'ın ağzıyla



itiraf eder (s.62). Madam Hamparson ile Resmi'nin birbirlerine sevgilerini arz etmelerinden sonra sevişirler. Resmi, gizlice Hamparson Ağa'nın evinde kalarak gece Madam Hamparson ile birlikte olur. Hamparson Ağa, gece uyuduktan sonra Resmi ile her gece baloya devam eder. Başlangıçta Zekâyi'yi dini terbiyesi ve iffetinden dolayı reddeden Madam Hamparson'un daha sonra cezalandırılması Bovarist tpinin özelliğidir.

Madam Hamparson'un Resmi ile birlikteliğini kıskanan Zekâyi, Mariyanko'dan aldığı bilgilerle Hamparson Ağa'ya mektup yazar. Hamparson Arslangözyan Ağa'nın takipleriyle, Madam Hamparson, Resmi ile odasında yakalanır. Hamparson Arslangözyan Ağa, Madam Hamparson'u hemen o gece yarı ölü şekline sokacak bir şekilde döver ve evinden kovar. Hamparson Arslangözyan Ağa, Ortodoks Hristiyan itikadında boşanmanın mümkün olmamasına<sup>140</sup> rağmen, bir papaza para vererek Madam Hamparson'u boşar.

Madam Küpeliyan'ı daima yanında sadık bir hizmetkâr olarak bulan Madam Hamparson, kovulduktan sonra yine Madam Küpeliyan'ın evine sığınır. Burada uzun bir süre yara tedavisi gören Madam Hamparson, aşırı bir yoksulluk çeker. Kendisine yapılan bütün kurları reddeden Madam Hamparson, Resmi'yi beklerken yine de her türlü çileye dayanır.

Resmi'nin sedye üzerinde ve yarı ölü bir şekilde kendisini ziyarete gelmesine son derece sevinir. Ancak aşkı uğruna kocası tarafından boşanılmış ve evinden kovularak yoksul bir hayata mahkum olan Madam Hamparson, bu yeni hayatında Resmi ile birliktelik yaşamaz. Madam Hamparson, kocasına ihanetinden ötürü vicdan azabı duyar. Hatta Hamparson Arslangözyan Ağa'nın ölmesinden sonra evlendiği kadının nikahının geçersiz olmasından ötürü bütün servetinin kendisine kalmasına dahi sevinmez. Ahmet Mithat Efendi'nin kahramanlarının aydınlanma anları vardır.Kocasından kalan bütün serveti, hayır kurumlarına bağışlar. Mirası dağıtması için Madam Hamparson, Resmi'yi görevlendirir: *“Eyisi kocamdan her ne kalmış ise yine onun namına hayrat yapmak için seni vekil tayin ediyorum. Şu kadar ki Madame Küpeliyan için kendi idare-i cüz'iyyesine kafi bir şey aşyırmalı bir de beni rahibe cemiyetlerinden birine kabul ettirecek kadar bir sermaye tefrik etmeli. Bakisi kâmilen kocama hayır dua kazandıracak hayrata sarf olunmalı. Ben dahi müddet-i ömrümü ondan ve Cenabıhak'tan af dilemek ile teabbüdde geçirmeliyim.”* (s.289) Vicdan azabını

<sup>140</sup> Katolik ve Ortodokslara göre boşanma mümkün değildir. Martin Luther'in etkisiyle katı dini kuralları nispeten yumuşatan Protestan kilisesi boşanmaya karşı olmala birlikte izin verir (Tanyu 1981: s.155)

hafifletmek için rahibe olmaya karar veren Madam Hamparson, kendini kiliseye adar. O, Resmi'nin aşkını gönlünde tutacağını ve söz konusu aşkın "*muhabbet-i melekâne suretine*" (s.191) dönüştüğünü anlatır.

Bovarizm'in Türk romancılığında ilk olarak işlendiği roman olan *Karnaval*, Madam Hamparson'un protagonist ve antagonist arasında yaşanan çekişmenin kurbanı olmasını ele alır. Madam Hamparson'un yaşça kocasıyla denk olmaması bu sonu hazırlar. Emma Bovary de dul kalan ve kendisine denk olmayan Charles ile evlenir.<sup>141</sup>

### **Hasna**

Resmi'nin annesinin yanına aldığı bir besleme olan Hasna, bir norm şahıstır. Resmi'nin annesi vefat ettikten sonra Bahtiyar Paşa'nın konağına Şehnaz'a arkadaş olması için yerleştirilir. Resmi, Hasna'yı bir besleme olmaktan ziyade annesinin azîz bir hatırası olarak görür.

Hasna'yı ilk Şehnaz ile karşılaştırma anında tanırız: "... kendisi çirkin olduğu halde Hasna güzel, kendisi hoppa olduğu halde Hasna ağırbaşlı, kendisi bed-hûy olduğu halde Hasna melek tabiatlı bir kız olup muallimeler her dersi kendisine verdikleri halde kendisi mücerret hoppalığı ve tenbelliği seyyiesiyle derslerine dikkat etmemeyi mukabil Hasna güya o dersler doğrudan doğruya kendisine veriliyor imiş gibi hepsini ahz ve hıfz ediyor." (s.52) Hasna'nın ilk tanıtımında Şehnaz ile bir zıtlık kurulmuştur ve bütün olumlu özellikler Hasna'ya verilmiştir. Zekâyi'nin kendisine yaptığı kurlara aldırış etmez. Aşk mektubunu dahi reddeder. Hatta kendisine gönderilen mektubu, Şehnaz'a göndermiştir.

Şehnaz'ın baloya gitmesi ve bir gün eve gelememesi üzerine Bahtiyar Paşa hiddetlenir. Bahtiyar Paşa hizmetçilerin yanı sıra Şehnaz'ı da uzaklaştırır. Şehnaz, daire imamı Sadık efendinin yanına kocaya verilmek üzere gönderilir. Resmi, Hasna'yı süt annesi ile yaşadığı eve yerleştirir. Bu ana kadar Resmi ile Hasna arasındaki münasebet kardeşlik şeklindedir. Ancak Madam Hamparson'un rahibe olmaya karar vermesinden sonra Resmi ile Hasna arasında bir aşk alevlenir. Hasna, Resmi'ye karşı olan sevgisini

---

<sup>141</sup> *Aşk ı Memnu*' da yaşça aralarında önemli bir fark olan Bihter ve Adnan Bey'in evliliğinin hazırladığı trajedi işlenecektir.

açıkça dile getirir. Resmi de bu ilginin farkına vararak kızın kimsesiz olmasından ötürü onu süt validesinden ister. Romanın sonunda Hasna ile Resmi evlenir.

## Şehnaz

Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın kızı olan Şehnaz, şımarık bir genç kızdır. Bahtiyar Paşa'nın konağının tanıtımı sırasında “*on yedi*” (s.50) yaşında olduğu belirtilen Şehnaz'ın ‘peresentation’unda çirkin, zengin ve şımarık olduğu ifade edilmiştir: “*Şehnaz hanımefendi hadd-i zatında kudretin ol kadar özenerek tertip ve tezyin eylediği bir masnu olmadığından kız sekiz dokuz yaşlarına geldiği zaman sanki Sani-i teâlâ hazretleri bu masnu kendisi dahi beğenmemiş de tasvir-kerdesini beğenmeyen ressamların fırçalarını boyaya batırarak suretine doğru serpiverdikleri veçhile hatsız hesapsız çilleri ve çiçek bozuklarını bu kızın yüzüne serivermişti.*” (s.51) Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kıyafet ilmiyle yaklaşan Şahmurat Arık (2007) Şehnaz'ın dişlerinin biçimi ile inatçılığı arasında ilişki kurmuşur (s.119).

Kıskanç, katı mizaçlı ve hoppa bir kişilikte olan Şehnaz, kendisine arkadaş olmak üzere getirilen yetim Hasna'yı bile kıskanır. Romancı da Hasna'yı olumsuz bir tip olarak sahneye sürer: “*Pergel ile resmolunmuş gibi testekerlek ve küçücük açık mavi gözleri sanki iblisin kör olmayan gözü muhavviri üzerinde fırıl fırıl döner, pırl pırl parlardı. Bu kız ihtiyar olursa şüphe yok şeytanı dahi aldatan koca karıyı da aldatacak bir acuze teşkil eder.*” (s.51) Ahmet Mithat Efendi, şahıslarını çok yönlü tanıtır.

Zekası kıt olan Şehnaz, Zekâyi'nin kendisine ettiği riyakârâne kurlara kanar. Anlatıcı, bu kanmayı Şehnaz'ın gizlice roman okumasına bağlar: “*Malûmdur ki alafrangada kızlara roman okutmak memnudur. Bu memnuiyyetin hükmünü kızlaraheva vü heves ne olduğuna dair misaller göstermemek kazıyyesi olacak ise de memnûiyyet-i mezkûreden hiçbir memleketçe fevâid-i muntazırta istihsal olunamamaktadır. Zira bu hal, bu memnuiyyet bilâkis kızların romanlar için daha ziyade hurs ve inhimaklarını mucib olduğundan meydân-ı tedâvülde gezen romanları kâmilin okumaya kızlar yol bulduktan maada meydân-ı tedâvülde kadınlar hatta erkekler için bile memnu olan birtakım kütüb-i muzırrayı da ele geçirip tamâmî-i hurs ve hevesle okurlar. Pek çok kızların en gizli yerlerinde öyle kitaplar bulunmuştur ki bunlar bir kızın değil bir*

*erkeğin bile elinde görülse münderecatını okumak değil resimlerine göz gezdirmek bile o erkek için pek büyük meâyibden sayılır. Vakıa Şehnaz Hanımın muallimesi Madame Mirsak dahi terbiye-kerdesine roman ve tiyatro misillû asarı asla göstermezdi. Ancak kütüphanesinde türlü türlü romanlar ve tiyatrolar mevcut olduğundan Şehnaz habersizce olarak bunları çalıp gece odasında okurdu.”* (s.55) Açık olarak söylenmese de biz bu satırlardan hem Şehnaz’ın pornografik içerikli romanları okuduğunu anlıyoruz.<sup>142</sup> Bunlar Zola tipi romanlardır. Ahmet Mithat Efendi Zola romanlarını rezaletname olarak değerlendirir.

Şehnaz henüz nişanlıyken muallimesi ve daire müdürü Kutsuş’u tehdit ederek baloya götürülmesini ister. Baloya giden Şehnaz dairenin arabacısının kurduğu tertip ile kaçırlır. Arabacı Victor Hague’nin istediği yüklü para Kutsuş tarafından Şehnaz’ın serbest kalması karşılığında Bahtiyar Paşa’nın kasasından getirilir. Şehnaz eve döndükten sonra Bahtiyar Paşa, dairede çalışan herkesi kovar.

### **Hamparson Arslangöyan Ağa**

Romanda yaşlı koca tipiyle yer tutan Hamparson Arslangözyan Ağa, yaşadığı devrin zengin ve ileri gelen Ermenilerindendir. Hayatını çapkınlık ve eğlencelerde geçiren Hamparson Arslangözyan Ağa, “*kırk yedi kırk sekiz yaşına*” (s.30) gelince Avripa’dan dönerek evlenmeye karar vermiş ve henüz on yedi yaşında yetim okulundan yeni mezun olmuş Madam Hamparson ile evlenmiştir (s.30). Bu evlilik romanın bütün dramatik kurgusunu içinde barındırır.

Resmi’nin Hamparson Arslangözyan Ağa’yla tanışması, Ermeni kilisesi cemaatinin piyanosunun bozulmasıdır. Hamparson Arslangözyan Ağa, Avrupalı ustaların fahiş tamirat masrafı istemeleri karşısında piyanoyu ucuza yapacak bir usta arar. Boğaziçi’nde konuk olduğu bir Müslüman yalısında tesadüfen Resmi ile karşılaşır, piyanoyu tamir edeceğini söyler (s.25). Resmi’nin günlerce uğraştıktan sonra piyanoyu tamir etmesi ve sadece kullandığı malzemenin az bir parasını istemesi karşısında Hamparson Arslangözyan Ağa, şaşırır. El emeği olarak Hamparson Arslangözyan

---

<sup>142</sup> Ahmet Mithat (2003), *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* adlı eserinde bu tip romanlara “*başı açık romanlar*” olduğunu belirterek şu görüşleri dile getirir: “...kadınlara, kızlara değil erkeklere bile okuması tecviz olunabilip olunamayacağı hususunda ahlakiyun mütereddid kalırlar.” (s.60)

Ağa'nın dostluğunu yeterli bulur. Böylece Resmi, Hamparson Arslangözyan Ağa'nın güvenini kazanarak evine uğramaya başlar. Ağa'nın karısına daha ilk görüşte âşık olur ve eve daha sık uğramaya başlar. Yaşlı bir koca olan Hamparson Arslangözyan Ağa, evinde yaşananlardan haberdar değildir. O, alafrangalığı gereği karısının yabancı erkeklerle oturmasında bir sakınca görmez.

Madame Bovary'deki Charlese benzer. İhanete uğraması romanın kurgusunu hazırlar.

### **Madam Küpeliyan**

Sadık hizmetkâr yönüyle romanda norm şahıs olma işlevini yerine getirmiştir. Madam Küpeliyan, romanın başından sonuna, Madam Hamparson'un zenginliğinden en yoksul düştüğü ana kadar sadakatini ifa etmiştir. Madam Hamparson'un "*eazz-i ehıbbasından olup haddizatında dahi gayet nazik ve oldukça melîhü's-sûret bir fakir kadıncağız*" (s.57) olan Madam Küpeliyan, Mariyanko ile tamamen tezat içinde yaratılan bir tiptir.

Madam Hamparson'un sırdaşı olan Madam Küpeliyan, hanımefendisinin Resmi'ye olan aşkını ilk olarak öğrenir. Resmi'ye Madam Hamparson'u sevdiğini itiraf ettiren Madam Küpeliyan, aşkın gelişiminde aracılık rolü üstlenmiştir. Madam Küpeliyan, kendisinden Resmi ile Madam Hamparson arasında yaşanan aşk hakkında bilgi sızdırmak isteyen Zekâyi'ye verdiği bütün paraları da kabul etmez. Resmi ile Madam Hamparson'un odada sevişirken basılmasından sonra Hamparson Arslangözyan Ağa tarafından evden kovulur. Madam Hamparson'u evine götürerek tedavi eden Madam Küpeliyan, tüm yoksulluğa rağmen hanımefendisini terk etmez. O, madamın ilişkiler ağının devamını sağlar. Ahmet Mithat Efendi, bu tiplerle olayı trajedileştirmez.

### **Mariyanko**

Hamparson Ağa'nın evinin hizmetçilerinden olan Mariyanko, entrik şahıstır (intrigue person). Resmi'nin ilişkileri açısından güvenilmez olarak gördüğü ve Zekâyi'ye haber sızdığını düşündüğü Mariyanko, güvenilmezdir. Resmi ve Zekâyi

baloya gittiklerinde Zekâyi'ye haber verir. Zekâyi bunun üzerine Hamparson Arslangözyan Ağa'ya mektupla durumu bildirir. Böylece Hamparson Ağa'nın kıskançlık ve şüphesini uyandırır.

Drahoması olmadığı için sevdiği Nikolaki ile evlenemeyen Mariyanko, Resmi ile Madam Hamparson münasebetinden para kazanır. Bunu üçlü oynayarak gerçekleştirir. Dolayısıyla Mariyanko romanda, vaka çözümünde bilgi sızdırması yönüyle önemli rol üstlenmiştir. Madam Hamparson, Resmi ile olan münasebetlerini kimseye söylememesi için yüklü miktarda para verir. Zekâyi, Resmi ve Madam Hamparson'dan intikam almak için Mariyanko'ya yüklü paralar vererek bilgi sızdırır. Hamparson Arslangözyan Ağa da âşıkları yakalayacağı gece kimseye bir şey söylememesi için Mariyanko'ya yüklü miktarda para verir. Böylece âşıkların yakalanmasını sağlayan Mariyanko, drahomasına sahip olarak Nikolaki ile evlilik hayalini gerçekleştirir.

### **Uzletî Efendi**

Zekâyi'nin babası olan Uzletî Efendi, toplum içinde yeri olan saygın bir tiptir. Oğlu Zekâyi'nin üzerine daima titremiş ve eğitilmiş bir insan olarak yetişmesi için çokça çabalamıştır. Romanın açılışı (opening) bile Uzletî Efendi ile yapılır: “*Kendisi altmışına el atmış vücutça zayıf, sıhhatçe nakıs bir adam olduğundan hemen konağından harice çıkmaz.*” (s.18) Ancak havanın güzel olduğu günlerde dışarı çıkan Uzletî Efendi, Şehzadebaşı'nda ikamet eden zengin kibardandır.

Oğlu Zekâyi'nin gece dışarı çıkmasına izin dahi vermeyen Uzletî Efendi, özel hocalarla oğlunu yetiştirmiş ve örnek bir insan olması için çabalamıştır. Oysa Zekâyi'nin züppe (snob) bir tip olması, eğlence alemlerine katılma, babasının kasasına gizlice girerek parasını düşkün kadınlarla harcaması karşısında üzülen Uzletî Efendi, daha fazla dayanamayarak ölür. Dönemin Türk romanında kötü şahsiyetlerin babası ölür; böylece onlar hür olurlar. Babası için Frenk mukalliti gösterişli bir mezar yaptırmak için Roma'dan siparişle mermer getirten Zekâyi'nin ona saygısızlık yaptığı dostları ve ileri gelenler tarafından düşünülmüş ve “*Uzletî Efendi gibi kibâr-ı ulemadan*

*bir zatın böyle Frenk mezarında yatması uyamaz!”* (s.276) denilerek Müslümanların defnedildiği normal bir mezara konulmuştur.

### **Bahtiyar Paşa**

Şehnaz'ın babası olan Bahtiyar Paşa, Cezayir'den gelerek İstanbul'a yerleşen sayılı zenginlerdendir. Cezayir dayızadelerinden olan Bahtiyar Paşa, Fransızlara karşı isyan etmiş ve Cezayir'den İstanbul'a gelmiştir: *“Cezayirli Bahtiyar Paşa demek birkaç milyon lira ve külliyyetli varidat-ı hazinesinin tılsımı demektir.”* (s.44) Bahtiyar Paşa'nın sunumu ise şöyle yapılır: *“Bu zat ne gençtir ne ihtiyar. Sinni kırk beş ile elli arasında fakat Hamparson Arslangözyan Ağa gibi yaşamış olmadığından şu yaşta iken ihtiyarlığa ne kadar karip ise Bahtiyar Paşa gençliğe o kadar yakın addolunurdu.”* (s.45) Bahtiyar Paşa'nın tanıtımı Hamparson Arslangözyan ile mukayeseli bir biçimde verilir: *“Hamparson'un ağzında diş kalmadığı halde Bahtiyar Paşa'nın iki azı dişlerinden maada bütün dişleri sapasağlam durmaktadır. (...) Hamparson Ağa'nın başında saç kalmadığı halde Bahtiyar Paşa'nın fırça gibi saçlarında beyaz olan kıllar siyah olanlara nispetle yüzde yirmi derecesine varamazdı.”* (s.45)

Alafranga terbiyeyi bilen Bahtiyar Paşa, sıhhatli ve dinçtir. Zekâyi'nin Hasna'ya gönderdiği mektup Şehnaz'a verilir. İlân-ı aşkın yazıldığı mektubun Zekâyi'ye ait olduğu anlaşılınca Şehnaz bu mektubu babasına gösterir. Bahtiyar Paşa, Uzletî Efendi'nin konağına giderek Zekâyi'nin kızıyla evlenmesi gerektiğini öne sürer. Şehnaz Zekâyi ile evlenir. Zekâyi, babasından kendisine kalan bütün mirası Benli Helena ile Paris'te yer. Borçlarını Şehnaz'ın mücevherleriyle ödemek ister. Bahtiyar Paşa tarafından engellenir. Paşa, Zekâyi'nin kızından boşanmasını ister.

### **Benli Helena**

Romanın libidanal yapısını kuran bir norm şahıstır. Zola'nın romanlarını rezaletane olarak gören Ahmet Mithat Efendi'de Zola'nın kişileri vardır. Helena, Nana'ya benzer. Ama romancı aynı zamanda ahlâkçı olduğu için kötü kişilerin cezasını

ihmal etmez. Beyoğlu'nun düşkün Rum kadınlarından olan Benli Helena, Zekâyi'nin metresidir. “*İstanbul'un Paris taklidi bir uydurması*”dır (s.152). Benli Helena'nın Zekâyi ile ilk karşılaşmaları Andonaki'nin ara yapması sayesinde gerçekleşir. Benli Helena'yı belalı Nizami ile beraberken araba içinde gören Zekâyi, Andonaki'den bilgiler alır. Zekâyi'nin zengin bir mirasyedi olduğunu gören Benli Helena, Nizami'ye terk eder. Zekâyi ile Beyoğlu'ndaki balolara katılır, eğlence alemlerinin en gösterişli kadını olur. Zekâyi evlendikten sonra bile onunla Paris'e eğlenmeye gider. Zekâyi'yi borç içinde bırakan Benli Helena, bir Amerikalıyla çıkmaya başlar.

### **Nizami**

Benli Helena'nın belalı olan Nizami hapisten yeni çıkan külhanbeyli tiplemesidir. Romana geleneksel bir renk katmasının öte işlevi yoktur. Geleneksel Türk tiyatrosundaki Tuzsuz Deli Bekir tiplemesine çok benzeyen Nizami ile ilk olarak Zekâyi'nin Benli Helena'ya kur yaptığı sırada rastlarız: “*Üstü başı temiz kendisi yirmi beş yirmi altı yaşında bir genç adam idiyse de çehresi o kadar bozuktu ki sanki vücudunda kana bedel hep irin bulunduğu zannolunurdu. Bir ehl-i dikkat bu hali görse Nizami denilen bu zatın maişetinde hiç intizam olmadığını ve işrette ve hevâ-perestlikte derecât-ı ifrata vardığı için daha şu genç yaşında vücudunu böyle berbat eylemiş olduğunu hükmeyledi.*” (s.108) Benli Helena'nın kendisini terk ederek Zekâyi ile oturup kalkmasından müteessir olan Nizami, bir minareye çıkarak intihar eder.

### **b. Fon Şahıslar**

Karnaval romanında bulunan fon şahıslar genellikle Bahtiyar Paşa konağı etrafında kümelenir. Fon şahısların işlevi, Bahtiyar Paşa konağının mutantan yapısını göstermektir. Fon şahıslar Ayrıca romana canlılık kazandırır.

Kutsuş, Bahtiyar Paşa konağın muhasebe işlerine bakan daire müdürüdür. İngiliz olan Kutsuş, kibirli bir insandır. Kibri yüzünden daire müdürü değil de sanki kumpanya müdürü gibiymiş davranır (s.48).



Madam Mirsak, Şehnaz için tutulan Fransız muallime ve mürebbiyedir. Fransız edebiyatının ünlü edebiyatçılarının eserlerini kütüphanesine koymuş, onları ezbere bilir. Madam Mirsak'ın üslubu George Sand ve Emile de Girardin'inkine benzetilir. “*Otuz yedi otuz sekiz*” (s.49) yaşlarında olan Madam Mirsak, Şehnaz'ın hocası olarak ona Fransızca öğretmiştir. Madam Mirsak, Kutsuş ile sevişir. Konak halkı uykuya vardığında Kutsuş ile Beyoğlu'ndaki balolara gider.

Victor Hague, Bahtiyar Paşa konağının arabacısıdır. Birkaç defa zengin olmuş; ancak parasını sefahete harcamıştır. Sarafin, konağın jokeyi olarak binicilik ustasıdır.

Madame Gabat, Şehnaz'ın müzik ve dans hocasıdır.<sup>143</sup> Madam Gabat, gençliğinde Paris tiyatroların gözdesi olmuş ve mevcut yaşında dahi güzelliğini muhafaza etmek için makyajına çok önem veren bir tiptir. Şehnaz'ın oda hizmetçisi Sofi, on dokuz-yirmi yaşında olmasıyla en genç hizmetçidir. Fransız olan Sofi, nadir bulunabilecek güzellerdendir (s.49).

Andonaki, romanda Benli Helena'nın çöpçatanı olarak görülür. Zekâyi ile Benli Helena'nın arasını yapar (s.149). Resmi'nin annesi öldükten sonra kendisine süt annesi validelik yapar. Resmi, süt annesi ile birlikte yaşar. Hasna, Bahtiyar Paşa konağından çıkarıldıktan sonra Resmi tarafından süt validesinin yanına getirilir. Resmi, Hasna'nın kimsesi olmadığı için onu süt validesinden isteyerek evlenmeden önce bir geleneği yerine getirmiş olur.

Mariyanko'nun sevdiği Rus genç Nikolaki'dir. Nikolaki, Mariyanko ile drahoması olmadığı için evlenememektedir. Mariyanko; Zekâyi, Madam Hamparson ve Hamparson Arslangözyan Ağa'dan aldığı paralarla drahomasını toplar. Nikolaki, Mariyanko'da çok paranın olmasına şaşırır ve çalıntı olduğunu düşünür. Dürüst bir genç olarak yansıtılan Nikolaki, Mariyanko'nun paraları kazandığına inanınca evlenmeye karar verir (s.231-232). Nikolaki'nin tasvirinde “aşâğılama” ve idealize etme” yoktur (Gökçek 2006: s.29). Angliko ise Nikolaki'nin kız kardeşidir. Nikolaki, Hamparson Arslangözyan Ağa'nın Madam'ın odasına baskın yaptığı gece Mariyanko'yu konaktan alarak Angliko'nun evine götürür (s.232).

---

<sup>143</sup> Ahmet Mithat, birçok romanındaü karakterlerinin bir kısmını müzik eğitiminden geçirir. *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*'de Canan, *Hasan Mellâh*'ta Cuzella ve *Karnaval*'da Şehnaz bu eğitimden geçirilir. *Henüz 17 Yaşında* romanında musikî önemli yer tutar. *Kafkas* romanında etnik müzeksten söz edilir. Bütün bunlar ahmet Mithat'ın müziğe olan bağlılığı ve çocuklarını belirli bir müzik terbiyesinden geçirmesine (Uç 2000: s.185) bağlanabilir.

Fon şahıslar, aşk örgüsünü ucundan kenarından etkilerler. Örgünün dışı doğru vaka halkasını oluştururlar.

### 3.1.1.11.3. Yapı

*Karnaval* romanı dejenere yapıya (plot degeneration) sahiptir. Bütün ilişkileri dejenerasyon pekiştirir.

Tanzimat dönemi romancılığında, romancılar moral kaygılar nedeniyle kahramanlarını cezalandırmıştır. Böyle olmadığı zaman toplum tepki gösterir. Resmi de Zekâyi de cezalandırılır. Resmi, Madam Hamparson'un kocası tarafından odasının basıldığı sırada pencereden atlar ve ağır yaralanır. Zekâyi de Paris'te bütün servetini Benli Helena ile tüketir. İstemeyerek evlenmek zorunda kaldığı Şehnaz tarafından bile reddedilir. Bu nedenle *Karnaval* romanı dejenere yapı (plot degeneration) üzerine kurulmuştur.

Romanın açılışı (opening) “*İstanbul’da Şehzadebaşı’nda kibardan Uzletî Efendi’yi belki tanımazsınız.*” (s.1) şeklinde yapılır. Bu girişle Zekâyi Bey ve çevresi tanıtılır. Geleneksel roman anlayışına bağlı kalmış olan Ahmet Mithat Efendi, romanın hemen başında şahısların sunumunu yapar.

Roman 3 Kitap’tan oluşmaktadır. Birinci Kitap “*Karnavaldan Mukaddem*” İkinci Kitap “*Karnaval İçinde*” Üçüncü Kitap “*Karnavaldan Sonra*” adını taşır. Her kitap On Bab’tan oluşur. Her babın konuya göre başlığı bulunmaktadır.

Romandaki episodları karnaval birleştirir. Söz konusu karnaval, İstanbul’daki Rumların Beyoğlu’nda düzenledikleri balolardır.

Romanın girişinde (exposition) Resmi ve Zekâyi’nin karnaval öncesinde edindikleri yeni çevreler ele alınır. Resmi ile Madam Hamparson arasındaki münasebet başlar. Öte tarafta Zekâyi Benli Helena ilişki geliştirir. Düğüm (complication) Benli Helena ile Zekâyi, Madam Hamparson ile Resmi ve Şehnaz’ın Beyoğlu’ndaki eğlence alemlerinde yaşadıklarıdır. Dönüm (climax), Resmi ve Madam Hamparson’un Hamparson Arslangözyan tarafından basılmasıdır. Çözüm (unravelling) Resmi’nin pencereden atlarken iyileşmesi, Madam Hamparson’un rahibe olmaya karar vermesi ve Zekâyi’nin bütün servetini tüketmesidir.

Anlatıcının sık sık araya girmesi, romanın mantığı gereğidir. O, insanlara hayatı gerekçesiyle öğretir. Beyoğlu'nun Pompei şehrini andırması ele alınır. İstanbul'da yaşayan Müslüman olmayanların tertip ettiği alemlere Türk gençlerinin de katıldığı anlatılır.

#### 3.1.1.11.4. Kurgu

*Karnaval* romanı, iki Türk gencinin İstanbul'da yaşayan Müslüman olmayanların içinde birbiriyle kesişen öyküsünü ele alır. Yanlış Batılılaşma anlayışının yerli ve azınlık tiplerin üzerindeki etkisi ele alınmıştır. Romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) Beyoğlu'nda düzenlenen balolardır.

Romanda iki karakterin hayatı dikkati çeker ve bütün vakalar bu iki karakterin etrafında geliştirilmiştir. Protagonist olan Resmi, piyano tamiri sayesinde Hamparson Arslangözyan Ağa'nın evine teklifsiz girmeye başlar. Zekâyi'yi Hamparson Arslangözyan'ın evine sokan Resmi'nin arkadaşıdır. İki Müslüman Türk genci, Ermeni ve Hristiyan olan Hamparson Arslangözyan Ağa'nın dostu olurlar. Madam Hamparson'un istisna bir güzellikte olması vakanın dinamiği olarak kullanılmıştır. Eğer Madam Hamparson sıradan bir kadın olsaydı, ne Resmi ne de Zekâyi Madame Hamparson Arslangözyan Ağa'nın evine gidip gelirdi. İki arkadaşı birleştiren de ayıran da Madam Hamparson olur. Madam Hamparson, romandaki vakanın tırmanışa (rising) geçmesini sağlar. Resmi'nin Madam Hamparson ile yaşadığı aşk ile Zekâyi'nin Benli Helena ile yaşadığı aşkın yasak (prohibiton love) olması yönüyle ortaktır. Romanda yasak aşk, en önemli 'action' unsuru olarak kullanılmıştır.

Zekâyi, şıpsavdi ve züppe (snob) bir Tanzimat genci olduğu için Madam Hamparson'a aşk teklifinde bulunur. Madam Hamparson, Zekâyi'yi kibarca reddederken Resmi'ye karşı bir alaka geliştirir. Madam Küpeliyan'ın iki âşık arasında itirafı sağlaması ile münasebet başlar. Madam Hamparson ile Zekâyi arasındaki münasebetin başlaması İstanbul'daki karnaval mevsimine denk düşer. Beyoğlu hayatı iki âşık'ı kendine çeker. Zekâyi ise Madam Hamparson'a ulaşamamanın kıskançlığı içinde yanıp tutuşur ve Resmi'ye karşı intikam hisleri besler. Zekâyi'nin amacı, Hamparson Arslangözyan Ağa'nın iki âşık'ı yakalamasını sağlamaktır. Öte yandan

Resmi, Zekâyi'nin plânlarını boşa çıkarmak ister. Zekâyi'nin Hasna'ya gönderdiği mektup, Şehnaz'a ulaştırılır. Aşk teklifini içeren bu mektup, çirkin ve şımarık olan Şehnaz'ın babası Bahtiyar Paşa'ya da ulaşır. Böylelikle Zekâyi, Şehnaz ile evlenmek zorunda kalır. Zekâyi de Madam Hamparson'un evinin hizmetçisi Mariyanko'dan Resmi ve Madam Hamparson münasebeti hakkında her türlü bilgiyi alır. Zekâyi, iki âşık'ın münasebetini Hamparson Arslangözyan Ağa'ya mektup aracılığıyla bildirirse de başlangıçta başarısız olur. Hamparson Arslangözyan'ın Resmi ile karısı arasında yaşanan aşktan haberdar olması tansiyonu yükseltir. Fakat daha sonra Resmi ve Madam Hamparson, birlikte olacakları bir gece aldığı haberle odaya baskın yapan Hamparson Arslangözyan Ağa tarafından yakalanırlar. Resmi ağır yaralanır. Madam Hamparson, feci şekilde dövülerek evden atılır. Böylelikle Zekâyi intikamını almıştır. Romanın dönüm noktası (climax) olan bu hadiseden sonra vakanın çözümü yapılır.

Zekâyi, Paris'te babasından kalan bütün mirası tükettikten sonra İstanbul'a borçlu olarak döner. Şehnaz'ın değerli eşyalarını almaya uğraşırken Bahtiyar Paşa tarafından Şehnaz'dan boşatılır. Madam Hamparson ağır bir vicdan azabı ile rahibe olmaya karar verir. Resmi ise ölümden dönerek aylarca süren bir nekâhetten sonra Hasna ile evlenir.

*Karnaval* romanının kurgusu Ahmet Mithat Efendi'nin önceki romanlarından çok daha başarılıdır. Kurguyu besleyen birçok his bir arada kullanılmıştır. Aşk, çekişme ve intikam kurguyu besleyen en önemli unsurlardır.

### 3.1.1.11.5. Yer ve Zaman

Romanda, kahramanların görüştüğü ve birlikte zaman geçirdiği üç ev ortamı vardır: Uzletî Efendi Konağı, Bahtiyar Paşa Konağı ve Hamparson Arslangözyan Ağa'nın evi. Romanda mekânların ayrıntısına genellikle inilmez.

Romanda ilk olarak Uzletî Efendi konağından söz edilir. Şehzadebaşı'nda olduğu bildirilen konağın “*gayet mükemmel bir bahçesi*” (s17) vardır. *Karnaval* romanında bu konağa ait başkaca bir özellik verilmemiştir.

Hamparson Arslangözyan Ağa'nın evi Beyoğlu'ndadır. “...*tezyinatça birincilerden addolunur. Hanesinin nizam ve intizamı tam alafrangadır.*” (s.30)

şeklinde tanıtılan ev ortamı, Hamparson Arslangözyan Ağa'nın zenginliğini ortaya koymaktır. Mariyanko ve Madame Küpeliyan evin iki hizmetçisidir.

Bahtiyar Paşa konağının ihtişamı hizmetkârların tanıtımıyla yapılır. Konağın harem ve selamlık adında iki ciheti vardır. Selamlıkta daire müdürü, arabacı, jokey vs. pek çok hizmetkâr vardır. Harem tarafı, Şehnaz Hanım'a içindeki bütün hizmetkârlarla tahsis edilmiştir. Burada Madame Mirsak, Madame Gabat ve Sofi muallime ve hizmetkâr olarak bulunurlar.

Romandaki vakanın esas olarak yoğunlaştığı yerler, Hamparson çiftinin evi ve Beyoğlu eğlence alemleridir.

Romanda kullanılan dış mekânlardan ilki Taksim'deki belediye bahçesidir. Resmi ve Zekâyi belediye bahçesinde gezinirken Hamparson çifti ile karşılaşılır. Zekâyi, Madam ve Mösyö Hamparson ile burada tanışma şansı bulur. Belediye bahçesinin hiçbir ayrıntısına yer verilmemiştir. Zekâyi, Kâğıthane'de kadınlara kur yaparken Benli Helena ile karşılaşır. Romanda Kâğıthane'den mesire yeri olarak söz edilmiştir. Mariyanko, Zekâyi ve Hamparson Arslangözyan Ağa'dan aldığı birçok paralarla Nikolaki'ye drahoma müjdesi vermek için Rusya Sefarethanesi'nin yanındaki kunduracı dükkânına gider (s.228). Bu mekânın yine hiçbir ayrıntısına inilmemiştir.

Beyoğlu'nda karnaval sezonunun açılması ile romancı uzun bir tasvire girişir. Beyoğlu'nun karnaval mevsimi nedeniyle kazandığı yeni çehre şöyle anlatılmaktadır: *“Karnaval geldi. O bezm-i nûşânûş tezyin olundu. Hem de ne suretle zinetlenmiş! Öyle yalnız bir oda içinde dört kadeh ve bir şişe ile birkaç tabak mezeden ibaret bir hazırlık değil! Bütün Beyoğlu ve Galata yekpare bir safahane kesilmiş. Balo verecek olan salonların önünde rengârenk bayraklar temevvüc ediyor ki dünya dünya yüzünde bayrağı olan ne kadar milletler varsa kâffesinin elvân-ı milliyesini buralarda görebilirsiniz. Yalnız bayraklar mı? Defne, şimşir, taflan gibi her zaman zümür-rüd-âsâ yeşil bulunan dallar ile balohanelerin içleri dışları donatılmış. Gecelerei rengârenk fenerler asılıyor. Kapıların önünde kapı kadar yaldızlı levhalar o gece orada bir büyük ve umumî balo verileceğini ve maskeli olsun ve maskesiz olsun gelinebileceğini vesaireyi âleme ilan ediyor.”* (s.139) Maskenin olması, dönemin gençleri ve meraklıları için önemlidir. Resmi ve Zekâyi baloya maske ile katılır. Madam Hamparson yakalanmamak için maske takar. Baloda tanınmamak gayr-i müslümlerce de arzu edilen bir durumdur. Madam Mirsak ve Mösyö Kutsuş da baloya maske ile devam ederler.

Sarafin ve Victor Hague'nin işbirliği ederek fidye için Şehnaz Hanım'ı Madam Mirsak ve Mösyö Kutsuş ile kandırarak götürdükleri lokantanın tasviri yapılır. Bu lokanta, kaçırılmayı daha iyi izah etmek için ürkütücü bir dekor ile verilmiştir: “Lokantanın kapısından girildiği zaman on metre kadar tulunda bir kemer altından geçilmek lazım gelip buradan geçtikten sonra üzerine yine kemer örülmüş mürabbü'ş-şekl bir ev altında bulundular. Kapıdan girilip gelindiği zaman sağ tarafta kalan dil'i üzerinde bir merdiven kapısı olup oradan girdikleri zaman yukarıya çıkmak üzere karşularına bir merdiven geldiği gibi onun sağ tarafında dahi aşağıya inmek üzere bir merdiven görülmüştü.” (s.202) Bir mağara gibi dehlizleri olan bu mekân, esasında Çatal Sakallı'nın Şehnaz Hanım'ı fidye için alıkoyduğu yerdir.

İki mekân daha vardır. Birincisi, Madam Küpeliyan'ın evi, yoksul evi olarak tanıtılır. Ayrıntısı yoktur. Madam Hamparson, Küpeliyan'ın evine sığır. İkinci mekân ise Resmi'nin süt annesiyle kaldıkları evdir. Evin ayrıntısı yoktur.

Romanda mekânlar, isimleriyle geçer. Romandaki Mekânlar romanın vaka atmosferi pek etkilemezler.

Zaman bir yıldan az bir süreyi kapsar. Romanın girişinin (exposition) yapıldığı org tamiri kış aylarında gerçekleşir. Resmi, Boğaziçi'nde bir Müslüman dostunun yalısında Hamparson Arslangözyan Ağa ile karşılaşır. Bu karşılaşma, romanın vaka zamanını başlatır. Romanın Üç Kitap altında ele alınması da vaka zamanını açıkça gösterir. Birinci Kitap “Karnavaldan Mukaddem”(s.17) başlığını taşımasıyla kış mevsimini gösterir. Resmi, org tamirini 10-15 gün içinde gerçekleştirir. Bundan sonra Hamparsonların evine devama başlar. Bu devam, Karnavaldan öncedir. Resmi, yine karnaval öncesi Hamparsonların evine uğrayacağı zaman şöyle ele alınır: “Mevsim kanunievvel ibtidaları. İstanbul'da ekseriya şubattan bed ile hükmünü icraya başlayan şiddet-i şitâ bu sene o müsaadeyi göstermeyip bilakis ol kadar istical eylemiş ki kanunievvel ibtidalarında bulunulduğu hâlde kar, bora, fırtına, soğuk maazallah!” (s.56) Tam tarih verilmemekle beraber, mevsimin genellikle kişileri iç mekâna bağlaması sayesinde Resmi ile Madam Hamparson arasındaki münasebet başlar.

Romanın ikinci bölümü olan İkinci Kitap “Karnaval İçinde” (s.139) başlığını taşır. İkinci bölüm zamanın akışını gösterir. Balolar, bahar mevsiminde düzenlenir. Resmi ile Madam Hamparson'un baloya devamları, Zekâyi'nin Benli Helena'ya kur yaptığı zamana denk gelir. Zekâyi Kâğıthanede, Benli Helena'yı ilk gördüğünde

Nizami'yle de karşılaşır. O zaman Nizami ile Benli Helena birliktedir. Benli Helena, Zekâyi'yi tanıdıktan sonra Nizami ile birlikte olmaz artık. Romanın sonunda Nizami'nin Benli Helena ile birlikte olduğu zamanlar mart ayı olarak yansıtılır. Zira Nizami Benli Helena ile beraberken kendisine emanet edilen sandıktan seksen bin kuruş parayı zimmetine “*mart ayında*” (s.280) geçirmiştir.

Resmi ile Madam Hamparson'un odada sevişirlerken basılması, bahar mevsiminin sonlarıdır. Zira balolar devam etmektedir. Hamparson Arslangözyan Ağa'nın Zekâyi'nin ihbarı sonucunda baloya giderek Madam Hamparson'u araması bir balo sırasındadır. Resmi ile Madam Hamparson'un yakalanmasından sonra gelişen olaylar romanın üçüncü bölümü olan “*Karnavaldan Sonra*” (s.227) başlığını taşır. Bu bölüm vakanın çözümünün (unravelling) yapıldığı bölümdür. Resmi'nin Hamparson'un odasındaki pencereden atlayıp yaralanması ile iyileşmesi arasında aylar vardır. Madam Küpeliyan'ın evinde kalan ve uzunca bir süre yediği dayağın tesirinde kalan Madam Hamparson'u Resmi, ancak “*üçüncü ayından sonra*” (s.248) yarım ölü bir şekilde ziyaret edebilmektedir. Resmi, bu ziyareti sırasında sedyeden dahi doğrulamaz. Resmi'nin tamamen iyileşmesi ve Hasna ile evlenmesi Madam Hamparson'un odasının penceresinden atlayıp yaralanmasından altı ay gibi bir süre sonra gerçekleşir. Resmi'nin pencereden atlayıp yaralanmasından sonra anlatım hızının (narration speed) artmasına paralel olarak zaman da hızlıca akar. Hamparson Arslangözyan Ağa ikinci evliliğini yapar, boşanır ve ölür; Zekâyi Paris'te Benli Helena ile bütün servetini tüketir, Benli Helena tarafından terk edilir ve Şehnaz tarafından boşanılır. Resmi, ağır yaralıyken ölümden dönerek iyileşir ve Hasna ile evlenir. Madam Hamparson ağır bir vicdan azabından sonra rahibe olmaya karar verir.

Romanda zamansal tanımlamalarda gündelik zaman (part of day) kullanılmıştır. “*akşam*” (s.26) ve “*ertesi gün*” (s.27) gibi tanımlamalar, romanda sıkça kullanılmıştır.

Romanda zaman yer yer geleneksel anlatı türlerinde sarf edildiği gibi ele alınır. Zaman belirsiz bırakılır. Resmi'nin Zekâyi'yle gezinirken Hamparsonlarla karşılaştığı günün zamanı şöyle anlatılır. “*Bir Pazar günü Resmi Taksim'deki belediye bahbahçesindeki Zekâyi ile gezinirken...*” Hamparsonlar çıkar gelir. Şüphesiz ki bu anlatımda geleneksel anlatı türlerinin etkisi söz konusudur.

Romanda bir kez olay zamanı ile reel zaman karşılaştırılır. Şehnaz'ın Madam Mirsak ve Mösyö Kutsuş ile balodayken davet edildikleri lokantaya giderken

Beyoğlu'nun arka sokakları zamansal olarak karşılaştırılır. Bu karşılaştırmada reel zaman ve olay zamanı esas alınır. Ancak reel zaman belirsiz olarak verilir: “*Bu lokantanın cadde üzerinde bulunmayıp da birçok eğri büğrü sokaklardan uzun uzadıya yürümeye ihtiyaç göstereciük kadar hücre bir mahalde bulunması bugünkü günde nazar-ı dikkate alınacak olsa Beyoğlu taraflarında hırsızlığın kesret bulması münasebetiyle şüpheye davet edebilir idiye de o zamanlar için böyle bir şüpheye mucip olacak ahval ortada yoktu. Binaenaleyh bizim üç refik serbest serbest yürüyerek bir kargir binaya girdiler.*” (s.201)

*Karnaval* romanı, Ahmet Mithat'ın çoğu romanındaki gibi geçmişten bir zaman dilimi verilir ve gelişen olaylar yazılış zamanına (lecture time) doğru getirilir. Böylece zamanda yaklaşma sağlanır.

#### **3.1.1.11.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı**

Romanda, hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Madam Hamparson'un Resmi'ye âşık edilmesi konusunda anlatıcı mantıklı açıklamalara girişir. Madam Hamparson evli olmasına rağmen işleyeceği aşk suçunu seveceği erkeğe bağlamaktadır. Yani Madam Hamparson erkek sevildiği takdirde koca aldatılabilir sonucuna ulaşır. Madam Hamparson'un içmonolog olarak yansıtılan düşüncesi şöyledir: “*Ama mutlaka bir töhmet-i muhabbetle müttehim olacak isem bari benim seveceğim veyahut sevdiğim bir adam olsun ki hiç olmazsa başkalarının heva ve hevesine kurban olmayım da kendi heva ve hevesim yolunda mahv olayım.*” (s.43) Oysa Madam Hamparson, daha önceki sunumunda iffetli bir kadın olarak yansıtılır. Hamparson'un bu düşünceleri aldatmaya açık kapı bırakmakla birlikte anlatıcının güvenilirliği sorgulandığında karşımıza “unreliable narrator” çıkar.

Anlatıcı, gerekli gördüğü zaman vakaya müdahale eder. Kişilerin okurun moral anlayışına ters düşen birtakım davranışları karşısında kendi görüşlerini açıklayan anlatıcı, aynı zamanda okuru bütün zihinsel (meaning) faaliyetlerinde yönlendirmek ister. Madam Hamparson'un kocasını seveceği erkekle aldatabileceği düşüncesi karşısında anlatıcı, roman sanatını açıklar: “*Eğer bir kadın için şöyle bir felâket-i âşıkâne mukadder ise o felakete birtakım heveskârların teskîn-i harâret-i heveskârîsi*



*için duçar olmaktan kendi hevesi uğruna duçar olmak ve başkası için mahv olacağına kendisi için mahv olup gitmek elbette müreccahtır.”* (s.43) Anlatıcının bu görüşleri, tecavüze uğrama veya kötü yola düşme edimi karşısında haklı olur.

Bahtiyar Paşa'nın dört karısı vardır. Anlatıcı yine araya karışır ve kadın okuyucularının tepkisine cevap verir: “*Vay şimdi karilerimiz hanumlardaki gazap! Bir adamın dört karısı olmak bahtiyarlık mı imiş? Bu ne yanlış fikir! Bu ne garip zehap! Yazılacak şeyler bitti de bir de erkekleri dört kadın almaya teşvik mi kaldı? Karilerimiz böyle birden bire hiddetlenmezler ise kendilerine pek çabuk müsalaha edebiliriz.”* Anlatıcı, daha önce çok eşliliğin “*iltizam cihetinde*” (s.47) olmadığını çeşitli yayınlarda dile getirdiğini belirtir. Böylelikle anlatıcı, okurun tepkilerini karşılayarak yumuşatır.

Ahmet Mithat Efendi'nin tuttuğu kahramanlarına yüksek perdeden nutuklar attırır. *Karnaval* romanında menfi birtakım özelliklerine rağmen Resmi'yi tutan anlatıcı, ona kıskançlık bahsinde nutuk attırır. Herkes Resmi'nin konuşmasını dinler ve mantıklı açıklamalarına ikna olur. “*Müsaade buyurunuz da madam fikrimi esasdan serd edeyim.”* (s.73) diyerek açıklamalara girişen Resmi, bir ahbap meclisinde değil de bir parlamentoda hatip ya da mahkeme salonunda avukat edasıyla konuşur gibidir. Kıskançlık konusunun işlendiği mecliste tiyatro üslubu da kullanılmıştır. Madam Hamparson dışında mecliste bulunan kişiler “*Bir erkek*” (s.74), “*Bir efendi*” (s.73) gibi tanımlamalarla diyalog sağlanır.

Başta *Müşahadat* olmak üzere romanda gözlemci bir anlatıcı üslubu oluşturmak isteyen romancı, anahtar deliğinden gözleme yer verir. Bahtiyar Paşa'nın konağında Şehnaz'a müzik öğretmenliği yapan Gabat'ın odası anahtar deliğinden gözlenir: “*Evvelâ Gabat'ın odası derununu anahtar deliğinden bir temaşa ederek söylenen sözleri dahi işitmek için kulağımızı o deliğe tutalım.”* (s.81) Bir kadının mahrem olarak bulunduğu odasını anahtar deliğinden gözlemlemek ile “*açık roman*” (s.42) yani pornografik roman arasında ilgi kuran anlatıcı, Gabat'ı erotizm içinde tasvir eder: “*... yalnız bir keten gömlek içinde bulunduğu hâlde bir mükellef yatak içindedir diye gözünüzün önüne getiriniz. Ama o gömleğin gecelik gömleği olduğunu yani dekolte usulünce göğüs ve ense ve kolların bilküllüye açık bulunduğunu da hesaptan hariç tutmayınız.”* (s.81)<sup>144</sup>

<sup>144</sup> Anahtar deliğinden izlemek, pornografide leitmotiv olarak kullanılır. John Cleland'ın ilk pornografik roman olarak değerlendirilen ve *Fanny Hill* olarak bilinen *Memoirs of a Woman of Pleasure* romanında bu izleme hadisesi ile karşılaşılır. Bu yöntem, romandan sinemaya aktarılmıştır (Mayne 1990: ss.13-48).

Anlatıcı, okurla o kadar özdeşleşir ki romanda dua üslubu bile kullanılır. Nizami'nin intiharından sonra dua edilir. Romanın anlatıların karnavalı olduğu daha açık görülür böylelikle: “*Cenabıhak cümleyi bu misillû sû-i avâkıbdan muhafaza buyursun. Bahusus erbâb-ı işrete bu derecelere varmaksızın tarîk-i nedâmet ve necâti irae eylesin amin!*” (s.283) Bu üslup bize mesnevi ya da kasidelerdeki dua bölümlerini hatırlatır.

### 3.1.1.11.7. Muhteva

*Karnaval* romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin aldatma (adultery) üzerine kurguladığı romanıdır. Beyoğlu'ndaki hayatı gözler önüne sererek geleneksel toplum normları dahilinde “catharsis”in kullanıldığı romanda aşk, kıskançlık ve aldatma kullanılan belli başlı temalardır. Romancının birçok romanındaki ortak tavrı olan tema yığmak, bu romanında da görülür. Hatta *Karnaval*'de romancı muhtevasının asıl kaynakları hakkında önemli bir bilgi verir: “...*halkın gıpta eylediği bahtiyarlıklar içinde büyük büyük bedbahtlıklar olmasa ve halkın yüreğini acıtan bedbahtlıklar içinde içinde büyük bahtiyarlıklar bulunmasa idi romancılara sermaye mi kalırdı.*” (s.32)

Aşkın odağında Madam Hamparson bulunur. Eşsiz bir güzel olmasıyla ilgi odağı olan Madam Hamparson, Zekâyi'nin teklifini reddetmesine karşılık Resmi ile aşk yaşamaya başlar. Madam Hamparson'un aşk yaşamaya başlaması, kocası Hamparson Arslangözyan Ağa'yı aldatması anlamına gelmektedir.

Karnaval romanında milletlerin özellikleriyle karşılaşırız. Çinlilerin üretimde çok iyi taklit yaptıkları romanda bir anekdot ile anlatılır: “...*Çine bir İngiliz gemisi gitmiş. Zabıtanın birisi pantolonu kalmadığı cihetle Çinli bir terzi çağırıp fakat Avrupa modasınca pantolon biçmeyi, dikmeyi şayet beceremez diye bir eski pantolonu verip 'işte biaynihi bunun gibi olsun' demiş. Terzi üç beş gün sonra pantolonu yapıp getirmiş. Daha bohçasından çıkarırken zabıt 'Verdiğim pantolonun aynı oldu ya?' deyince Çinli 'evey efendim aynıdır! Şu kadar ki verdiğin pantolonun dizinde bir kav biraz tûlânice bir eser bırakmış. Benim yaptığım ise belli belirsiz biraz daha müdevverce oldu' cevabını vermiş. Bir de zabıt bohçayı açarak eski pantolonu dahi aramaya başlamış ise de bohçada diğer bir eski pantolondan başka bir şey göremeyince Çinli demiş ki*

*‘Efendim benim yeniden yaptığım pantolon elinizde olandır. Verdiğim nümine dahi bohçada kalandır. Yalnız o dediğim kav yanığından başka bir farklarınız varsa bir paranızı almam!’* (s.23) Çinlilerin taklit yeteğinin ileri düzeyde olduğu romanda vurgulanmak istenmiştir.

Hamparsonların evinde verilen bir ziyafete katılan konuklar ve Hamparson Arslangözyan Ağa *“Fransız muaşakası”* (s.69) üzerine konuşurlar. *“Fransızlarla tarihinin her türlü rezaili”* (s.69) denilmek suretiyle soylular arasındaki aşk münasebetinden söz edilir. Evli kadınların edindikleri sevgililerin çokluğuna işaret edilir.

Yine Hamparson Arslangözyan Ağa’nın evinde hazır bulunan meclis kıskançlık üzerine bahse girişir. Resmi’nin bir hatip gibi söz olarak kıskançlık üzerine konuşması bu konuya açıklık getirir: *“Bir kadın kimlere müteallik olabilir? En evvel hatıra gelen şey o kadının kocasına olan taallûkudur. Öyle değil mi? Koca denilen şey bahiste esasımız olan tâbiat-ı beşeriyyede kadının eşidir. Öyle ise bir muktezâ-yı hükm-i tabiat bir koca kendi karısını kıskanacaktır. Kıskanmak hem de hakkıdır.”* (s.74) Karı koca münasebetinin kıskançlığa dayandığını söyleyen sözcü (spokesman) bu konudaki görüşlerini dile getirmiştir. Resmi’nin kıskançlık konusunda açıkladığı bu görüşleri Madam Hamparson ile münasebetinden öncedir. Eşinin erkekli-kadınli meclislere girmesini; gerek Resmi ve gerekse de Zekâyî ile oturmasını kıskanmayan Hamparson Arslangözyan Ağa, Zekâyî’nin mektupları sonucunda giderek kıskanç ve paranoyak bir karakter halini almaya başlar.

Romanda, İstanbul’daki demiryolu hatlarının Rumeli ve Avrupa ile birleştirilmesinin öneminden söz edilir. Madam Hamparson, yeni yapılacak olan demiryolu hattının önemini şu sözlerle vurgular: *“Eğer şimendiferler biter de Avrupa hatlarıyla iltisak eylerse İstanbul’un ticareti, serveti ne kadar artacağını konuşuyorduk. Resmi Efendi diyor ki o zaman İstanbul’a çilek ve çavuş üzümü ve sair mahsûlât vagon dolularınca Avrupa’ya gidecek ve bunlara mukabil Avrupa’dan İstanbul’a altın yağacaktır. Burası Avrupa’nın turfanda bahçesi olacaktır.”* (s.99) Roman karakterleri, trenin İstanbul ile Avrupa’yı hem birbirine ağlayacağı hem de ticareti geliştireceği görüşünde hemfikir olurlar. Hamparson Arslangözyan Ağa’nın ticaretin gelişmesinden önce arazi satın alma düşüncesi Resmi’ye ölümü hatırlatır: *“Resmi bu sözü, bu mütalâyayı tasdikle beraber şimdi elli yaşında bulunan Hamparson’un yirmi sene sonra*

yetmiş yaşına geldiği zaman hep lordlar gibi yaşamak ümidini göz önüne getirerek derin bir göğüs geçirdi ve insan oğlunun güya ölüm dedikleri şey hiç yok imiş gibi bir derece tûl-i emellerde bulunduğu azim istiğraplar eyledi.” (s.101)

Juge Sarafin, Victor Hague’ye Madam Mirsak’ı sevdiğini söyler. Victor Hague ise yapacakları soygunun aşktan üstün olduğunu ve aşkın hayvanca bir duygu olarak parayı sevdiğini şu sözlerle ifade eder: “*Aşık olanlar hayvan olurlar. Zaten aşk-ı dünya doğrudan doğruya bir hayvanlık demektir. Âşıkda hiçbir tedbir olmaz. Eğer sen her diyeceğime harfi harfine itaat edersen Mirsak’ın bir defaya birkaç defaya mahsus olarak değil Kutsuş ile ortak olarak da değil belki külliye ve ebediyen senin olacağına sana temin ederim.*” (s.186) Nitekim Kutsuş aracılığıyla alınan fidye pay edildikten sonra Madam Mirsak paranın Sarafin’de olduğunu görünce Kutsuş’u terk eder.

Zenginlik, Ahmet Mithat Efendi’nin birçok romanında ele alınan bir konudur. *Karnaval* romanında da yer bulmuştur. Zenginlik ile müreffeh olmanın aynı şey olmadığını dile getiren romancı, zenginliğin esasında bir meziyet olduğunu vurgular: “*Zengin olmak başka bir şey, refahla yaşamak da başkadır. Zengin olmak için refahı terk etmek lazım gelir. Hem çok çalışmalı hem de biriktirmeli. Ama helâlinden zengin olmak için böyle yapmalı. Yoksa alını bile terlemeksizin zengin olanlar çoktur. Fakat onların serveti kendileri için şan olacağına şeyn olur.*” (25) Romancı, mirasyedi tiplere karşı olumsuz fikirler içindedir. Zekâyi’nin akibeti bunun en güzel göstergesidir.

Erkeğin kadına değil kadının erkeğe sahip olduğu vurgulanır: “*Hiç kadın kısmına malik olmak mümkün olur mu? Meğer insan ona memlûk olmalıdır ki o dahi memlûkun hizmet ve mükâfatını kendisine malikiyet gibi bir surette tayin eylesin de insan dahi bahtiyar sayılsın!*” (s.34)

Romanda çok eşlilik konusu ele alınır. Bahtiyar Paşa’nın dört karısının olması romancıya bu konuda malumat vermek için fırsat sağlar. O, daha önce bir makalesinde bu konuya açıklık getirdiğini şöyle dile getirir: “*Ezcümle bir tarafı Türkçe diğer tarafı Fransızca olarak neşredilmekte bulunan Osmanlı gazetesinde mufassal ve meşruh olarak bahse çektik. Onlarda görülmüştür ki esası zevcat-ı taaddüdü iltizam cihetinde değildir.*” (s.47) Çok eşliliğin gerekli olmadığını dile getiren romancı, açıkça tavrını ortaya koymaktadır.

### 3.1.1.11.8. Üslup

*Karnaval* romanında, üslûbun oluşmasında genellikle sade üslup etkili olmuştur. Halk için yazmayı ilke edinen romancı, en sade eserlerinden birini meydana getirmiştir. Ancak romancının zaman zaman artistik cümleler kurma isteği bütünüyle kaybolmamıştır.

Resmi'nin kilisede orgu tamir etmek için incelediği zaman kendisini alayla “*Efendim galiba org denilen şeyi ilk defa olmak üzere görüyorsunuz.*” (s.25) şeklinde küçümseyen Hamparson Arslangözyan Ağa'ya karşı olan tavrı şöyle anlatılır: “...*Resmi Hamparson'un suratına öyle bir bakış baktı ki herifi terslemek için dünyanın sözlerini söylemiş olsa bu kadar çok manayı cami olamazlardı.*” (s.26) Diyaloglarda sade bir dil kullanılır. Bilgi ve yorum bölümünde romancının üslubu ve dili değişir.

Hamparson Arslangözyan Ağa'nın Zekâyi'nin mektuplarından dolayı karısına karşı aldatma şüphelerinin iyice uyandığı bir zamanda yaptığı konuşmada bolca argo sözcüklere yer verir. Hamparson Arslangözyan Ağa'nın Madam Hamparson'un dostunu ele vermesini istediği Mariyanko'ya karşı şöyle konuşur: “*Haydi kızım Mariyanko! Hem bu göreceğin hizmet sevaplı bir hizmettir de! Bir aşüfte rospiye âdeta pezevenklik senin gibi bir iyi Hristiyana yakışır mı?*” (s.224)

Romanda yabancı sözcükler kimi zaman asıllarıyla kullanılır. Fransız tarihindeki aşk hadiseleri anlatılırken sevicî ya da âşık yerine “*amant*” (s.70) kullanılır. Romancı söz arasında Fransızca kelimelere yer vermekten hoşlanır. Tanzimat döneminde yazılan *Araba Sevdası*'nın Bihruz'u bu tavrın uç örneğidir.

Zekâyi'nin Hasna'ya ilân-ı aşk için gönderdiği mektupta belîğâne bir üslup vardır. Söz konusu üslup, dönemin romancılığı içinde özellikle mektuplara yansımıştır. *Karnaval* romanında Zekâyi'nin yazdığı mektup bunun en güzel örneğidir: “*Gönlümün hissiyatı artık men'i kabil olamayacak dereceye vardı. Ömrümü ömrünüze katmazsam bu cihanda mesut olamayacağım tahakkuk eyledi. İşte hâk-ı pâ-y-ı ulyânıza her şeyi arz ederek merhametinizi temenni ediyorum.*” (s.113) şeklinde devam eden mektupta yüksek üslup oluşturmanın yapmacıklığı söz konusudur.

Romanda genel olarak anlatıcının metin (speech) organizasyonu ve vaka tasarımıyla kullandığı sade üsluptur. Sade üslûbun oluşmasında fiziksel aksiyon son derece etkilidir. Romanda aşk konusunun da işlenmiş olmasına rağmen, üslubun

oluşmasında fiziksel aksiyon etkilidir. Romancının bilgi vermeye çalışması ve iyi niyetli anlatıcı geleneksel anlatı türlerimizden halk hikâyelerini ve geleneksel seyirlik oyunlarımızdan meddahı kuvvetle hatırlatır. Şüphesiz ki romancı geleneksel Türk anlatı üslûbundan yararlanmışır. Elbette ki Halk hikâyeleri ve tiyatrolarında kullanılan üslubun bu romanda kullanılmış olması kaçınılmaz bir durum olacaktır. Zaten Ahmet Mithat Efendi'nin dil konusundaki bütün tartışmalarında ve yazılarında Türkçenin sadeleştirilmesini şiddetle savunduğunu biliyoruz (Yetiş 1995: s.549).

### 3.1.1.12. HENÜZ 17 YAŞINDA

*Henüz 17 Yaşında* romanı, 1881 (h. 1298) yılında kaleme alınmıştır<sup>145</sup>. Letâif-i Rivayat serisindeki Mihnetkeşân adlı hikâyesinde geçen konuyu *Henüz 17 Yaşında* romanında derinlemesine işleyen Ahmet Mithat Efendi'nin yaptığı psikolojik ve sosyolojik çözümler dikkate değerdir. Hatta psikolojik çözümler, *Henüz 17 Yaşında* romanını, psikolojik roman düzeyine ulaştıracak niteliktedir. Romanın adı, Ahmet Efendi'nin Kalyopi'nin yaşını sormasından neş'et etmiştir. “*Henüz 17 Yaşında*” (s.38) ifadesi Kalyopi'nin Ahmet Efendi'ye verdiği cevaptır.

#### 3.1.1.12.1. Konunun Ana Hatları

Roman, Osmanlı toplumunda azınlıkların boşrolüyle gerçekleştirilen fuhuş konusunu ele almıştır. (Uç 2006: s.300) *Henüz 17 Yaşında*, merhamet yapısı (plot compassion) üzerine kuruludur. Zeynep Uysal (2006)'ın ifadesiyle *Henüz 17 Yaşında* romanında mekânsızlaştırılmış bir fahişenin “*yer yurt sahibi olmasının öyküsü*”(s.278) anlatılmıştır (s.278). Ahmet Efendi ile Hulusi Efendi adlı iki arkadaş, Beyoğlu'nda izledikleri tiyatronun geç bitmesi sonucunda İstanbul'daki evlerine dönemezler. Çareyi bir randevu evine gidip kalmakta bulan iki arkadaş, Kalyopi ve Agavni ile tanışır. Gecelerini Maryanko'nun evinde geçiren Ahmet ve Hulusi Efendiler, daha sonra buraya sık sık gelmeye başlarlar. Kalyopi'nin hayat hikâyesini dinleyen Ahmet Efendi ona acır ve onu düştüğü kötü yoldan kurtarır. Fuhuş ve düşkünlüğün sosyal çevrenin zorlamasıyla gerçekleşmesi tezi, romanın üzerine bina edildiği esas konudur. Nitekim yoksul kalan Kalyopi'nin ailesi onu borçları ödemesi ve eve bakması için fuhşa itmiştir.

---

<sup>145</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000g), *Henüz 17 Yaşında, Acâyîb-i Âlem, Dürdane Hanım*, Haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

### 3.1.1.12.2. Şahıslar

*Henüz 17 Yaşında* romanının şahıs kadrosu genel olarak İstanbul'da yaşayan Rum ve Ermenilerdendir. Protagonist olan Ahmet Efendi ve bir norm şahıs olarak romanda bulunan Hulusi Efendi dışında Müslüman-Türk olarak vakaya etki eden başka bir şahıs yoktur. Şahıs seçiminin böyle olması sosyal ortam (human context) ile alakalıdır. Çünkü romanda ana vakanın cereyan ettiği yer randevu evidir. Dolayısıyla Müslüman olan bir kadının bu sosyal ortam içinde yer alması, dönemin şartları göz önünde tutulduğunda mümkün değildir.

#### a.Protagonist Şahıslar

##### Ahmet Efendi

Bir protagonist olarak bütün mücadelesi 'fuhuş' ile dir. Romanda ilk sunumu şöyle yapılır: "...uzuna karib boyu ile münasip vücutlu, koyu kumral sakallı, değirmi çehreli ve çehrece güzel olmadığı halde görüştüğü adamın teveccühünü celp edebilecek kadar cazibeli, tahminen otuz sekiz otuz dokuz yaşlarında" (s.5) olan Ahmet Efendi, iyi bir eğitim almış, önceleri mimarlık, müteahhitlik ve mültezimlik yapmıştır. Daha sonra avukatlığa başlayan Ahmet Efendi, roman boyunca bu mesleği icra eder görünür. Sanat ve edebiyattan iyi anlayan Ahmet Efendi, Hulusi Efendi ile içtiği kadehleri, Victor Hugo, Alfred de Musset, George Sand, Hafız ve Sâdî gibi edebiyatçıların şerefine içer (s.12). Fransız Tiyatrosu'nda izlediği oyunun "... en dakik ahkâmını izah ve şerh" (s.13) etmiştir.

Fransız Tiyatrosu'nda Hulusi Efendi ile izlediği oyundan sonra bitişikteki Kristal Kahvesi'nde epeyce vakit geçirir. Yağmurun hızını kesmemesi ve araba fiyatlarının çok yüksek olmasından ötürü, Beyoğlu'nda Hulusi Efendi ile geceyi geçirmek zorunda kalır. Otellerin kapalı olması ve Hulusi Efendi'nin teklifi üzerine Meryanko'nun randevu evine gitmek zorunda kalır. Hulusi Efendi kendisine ilk teklifi yaptığında "*Ben sabahlara kadar Voltaire'in, Jean Jacques Rousseau'nun şerefine konyak parlatabilirim ama o her gün gelin olan nazeninler ile bir dakika bile zıfıf olamam.*"



(s.14) diyerek randevu evinde kalsa dahi sadece uyuyacağını belirtir. Zaten Meryanko'nun randevu evine ilk girdiğinde etrafa nefret ve iğrenmeyle bakar (s.23). Ahmet Efendi'nin ilk gösterilen kızlara ilgi duymaması ve arkadaşı Hulusi'nin ona Kalyopi'yi beğenmesi, Meryanko'nun ısrarı neticesinde gerçekleşir. O, randevu evinde bir tanıdığı rastlama korkusunu dahi yaşar (s.32). Böylece onun mizacı ana hatlarıyla ortaya konur. Fakat araba parasının çok olduğunu düşünerek Hulusi'nin telkinleri sonucunda sadece yatmak için randevu evine gitmesi karakterizasyonda büyük bir boşluğa neden olmaktadır. Ahmet Efendi'nin daha sonra yansıtılan zenginliği, araba parasını düşünecek düzeyde olmadığını ispat eder. Romancı, onu randevu evine götürebilmek için sağlam bir gerekçe ortaya koyamamıştır.

Kalyopi ile tanışan ve gece odasında yalnız kalan Ahmet Efendi, romandaki sürpriz bir gelişme olarak randevu evinde bir gece daha kalmak ister. Hulusi'yi kendi hesabından para getirmesi için Sarraf Ohannes'e yollar (s.41). Onun iğrendiği bir mekânda bir gece daha kalmak istemesi, Kalyopi'nin randevu evine nasıl düştüğünü merak etmesidir. Ahmet Efendi, yeniden kalma şaşırtmacasını arkadaşına izah eder: "... *Ahmet Mithat Efendi'nin Mihnetkeşân hikâyesi gerçekten pek nakıs pek muhtasarmış.*" (s.40) Burada Ahmet Mithat'ın *Mihnetkeşân*'da işlediği konuyu genişletme amacıyla olduğu ortaya çıkar. Protagonist, tıpkı bir natüralist romancı gibi olayları yerinden tetkik etmek ister. Bu durum, bize Zola'nın *Nana* romanı için kömür ocaklarına inişini hatırlatır. Bu da Ahmet Efendi'nin kişiliğindeki entelektüel derinliği gösterir. Bir gece daha Meryanko'nun randevu evinde kalan Ahmet Efendi, Kalyopi'nin öyküsünün bir bölümünü daha dinler. Kalyopi'ye acıyan Ahmet Efendi, ayrılacağı vakit "*Yekdiğerine en muhip ve âşık olan, iki yâr-ı vefâdâr dahi olsa ancak bu kadar müştâkane ve mütehasirâne ayrılabilirler*" (s.73). düşüncesini zihninden geçirir. Fakat o Kalyopi'ye âşık olmamıştır. Zaten odada yalnız kaldıklarında Kalyopi ile herhangi bir ilişki yaşamamıştır. Sadece Kalyopi'ye acır.

Bir hafta işleriyle uğraştıktan sonra yeniden Meryanko'nun randevu evine Hulusi Efendi ile beraber giden Ahmet Efendi, Kalyopi'yi merak eder. Kalyopi'nin öyküsünü yeniden dinlemeye başlar. Randevu evine üç dört ay boyunca gider. Kalyopi'nin trajik öyküsü, Ahmet Efendi üzerinde derin tesirlere ve acıma hissine neden olur. Ahmet Efendi böylece Kalyopi'nin yanına daha sık uğramaya başlar. Randevu evine asıl gidişinin nedenini kendisi açıklar: "*Gideyim. Zavallı Kalyopi'ye bir gece*

*daha rahat ettireyim.”* (s.110) Çünkü Kalyopi’yi başkasıyla yatmaktan kurtarır. Kendisi ise ona daima şefkatle yaklaşır, ona karşı cinsel istek duymaz. Kalyopi’nin bütün öyküsüne tanık olan Ahmet Efendi böylece onu randevu evinden kurtarmak ister. Çünkü Kalyopi, hem kendi köylüleri olan Hristiyan halkın mutluluğunu bozması hem de ailesinin bir hilesi sonucu randevu evine düşmüştür. Ahmet Efendi, Kalyopi’den tekrar kötü yola düşmemesi sözünü aldıktan sonra, randevu evinden çıkarılması için borçlarını öder. Senet yırtılır. Beyoğlu’nda Kalyopi ve ailesine güzel bir ev tutar. Evi döşer. Ailesinden de söz alan Ahmet Efendi, romanın sonunda yaptığı iyiliğin huzuru içindedir.

## **b. Norm Şahıslar**

### **Kalyopi**

Hulusi Efendi, isteksiz davranan arkadaşı Ahmet Efendi’ye gecesini beraber geçirmesi için beğendiği hayat kadınıdır. Başlangıçta içe dönük (introvert type) olarak görünür. Randevu evinde bir mecburiyet sonucu kalan Ahmet Efendi, Kalyopi’i yalnız uyuyabilmek için gönderir (s.31). Kalyopi, Ahmet Efendi’ye neden kendisiyle kalmak istemediğini sorar. Cevap alamayınca o gece gider, arkadaşları ile uyur. Agavni’nin kendisine yaptığı tavsiyelere kulak kabartan Ahmet Efendi’nin Kalyopi’yi merak etmesi üzerine romanın önemli bir şahsı olur. *“Eğer o kadar zayıf olmasa değirmi çehreli addolunacak saçları, kaşları kumral, gözleri koyu elâ, kirpikleri bayağı uzun ve gözlerinin letâfetini arttıracak derecelerde kaşlarla mütenasip ve burnu gayet güzel mürtesim, hele ağız ve çenesi pek mini mini, orta boylu, eli ayağı da küçük ve güzel”* (s.36) olan Kalyopi, Rum’dur. Romancının kahramanına Kalyopi ismini vermesi, T. Abdi’nin *Kalyopi’nin Sergüzeşti* adında kaleme aldığı hikâyenin kahramanının hem Rum hem de güzel olmasına yapılan bir göndermedir (Özön 1985: s.101-102).

Kalyopi’nin Vasili’ye söylediği *“Bizim için rahat ne kadar uzak!”* (s.46) sözleri onun bütün hayat hikâyesinin nüvesi kabilindedir. Kalyopi’yi Ahmet Efendi’ye anlattığı hayat hikâyesinden tanırız. Saf bir kişilikte olması, Agavni’nin daha çok para kazanmak için yapması gereken hileleri anlattığı sahnede anlaşılır (s.34) .

Kalyopi'nin umutsuzluğu Ahmet Efendi'nin gözlemiyle ortaya konulur: “*Hakikaten pek güzelsin ama gece gündüz yorgunluktan solmuş, berbat olmuşsun.*”(s.47) Öyküsünü anlatma nedeni matem elbisesi giymesidir. Ahmet Efendi kendisine niçin siyahlara büründüğünü sorunca o da iki ay önce kız kardeşinin öldürüldüğünü bu yüzden siyahlar içinde olduğunu söyler (s.88). Kalyopi'nin babası Yorgaki zamanında iyi bir tütün tüccarıdır. O, tütünün “*inhisar eline*” (s.127) alınmasıyla işini kaybeder. Ayastefanos'taki evinin altında bir meyhane açar. Yümni Bey bu meyhaneye devam eder. Henüz on üç on dört yaşında olan Kalyopi, meyhaneye zorlanmaksızın girebilmektedir. Yümni Bey, Kalyopi'ye âşık olur. Nikolidis'i para karşılığında aracı eder. Ona pahalı hediyeler alır, aşkını ilan eder. Bir gün kaçırılıp Yümni Bey'in yanına götürülür ve nikahları kıyılır. Hadisenin duyulmasıyla şikâyetçi olunur ve Kalyopi Yümni Bey'den alınır. Bunun sonucunda Rum cemaatinden dışlanan Yorgaki (Gökçek 2006: s.32-33) meyhanedeki işini de kaybederek iyice yoksullaşır. Kalyopi'nin ablası Maryola, Ligor tarafından öldürülür. Tedavi masrafları için borç alınır. Teyzesinin kızı Amalya anne ve babasının izni sonunda Kalyopi'yi aileye bakması bahanesiyle kötü yola düşürür. Kalyopi daha sonra borçları karşılığında Meryanko'ya satılır. Ahmet Efendi ile tesadüfen tanıştıktan sonra Meryanko'nun randevu evinden borçları ödenerek kurtarılır. Bu durum, Kalyopi için bir baht dönmesi (peripetie) olarak düşünülmüştür. Ahmet Efendi, Kalyopi'ye ev tutar. Namuslu bir kadın olarak yaşamaya söz verir. Romanın sonunda ailesiyle birlikte yaşar. Ahmet Efendi'nin dostlarından birinin Rum uşağı ile evlenir. Mutlu sona (happy end) ulaşır.

### **Hulusi Efendi**

Ahmet Efendi'nin arkadaşıdır. Romandaki ana vakaya etkisi, Ahmet Efendi'yi Meryanko'nun randevu evine gitmeye ikna etmesidir: “*...orta boylu, hafif bıyıklı, ne güzel ve ne çirkin addolunamayacak ve fakat kendisine mahsus olan bir letâfet-i tebessüm ve şîve-i ifâde bir vaz ve tavr-ı dilpesende nazaran her halde güzel olmasına hüküm verilecek bir çehre sahibi, tahminen yirmi sekiz otuz yaşlarında*” (s.5) biri olarak tanıtımı yapılan Hulusi Efendi, zengin halasının “*verdiği akçe ile*” (s.6) kimseye muhtaç olmadan ve çalışmadan yaşar. Tiyatroya gitmesinin nedeni kadınları görmektir. “...

*cem'iyet-i beşeriyenin başka köşelerinde aramam. Ez-cümle tiyatronun localarında.”* (s.9) diyen Hulusi Efendi, hayatının anlamını eğlenmekte görür.

Tiyatrodan çıktıktan sonra Ahmet Efendi'yi randevu evine gitmeye o ikna eder. İlk fikir de ondan çıkmıştır: “*İçinde her gün gelin olup her gece zıfafa hazır bir nazenin!*” (s.14) diyerek övgüyle randevu evinden bahseder. Maryanko'nun randevu evinde Agavni'yi gecesini geçirmek üzere beğenir. Kalyopi'yi dahi Ahmet Efendi'ye o beğenir. Maryanko'nun randevu evinde ilk gecesinde kendisini terk edip başka müşteriye giden Agavni'yi yine de “*şâyân-ı muâheze*” (s.74) olarak görür. Randevu evine Ahmet Efendi ile her gelişinde Agavni ile birlikte olur. Hayatın sadece zevk yönüne bakan bir mirasyedi tipine örneklik eder. Kalyopi'nin randevu evinden kurtarılmasında Maryanko ile hesapları kapatmaya Ahmet Efendi tarafından gönderilir. Hesapları kapatır. Kalyopi'nin babasına teslim edilmesinde Ahmet Efendi'yi yine yalnız bırakmaz.

### **c. Fon Şahıslar**

#### **Maryanko**

Randevu evinin sahibidir. “*İhtiyar bir ermeni karısı*” (s.19) olan Maryanko, geceyi geçirmek için eve gelen Ahmet Efendi ve Hulusi Efendi'yi iyice tetkik ettikten sonra eve alır. Müşterilerinden parayı peşin alır. Çalıştırdığı kadınları borçlandırarak kendisine bağımlı kılmaktadır. Hayat kadınlarının kazandığı paradan komisyon almaktadır. Kalyopi'nin Ahmet Efendi'ye söylediği şu sözler Maryanko'nun gerçek kişiliğini ortaya koymaktadır: “*Dudu her şeye hükmeder de ona muhalefet mümkün olur mu? Olur ama sonra dudunun ziyade edepsizliğini göze alarak uzun uzadıya kavga etmeli.*”(s.109) Ahmet Efendi, Kalyopi'yi azat etmeye karar verdiğinde, sorun çıkartmadan işleri halleder.

## Agavni

Maryanko'nun randevu evinde çalışan işgüzar bir hayat kadınıdır. Hulusi Efendi, eve ilk geldiğinde Agavni'yi beğenir ve ondan sonra hep Agavni'yle birlikte olur. Kalyopi'ye akıl hocalığı yapar. Hulusi Efendi'yi uyuttuktan sonra para kazanmak için başka müşteriyle birlikte olur. Agavni kendini anlatır: “*Matmazel Agavni hanımefendi hazretlerinin bulunduğu mecliste kıyametler kopmalıdır. Onun içindir ki her zaman buraya efendiler beyler gelecek olsalar, en evvel beni isterler. Zati aşağıda büromun gözlerinde santur, ney, keman gibi birkaç mızıka aleti eksik olmaz ki bunların her biri bir beyin, bir efendinin olup bense onların meclislerinin daimi bülbülü olduğum için sazları benim odamda hıfzederler.*” (s.56) Bu cümlelerle onun müzik yeteneğine tanık oluruz: “...meşk eylediği şarkıların tamamı üstatlarından meşk eylemiş olduğu dahi hiçbir nağmesinde usulsüzlük, münasebetsizlik görülmemesinden anlaşıldı.” (s.56) “*bezm-ârâ şen, şatır, lâtif*” (s.56) olan Agavni, gelen müşterilerin kendisine bağlanması için her türlü yola baş vurur.

## Maryola

Kalyopi'nin ablasıdır. Kalyopi, Yümni Bey'den gelen teklifleri Maryola'ya danışır. Maryola Kalyopi'yi yönlendirir, onun cesaretle davranmasını sağlar. Babası Yorgaki'nin yoksullaşmasından sonra kız kardeşinin Amalya tarafından kötü yola düşürülmesine göz yummuştur. Nişanlısının Bulgaristan'da öldürülmesi üzerine yalnızlığa düşer. Ligor adlı bakkal onunla evlenmek ister. Ligor, “*Ya bana teslim olacaksın, ya sana kıyarım.*” (s.93) der. Maryola teslim olmaz. Bunun üzerine Ligor tarafından hançerlenir. İki ay sonra ölür. Kalyopi'nin Maryanko'nun randevu evine girip çalışması, Maryola'nın iyileştirilmesi için yapılan borçlar yüzündendir.

## **Yümni Bey**

Yorgaki'nin meyhanesinin müdavimlerinden olan zengin bir adamdır. Genç bir müslümandır (s.128). Kalyopi'ye âşık olur. Nikolidis aracılığıyla ona hediyeler gönderir. Evlenmek istediğini Kalyopi'ye açar. Bir gece Nikolidis'e Kalyopi'yi kaçırır. Evinde Kalyopi'yle nikah kıyar. Kalyopi'yle zifaf olur (s.140). Ayastefanos'un Hristiyan halkının çıkardığı yaygara sonucunda şikâyet edilen Yümni Bey'den Kalyopi alınır. Kalyopi'den kendi rızasıyla kaçtığını söylemesini istese de Kalyopi bunu yerine getirmez. Böylece Kalyopi'den ayrılmak zorunda kalır.

## **Nikolidis**

Yümni Bey'in Kalyopi'ye yaptığı teklifler için aracılık eden Rumdur. Parasını kötü yolda tüketip Yümni Bey'in hizmetine girmiştir (s.129). Bu işi para karşılığında yapar (s.130). Kalyopi'ye para kazanmak için Yümni Bey'e aracılık ettiğini söyler ve ondan teklifi kabul etmesini ister. Kalyopi'ye kendisini Yümni Bey'den daha çok sevdiğini, parası olmadığını, Yümni Bey'in teklifini kabul etmesi durumunda ikisinin de zengin olacağını ve kendisiyle evleneceğini söyler. Yümni Bey'e götürmek üzere Kalyopi'yi kaçıtır (s.139-140).

## **Yorgaki**

Kalyopi'nin babasıdır. Tütün işlerine tahdid getirilmesi ile sermayesini kaybetmiş, evinin altına bir meyhane açmak zorunda kalmıştır. Meyhanenin işlememesi ile iyice yoksullaşan Yorgaki, evini Kasımpaşa'ya götürmek zorunda kalır. Yoksulluktan ötürü, pazarlarda bozuk diye atılan sebzeleri toplayarak evine götürmek zorunda kalır. Kızının Amalya tarafından götürülüp kötü yola saptırılmasına sessiz kalmıştır (s.192). Kalyopi'nin randevu evinden kurtarılmasından sonra evine giden Ahmet Efendi ve Hulusi kendisinden bu konuda söz alırlar. Söze uyar. Romanın sonunda, Ahmet Efendi'nin yardımıyla iş kurar, evine bakacak duruma gelir.

## **Amalya**

Kalyopi'nin kötü yola düşmesine neden olan kadındır. Romanda kötü karakter (hero villain) olarak yansıtılır. Kalyopi'nin annesinin çocukken teyze diye hitap ettiği kadının kızıdır. Bundan ötürü adı teyzezade olarak geçmiştir (s.157). Yorgaki'nin ailesinin düştüğü yoksulluğu öğrenince uzun bir aradan sonra ziyarete gelir. Amacı Kalyopi'yi yanında çalıştırmaktır. Kalyopi'yi modistro yapma bahanesiyle para kazanmak için götürür. Kalyopi'nin annesinin, babasının ve ablası Maryola'nın, Amalya'nın hayat kadını olduğuna dair bilgi vardır. Fakat bir tek Kalyopi'nin haberi yoktur (s.158). Kalyopi'yi ilk defa müşteri huzuruna çıkarır (s.163). Dolayısıyla Kalyopi'nin daha sonra randevu evine düşmesine sebep olur.

## **Vasili**

Maryanko'nun randevu evindeki uşaktır. "... *benzinde kan olmadığı gibi*" (s.24) sürekli uyuyan tembel biri olarak yansıtılmıştır. Randevu evine gelen müşterilerden bahşiş alan işgüzar bir kişiliktir. Kalyopi'nin Vasili'yi yemeğe göndermek isteyen Ahmet Efendi'ye söylediği şu sözlerden onun işgüzarlığını daha iyi anlamaktayız: "...*Vasili'ye para verip getirtecek olursanız verdiğiniz paranın yarısı kadar bile yemek gelmez.*" (s.46) Vasili, randevu evine gelen müşterilere her türlü oda hizmetini verir.

## **Madam \*\*\***

Ahmet Efendi'nin gençlik yıllarında yanına gidip geldiği otelci dostudur. Ahmet Efendi; Hulusi Efendi, Kalyopi ve Agavni ile araba ile gezdikleri sırada Madam'ın yanına uğramak ister. Romanda, "...*kırkını çoktan geçmiş ve bir ayağını elliye uzatmış*" (s.91) olarak tanıtılır.

### **Lisimaki**

Randevu evinin çalışan hayat kadınlardan biridir. Cüneyt Bey adındaki zengin bir müşteriğinin kendisi uğrunda birçok paralar harcamasına hayretle “*Bu harç ettiği paraların yarısını olsun bana tahsis etse de beni buradan çıkarsa, dünya yüzünde kendisinden başka hiçbir erkeğin yüzüne bile bakmayarak ona kul kurban olurdum.*” (s.68) görüşündedir. Kendisini randevu evinden çıkarması için Cüneyt Bey’e teklifte bulunmuş; fakat teklifi kabul edilmemiştir.

### **Cüneyt Bey**

Randevu evine Lisimaki için gelen zengin müşteriğidir. Aile hayatına inanmaz. Aradığı “*aşüfte*” (s.69) kadınlardır. Sıkıldığı zaman başka kadına gitme hevesindedir.

### **Filomen**

Farklı bir randevu evinde alışan Filomen, kendisine evli bir Rum erkeğini bağlamıştır. Rum dostu, karısından habersiz bir şekilde gündüzleri Filomen için randevu evine gitmektedir (s.69).

### **Ligor**

Yoksul düşen Kalyopi’nin evine çamaşırlarını yıkatmak için gönderen bakkaldır. Maryola’yı sever. Maryola’nın teklifini reddetmesi üzerine onu öldürür (s.93).

### **Kostaki**

Amalya, kazandığı iki mecideyeyi Kalyopi’ye ailesine göndermek üzere verir. Kostaki, bu parayı Kalyopi’nin ailesine götüren çocuktur. Ondandır “komşu çocuğu” (s.163) olarak söz edilir



### **Rahmi Bey**

Hulusi Efendi'nin dostudur. Kalyopi'nin sergüzeştini teyit eden bir şahsiyet olarak romanın sonunda ortaya çıkar (s.202). Kalyopi çocukken Rahmi Bey'in ailesinin yanına annesiyle birlikte gidip gelmiştir. Rahmi Bey Kalyopi'yi tanıdığını söyler (s.203).

### **Sait ve Cabir Bey**

Ahmet Efendi, Rahmi Bey ile yemek yerken masalarına gelen iki dostudur. Ziyet Bey'in Ahmet Efendi'yi taklit ederek kötü yola düşmüş bir kadını kurtardığını; fakat kadının yine kötü yola düşerek Ziyet Bey'i aldattığını anlatırlar (s.208).

### **Ziyet Bey**

Ahmet Efendi'ye özenerek kötü yola düşmüş bir kadını bütün borçlarını ödeyerek kurtarmış; fakat kadın tarafından ihanete uğramıştır (s.208).

### **Sarraff Ohannes**

Ahmet Efendi'nin yanında hesabı bulunan tüccardır. Randevu evinde ikinci gün de kalmak isteyen Ahmet Efendi, para temini için Hulusi Efendi'yi Sarraff Ohannes'in yanına gönderir (s.41).

### **Mari, Olimpiya, Amalya, Virginia**

Randevu evine giden Ahmet Efendi ve Hulusi Efendi'nin karşısına beğenmeleri için Maryanko tarafından çıkarılan hayat kadınlarıdır. Ne Ahmet Efendi ne de Hulusi Efendi bunları beğenmez (s.25-27).

## Ahu

Agavni'nin başka müşteriye çıkmasından ötürü onun yerine Hulusi Efendi'ye gönderilen başka bir hayat kadınıdır. “*Ermeni kızı (...) boylu poslu, sesi güzel, bezm-ârâ*” (s.60) olan Ahu, Hulusi Efendi'yi eğlendirmeye çalışmıştır.

### d. Diğer Şahıslar

Yukarıda adlarına yer verdiğimiz şahıslar dışında romanda ismine rastlanan başka bir şahıs bulunmamaktadır. Sözü geçen diğer şahıslar, Maryola'nın nişanlısı, Kalyopi'nin annesi ve kardeşleridir. Bunlar da birer fon şahıs olarak görev görmektedir.

Fon Şahıs olarak görev gören başka şahıslar vardır. Bunlar ise, Ahmet ve Hulusi Efendi'nin yemek yedikleri yerlerde hizmet gören garson, uşak, arabacı, doktor cinsinden kişilerdir. Kristal Kahvesi'nin garsonu kendilerini Maryanko'nun randevu evine götürür. Maryanko'nun muavini olan kadın randevu evinin hizmetlerini yerine getirir.

### 3.1.1.12.3. Yapı

*Henüz 17 Yaşında* romanı merhamet yapısına (plot compassion) sahiptir. Bütün roman, Ahmet Efendi'nin Kalyopi'yi görüp düştüğü kötü durumdan merhamet ederek kurtarması üzerine inşa (building) edilmiştir. Romanda açılış (opening) “*Birkaç sene mukaddem şubat evahiri veyahut mart evveli olmak üzere tahmin edilecek bir mevsimdeydi ki iki arkadaş Beyoğlu'nun orta hâlli bir lokantasında taama gitmiş idiler.*”(s.5) ile sağlanır.

Roman, 21 Bap'tan meydana gelmiştir. Romanın girişinde (exposition), Ahmet ve Hulusi Efendi'lerin Beyoğlu'ndaki yemek sahnesi ve tiyatro seyirleri verilir. Düğüm (complication), Ahmet Efendi'nin Kalyopi'nin yarım kalan öyküsü sonrasında yaşadığı buhrandır. Dönüm (climax), Ahmet Efendi'nin Kalyopi'yi randevu evinden kurtarmak

için yaptığı tekliftir. Çözüm (unravelling) ise Kalyopi'nin randevu evinden kurtulup yeni bir yaşamı seçmesi ile sağlanır.

Romanda zıt karakter çizimiyle sağlanmıştır. Ahmet Efendi'nin Hulusi Efendi ile mukayese edilmek suretiyle karakterindeki nitelikler belirginleştirilmiştir. Hulusi Efendi'nin hem çalışmıyor olması hem de gittiği randevu evinde rahatlıkla eğlenmesi ile Ahmet Efendi'nin randevu evinde harcadığı paralar için bir hafta çalışmak zorunda kalması ve randevu evinde fuhuş kurumu mülhazalar yapması arasında zıtlık söz konusudur. Dolayısıyla Ahmet Efendi ile Hulusi Efendi arasındaki farklar, 'contrast' oluşturma gayesinin temelidir. Agavni ve Kalyopi arasındaki mukayese de bize aynı sonucu verir.

*Henüz 17 Yaşında* romanında diyaloglar yapının en önemli parçalarıdır. Çünkü romandaki vaka, büyük ölçüde diyaloglar aracılığıyla sürdürülmektedir. Kalyopi'nin hayat hikâyesi yine diyalog aracılığıyla verilir.

Romandaki vaka tasarımında rastlantı (coincidence) kullanılmıştır. Ahmet Efendi'nin Hulusi Efendi'ye tabi olarak randevu evine gitmesi ve sadece gecesini geçirmesi ile Kalyopi'nin sahneye çıkışı rastlantıdır. Zira Ahmet Efendi, randevu evine istemeye istemeye gitmiştir. Geceyi yalnız geçireceğini ve zifafa girmeyeceğini Hulusi Efendi'ye söylemiştir. Ancak Kalyopi'nin ilk olarak beğendirilen kadınlar arasında bulunmaması ve sonradan sahneye çıkarılması buna örnektir.

Romanda iç monolog tekniği, roman kişilerini tanıtır. Ahmet Efendi, bütün önemli kararlarını verir. Bunlar, genellikle "kendi kendine" konuşma sayesinde mümkün olur. "*Kendi kendisine 'İşte vicdanen ma'yub olacağımız bir harekete muvaffak olabilmek muvaffak olabilmek için şu rezil kadının nazar-ı muâyenesinden geçmek denaetini kabul etmek lâzım geliyor.*" (s.19) Ahmet Efendi'nin romanın sonuna kadar iç monologlarına rastlarız.

Ahmet Efendi'nin karakterinin çiziminde tutarlılık (consistency) ihmal edilmiştir. Baştan sona zengin ve çalışkan biri olarak verilen Ahmet Efendi'nin yağmur yağdığı ve gece ilerlediği için Beyoğlu'ndan İstanbul'a kendisini Hulusi Efendi ile ulaştıracak arabanın fiyatının yüksek olması yüzünden gitmemesi romanın inandırıcılığını zedeler. Kaldı ki randevu evine giden Ahmet Efendi, etrafına nefretle bakarken ikinci gün de orada kalmaya karar vermesi bir şaşkırtma olarak karşımıza çıksa da yine bir tutarsızlık örneği olarak görünmektedir.

Romanda gözlem (observation) önemli yere sahiptir. Ahmet Efendi'nin randevu evindeki gözlemleri, bütün umumhanelerin bir prototipini oluşturma gayretidir. Romancının modu (mood) kötü yola düşmüş kadınların yaşadıkları hayatı, kendi özgür tercihleriyle değil; sosyal şartların bir zorlamasıyla seçtiklerini ispat etmektir.

Karakterlerin kendi geçmişlerini anlatması romanın yapı unsurlarındandır. Özellikle Kalyopi'nin bütün hayat öyküsü bu yolla verilir. Ana vakayı besleyen bir unsur olan Kalyopi'nin hayat hikâyesi iştirilmiş (embedded) olarak nitelenebilir. *Henüz 17 Yaşında*'da okurun vakaya kapılması (illusion principle) Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanından daha başarılı bir şekilde sağlanmıştır. Romancı; diyalog ve monolog yoluyla okuyucunun yapıyı bütünlük içinde kavramasını sağlamış, vakayı keserek yaptığı açıklamaları minimize etmiştir.

#### 3.1.1.12.4. Kurgu

Romanın kurgusu, Ahmet Efendi'nin Kalyopi'ye randevu evinde rastlaması ve onu kurtarması üzerine kuruludur. kurguyu oluşturan ana vakayı besleyen alt vaka ise Kalyopi'nin sergüzeşti (Kalyopi'nin anlatımıyla) etrafında şekillenmiştir. Dolayısıyla düşkün kadını kurtarma meselesi *Henüz 17 Yaşında* romanının kurgusudur. Ahmet Mithat Efendi bu kurguyla genelevde çalışan her kadının iffetsiz olmadığını ispat etmek ister.<sup>146</sup>

Romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) Ahmet Mithat Efendi'nin ikinci eşi olan Vasiliki'nin yaşam öyküsüdür (Üner 2008: s.133). Nitekim Orhan Okay (1975), *Henüz 17 Yaşında* romanının çekirdek vakasının Ahmet Mithat Efendi'nin eşi Vasiliki'nin geçmişi olduğunu söyler. Dolayısıyla romanın otobiyografik olabileceğini dile getiren Okay, Ahmet Efendi'nin Ahmet Mithat Efendi; Kalyopi'nin ise ihtida ederek Hafize Melek adını alan Vasiliki olduğunu ifade eder (s. 184).

Romanda hem harici aksiyon (action exterior) hem de içsel (action interior) mevcuttur. Dış aksiyona örneklik edecek hadiseler, Ahmet Efendi'nin randevu evine gitmesi, Kalyopi'yi randevu evinden kurtarması ve Kalyopi'nin hayat hikâyesi etrafında

<sup>146</sup> Tanzimat romancılarının iffet konusuna fazlasıyla yer vermelerinin nedeni düşünüldüğünde, Avrupa romanının genel olarak bu konuyu işlemesine bağlanabilir. Ahmet Mithat Efendi, *Taaffüf* romanında iffeti kavramsal düzeyde ele alıp inceler.

şekillenir. İç aksiyon olarak da Ahmet Efendi'nin hem randevu evinde kalmak zorunda kaldığı için yaşadığı iğrenme ve nefret duyguları ile Kalyopi'nin durumundan ötürü düştüğü bunalımlı halden söz edilebilir. Ahmet Efendi'nin entelektüel bir tip olmasına rağmen randevu evine gitmesi aksiyon dozunun yükseltilmesine (rising action) örneklik eder. Aksiyonun yavaşlaması (falling action) ise Kalyopi'nin randevu evinden kurtarılması sonucu oluşur. Vakada merak unsuru (curiosity), Ahmet Efendi'nin örnek bir kişilik olmasına rağmen randevu evine sıklıkla gitmeye başlamasıyla sağlanır. Ahmet Efendi'nin zorunlu olarak randevu evinde kaldığı ilk geceden sonra bir gün daha kalmaya karar vermesi ve daha sonraki gidişlerini sıklaştırması, merakı tetikler (rising action). Ahmet Efendi'nin Kalyopi'yi daha yoğun düşünmesi de merakı artıran başka bir olay (event)dir. Okur, Ahmet Efendi'nin Kalyopi'ye âşık olduğu yanılsamasına düşer, sürprizle karşı karşıya kalır. Böylece 'curiosity' Ahmet Efendi'nin randevu evine her gidişinde tanık olunan episodlar sayesinde mümkün olmaktadır.

Kalyopi'nin hem ana vakada hem de hayat öyküsünü oluşturan episodda bahtı iki kez döner. Baht dönmesi (peripetie) ilk olarak Kalyopi'nin Yümnü Bey'den ayrılması ile gerçekleşir. Bu olumsuz bir baht dönmesidir. İkincisi (peripetie) ise olumludur. Kalyopi, Ahmet Efendi sayesinde randevu evinden kurtulur ve evlenir.

Ahmet Mithat Efendi'nin roman aynası, toplumun her yerinde gezdirilir.

### **3.1.1.12.5. Yer ve Zaman**

Romandaki vakalar Beyoğlu'nun mekânlarında cereyan eder. Genellikle iç mekân olarak tasarlanmıştır. Romanın ana vakası Beyoğlu'ndaki adı verilmeyen kimi lokantalar, Fransız Tiyatrosu, Kristal Kahvesi, Maryanko'nun randevu evi, Yorgaki'nin Tatavla'daki evi, Madam \*\*\*\*'ın oteli, Cenyo Kahvesi, Korven Lokantası ve Ahmet Efendi'nin Beyoğlu'nda Kalyopi için tuttuğu evde cereyan etmektedir. Kalyopi'nin geçmişinin anlatıldığı episodlarda ise mekân, Yorgaki'nin Ayastefanos'taki evi ve meyhanesidir.

Romanın odak mekânı Maryanko'nun randevu evidir. Bu mekânın ayrıntılarını Ahmet Efendi'nin bakış açısı sayesinde öğreniriz. Burada bir kaç gece konaklamasına rağmen Ahmet Efendi, umumhaneyi sosyal hastalık mekânı olarak görür (Doğanay 1998: s.127).

Maryanko'nun evi dıştan “büyücek”(s.19) denilerek tavsif edilir. Ahmet Efendi'nin Maryanko'nun evi hakkındaki düşünceleri ‘monologue interior’ yoluyla verilir. “Etrafa bakılacak olsa her şey temiz, her şey süslü görünür. Beyoğlu'nun en mükemmel yeri burası olduğuna şüphe kalmaz. Fakat bu temizlik, bu süs, işte aynıyla şu yüz takımının temizliğine, süsüne benzer. Karılar da böyle! Levs-i fuşun zihni telvis etmesi üzerine tathîr-i zihn edecek bir sabun dahi icat edilmiş olsaydı belki insan müsterih olurdu.” (s.33) Bu monolog, tıpkı natüralist romandaki gibi insan-mekân ilişkisini yansıtır. Randevu evinin süsü ve temizliği buradaki insanlarla bir tezat oluşturacak şekilde verilmiştir. Yine Ahmet Efendi, Hulusi ve Agavni ile konuşurken mekâna ilişkin özelliklere yer verir: “şu bulunduğumuz yeri gözden geçiriyorum. İki buçuk metre arzında üç buçuk metre tulünde bir sofacık. şurada yine bunun kadar küçücük tek bir oda! şurada dahi bir hlâ! şu karşı tarafta mini mini bir mutfak ki şimdiki hâlde bir sandık odası gibi kullanılır, şurada iki dolap.” (s.115) Bu tasvir, Maryanko'nun hanesinin fiziksel tasvirinin objektif bir şekilde yapıldığı tek tasvirdir. Maryanko'nun evinin tasviri, diğer mekânların tasvirine göre karakterle ilişkilendirilerek verilmiştir. İnsanın mekâna yansıyan bu ilişkisi yalnızca burada kullanılmıştır.

Romanın diğer mekânları, kişilerin içinde yaşadığı ve mizaçlarının yansıdığı yer olarak değil; romana bağımsız olarak monte edilen bölümlerden oluşmuştur. Lokanta, kahve ve tiyatro cinsinden şehir hayatını yansıtan mekânların herhangi bir ayrıntısıyla karşılaşmamaktayız. Romancı zaman zaman, romandaki gerçeklik hissini artırmak için mekânların ismini bile gizler. Sözelimi Yümni Bey'in evinin yerini “Yümni Bey \*\*\* da bir yalıda” (s.139) olarak aktaran romancının bu tutumu birçok romanında görülür.

Romanda Maryanko'nun evi ile beraber ayrıntısına inilen diğer mekânlar, Yorgaki'nin Tatavla'daki evi (s.185-187) ile Ahmet Efendi'nin Kalyopi için tuttuğu evdir (s.196). Bu iki mekândaki tasvir nitelikleri, kişilerin mizaçlarını yansıtmaktan uzak olup tasvir yapma gayesinin ötesinde değildir.

Romandaki ana vaka, “Birkaç sene mukaddem şubat evahiri veyahut mart evveli”(s.5) şeklindeki zamansal bir anlatımla başlar. Zamanın şubat veya mart olarak seçilmesi, kurgunun bir parçası olacaktır. Çünkü Ahmet ile Hulusi Efendilerin Fransız Tiyatrosu'nda oyun izledikleri sırada yağmur başlar. Yağmurun başlaması, onların randevu evine yönelmelerine neden olur. Kalacak yerleri yoktur. Mevsim Hulusi için

randevu evine gitmek için bir bahane olmakta; fakat Ahmet Efendi için başka seçeneği zorlaştırmaktadır.

Ahmet Efendi ile Hulusi Efendi randevu evine ilk girişlerinden “*üç dört ay*”(s.114) sonrasına kadar devam ederler. Ahmet Efendi, Kalyopi'nin Müslüman olarak Yümni Bey ile evlendiğini üç-dört ay sonra öğrenir. Bundan sonra, Ahmet Efendi, Kalyopi'nin bütün öyküsünü öğrenir. Kalyopi'yi randevu evinden kurtaran Ahmet Efendi, “*bir ay*” (s.209) sonra işlerini takibe devam eder. Kalyopi kurtuluşunun “*sekizinci ayı*”nda(s.212) Rum çırak ile evlenir. Dolayısıyla romandaki ana vaka, zamansal olarak bir yıl civarında geçen olayları içerir.

Kalyopi'nin sergüzeşti ise onun on üç yaşından on yedi yaşına kadar olan dört yıllık zamanı içerir (s.128). Bu zaman dilimi, Kalyopi'nin geçmişini anlatmasıyla ortaya çıkar. Böylece uzak geçmişten yakın geçmişe gelinir; ‘anlıklaştırma’ sağlanmış olur.

### 3.1.1.12.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Romanda iç monolog (monologue interior) yoluyla yansıtıcı bilinç (reflective conscious) kullanılmaya gayret edilmişse de esasında bunlar hakim bakış açısının parçaları olarak kalmıştır.

Romanın neleri alıp almayacağına karar veren anlatıcı, “...*muhaverenin o derecesini kaydeylemekten karilerimizce bir menfaat-i mühime hâsıl olamaz.*” (s.9) ve “...*bu muhavere zapt edilseydi âdeta deli saçması gibi bir şey olurdu.*” (s.184) türünden izahatlarla kendi bilincini yansıtan anlatıcı (self conscious narrator) örneğini sergilemiştir. Yine anlatıcının bilinç akışından (stream of conscious) söz etmesi bu romanda dikkate değer önemli bir anlatıcı ve bakış açısı meselesidir. Ahmet Efendi'nin yaptığı bir ‘monologue interior’dan sonra anlatıcı bilinç akışını izah eder: “... *kendi kendisine söylediği bu söz, onun burada kaydını okuyacak kadar bir zaman mürrunu icap etmişti. Zihin ne kadar seridir. Bir anda kâinatı cevelân eder. İşte zihin lisanı dahi o kadar seridir. Onun bir anda söylediğini bir kâtip üç gün yazsa bitiremez.*” (s.65) Şüphesiz ki Ahmet Mithat Efendi'nin bilinç akışından modern sayılabilecek nitelikte haberdar olması, Türk romancılığı için bir devrim mahiyetine yükseltilebilir, belki bu

bakış açısının Proust ve Joyce'tan önce Türk romancılığında kullanılmasına olanak tanıyabilirdi.

Romanda dramatik ironi genel olarak başarıyla kullanılmıştır. Özellikle vakanın diyalog ve monologlar yoluyla ilerlediği düşünüldüğünde, *Henüz 17 Yaşında* romanını Tanzimat romancılığı içerisinde başarılı bir roman düzeyine yükseltir.

Romanda anlatım hızı (narration speed) belirli bir tonda devam eder. Bu ton vasat düzeydedir. Yalnızca merakın artırıldığı Ahmet Efendi'nin Kalyopi'ye âşık olma ihtimali üzerinde durulduğu anda anlatımın hızı yükselir.

Okurun değer yargılarının farkında olan anlatıcının randevu evine karşı tavrı, taraf tutmayı gerektirir. Anlatıcı, yorumcu anlatıcı (editorial omniscience) yoluyla, randevu evine girip çıkanları değerlendirir. “*Eğer bir adam size şöyle pis bir yerden çıktığı hâlde asla hiss-i nedâmet ve mahcubiyete mağlûb olmadığını söyleyecek ve bu davasında ısrar dahi eyleyecek olursa asla inanmayınız.*” (s.73) Bu yorum (commentary) elbette Ahmet Efendi'nin randevu evinden çıktığı zamanki ruhsal durumunu izah etmek için kullanılmıştır. Anlatıcı, okurun değer yargıları ile kendi görüşleri arasındaki estetik uzaklığı (aesthetic distance) azaltmak ister. Böylelikle Ahmet Efendi aracılığıyla umumhane hayatını anlatan anlatıcı, okurun normlarını dikkate alır.

Ahmet Mithat Efendi, hikâyenin inandırıcılığını sağlamak için romanda gerçek hayata ilişkin unsurlara yer verir. Yazar, romanın Mukaddimesi'nde “*Bu hikâyenin en büyük meziyeti, her vakasının sıhhat-i kat'yesidir.*” (s.3) diyerek bakış açısındaki tutarlılığı ortaya koymak istemiştir. Anlatıcının roman yazarından söz etmesi inandırıcılık çabasından kaynaklanır. Ahmet Efendi, romanda Ahmet Mithat Efendi'nin “*Mihnetkeşan*” adlı hikâyesinden açıkça söz eder. Mihnetkeşan hikâyesi, Ahmet Efendi'nin “*sefahetten el çekme(sine) birinci sebep*” (s.21) olarak yansıtılır. Hatta Ahmet Efendi, randevu evine gittikten sonra “*Ahmet Mithat Efendi'nin Mihnetkeşan hikâyesi gerçekten pek nakıs pek muhtasarmış.*” (s.40) diyerek kendi tecrübesinin hakikat olduğuna dikkat çekmek istemiştir. Protagonist Ahmet Efendi, Ahmet Mithat Efendi'nin *Mihnetkeşan* adlı hikâyesine gönderme yapar: “*Yalnız muâsirîn- muharirrîn içinde Ahmet Mithat Efendinin Mİhnetkeşan serlevhalı bir hikâyesini gördüm ki senin muvakkat dediğin zıfafhane diye tarif eylediğin mahalleri âdeta birer mihnethane olmak*



üzere ispat ediyor.” (s.17) Hatta Ahemt Efendi’yi “sefahetten el çekmeğe” (s.21) iten de bu hikâyedir. Böylelikle onun eserlerinin yazılış amacı ortaya konulur: eğitmek.

Ahmet Efendi, romancının sözcüsüdür (spokesman). Ahmet Efendi’nin ‘monologue interior’ları yazarın fuhuş hakkındaki tutumunu ortaya koyar. “*Şu kızlardaki bu hâl-i fuhş ve rezail dahi bir hastalıktır. (...) Cem’iyyeti hâzıra-i medeniyyenin cisim ve canındaki bir sâri hastalıktır.*” (s.145) Şüphesiz ki bu monolog, yazarın kahramanına dikte ettirdiği bir düşüncedir.

### 3.1.1.12.7. Muhteva

*Henüz On Yedi Yaşında* romanının muhtevası Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat* serisindeki “Mihnetkeşan” öyküsüyle paralellik arz eder. “Mihnetkeşan” ve *Henüz On Yedi Yaşında*’da fuhuş meselesi üzerinde durulmuştur. *Henüz On Yedi Yaşında* romanında bu mesele derinlemesine ele alınmıştır.

Romanın mesajı (message of the novel), fuhşun sosyolojik bir mesele olmasıdır. Kalyopi’nin fuhşa sürüklenmesi, onun çevresi tarafından oluşturulan baskı ile sevdiği insandan kopması sonucu gerçekleşir. Ahmet Efendi’nin Kalyopi’ye acıması ve onu randevu evinden çıkartması, sosyolojik nedenselliğin farkına varmış olmasıdır.

Romanda ana tema etrafında geliştirilen diğer temalar, namus, evlilik, sanat, psikoloji, sosyoloji, aldatma, toplumsal baskı, para ve aşk olarak ortaya çıkmaktadır.

*Henüz On Yedi*, realizm ve natüralizmin ilkelerine uygun olarak tasarlanmıştır.. Ahmet Efendi’nin iyi okumuş, entelektüel biri olmasıyla toplumsal bir sorunu değerlendirmesi, psikolojik ve sosyolojik çözümler üzerinde durarak meseleye izahat getirmesi, romanı realist çizgiye yaklaştırır. Romancının Kalyopi karşısındaki genellikle objektif tavrı, yine romanın gerçekçi-doğalcı bir kategori içinde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Tüm karşıtlığına rağmen Ahmet Efendi’nin randevu evine gitmesi, romanda müşahedenin ortaya çıkmasını sağlar. Romancının kahramanını tıpkı bir gözlemci gibi randevu evine yollaması, gerçekçi-doğalcı bir gayret olarak telakki edilmelidir.

### 3.1.1.12.8. Üslup

*Henüz 17 Yaşında* romanında iç içe iki anlatım üslubu vardır. Birincisi halk dili geleneğidir. İkincisi ise yazarın ilmî çözümlerinde kullandığı makale üslubudur.

Güzel adlandırma, romanın bir parçası olmuştur. Hulusi Efendi'nin Ahmet Efendi'ye umumhaneyi anlattığı şu diyalogunda göze çarpar: “*Muradım bir otele gitmek değildir. Hem bak hava dahi ne kadar soğuk, şimdi temiz, pak bir sıcak oda! İçinde her gün gelin olup her gece zıfafa hazır bir nazenin!*”(s.14). Bu ifadeler şüphesiz ki umumhane ve fahişeler için kullanılmıştır.

Mübalağa üslubun bir özelliği olur: Randevu evine gitmek için yağmurlu bir havada Ahmet Efendi'yle yola çıkan Hulusi Efendi, kendilerini götüren uşağa “*Aman arkadaş! Daha gidecek miyiz? Zira iki kürek kemiklerimin arasından doğru sıyrılıp gelen sular bel kemiği hizasıyla sel gibi akarak kuyruk sokumumda âdeta bir çağlayan teşkil ediyorlar.*”(s.18) der.

### 3.1.1.13. VAH

*Vah* romanı, 1882 (h.1299)<sup>147</sup> yılında yayımlanmıştır. Roman, tefrika şeklinde *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde yayımlanmıştır. *Vah* romanında da alafranga tipler işlenmiştir. Bovarizm'in Ferdane Hanım şahsında egemen olduğu romanda (Okay 1975: s.389-390) bir kadının trajik yaşamı ele alınmıştır.

Kurgusu, *Dürdane Hanım*'a benzeyen *Vah* romanında mutsuz bir kadının bunalımı ve yaşadığı yasak aşk ele alınır. Söz konusu aşk, platonik olup olaylar romancı tarafından iffete göre düzenlenmiştir. Romanın çekirdek vakası (nucleus occurrence) vah kelimesinin ihtiva ettiği anlamlara bağlanır: “*Bu kelime ne kadar derinden gelerek ne kadar şiddetle ağızdan çıkarsa hükmü o kadar artar. Alelâde iradî için ilm-i tecvide öğrendiğimiz veçhile bundaki harf-i meddi dört elif miktarı çekmek belki kifayet ederse de bazı ahvâl-i mahsusaya mebni bu kelimecik öyle bir sûret-i fevkalâde irad olunur ki dört elif miktarı değil kırkı elif çekilse yine kalbe kanaat gelmez.*” (s.3) Romanın sonunda Ferdane'nin diyeceği “vah” çektiği acının çekirdeğidir. Sema Uğurcan (1987) da *Vâh* romanının “*Beyoğlu'nda yapılan fotoğraf hileleri ile bir ailenin felâketine sebep olunması*”nı (s.198) ele aldığını vurgular.

#### 3.1.1.13.1. Konunun Ana Hatları

*Vah* romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanında ele aldığı Batılılaşma sürecinde Türk toplumunun dönüşümü ve değişimini gündelik hayat çerçevesinde değerlendirir.

Ferdane ile Talat beşik kertmesi nedeniyle evlenirler. Talat Bey, geçirdiği hastalık nedeniyle gayet çirkin bir adam olur. Güzel, bilgili ve serbest bir kadın olan Ferdane, o günün toplumuna rağmen vapurda serbestçe sigara içer. Edebî bilgisi ona güzel şiirler yazdırır. Kocasının tüm çirkinliğine ve marazi haline rağmen iffetini korur. Onunla Türk toplumundaki çağdaş kadın figürünün Tanzimat dönemi versiyonu ortaya konulur: Güzel, eğitilmiş ve her şeye rağmen iffetli.

---

<sup>147</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000h), *Karnaval, Vâh*, Haz. Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

Bovarizmin Türk toplumunun aile yapısının göz önünde tutularak yumuşatıldığı romanda, Ferdane’yi Behçet ve Necati ilk olarak vapurda görürler. Behçet, Ferdane’yi çok beğenir ve takip eder. Necati ise genç bir feylesof olarak kadınlara bakmayı uygun görmez. Behçet, Ferdane’nin Şemsipaşa’daki evini öğrenir. Yalısınin hizmetkârı olan Petraki’nin kız kardeşi Despino’yu kıyafet değiştirerek Şemsipaşa’daki eve gönderir. Ferdane hakkında bilgi alır. Necati’nin Millet Bahçesi’nde gezintiye çıkan Ferdane’ye sarkıntılık eden “şık beyleri” döverek uzaklaştırması ve Ferdane’nin gönlündeki kahraman haline gelmesini sağlar. Necati, birkaç gün hapiste kalır; ancak “şık beyler”in kendisinden şikâyetçi olmamaları üzerine serbest kalır. Despino, Ferdane ile Necati’nin arasındaki muhabereyi sağlar. Ferdane ve Necati’nin aşkını kıskanan Behçet, Despino’nun Necati’ye göstermek üzere getirdiği Ferdane’nin fotoğrafını eline geçirir. Dönemin fotomontaj hilelerini kullanarak fotoğrafı yarı çıplak bir kadının vücuduna ekler ve Necati’ye gönderir.<sup>148</sup> Mayolu bir fotoğraf daha yaparak Beyoğlu’ndaki fotoğrafçıda sattıran Behçet, Ferdane’nin felaketini hazırlar. Necati, Behçet’in bu oyunlarını gerçek sanarak Ferdane’ye yarı çıplak fotoğrafıyla ayrılık mektubu gönderir. Mektup ve fotoğrafın Talat Bey’in eline geçmesi kötü sonu hazırlar. Talat Bey, yaşadıkları karşısında dayanamayarak ölür. Ferdane, başına gelen felâketlerin güzelliğinden kaynaklandığını düşünerek yüzüne kezzap döker. Necati, Ferdane’ye bütün fotomontajları yapan ve bu felâketlere sebep olanın Behçet olduğunu mektupla bildirir. Necati, Behçet’i tutuklattırır ve onun yedi yıl kürek cezası almasını sağlar. Necati, bütün güzelliği kezzap ile kaybolan Ferdane’yle yaşadığı saf aşkı taçlandırarak evlenir.

### 3.1.1.13.2. Şahıslar

Ahmet Mithat Efendi’nin şahıs repertuarının en sınırlı tutulduğu romanlarından biri de *Vah*’tır. Bir protagonist olarak Ferdane’nin karşısında antagonist olarak Behçet bulunur. Necati, Talat ve Despino romanda norm şahıs olarak bulunurlar. Roman fon kişiler bakımından dardır. Ahmet Mithat Efendi’nin Ferdâne, Behçet ve Necati

<sup>148</sup> Ahmet Mithat (2002), *Menfâ*’da Bağdat hatıralarını anlattığı bölümde ağabeyinin ölümü üzerine ailesini İstanbul’a gönderdikten sonra sekiz ay boyunca yaşadığı bekâr evinde fotomontajı tekniklerini öğrendiğini şöyle dile getirir: “Fotoğrafya takımımız var türlü türlü resimler yapar eğleniriz.” (s.41)

etrafında geliştirdiği romanda kişilerin sınırlı tutulması, diğer romanları ile karşılaştırıldığında derinliğine inceleme olanağı sağlamıştır.

### a. Protagonist şahıslar

#### Ferdane

Bir protagonist olan Ferdane ile Behçet ve Necati'nin birlikte bindikleri Anadolu vapurunda karşılaşırız. Ferdane Üsküdar'da vapura biner. Behçet'in Necati'yle vapurun "*kıç tarafında*" (s.7) oturmasının nedeni, vapura binen kadınları görünürlük. Ferdâne, vapura ilk bindiğinde güzelliği ile dikkati çeker: "... kadınlar tarafından çıkan ihtiyar genç elli altmış kadar kadınlar meyanında bir tanesi derhal temeyyüz eyledi." (s.7) Ferdane'nin güzelliği ifrat boyutlarındadır: "... uzun boylu hanımın başı ve yüzü hakikaten câlib-i enzâr-ı hayret olacak kadar güzeldi." (s.8) Ferdane'nin trajik sonunu da hazırlayacak olan güzelliğidir (Güner 1968: s.12).

Vapur yolculuğu gözetleyen Behçet, Ferdane'nin güzelliğine hayran kalır. Ferdane, serbest tavırlarıyla da dikkat çeker: "*Uzun boylu güzel hanımın kıç üzerinde oturmuş ve eline bir de sigara alıp yaşmağını sıyrırmış olduğu halde Marmara denizi üzerine doğru isâl-ı enzâr-ı temâşâ eder ve aralıkta bir kere erkekler tarafına da bakarak kendi gözü ezcümle Behçet bey gibi bazı erkeklerin gözleriyle tesadüf ve telâkki eyledikçe öyle pek mahcup bazı kadınların yaptıkları gibi gözlerini indirmeyip erkeğin gözleri içine bakmakta dahi fütur getirmezdi.*" (s.12) Behçet Bey, vapurda bol bol gözlemlediği Ferdane'yi takip eder. Galata Köprüsü'ne yanaşan vapurdan inen Ferdane, Karaköy ve Fındıklı istikametinden Kazancılar yokuşuna kadar gider. Romanda Ferdane'nin nereye gittiği bildirilmemektedir. Behçet Bey'in kendisini takip ettiğinden habersiz olan Ferdane, kocasının kıskançlığı nüksettiğinde Hoca Kutbettin Efendi adındaki bilginin yanına gider, akıl alır. O, gün boyu Hoca Kutbettin Efendi'yi ziyaretle geçirir. Vakit akşama yaklaşınca, alaturka saat "*on buçuğa gelmiş olduğu halde*" (s.25) Kazancılar yokuşunda beliren Ferdane'yi yeniden takibe koyulan Behçet, gideceği yeri öğrenir.

Ferdane'yi ikinci olarak Despino'nun tespitiyle tanırız. Behçet, Ferdane'nin Şemsipaşa'da oturduğunu Despino aracılığıyla öğrenir. Despino, Ferdane'nin ifrat boyutlarındaki güzelliğini neredeyse fotoğraf karelerine bölerek parça parça anlatır: *“Ya gözler! Ya gözler! Çok güzel göz gördüm ama bunun gibilerini hiçbir hanımda görmedim. (...) Ya kirpikler! Ya kirpikler! Yemin etsem başım ağrımaz ki bazı kere gözlerini kapadığı zaman alt kirpikler üst kirpikler ile karışıp ve dolaşıp da gözlerini açamayacak diye insana bir korku gelir.”* (s.45) Bu mübalağalı tasvir, Klasik edebiyatımızdaki kadınları hatırlatır: *“Oturduğu zaman yerlere kadar sürünen o saçlar hanımın arkasında o kadar büyük bir yığıntı peyda etmiş ki eğer saç denilen, zînet-i nisvâna mahsus letafeti olmasa, ub kadar kalabalık bir yığıntıyı adeta hiç de letafetsiz görmek derecesinde gözler dahi hata ederler.”* (s.46) Necati, Ferdane'nin fotoğrafına baktığı zaman güzelliği için *“cemalinde olan kemali o kadar fevka't-tabîa bulmuştu ki Yunan mehere-i heykeltıraşlarının hüsn ve cemel mabudeleri için tasavvur eyledikleri cemalin dahi buna nispetle lâ-şey kalacağını”* (s.98) düşünür. Özetle Ferdane, romanda ender bulunan bir güzel olarak yansıtılmıştır.

Despino, Ferdane'nin kocasının köse ve çok çirkin olduğunu Behçet'e söyler. Beşik kertmesi yüzünden Talat ile evlenen Ferdane, kocasının hastalık boyutlarındaki kıskançlığı ve marazi ruh yapısı nedeniyle mutsuz yaşar. Yalnızlığı nedeniyle evine bohçacı kadın suretinde gelen Despino'nun her gün gelmesine razı olur: *“Estağfirullah kokona sizin gibi hünerli, marifetli kadınları ben de pek severim. Yeni çıkma bir şey olur da ben onu bilemez ve yapamaz isem o şeyleri siz bana gösterip öğrettiğiniz halde pek memnun olurum. Keşki her gün gelmiş olsanız memnun olurdum. Zira canımın sıkıldığı günler birlikte iş işleyip konuşur eğlenirdik.”* (s.48) der. Madame Bovary gibi yaşadığı hayattan sıkılan Ferdane, yeni arayışlar içinde yansıtılır. *“Güzel olduğu kadar iffet ve namus”* (s.50) örneğidir. Hatta kocasının çirkin olmasına da hayıflanmaz. Talat Bey'e bağlılığını vurgulayan Ferdane, erkeklerin kendisine kur yapmasından rahatsız olur: *“Nedir efendim nedir bu birtakım erkeklerin tecavüzkârlığı? Bir kadın biraz güzelce oldu mu, sanki hüsnünü, cemalini onların istifadesine vakfetmeye mecburmuş gibi her tarftan bir hücum! Acaba bir kadın yalnız kendi kocası için güzel olamaz mı imiş?”*(s.50)

Ferdane, Bağlarbaşı'nda gezintiye çıktığında züppe (snob) üç genç tarafından taciz edilir. Gençlerden biri Ferdane'nin kendisine karşılık vermesini yoksa kendini

öldüreceğini söyler. Bu hadiseye tanık olan Necati, üç genci döver. Behçet'in arkadaşı olan Necati'nin Ferdane ile olan ilk münasebeti başlar. Ferdane Necati'yi tanımaz; Necati de Ferdane'yi tanımaz. Görevlilerce göz altına alınan Necati, Behçet'ten yardım ister ve kurtulur. Ferdane'nin büyük yalnızlık içinde bulunduğunu düşünen Despino, Necati ile arasını yapmak ister. Kendisini tacizci gençlerin elinden kurtardığı kişinin Necati olduğunu anlatan Despino, Ferdane'ye ilk mektubunu yazdırır. Ferdane, Despino'nun kendisine ulaştırması üzerine bir teşekkür mektubu kaleme alır: “*Hemen her hâli benim için mucib-i melâl ve hemen kâffe-i sekenesinin her etvârı müstelzim-i kelâl olan şu dünyada vazîfe-i insâniyeti tanır yalnız bir adam görmüş olduğumdan dolayı kendimi bahtiyar eddederek bu bahtiyarlığımdan dolayı arz eylediğim minnettarlığı ret buyurmamanızı istirham eylerim efendim hazretleri.*” (s.82) Böylelikle Ferdane ve Necati arasında ilk muhabere başlar.

Ferdane kendisini yetiştirmiştir. Döneminin her türlü yeniliğinden haberdardır. Aynı zamanda edebî kimliği de bulunmaktadır. Boş zamanlarında şiirler yazar. Zaman zaman kıskançlığı nükseden Talat Bey'in ağırlaşan durumu, Ferdane'nin sıkıntısını artırır. Ferdane'yi süslü ve alımlı gören Talat, kendisinin çirkin olmasından yakınarak huzursuzluk çıkarır. Fakat Ferdane, kocasına karşı daima tahammül eder. O, *Vadideki Zambak*'taki Mortsauf'a benzer. Her halükârda eşine bağlıdır. Despino, Talat ile Ferdane'yi birbirine denk bulmaz: “*Vah Ferdane vah! Bu adamı mutlaka gönlüne sevdirmek için cebr-i nefis ediyorsun ha?*” (s.88)

Despino, Talat Bey'in durumunu gözlemledikten sonra Ferdane'ye Necati ile görüşmesi için ısrar eder. Despino'nun amacı Ferdane'nin mutlu olmasını sağlamaktır. Ferdane ısrarlar karşısında Necati ile görüşmeyi kabul eder. Ferdane, kaleme aldığı mektubunda görüşme isteğini şöyle dile getirir: “*Efendimiz! Dünyada mugayir-i âdâb olan ahvalden müteneffir olduğu kadar muvafık-ı de'b-i insaniyet olan vezâifin icrasını seven bir kadın cidden ve hakikaten minnettarı olduğu bir zât-ı kemâlât-sıfâtın yüzünü görmek istiyor.*” (s.96) Despino, Ferdane'nin bir fotoğrafını da gizlice Necati'ye gösterir. Necati, ilk görüşte âşık olduğu Ferdane'ye olumlu cevap verir. Görüşme yerini ve saatini mektuba yazan Necati, Ferdane'ye vermesi üzerine Despino'ya teslim eder. Despino, Necati'nin yazdığı mektubu Behçet Bey'in evinde düşürür. Behçet Bey, Ferdane'nin Necati ile görüşeceğini bu mektuptan öğrenerek Millet Bahçesi'ne önceden gider ve beklemeye başlar. Necati ve Ferdane'nin görüşmesine tanık olan Behçet,

romanda entrik şahıs (intrigue person) olarak görülür. Ferdane ve Necati birkaç kez daha görüşürler ve aralarında kalbî bir şey oluşur.

Behçet, Ferdane'nin eline geçirdiği resmi<sup>149</sup> ve mektubu dolayısıyla şantaja başlar. Despino'dan Ferdane'nin yaşadığı aşk hakkında bilgi getirmesini isteyen Behçet, red cevabı alır. Behçet ilk şantajı Despino'ya yapar. Evinde düşürdüğü mektup ve resmi Ferdane'ye göndererek Despino'yu zor durumda bırakır. Ancak Behçet, asıl fotoğrafı Ferdane'ye göndermemiştir. Mektubunda fotoğraf ve mektubun başkasının eline geçmesini engellediği için Necati'nin Bağlarbaşı'daki hizmetinden daha yüksek bir hizmette bulunduğu için kendisiyle de aşk yaşaması gerektiğini iddia eder (s.138). Ferdane, kendisine gönderilen fotoğrafın kopya olduğunu anlar. Behçet ise Ferdane'ye âşıktır ve resmini boyunca hayranlıkla izler. Ferdane'ye ulaşamayan Behçet, Necati ile münasebetini ileri sürerek şantaj yapmaya başlar. Ferdane, Behçet'in aşk teklifine red cevabı verir. Necati ile arasını bozmak için Ferdane'nin fotoğrafını dekolte bir kadın fotoğrafı haline getirerek Necati'ye gönderir. Fotoğrafını gördüğünde fenalaşır. Necati, fotoğrafı yazdığı ayrılık mektubuna ekleyerek Ferdane'ye gönderir. Fotoğrafın Behçet tarafından yapılmış olduğunu bilmesine rağmen Necati'ye söylemez. Kaderine razıdır ve romanın sonunu bekler.

Behçet, yine Ferdane'nin fotoğrafını değiştirip mayolu bir kadın haline getirir ve Taksim'deki bir fotoğrafçının vitrinine koydurur. Necati'yle bir tesadüf eseri gibi yansıtmak üzere Taksim'e giden Behçet, fotoğrafçıya gider. Fotoğrafı gören Necati, fenalaşır; ama Behçet'in Ferdane'yi tanımadığını düşünerek belli etmez. Fotoğraftan bir tanesini alan Behçet, zehir zemberek bir mektup yazarak fotoğrafla birlikte Ferdane'ye gönderir. Bakkalın dikkatsizliği nedeniyle mektup ve fotoğraf tesadüfen Talat Bey'in eline geçer, Ferdane'den boşanır; ancak daha sonra yaşadıklarına dayanamayarak ölür. Ferdane, bütün bunlara güzelliğinin sebep olduğunu düşünerek yüzüne kezzap döker: *“Biçare Ferdane bu kadar beliyatın asıl sebebi kendi hüsnü, kendi cemali olduğunu düşünerek hüsnünden intikam almak için bir sünger parçası ile yüzüne tîz-âb sürerek o nazik yüzünü yakıp kavurmuş. Bir hâle gelmiş ki yüzü teflere gerilen kursağa dönmüş!”* (s.196) Daha sonra saadeti gereği Necati, bunu önemsemez ve Ferdane ile evlenir. Behçet ise tutuklanarak hapse atılır.

---

<sup>149</sup> Güner (1968), Tanzimat döneminde kadının fotoğraf çektirmesinin yasaklanması bakımından âdeta cinayetle eşdeğer bir davranış olduğunu dile getirir (s.13).



## b. Antagonist Şahıslar

### Behçet

“Yirmi altı yirmi yedi yaşlarında” (s.29) bir genç olan Behçet’in fiziksel tasviri yapılır: “Boyu orta, vücudu nahif tabir edilen vücutlardan biraz daha hallice! Elleri, ayakları oldukça küçük ve güzel! Çehreye gelince: Sarıca benzi bâdî-i nazarda pek de enzâr-ı istihsânı celp edemez ise de gayet koyu mavi ve ayrıca gözlerinin bakışları pek tatlıdır. Ağız, burun dahi güzelce resmedilmiş olup dudaklarını tezyin eyleyen açık kumral bıyıkları ise pek çok bıyık meraklılarını gıptaya düçar edebilecek kadar güzelcedir.” (s.29)

Behçet, Tanzimat şıklarından biri olarak görünür: “Bu zat şık unvân-ı umûmîsi altında temeyyüz eden gençlerden ise de onlar meyanında görülen bazı cicili beylere makîs değildir. Şıklar dahi kendi meyanlarında iki kısma münkasım olup bir kısmı asıl şık denilen telli bebekler oldukları halde diğer kısmı kendilerine centilmen süsünü verirler ki güya babayane bir surette süslenirler.” (s.29) Centilmen, temiz giyinen ve moda gazetelerini takip eden gençlerdir. Behçet de şıkların centilmen gurubuna dahil edilir. İyi bir tahsil gören Behçet, Mekteb-i Sultânî’de okumuş, “Fransız lisanına aşına olduktan maada birtakım fünundan dahi behre peyda eylemiştir.” (s.29)

Behçet’i emsallerinden ayıran pek çok özelliği vardır. Şıklar, konuşurken sözcükleri arasında Fransızca kelimeler koyar: “Zaten şık ve centilmen geçinenler için Türkçe’nin biraz kaht olması da başkaca bir süs yerine geçmez mi?” (s.29) Konuşurken diğer şık gençler gibi gösteriş için değil; kelimenin Türkçesini bilmediği için Fransızcasını tercih eder. Şıkların kumar merakı olup babalarından kendilerine kalan mirası eğlence alemlerinde kaybederler. Oysa Behçet, kumar oynamaz. Babasından kalan büyük bir mirasa da konmuştur.

Behçet’in kadınlara karşı aşırı bir ilgi içindedir: “Behçet’in husûsiyet-i ahvâli meyanında enn ziyade ehemmiyet verilecek şey bu zatın kadınlara olan rağbeti kaziyesidir. Zaten şıkların, centilmenlerin umumu için zen-dostlukta ifrat dahi cümle-i levazımdan değil mi ya? Fransızlar “beau sexe” demezler mi?” (s.31) Behçet de çapkın bir centilmen olarak Mekteb-i Sultani’den on dokuz yaşında mezun olduktan sonra

“yedi sekiz seneden beri gençlik sürdüğü halde hemen yetmiş seksen kadın ile ülfet ve taallûk peyda eylemiştir.” (s.32) Behçet’in en ciddi olarak devam eden münasebeti iki ayı geçmez.

Behçet, ilk olarak Necati ile yolculuk ettiği Şirket-i Hayriye vapurunda görünür. Vapurun Üsküdar’a uğramasından “dil-gîr” (s.7) olan Behçet, daha önce hiç görmediği ve tanımadığı Ferdane’nin buradan vapura bineceğinden habersizdir.

Ferdane’nin vapura binmesiyle Behçet’in tanıtımı yapılır. Behçet, Ferdane’yi oturduğu yerden uzun bir süre seyrederek Necati kadınlara bakmanın kendi vicdanınca doğru olmadığını söyler. Behçet “Acayip! Şimdi göze yasak olacak ha! Bu yasağı kim etmiş!” (s.11) diyerek alaycı tavrını sergiler. Ferdane’yi beğenen Behçet, vapurdan indikten sonra takibe koyulur. Ferdane’nin Kazancı yokuşunu çıktuktan sonra girdiği evin civarında bekler. Bakkal ile dostluk kurarak evin sahibini öğrenmek ister. Ferdane’nin evden çıkmamasına rağmen Behçet, her zorluğu göze alarak bekler: “Sabahleyin seher vakti yine gelip beklerim vakt-i seherde de uzun boylu hanım gittiği yerden kovulmuş gibi sokaklara düşecek değil a! Nihayet yarın akşama kadar da beklerim. Yine çıkmazsa bir gece, iki gece, birçok geceler... inat bu ya! Son nefesime kadar burada beklerim.” (s.23) Behçet’in ısrarla beklemesinin nedeni, aşk değildi, o şık bir şıpsevdir. Ferdane’nin evden çıkmasıyla yeniden takibe koyulan Behçet, Şemsipaşa’da yaşadığı evi öğrenir.

Tanzimat döneminin kapalı toplum yapısından kaynaklanan nedenler ve kadınla erkeğin birlikte olmamasından dolayı ‘takip’ ön plana çıkar. Bir toplum alışkanlığı olan takibin amacı, dış mekânlarda görüşme mümkün olmadığından kadının yaşadığı yeri tespit etmektir. Nitekim Behçet de bunu yapar.

Behçet, Petraki’nin kız kardeşi Despino ile irtibat kurar ve Despino’yu gidip Şemsipaşa’da Ferdane hakkında bilgi edinmesi için görevlendirir. Despino, Ferdane’nin evine bohçacı kadın suretinde girerek bilgi alır ve bunları Behçet’e ulaştırır. Behçet, bekâr bir genç olmasına rağmen şıpsevdi olduğu için Ferdane’nin Talat Bey ile evli olduğu bilgisini önemsemez. Behçet, eğlence aramaktadır. Anlatıcı da bunu tashih eder: “Vakıa gençlere hiç de itimat caiz değilse de Behçet Bey hakkında vermiş olduğumuz malûmattan bu zatın öyle bir sevdâ-yı ciddi ile deli divane olacak adamlardan olmadığını anlamışlardır.” (s.39)

Despino, Behçet'e haber taşır. Necati'nin Millet Bahçesi'nde Ferdane'yi sarkıntılık eden gençlerin elinden kurtarmasından sonra, görüşü değişir. Ferdane'nin sıkıntı çektiğini ve yalnız olduğunu görünce Necati ile tanışmasını arzular ve aralarını yapmaya başlar. Behçet, bundan habersizdir. Necati'nin Ferdane ile aşk yaşadığı şüphesi her geçen gün artan Behçet, evine gelen Despino'da Ferdane'nin fotoğrafını ve Necati'nin mektubunu görür. Bir kargaşa ortamı yaratarak mektup ve fotoğrafın düşmesini sağlayan Behçet, bu iki önemli belgeyi ele geçirir. Böylelikle iki âşığın arasındaki münasebetten kesin bir şekilde haberdar olan Behçet, kendine bir meşgale bulur. Necati ve Ferdane'nin görüşeceği Millet Bahçesi'ne önceden giderek iki âşığı takibe koyulan Necati, Despino'dan kendisine haberler taşımamasını ister, O, Behçet'in bu isteklerini reddeder. Buna karşılık Behçet, iki âşıktan intikam alacağını ve Ferdane'yi rezil edeceği tehdidinde bulursa da Despino bunlara kulak asmaz.

Behçet, Ferdane'ye bir mektup yazarak eline geçirdiği fotoğraf ve mektubun kimseye gösterilmediğini, en az Necati kadar kendisine hizmet ettiğini söyleyerek ona aşk teklifinde bulunur. Behçet yazdığı mektuba hem Necati'nin mektubunu hem de fotoğrafı eklemiştir. Ferdane, kendisine gönderilen mektup ve fotoğrafın kopya olduğunu anlar ve Behçet'in ahlaksız teklifini reddeder. Bir entrik şahıs (intrigue person) olan Behçet, intikamını almak için faaliyete geçer. Ferdane'nin fotoğrafını fotomontaj yoluyla dekolte kıyafetli hale getirir ve Necati'ye gönderir. Necati, Ferdane'nin dekolte halini görünce düşkün bir kadın olduğuna inanır. Behçet, ilk planını böylece başarıyla ortaya koymuştur. Ferdane fotoğrafın kendisine ait olmadığını ispat eder. Ancak intikam hissinden vazgeçmez. Bu defa da Ferdane'nin fotoğrafını mayolu bir kadın suretine dönüştürür ve Necati'ye gönderir. İyice deliren Necati, zehir zemberek bir mektupla mayolu fotoğrafı Ferdane'ye gönderir. Mektup ve fotoğrafın yanlışlıkla Talat Bey'in eline geçmesi felâketi hazırlar. Behçet, intikamında başarıya ulaşır. Talat Bey, yaşadıklarına dayanamayarak ölür. Ferdane, yüzüne kezzap dökerek güzelliğini yok eder. Behçet cezasını bulur. Gerçekleri Ferdane'den öğrenen Necati, Behçet'i ve yaptıklarını ihbar eder. Behçet tutuklanarak mahkemeye çıkartıldığında linç edilmekten kurtarılır: *“Hemen o günkü muhakemede Behçet yedi sene müddetle prangaya atıldı. Zira Talat Beyin katil-i gayr-i muteammidi olmak cinayetinin temâmi-i cezâsından güç hal ile kurtulabilip sebab-i mevti olmak ve Ferdane'nin sebab-i felâketi bulunmak üzere meclis bu cezayı tensip eylemişti.”* (s.198)

## c- Norm Şahıslar

### Necati

Necati'den ilk olarak Behçet'le birlikte Şirket-i Hayriye vapurunda yolculuk ederken söz edilir. Behçet'in arkadaşı olarak tanıtılan Necati, vapurun Üsküdar'a uğramasından ötürü Behçet gibi sıkılmaz. Behçet'in kadınları seyretmenin ve bakışlarıyla taciz boyutunda takip etmenin yanlış olmadığı fikrine karşı çıkan Necati, şöyle der: *“Düşünmelisin ki bu kadının mutlaka bir sahibi vardır. Herif karısını giydirmiş, kuşatmış, süslemiş, donatmış. Fakat senin için değil. Ancak kendi zevki için! Şimdi sen ona nazar-ı tama'la bakacak olursan âdeta herifin kendisindeki akçeye nazar-ı tama'la bakmış olursun. Bu ise faci bir sirkat değil midir?”* (s.11) Bu yüzden Necati, Ferdane hanımı ilk gördüğünde dikkatini bile çekmez. Behçet'in bakma yönündeki davetlerini reddeder. Behçet'i ıslah için örnekler sunar, gerçeklerin yaman bir savunucusu olur: *“Güzel karılara karşı ağzınınsuyunu akıtmaktan ise haline göre bir kadın dahi sen alıp safana bakarsın. Bu hakayı görmek için uzun uzadıya ulûm-ı felsefiye okumaya hacet yoktur. Zihni yerinde, vicdanı doğru olan herkes ne kadar cahil olursa olsun bu hakayı görüp takdir edebilir.”* (s.13) Behçet her şeyden önce başkasının namusuna kötü gözle bakan züppe (snob) Tanzimat gençlerine karşıdır.

Hikmet sahibi bir insan olarak yansıtılan Necati, otuz yedi-otuz sekiz yaşlarında bir gençtir. Daima mantıklı konuşur, söyledikleri akıl sahibi kişilerce kabul edilir: *“Bu zat hakikaten husûsiyet-i ahvâli şâyân-ı tedkik olan zevattandır.”* (.33) Fiziksel olarak tasvir edilen Necati'nin dış görünümü şöyle yansıtılır: *“...boyu kısa ve vücudu epeyce mülahham bulunduğundan boyu posu, endamı hıramı ile hiç de celb-i enzâr-ı hayret olamaz ise de koyu kumral sakalı levh-ı rûyuna epeyce yakışık alabilecek bir çerçeve makamına kaim olup siyah gözlerinin parıl parıl parlaması dahi bu adamda büyük bir zekâ bulunduğu delâlet eder. Burnu epeyce hürmetli ve ağzı bayağı büyük olduğundan bunları güzel bir ağız ve güzel bir burun olmak üzere tavsiyeye mecal yoktur.”* (s.33) Necati, örnek bir kişi olarak çizilir. Felsefe bilgisi ve merakı şaşılacak derecededir. Tıpkı roman yazarı gibi kendi kendini yetiştirmiş (self-improvement) ve

düzenli bir tahsil görmemiştir.<sup>150</sup> Nerede bir ders verildiğini görse katılmaya can atar: “*Ulûm-ı hikemiyye erbabı ile bulunduğu zaman feckalâde feylesof görünüür. Her şeye merak eder, her merakı arkasında aylarca senelerce dolaşıp bir dereceye kadar nâil-i emel dahi olur.*” (s.34)

Bekâr olan Necati, Maliye nezaretinde memurluğunun yanı sıra babasından kendisine Galata’da kalan iki dükkân ve Hocapaşa tarafındaki kârgir evin geliri ile geçimini sağlar. İyi ahlâklı olan Necati döneminin şık gençlerine özenip kumar oynamaz, içki içmez hatta sigarayı bile ağzına almaz. Aynı zamanda bilek kuvvetinin yerinde olduğu söylenen Necati, dönemin çok tutulmuş “bilgili ve kuvvetli” figürünün temsilcisi olur: “*Nev’-i beşere fenalık dahi düşünmez. Bu da feylesofluk şanındandır. Ancak kendi efkâr-ı hikemiyyesine mugayir şeylere o kadar hadîd ve şedit olur ki işte o zaman bütün dünyayı yıkıp alt üst eylemiş olsa hiddetini yenemez.*” (s.35)

Millet Bahçesi’ne dolaşmaya çıkan Necati üç şık gencin bir araba içinde bulunan kadına sarkıntılık ederek tacizde bulunduğunu görür. Sabretmeye çalışır. Ancak züppe gençlerin kadını rahat bırakmaması üzerine Necati, yerinden kalkarak üç genci de döver. Ferdane’yi tanımaz. Kadınlara dikkatle bakmayan namuslu bir adam olduğu için vapurda Behçet’in ısrarla baktığı kadın olduğunu bile bilemez. Necati’nin züppe gençleri dövmesinin nedeni, uluorta yerde bir kadının taciz edilmesine tahammül edememesidir. Zaptiyeler gelip Necati’yi tutarlar ve Paşakapısı hapishanesine atarlar. Gençler, Necati’den davacı olmaz. Fakat hadiseyi duyan Ferdane’nin koca Talat, Necati’den davacı olur. Talat’a göre Necati gençleri döverek karısına malikiyet iddia etmiştir. Oysa Necati yardımseverlik eseri olarak Ferdane’yi kurtarmıştır. Mahkeme Talat’ın davasını reddeder. Necati, Behçet’in kefaletiyle serbest kalır.

Despino, Ferdane’nin yalnızlığını fark ederek kendisini züppe gençlerin elinden kurtaran genç adamla tanışmasını ister. Ferdane, Despino’nun aracılığıyla Necati’ye teşekkür mektubu yazar. Necati’nin mektuba cevabı merdânedir. Necati, bir kadının huzurunda kavga etmek zorunda kaldığı için özür diler: “*Binaenaleyh gösterdiğiniz âsâr-ı teveccühe teşekkürden ziyade ettiğim küstahlıktan dolayı affımı istirhama müsâraat eylerim efendim.*” (s.84) Necati, Ferdane’nin dostluk isteğini Despino aracılığıyla kabul eder. Despino, Ferdane’nin fotoğrafını gizlice Necati’ye gösterir.

<sup>150</sup> *Vah* romanı belirttiğimiz gibi 1881 yılında basılmıştır. Ahmet Mithat Efendi’nin 1844 yılında doğduğunu düşündüğümüzde örnek olan Necati kişiliğinin yazarın yaşça dahi kendisine denk geldiğini söyleyebiliriz.

Necati hayran olur: *“Necati resmi temaşa eylediği zaman tavrına ürküntü alâmeti gibi bir şeyler geldi. Hakikatte ise Ferdane’nin cemalinde olan kemâli o kadar fevka’t-tabîa bulmuştu ki Yunan mehere-i heykeltıraşlarının hüsin ve cemal mabudeleri için tasavvur yledikleri cemalin dahi buna nispetle lâ-şey kalacağını derhal hükmeylemişti.”* (s.98) Necati, Ferdane’ye fotoğraf sayesinde âşık olur. Despino’ye görüşme yerini söyleyen Necati, Ferdane’ye bir mektup yazar. Despino, Behçet’in evine uğradığı sırada mektubu kendisine yapılan hile ile fotoğrafla beraber düşürür. Fotoğraf ve mektubu eline geçiren Behçet, âşıkların görüşeceği yeri öğrenir. Görüşme günü Millet Bahçesi’ne giden Behçet âşıkları görür. Ferdane ile Necati âşıkane sözler söylerler birbirlerine. Necati ile Ferdane arasında gelişen aşk masumanedir ve cinsellikten uzaktır. Hatta iki âşık da birbirlerine hemşire ve erkek kardeş nazarıyla baktıklarını söylerler.

Behçet, Ferdane ile Necati’nin arasını bozmak için fotoğrafçılık öğrenir. Fotomontaj yoluyla Ferdane’nin ürettiği dekolte elbiseli resmini Necati’ye gönderir. Necati gördüğü resmin Ferdane’den geldiğini düşünerek üzülür ve Ferdane’ye ayrılık mektubu yazar: *“Ve bundan böyle sizi taciz edecek hiçbir kusurum vukua gelmeyeceğini dahi kaviyyen ve kat’iyyen temin eylerim.”* (s.153) Ferdane’nin dekolte kıyafetli fotoğrafı karşısında ayrılık kararı alan Necati, çok üzülür. Ferdane, fotoğrafın fotomontaj olduğunu bilmesine rağmen bunu Necati’ye söylemez. Ancak resmin kendisine ait olmadığını söylemekle yetinir. Necati Ferdane ile tam barışacakken Behçet, Ferdane’nin mayolu bir fotoğrafını bastırarak Taksim’deki bir fotoğrafçının vitrinine koydurur. Necati bu fotoğrafı görüp satın alır ve Ferdane’ye hakaret içeren bir mektup yazar: *“Allah’dan bulunuz hanım! Cümlenin cezâ-yı amelini vermek şân-ı adaletinden olan Cenab-ı Allah elbette sizin dahi cezâ-yı sezânızı verecektir. Kendinizi melek gösterip de benim gibi bir bîgünahın aklını başından almaya cesaret ettiniz ki hakikatte en mübtezel kadınların dahi en mübtezeli imişsiniz! Ne mal olduğunuzu vaktiyle anlatmış olsaydınız öyle emtia-i mülevveseden daima müteneffir olan gönlüm filhal sizden istikrah edeceği cihetle bilahare böyle acımacak hallere düçar olmaz idik.”* (s.182) Necati, mayolu fotoğraf ile mektubu bir mukavva içine koyarak irtibatı sağlayan mahalle bakkalına Ferdane’ye vermek üzere teslim eder. Bakkal kutuyu yanlışlıkla Talat Bey’e verir. Mektubu okuyan ve fotoğrafı gören Talat Bey, Ferdane’yi boşar. Talat, kısa bir süre sonra yaşadıklarına dayanamayarak ölür. Ferdane ise olanların tümüne güzelliğinin sebep olduğunu düşünerek kendini cezalandırır. Yüzüne kezzap

döker. Behçet'in oyunları sonucu bu kadar hadisenin olduğundan habersiz olan Necati, gerçekleri öğrendiğinde onu öldürmeyi düşünse de vazgeçer ve zabıtaya ihbar eder. Ferdane'yi güzelliği için sevmediğini gösteren Necati, âşık olduğu kadının tüm güzelliği kaybolmasına rağmen onunla evlenir: “*Şu vakadan üç ay sonra Ferdane Hanım nikâh-ı sâni olardak Allah'ın emriyle Necati Efendi'ye vardı.*” (s.198) Necati'nin Ferdane ile evlenmesi aşkına bağlanır: “*Vakıa yüzünde hüsn ü cemal eseri olarak hiçbir şey kalmamış ise de Ferdane'yi benât-ı Havva'nın en mükemmeli addettiren şey yalnız rûyu olmayıp ulüvv-ı kadr ve menzileti bu hüsn-i sâverîye dahi faik olmakla Necati Efendi bütün müddet-i ömrünü Ferdane'ye âşık olarak geçirmek muhakkaktır.*” (s.198)

### **Despino**

Behçet'in yanında hizmetkârlık yapan Petraki'nin kız kardeşidir. Behçet, Ferdane hanım hakkında bilgi almak için Petraki'nin kız kardeşinden yardım ister. Başlangıçta kız kardeşini Behçet gibi şık ve şıpssevdi bir adama tanıştırtmaktan korkan Petraki çekingen davranmıştır.

Despino'nun sahneye çıkartılmasında tanıtımı şöyle yapılır: “... *bu kadın mükemmel bir bohçacı olup Avrupa'nın süse, moda müteallik en ince işlerinden bed' ile bizim yağlıkçı esnafının nefâyis-i eşyâsına müteallik şeyleri dahi konaklara götürür ve hatta bazı mücevherat tellâllığına kadar da varır.*” (s.39) Despino'nun fonksiyonu, Ferdane hanımı okura tanıtmaktır. Nitekim Despino, Ferdane'nin evine giderek ilk malûmatları Behçet'e getirir. Ferdane ile samimiyet kuran Despino zamanla eve daha çok uğramaya başlar. Böylelikle Despino da vakaya etki eder.

Ferdane'nin sadık bir dostu haline gelen Despino, Behçet'in evindeyken düşürdüğü mektup ve fotoğraf, kişilerin hayatının değişmesine neden olur. Behçet, Despino'dan kendisine Ferdane ile Necati aşkı hakkında bilgi taşımasını ister. Verdiği bilgilerden ötürü daha önce Behçet'in ihsanına layık olan Despino, sonra bilgi taşımayı reddeder. Behçet, fotoğraf ve mektubun kendisinde olduğunu Ferdane'ye bildirerek şantaj yoluyla aşk talebinde bulunur. Ferdane de Behçet'in ahlaksız teklifini reddeder.

## Talat

Ferdane'nin kocası olan Talat marazi bir kişiliktir. Hakkındaki ilk bilgiyi Despino'nun Behçet'e Ferdane hanım hakkında verdiği bilgi sırasında öğrenmekteyiz. Despino, bohçacı olarak gittiği Ferdane hanımın evinde Talat hakkında şu gözlemlerde bulunmuştur: *“Kocasının boyuna posuna, endamına, kıyafetine diyecek yoktur. Fakat çehre! Aman ya Rabbi! (...) Bir erkek çehresini en evvel tezyin eden şey sakal, bıyık olmak lazım gelirken kocası evvelâ bundan mahrum.”* (s.47) Despino, Talat'ın Ferdane'ye uygun bir koca olmadığını geçmişini ve geçirdiği hastalığı anlatarak dile getirir: *“Çiçekten yüzünün derisi o kadar tağayyür etmiş ki tek tük şurada burada biten kılların ara yerlerindeki deriler büzük büzük kalmış. Zavallının burnu hemen hemen parça parça olmuş denilecek kadar büzülmüş. Üst dudağı bir parça sağ taraftan yarık gibi görünüyor. Ne kaş kalmış ne kirpik. Bu adamın yüzüne bakıp da içi ürkmek mümkün değildir.”* (s.47) O, Ferdane ile henüz çocukken beşik kurtmesi yapılmıştır. Çocukluğu sırasında yani çiçek hastalığı geçirmeden önce güzelliği bakımından Hz. Yusuf'a benzetilir (s.69-70). Çirkinleşince nişanlısı Ferdane'ye kendisi gibi çirkin biriyle evlenmemesini öğütse de Ferdane bundan vazgeçmez.

Talat, karısını taciz eden gençleri döverek Paşakapısı hapisanesine atılan Necati'yi tebrik edeceği yerde dava eder. Tacizci şık gençler bile Necati'yi dava etmezken Talat, karısının namusunun lekelendiği düşüncesi ve kıskançlığı nedeniyle Necati'den davacı olur: *“Şimdi bu davayı açmaktan maksadı güya namusuna taarruz edilmiş de onu itmam için değildir. Belki zevcesini itham ederek bir iki kavga vesile varsa o vesileyi bulmak için buraya gelmiştir.”* (s.65) Açtığı davayı reddeden mahkeme heyetine küfürler savurur. Çekilmez biri olan Talat'ın Ferdane gibi çok güzel bir kadının kocası olması, romandaki dramatik kurguyu sağlamak amacını taşır. Bu yüzden zaman zaman kıskançlık krizlerine girer. Ferdane'ye bir kavga sırasında şunları söyler: *“Allah bu dünyada ne sana ne bana rahat yüzü göstermemek için sizi o kadar güzel beni bu kadar çirkin yaratmış! Senin istediğin müfârat hâsıl olacak ise o halde sen büsbütün zevkinde, safanda, ben ise büsbütün yeis ve nevmîdide kalacağım. Ama şu halde dahi benim hiddetim, azim ye'sim, felâketim senin umurunda değilmiş! Ama ben beyhude yere kendimi bir kat daha üzüp bir kat daha felâket içinde bulunduruyormuşum! Hiç olmazsa ben de senin başında bir belâ olur kalırım ya?”*



(s.88) Onu fahişelikle suçlar ve krizlere girer: “*Her gün gelin olmak mı istiyorsun a canım*” (s.155)

Ferdane'nin Necati ile münasebetinden habersiz olan Talat, büyük bir eksiklik duyarak evliliğini sürdürür. Necati, Behçet'in fotomontaj yoluyla Ferdane'nin mayolu hale getirdiği fotoğrafı ve aşkının sona erdiğini hakaretvari bir dille anlatan mektubu Talat'ın eline geçer. Mektubu okuyup resme baktıktan sonra, Ferdane'yi huzuruna çağırıp boşadığını söyler: “... *şu ana kadar zevcemdin. Haydi artık odana git de badema beni görecekt olduğun zaman mestur olduğun halde görmek lüzumunu gözlerin önünden uzak tutma. Bugün bazı dostlarımı çağırıp icâb-ı şer'iyyesini dahi ikmal edeceğim.*” (s.192) Talat, bu hadise karşısında “*Sanki bir gecede yirmi beş sene kadar yaşamış da hâlet-i pîri tamamıyla kendisini istilâ eylemiş gibi bir halde*” (s.188). Yaşadıklarına daha fazla dayanamayan Talat, kısa bir süre sonra ölür (s.196).

#### **d.Fon Şahıslar**

*Vah* romanında fon şahıslar, Ahmet Mithat Efendi'nin önceki romanlarına göre azdır. İki grupta ele alınmalıdır. Birinci grup ev içi hizmetlerde bulunan kişilerdir. İkinci grup ise otorite mekânlarından olan mahkeme ve cezaevi gibi yerlerindeki görevlilerdir.

#### **Petraki**

Behçet'in hizmetkârlarındandır. Romandaki fonksiyonu, Despino'nun kendisinin kız kardeşi olması ve Behçet Bey istediği zaman kız kardeşini çağırmasıdır. Petraki'nin konaktaki görevi seyislik ve ispirlik hizmetinin yanı sıra kayıkçılıktır (s.33). Behçet ile samimiyeti geliştirdiği için laubalidir: “...*fen ıtlakına bi-hakkın şayan zeki ve seri bir çocuk*” (s.37) olan Petraki, Behçet'e karşı kız kardeşi Despino'yu Ferdane'nin evine bilgi için göndereceği sırada ona bir güvensizlik duyar: “*Petraki'nin Behçet Bey hakkındaki şüphesi nâ-beca olduğunu karilerimiz hükümden geri durmazlar.*” (s.39) Despino'yu Behçet beyin konağına getirdikten sonra romandaki görevi sona erer.

## **Bodos**

Hoca Kutbettin Efendi'nin evinin karşısındaki bakkal olan Bodos, Behçet'in Ferdane'yi takip ettiği sırada romana girer. Behçet, onun bakkalında kahvaltı yapar. Behçet, Ferdane'yi Hoca Kutbettin'in evine girerken görüp görmediğini merak ettiği çini ona çeşitli sorular sorar. O, mahalle hakkında bilgiler verir. Yirmi sekiz yıldır mahallede bakkallık yaptığını söyler (s.18). Behçet, Bodos'un Ferdane'yi görmediğini ve tanımadığını anlayınca bakkal dükkânından ayrılır.

## **Hoca Kutbettin Efendi**

Ferdane, Hoca Kutbettin Efendi'nin yanına uğrayarak hem sıkıntısını dağıtır hem de kimi dersler alır. Onun hakkındaki en detaylı bilgi Bodos tarafından verilir: *"...doksan yaşında ihtiyar bir adam olup birkaç beyler, efendiler sabahları gelerek ders okurlar. Arabiyat mı, Farisiyat mı diyorlar ne diyorlar. İşte onları okurlar. Hatta hanesinin masrafını da onlar görürler. Bugün bakarsın birisi hoca efendinin yağ çömleğini getirmiş beş okka sibir yağı alır. yarın bir diğeri hoca efendinin kışlık kömürünü mubâyaa etmiştir. Kendisinin dahi bilmem hangi kapıdan birkaç yüz kuruş aylığı var ki onu da aylık çıktıkça Saka Memiş Ağa gider alır getirir."* (s.20)

## **d. Diğer Fon Şahıslar**

Necati'nin çevresinde kendisinden üç yaş küçük bir kız kardeşi, onun kocası ve üç çocuğu, ihtiyar ve kötürüm bir teyzesi vardır. Terbiye ettiği yirmi iki yaşındaki bekâr bir kız da bulunmaktadır (s.35). Fon şahıslardan birçoğu Necati ile alakadardır. Necati, Ferdane'yi taciz eden şık gençleri dövüp de mahkemeye düştüğünde yüzbaşının iyi niyetiyle serbest kalır (s.53). Mahkeme Reisi Talat'ın Necati için açtığı davayı gülünç bularak reddeder (s.59). Romanda bu bölümde adları geçen Kâtip ve Zaptiye, mahkeme atmosferini sağlamak içindir. Arzuhalci ise Halil Efendi, Talat'ın şikâyet dilekçesini

yazar (s.61). O, düzgün bir imlâsı olmayan Talat'ın Ferdane ile oluşturduğu tezati yansıtır.

Romanın yazılış zamanını (lecture time) en iyi gençler anlatır. Tanzimat dönemindeki ahlakî erozyonun en iyi temsilcileridir. Necati'nin şık tarifi şöyledir: “*Şimdi biraz süslü olanlara şık diyorlar.*” (s.54) Necati, gözaltına alındığında önce tiyatrodaki daha sonra Millet Bahçesi'nde gördüğü şık gençleri neden dövdüğünü Behçet'e anlatır. Necati, şık gençleri tiyatrodaki herkesi rahatsız ederken tanır: “*Çalgıcılar hizasında birer koltuk sandalye almışlar. Ellerinde birer dürbün mil üzerinde imişler gibi fırl fırl dönerek kadınların kafesli localarına dürbün doğrultarak bakışlar! Yekdiğerinin kulaklarına birer şey fısıldayıp arsız arsız gülüşler! Hele birisinin tamam sâha-i temâşa karşısındaki locaya sık sık teveccüh ederek âşikane bakışlar! Mendilini gözleri üzerine tutarak güya ağlayışlar!*” (s.54) Tiyatroda türlü rezaletler ile kadınları rahatsız eden “şık”lar, Necati'ye göre toplum ahlâkını hiçe saymışlardır: “*...yaptıkları rezaletler loca içindeki kaltakların hoşlarına gidecek bile olsa tiyatro içindeki beş altı yüz kişiden ziyade halka riayetle mükellefiyet yok mu ya?*” (s.54)

Şık gençlerden biri tiyatrodaki bulunan Ferdane'ye tacizde bulunur: “*Nihayet daha son perde kapanmaksızın bunların yerinden fırladıklarını görünce bakayım şunların taşkınlık ettikleri aşüfteler kimlermiş, diye ben de locamdan çıkıp önlerine kestirdim. Beyler kadınların çıktıkları kapı yanında durdular, dineldiler. Ben de şöylece bir tarafta durdum. Halbuki beylerim her çıkan kadınlara harfendazlıktan geri durmuyorlardı. Nihayet güzellerine mendil tutup ağlamak taklidini yapan beye dediler ki: “Nah işte seninki geliyor!” O zaman ondan ziyade ben dikkat etmeye başladım. Filvaki gayet kerli ferli vardakosta bir hanım göründü ki badî-i nazarda haniya şu vapurda gördüğümüz uzun boylu hanım yok muydu? İşte onu zannettim. İhtimal ki yine odur. O olmasa bile o boyda, o endamda bir kadındır. Fakat bizim gördüğümüz kadın pek serbest tavırlı olduğundan kendisi olsaydı beylerin yılışıklıklarına muvafık bir tavırda bulunurdu. Bu kadın ise o edepsiz tarafından “aman Samurkaş! Beni helâk edeceksin. Hiç mi merhametin yok” diye dilen bir taarruza asla cevap vermeksizin ve beylerin yüzüne bile bakmaksızın yürüdü geçti.” (s.54-55) Ferdane, kendisine tacizde bulunan genci azarlamasına rağmen bir türlü elinden kurtulamaz. Necati bu durumu şöyle anlatır: “*Efendim! Bu tekdirler bize iltifat gelir!’demesin mi? Kadına dikkat ettim. Gözlerinden**

*iki damla yaş fırlayıp yanakları üzerinden tekerlenerek nihayet yaşmağı bu katreleri içti.” (s.55-56) Tiyatrodan çıkan şık gençler, Millet Bahçesi’ne giden Ferdane’yi rahatsız etmeye devam ederler: “...şık bey cebinden gümüş yaldızlı bir revolver çıkarıp ‘Samur Kaşlı! İşte bununla kendimi helâk edeceğim!’ demesin mi?” (s.56) Bu hadiseler karşısında dayanamayan Necati, hem romanın sözcüsü (spokesman) olarak hem de okurun vicdanının sesini temsil ederek gençleri döver: “İşte o zaman benim de sabrım tükendi. Yanına sokuldum. ‘Beyefendi! Bu kadını tanıyor musunuz ki bu edepsizlikleri yapıyorsunuz?’ dedim. ‘Sizin nenize lazım?’ deyince ‘Vakıta tanıyıp tanımadığınızı bana lazım değil ise de burada cümlemizi tahkir demek olan şu edepsizlik üzerine istizah etmek bana lâzımdır!’ odedim. Derken arkadaşının birisi ‘Ne o? Ne olmuş?’ diye yanımıza geldi. Öteki çapkın ise ‘Edepsiz diye kime diyorsun?’ tavr-ı bî-edebânesiyle bana hücum etmeye davrandı. Artık nasıl oldu bilemem! Habisin suratına bir şamar indirmişim. Sadmesinden tabancası dahi yere düştü. Öteki arkadaşı hemen tabancayı kavramaya davrandı ise de ben daha evvel davranarak tabancayı aldıktan maada orada bulunan bir iskemleyi de elime geçirdim. Arkadaşı dahi cebinden bir tabanca çıkardıysa da iskemle ile evvelâ onun kafasına indiği gibi fes bir tarafa, tabanca bir tarafa, kendisi dahi başka tarafa tekerlendi. İskemlenin ikinci hamlesi dahi asıl bizim edepsizi tekerledi. Öte tarafta bulunan üçüncü arkadaşı ise divane gibi het tarafa koşarak ‘Can kurtaran yok mu? Adam öldürüyorlar!’ diye haykırmaya başladı. Kadınlar tarafında dahi bir vaveylâ! Nihayet iki üç zaptiye gelerek beni tuttular.” (s.57) Böylelikle şık gençler romana yansıyan en önemli fon şahıslardır. Onlar yanlış Batılılaşmanın Osmanlı ülkesindeki öncüleridir.*

### **3.1.1.13.3. Yapı**

*Vah* romanının Tanzimat romanlarında çık sık kullanılmış bir yapısı vardır. *Vah* trajik yapıya (plot tragic) sahiptir. Ferdane, bahtsız bir şekilde evlenmiş; kıskanç ve marazi kocası Talat Bey’le mutlu olamamıştır. Anlatıcı, romanın ismine göndermeler yaparak Ferdane’nin akibetini henüz romanın başında ortaya koyar: “*Bu kelime ne kadar derinden gelerek ne kadar şiddetle ağızdan çıkarsa hükmü o kadar artar. Alelâde iradı için ilm-i tecvîde öğrendiğimiz veçhile bundaki harf-i meddi dört elif miktarı*

*çekmek belki kifayet ederse de bazı ahvâl-i mahsûsaya mebni bu kelimecik öyle bir sûret-i fevkalâde irad olunur ki dört elif miktarı değil kırkı elif, dört yüz elif, dört bin elif miktarı çekilse yine kalbe kanaat gelemes.*” (s.3) Ferdane'nin Necati ile aşkını başlatan neden Bovarizmidir. Kocası ile beşik kertmesi nedeniyle büyük fedakârlıkta bulunarak ve kendini yok sayarak evlenmiş; ancak her geçen gün yaşadığı konakta sıkılmaya başlamıştır. Despino'nun gayret ve yönlendirmesiyle kendisine tiyatro ve Millet Bahçesi'nde sarkıntılık yapan dönemin züppe (snob) tiplerinden kurtaran Necati ile kalbî bir ilişki yaşar. Söz konusu aşk hem platonik hem de yasak (prohibiton love) kategorisine girer.

Romanın açılışı (opening) “*Vah! Bir hece! Yalnız bir hece! Ama ne kadar manaları, ne kadar hükümleri havi bir hece!*” (s.3) şeklinde yapılır. Bu girişle, romanın yapısının izahatı yapılmış olmaktadır.

Roman belirlenen bir bölümden ve yirmi altı Bap'tan oluşmaktadır. Her Bap müstakil bir başlığa sahiptir: “Altınca Bap: Tahkikat” gibi.

Romanın girişinde (exposition) Behçet ve Necati'nin Ferdane ile karşılaşması ve Behçet'in Ferdane'yi takibi ele alınır. Düğüm (compication) Despino'nun Behçet'in evinde Ferdane'nin fotoğrafı ile Necati'nin mektubunu düşürmesidir. Dönüm (climax), Behçet'in Ferdane'nin fotoğraflarını fotomontaj yoluyla basıp Necati'ye göndermesidir. Çözüm (unravelling) Necati'nin mektubu ile Behçet'in hazırladığı ve Ferdane'ye ait mayolu fotoğrafın Talat'ın eline geçmesi, Talat'ın intiharı, Ferdane'nin yüzünü kezzapla yakması, Behçet'in hapse konulması ve Ferdane ile Necati'nin evlenmesidir. Anlatıcının sık sık araya girmesi, *Vah* romanında okurun vakaya kapılmasını (illusion principle) engeller. Romancının modu (mood) değişen toplum yapısında, mutsuz insanların kötü sonunu ortaya koymaktır. Ferdane, Batı'yı bilen ve Batı'nın her türlü ilim ve tekniğinden haberdar bir kadındır. Kocası Talat, bilgili ve güzel bir kadın karşısında çirkinliği ve cehaleti nedeniyle müteessirdir. Marazileşen yapısı, Ferdane'yi arayışlara iter. Despino'nun yönlendirmesiyle Necati ile platonik de bir aşk ilişkisi geliştirir. Böylelikle bireysel isteklerle toplumsal normlar çatışmaya başlar. Behçet, entrik bir şahıstır. Benzerlerini temsil eder. Ferdane ve Necati'nin yaşadıkları aşka engel (obstacle) olur.

Romanda mektuplaşma önemli bir yapı unsuru olarak kullanılmıştır. Roman, mektuplaşma üzerine inşa edilir. Mektuplaşmalardan çoğu Necati ile Ferdane arasında olur. Behçet'in de Ferdane'ye yazdığı mektuplar da bulunmaktadır.

Roman yapısını rastlantıya (coincidence) borçludur. Rastlantı, romanın mesajının odağıdır. Necati ile Behçet, Ferdane'yi ilk olarak Şirket-i Hayriye vapurunda görür. Üsküdar'a uğrayıp uğramayacağı belli olmayan vapura binen Ferdane'nin sergüzeşti romanın esas konusudur. Yine Necati'nin Ferdane'yi tiyatrodaki görmesi ve böylelikle aralarındaki aşkın başlaması rastlantı (coincidence) sonucudur.

#### **3.1.1.13.4. Kurgu**

*Vah* romanı, denk düşmeyen eşler arasında yaşanabilecek trajik son ele alınmıştır. Ferdane, bilgili kişiliği ve güzelliği ile dikkati çeker. Kocasını Talat, geçirdiği hastalık nedeniyle hem çirkinleşen hem de ruhsal durumu bozulan bir kişiliktir. Aileleri tarafından beşik kertmesi yoluyla birbirlerine nişanlanan bu iki genç, birbirinin kaderi olur. Fakat arada uçurum vardır. Talat, çocukluğunda güzelliği yönünden Hz. Yusuf'a teşbih edilse de daha sonra çirkinleşince Ferdane ile olan nişanın bozulmasını ister. Ferdane ise Talat ile evlenmeyi bir kader olarak seçer. Talat'ı kendisiyle evlenmesi için fakirliğini ileri sürerek ikna eder. Talat ise karısının güzelliği karşısında kıskançlık krizlerine girer. Marazileşerek karısının güzel giyinmesine bile karşı çıkar. Kurgunun aksadığı bu bölümler zorlama olsa da Talat'a tahammül Ferdane için kaçınılmaz bir durum olarak yansıtılır. Oysa Ferdane'nin Necati ile tanışması ve aralarında platonik olsa da bir aşkın başlaması ile Talat'a tahammül arasında bir tezat vardır.

Ferdane'nin Necati ile aşka sürüklenmesi kendi isteği ile değil; Despino'nun yönlendirmeleri ile olmuştur. Ferdane'nin kötü kaderi, daha sonra Behçet'in ortaya koyacağı entrikalara bağlanır. Mutluluğu kocasında bulamayan; ancak Necati ile mektuplaşmasından ve görüşmesinden hasıl eden Ferdane, belki ilk defa hayatın tadına varacaktır. Ferdane'yi henüz ilk görüşünde çok beğenen ve hatta bu uğurda gününü takiple geçiren Behçet, Necati'nin yaşadığı aşkı kıskanır. Behçet, eline geçirdiği fotoğraf ve mektup aracılığıyla Ferdane'ye şantaj yapar. Bu mektup ve fotoğrafı saklayarak ve kendisine göndererek en az Necati kadar hizmette bulunduğunu ileri

süren Behçet, şık olmanın bir gereği olduğunu düşündüğü bu teklifinde ‘ahlâk’ı bertaraf ettiğini düşünmez bile.

Nitekim kötü son hükmünü gösterir. Behçet, Necati’ye Ferdane’nin fotoğrafya sanatının hilelerini kullanarak bastığı dekolte ve mayolu fotoğrafını gönderir. Necati aşkını bu hallerde görünce çılgına döner. Kaleme sarılır ve Ferdane’ye ilişkisini kesmesini isteyen bir mektup yazar. Mayolu fotoğrafı da mektupla gönderir. Mektup ve fotoğraf tesadüfen Talat’ın eline geçer. Talat Ferdane’yi boşadığını söyler; ama yaşadıklarına dayanamayarak can verir. Ferdane, güzelliğinin bir kusur olduğunu sanır. Kötü son, Ferdane’ye yüzünü kezzapla yakmasını emreder. Ferdane’nin “*yüzü teflere gerilen kursağa*” (s.196) dönmesine rağmen, Necati’nin ne sevgisi ne de aşkı sona ermiştir. Behçet’ten de intikam alınmıştır. Talat’ın ölümü Necati’nin önünü açar. Daha doğrusu sevgisini istediği yolda gösterme fırsatı bulmuştur. Evli olmayan kadın-erkek birlikteliğinin yasaklandığı bir çağda, yasak aşktan (prohibition love) ancak kadının esas sahibinin ölmesi ile kurtulunabilir. Ferdane’nin “*intiharın arabası*”na (Yücel 2003: s.119) binmemesi Türk romanı için yenidir.

Yaşadığı çağın kalıplarına sığmayana ve sunumunda serbest tavırlarıyla dikkat çeken Ferdane, Türk romancılığında daha sonra sıklıkla kullanılacak entelektüel kadın tipinin ilk örneği (archetype) olduğunu söylemek gerekir.

Ahmet Mithat Efendi’nin bu romanında düz bir kurgu yoktur. Beklenmedik olaylar ve arzu edilmeyen gelişmelerle romanın kurgusu simetrik olmasını sağlamıştır. Geleneksel Türk romanına göre kurgu, karmaşık (complex) ve orijinaldir.

### **3.1.1.13.5. Yer ve Zaman**

*Vah* romanındaki vaka İstanbul mekânlarında geçer. Romandaki kimi mekânlar, tarihi arka plan ve sosyal ortamı vermesi bakımından dikkat çekicidir.

Romana yansıyan ilk mekân Behçet ve Necati’nin Şirket-i Hayriye vapuru ile uğramak zorunda kaldıkları Üsküdar’dır. Ferdane’nin Üsküdar iskelesine yanaşan vapura binmesiyle romandaki kişiler bir arada bulunmuş olur. Üsküdar ile ilgili olarak yer belirtmekten öteye gidilmez.

Ferdane'nin Galata'da vapurdan inip de Kazancılar tarafına gittiği sırada yolculuk sırasında geçtiği yerlerin adı verilir. Karaköy (s.15), Tophane, Salıpazarı ve Fındıklı yolundan devam ederek Kazancılar yokuşunu çıkar. Yokuşun sonunda bulunan Hoca Kutbettin Efendi'nin evine giden Ferdane'yi takip eden Behçet'in gözünden yalınkat şekilde verilir mekânlar. Ferdane'nin girdiği ev, yine Behçet'in gözünden verilir: *"Hanımın girdiği hane açık yeşil boyalı bir hane olup yeni tamir gördüğü zahir halinden anlaşılırdı."* (s.17) Romanda Hoca Kutbettin Efendi'nin evinin karşısındaki bakkal dükkânından söz edilir. Dükkânın mekânsal hiçbir özelliği verilmez. Ferdane'nin evden uzunca bir süre çıkmaması üzerine ve daha fazla dikkat çekmemek için Behçet, Kazancılar yokuşunu inerek Fındıklı'da yokuşu rahatlıkla görebilen bir kahvehaneye oturur. Burada yokuşu gözlemler. Behçet, akşama doğru Hoca Kutbettin Efendi'nin evinden çıkan Ferdane'yi yine takip eder. Yol üzerinde bulunan Fındıklı Camisi ve Halil Şerif Paşa yalısının isimleri verilir.

Dönüş yolunda aynı güzergahı kullanan Ferdane'nin evi Üsküdar-Şemsipaşa'dadır. Evin giriş kısmı, Ferdane eve girdiği sırada tasvir edilir: *"Bu kapı hane veya konak misillü bir binaya methal addolunacak kapı değildi. Uzunca bahçe duvarına asılmış bir kapı olup üzerinde bir de ip ucu görülüüyordu ki sir çingirak ipi olacağına şüphe de yoktur."* (s.27) Ferdane'nin evine ilişkin bu ilk tasvir yine kendisini takip eden Behçet'in gözüyle verilir.

Romanda Bağlarbaşı İstanbul'un eğlence mekânıdır. Behçet, iç konuşma (monologue interior) yoluyla Bağlarbaşı'dan söz eder: *"Pazar akşamları Bağlarbaşı'nda şenlik olur. Oraya kadar giderim. Zarurî ve mecburî bir eğlenti yaparım. Ama orada dahi yatacak bir yer bulunmazsa bu geceyi dahi sabaha kadar uyanık geçiririm. Zaten geceler kaç saat ki? Onun da bir büyük kısmı tiyatro, gazino falan eğlenceleriyle geçer; birkaç saati de nasıl olsa geçirebilirim. Hatta Çamlıca'ya doğru aheste aheste bir gezinti yapsam bile sabahı ederim."* (s.28) Romanda Bağlarbaşı'ndan müstakil olarak da söz edilir. Bağlarbaşı'nın gösterişli dönemi anlatılır: *"Bu parlaklık bir yandan Mustafa Fazıl merhumun dairesinin parlaklığı ve bir diğer taraftan dahi Osmanlı Tiyatrosu'nun parlaklığı gibi üç beş türlü parıldan terekkiüp eylemiş bir şaşaa idi ki erbâb-ı güfte ve besteye 'Zülf-i zincirin beni bağladı Bağlarbaşı'na' dedirtmişti."* (s.51) Nitekim Osmanlı Tiyatrosunda oyun izleyen Ferdane, züppe gençlerce taciz edilir. Züppe gençler, Osmanlı Tiyatrosu'nda oyunu



izleyen Necati'yi ve diğerk izleyicileri de rahatsız eder. Osmanlı Tiyatrosu'ndaki taşkınlıklarına ve Ferdane'yi tacizlerine Millet Bahçesi'nde de devam ederler.

Eğlence mekânlarından birisi de Fugel Birahanesi'dir. Necati ve Behçet birlikte burada otururlar: “*Hele Galata'da Voyvoda civarında on beş numaralı Fugel Birahanesi, Osmanlıların en ziyade mazhar-ı rağbeti olmuştu. Ol dercelere kadar ki orada hizmet eden Alman karıları bile pek az, bir müddet zarfında Türkçe öğrenmeye mecbur olarak bayağı düriştçe Türkçe söylerlerdi. Birahanelerde her nevi gazeteler bulunup Avrupa'nın her tarafından gelen musavver gazeteler ise lisan-âşına olmayan Osmanlıların yegâne sermâye-i telezüzleriydi.*” (s.77)

Romanda Necati ve Behçet'in yaşadıkları yer belirtilmez. Behçet'in evi “*...İstanbul'da Aksaray civarlarında bir hanesi olduğu gibi Boğaziçi'nde \*\*\* karyesinde dahi küçük ve fakat gayet güzel bir de yalıları vardır.*” (s.32) şeklinde anlatılır. Behçet'in yaşadığı yer, bütün roman boyunca “*\*\*\* karyesi*” (s.35) olarak verilir. Mekânın ayrıntısı yoktur.

Petraki'nin kız kardeşi Despino Samatya'da oturur (s.40). Evinin yeri belirtilir; ancak eve ilişkin bir ayrıntıya yer verilmez. Despino'nun yönlendirmesiyle Ferdane, Necati ile Göksu'da bir araya gelir (s.121). Necati, kendisine Behçet tarafından gönderilen dekolte kıyafetli Ferdane fotoğrafını iade etmek istediğı zaman vapur Kuzguncuk'a yanaşır (s.153). Necati Kuzguncuk'tan Şemsipaşa'ya mektup ve fotoğrafı Ferdane'ye vermek için yola çıkar.

Talat, Ferdane'nin süsüne ve güzelliğine önem vermesinden, kıskançlık krizine girer. Ferdane'nin odasını dağıtırken kullandığı makyaj malzemeleri ortaya çıkar: “*...önündeki çekmeyi kaptığı gibi bir tarafa fırlattı. Aynalar, şişeler, kutular, fırçalar falanlar odanın her tarafına yayıldılar.*” (s.155)

*Vah* romanında zaman, genellikle gündelik zaman (part of day) olarak ele alınmıştır.

Romanın girişinde (exposition) olay zamanı reel zamanla ilişkilendirilerek verilir: “*Bin iki yüz doksan şu kadar senesinin yaz mevsiminde bir Pazar günü idi ki Anadolu vapuru yine Üsküdar'a uğruyordu.*” (s.6) Behçet ve Necati, Anadolu vapurunda yolculuk etmektedir. Ferdane ise vapura Üsküdar'da biner. Böylece romanın vaka cereyanının ilk epizodu olan vapur yolculuğı, zamanın yazılışa (lecture time) yakın bir dönemden seçildiğini çıkarmaktayız. Roman hicri 1299 yılında yazıldığına göre, söz

konusu zaman yazılış zamanıdır (lecture time). Necati'nin Ferdane'yi taciz eden züppe gençleri dövmesi romanın başında gerçekleşir. Talat'ın kıskançlık krizine girerek gözaltına alınan Necati hakkındaki şikâyet dilekçesinde zaman belirtilir: “*İş bu bin ikiyüz şu kadar senesi mâh-ı recebü'l-ferdinin on dokuzuncu yevm-i Cuma günü serseri makulesinden Necati nam kimse Bağlarbaşı nam mahalde zevce-i muhteremem Ferdane Hanımın namus ve haysiyetine halel getirir bir muamelede bulunduğundan ikmâl-i nâmûs-ı âcizânem ma'razına takdîm-i arzuhal-i kemterâneme ictisâr kılındığı muhât-ı ilm-i âlem-ârâ-yı cenâb-ı eframîleri buyurulduktan ol bapta ve kâtibe-i ahvâlde emr ü fermân hazret-i men lehü'l-emrindir.*” (s.60)

Behçet'in Ferdane'yi takip ederken geçen süre bir gündür: “*Vakit öğleyi geçti. Vapurlar dahi öğle paydosu ettiler. Bu halde uzun boylu hanım bir iki saat daha çıkmaz. Çıksa çıksa akşamüzeri çıkar. Ben burada akşama kadar pek âlâ beklerim.*” (s.22)

Günlük zaman romanda alaturka saat kullanılarak verilir. Bu saatte güneşin batması daima on iki ile ifade edilir. Nitekim Behçet'in akşama yatkın bir vakte kadar bekler: “*Halbuki ne kadar ağır geçseler yine yekdiğerini takip eden saatler dokuza ve hatta ona kadar vardıkları hâlde yine uzun boylu hanımdan bir eser zuhur etmeyince Behçet Bey kendi kendisine başlayarak dedi ki: -Böyle uzak yerden misafir gelen hanım akşam avdet edecek olursa mutlaka biraz erkence davranır.*” (s.24) Ferdane, Hoca Kutbettin Efendi'nin evinden çıkıp vapura bindiğinde alaturka zaman ile saat on bir buçuktur (s.26).

Zaman bazı kere belirsizleştirilir. Bağlarbaşı'ndaki eğlence mekânlarını revaçta olduğu dönem şöyle ele alınır: “*Üsküdar'da Bağlarbaşı'nın en parlak seneleri denildiği zaman artık hangi sene olduğunu sarahaten ve kat'iyyen tayine hacet kalır mı?*” (s.51) Necati, Ferdane ile Bağlarbaşı'ndaki Osmanlı Tiyatrosu'nda karşılaşır ve züppe gençleri Millet Bahçesi'nde dövünce üç gün gözaltında kalır: “*Bugün Cuma değil mi? Pazartesi günü mü muhakeme olacağız?*” (s.57) diye Behçet'e sorarak zamanı teyit eder.

Olayların önemli zamanına vurgu yapılır. Ferdane ile Necati arasında devam eden aşkın ve mektuplaşmanın bir aydan beri devam ettiği bildirilir: “*Hikâyemizin müddet-i güzêrânınca bir ay kadar zaman oldu ki Behçet Beye dair malumat alamadık.*” (s.124) Behçet hakkındaki son haber, Despino ile görüşmesidir. Bundan başka Behçet,

Ferdane'ye yazdığı mektuptan sonra on beş gün geçip de cevap alamaması üzerine harekete geçer.

Romanın reel zamanının hicri 1290'lı yıllar olduğunu söyleyebiliriz. Romancının zamanı kesin olarak anlatmaması geleneksel anlatı türlerinin etkisinden tamamen kurtulmadığını gösterir.

### 3.1.1.13.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Ferdane'nin romanda ilk olarak romanda görüldüğü zaman yaşamak taktığından söz eden anlatıcı araya girer: "*Osmanlı hanımları için şu ince yaşamak kadar yaraşık alan bir serpuş daha tasavvur edebilenlerin alınlarına çelenk takarız.*" (s.8) Anlatıcı kahramanları arasında açıkça taraf tutmaktan çekinmez. Behçet'e karşı Necati'yi tercih etmesi ve Behçet'e hakarete varan sözler söylemesi dikkat çeker: "*Zavallı Necati! Habisin işbu hayretini ciddi zanıyla def-i hayreti için biraz daha izahata girişti.*" (s.179)

Ferdane'nin vapura binmesiyle Behçet'in rahatsız edici bakışları karşısında Necati'nin düşünceleri iç konuşma (monologue interior) yoluyla verilir: "*Erkek kısmı alicenap olmalıdır. Tok gözlülük dahi ülvv-i cenâbın birinci muktezasıdır. Bir insan görsen ki karşısında meyve yiyen bir adama tahassür gözlerini dikerek ağzını sulandırıyor, bu arsız herife insan ismini layık görür müsün heyhat! Karşısındaki adamın meyve tenavüline öyle bir nazar-ı tahassürle bakacağına kendisi dahi kudreti yettiği kadar meyve alıp ekletsin. Karı meselesi dahi biaynihi böyledir. Güzel karılara karşı ağzının suyunu akıtmaktan ise haline göre bir kadın dahi sen alıp safana bakarsın.*" (s.13) Necati'nin bu düşünceleri Behçet'e söylemediğini anlatıcı belirtir: "*Necati Efendinin şu yoldaki hikemiyâtı Behçet Beyin kulağına bile girmediğini anladınız ya?*" (s.13)

Kahramanlar iç konuşma (monologue interior) yaparlar. Behçet, Üsküdar'da at kiralarken Ferdane'yi düşünür: "*Ey uzun boylu hanım! Vakıa güzelsin. Hem de pek güzelsin! Lakin şimdiye kadar seni benim şu takîb-i mecnûnânem gibi bir suretle takip eden bulundu mu?*" (s.28) İç monologlar çoğunlukla diyalog havasındadır.

Millet Bahçesi'nde Necati, Ferdane ve onları takip eden Behçet'in bir konuya odaklanarak görüşleri ayrı ayrı iç monolog yoluyla verilir. Behçet, Ferdane'nin Necati ile görüşmesini şöyle değerlendirir: "*Ferdane! Şuraya kadar bu budala için gelmiş olduğuna sen de nadim oldun ya?*" (s.115) Necati, Ferdane için şunları içinden geçirir: "*Hakikaten dünyada emsali bulunmaz bir dilber. Hakikaten emsali nadir bir belîğ. Keşki hiç görmeseydim.*" (s.115) Ferdane de Necati hakkında şunları düşünür: "*Gerçekten büyük adam! Eğer seni kendi gözlerimden dahi kıskandığım için buralara geldiğini istiyorum diyecek olsaydı gönlündeki şeyi dosdoğru söylemiş olurdu.*" (s.115) Bu ortamda üç kişinin zihinlerinden düşüncesi verilmesi dikkat çekicidir.

Ahmet Mithat Efendi, Tanrısal bakış açısında bütün bilgileri kendi vermez. Kahramanların iç diyaloglarını veren bir bakış açısı kullanır.

Anlatıcı okurun moral değerlerini romanlarında dikkate almıştır. Behçet, Ferdane'nin fotomontaj yoluyla yaptığı mayolu fotoğrafından sonra bir fotoğraf yapar, bunu anlatıcı açıklamaktan çekinir: "*Hatta Behçet Beyefendi, bîçare Ferdane'yi balette kıyafetinde teşhire dahi kanaat edemeyerek daha şeni bir resmi dahi hazırlamıştı ki yanında bir de er bulunduğundan bu resmin ne kadar şeni bir şey olduğunu tariften kalemler dahi haya eder.*" (s.196) Talat'ın Ferdane'nin yarı çıplak fotoğrafını görüp Necati'nin mektubunu okuduktan sonra yaptığı hakaretleri anlatılmaz. "*Artık Talat Bey ağzından çıkanları kulakları ile işitiyor mu? Ferdane'yi o kadar alçak kadınlara teşbih eyledi ki kalem bile o izahatı vermekten haya eder.*" (s.156)

Romancı, hangi vakayı anlatacağını önceden belirtir; bu yüzden kimi konularda sınırlamaya gider. Necati'nin Behçet'i yaptıklarından dolayı adliye nezaretine yazdığı şikayet mektubuna niçin romanda yer verilmediği anlatılır: "*Bu lâyiha şu kitaba rec edilmek lâzım gelse şüphesiz yirmi otuz sayfayı doldururdu. Zira hikâyemizde sûret-i ceryânını arz eylediğimiz vekayiin hemen kâffesini halâsaten derc eylemişti.*" (s.195)

Romancı, okuru daima hesaba katar ve romanda açıkça okurun düşünceleri ve tahminlerinden söz eder. Onun nazarı roman ve okur üzerine kuruludur. Petraki'nin kız kardeşini Behçet'in yanına göndereceği sırada yaşadığı endişe hakkında okurun düşüncesinden söz edilir: "*Petraki'nin Behçet Bey hakkındaki şüphesi nâ-becâ olduğunu karilerimiz hükümden geri durmazlar.*" (s.39) Necati'nin Ferdane'yi züppe gençlerin tacizinden kurtarması olayında yine okurun düşüncesi belirtilir: "*Samurkaş ismini işitince Behçet'in tavrı birdenbire nasıl değişmiş olacağına karilerimiz elbet*

*dikkat etmişlerdir.”* (s.55) Okurun tavrının değişmiş olması ifadesi, anlatıcının okurun vakaya kapılmasını (illusion principle) sağlamak amacıyla başvurduğu bir tekniktir. Böylelikle okuyucunun hadiseyi gözü önüne getirmesini ister. Anlatıcı, sanki okurla birlikte roman yazar. Okurun beklentileri daima hesaba katılır. Necati, Millet Bahçesi’nde Ferdane ile görüşmeye gittiğinde Behçet tarafından takip edilir. Anlatıcı Behçet’in Necati’yi takibinin okurca beklendiğini bildirir: “*Necati, Behçet’in kendisini takip edeceğini hiç ummaz ise de karilerimiz zaten buna muntazırdılar.*” (s.111)

Anlatıcı, tavrını açıkça belirtir. Despino’nun düşürdüğü mektubun yazısının Ferdane’ye ait olduğunu şu çıkarımla bulur: “*Behçet Bey mektubun yazısına dikkat eyledikte kadın yazısı olduğunu derhal anladı. Hakikat! Yalnız Osmanlıcaya mahsus olmayarak sair lisanlarda dahi kadın yazısı besbelli olur. Cenabıhak bu nev’i mübârekin her halini mümtaz olmak üzere halk etmiş!*” (s.81)

### **3.1.1.13.7. Muhteva**

*Vah* romanında, modernleşen Türk toplumunda değişen insan yapısı ve sosyal intibak konusu ele alınmıştır. İyi derecede okumuş, edebiyatçı kimliği olan bir kadın olan Ferdane, Talat ile yaşadığı mutsuz evlilik sonucu Necati ile platonik aşk yaşar. Ferdane’nin evli bir kadın olmasına rağmen bir aşkın içinde yer alması, esasında Talat ile beşik kertmesi yoluyla nişanlanması, bu tür geleneksel bir evlenmenin söz konusu edilmesindedir. Talat güzellikle Hz Yusuf’a benzetilir. Ancak geçirdiği hastalık, gayet çirkin olmasına sebep olmuştur. Ferdane ise daha önce sevdiği bir adamın çirkin olmasına rağmen beşik kertmesine sadık kalır. Talat’ın özgür bırakmasına rağmen evliliği ister.

Romanda Batılılaşan Osmanlı toplumunda kadın-erkek mevzuu üzerinde durulmuştur. Evli bir kadın olan Ferdane ile bekâr bir genç olan Necati arasındaki münasebet dönemin toplumsal koşulları göz önünde tutulduğunda son derece önemli bir hadisedir. Evli bir kadın olduğunu bilmeksizin başlangıçta kadınlara bile bakmayı reddeden Necati’nin evli bir kadınla aşk yaşaması dikkati çeker. Ahmet Mithat Efendi, yeni kültürel normları münakaşaya sokar. Necati bir kadına istekle bakmaktan kendini de men etmiştir. Behçet’e söylediği şu sözler dikkat çekicidir: “*Bir güzel arabaya*

*bakıldığı bir güzel kadına dahi bakılır. Fakat göz ile muvasala derecesinde harisane ve müştakane bakmak hukûk-şinâslık nokta-i nazarından mugayir-i hikmettir. Hem de sende birazcık gayret-i merdâne varsa böyle bakışların erkeklik gayretine de yakışmayacağını hükmedersin.”(s.12) Şüphesiz ki bu görüşler dönemin egemen ahlâki yapısının özetidir.*

Ferdane ile Necati arasındaki aşk zaman zaman metafizik boyutlara ulaşır. İki âşık da birbirlerinden istifade için değil; yalnızca aşk için münasebet kurarlar: “*Eğer sevdadan murat muaşaka ise visal denilen şey dahi onun gayesi olabilir. Ya sevda bu muaşaka nev’inden değil ise? O halde visal tasavvur mu olunabilir ki onu da bir gaye ittihazına imkân kalsın?*” (s.116) Ferdane’nin kocası ölünce yüzüne kezzap suyu döker. Ancak Necati, harici güzelliğe bağlı olmadığı için yine de Ferdane ile evlenir.

Despino’nun Ferdane için söylediği sözler yine dönemin toplumsal yapısını yansıtır. Romancı da kişilerini mümkün olduğunca bu değerlere bağlı kılmıştır: “*Nedir efendim nedir bu birtakım erkeklerin tecavüzkârlığı? Bir kadın biraz güzelce oldu mu, sanki hüsnünü, cemalini onların istifadesine vakfetmeye mecburmuş gibi her taraftan bir hücum! Acaba bir kadın yalnız kendi kocası için güzel olamaz mı imiş?*” (s.50) Despino, eşler arasındaki bağlılığın gerekli olduğunu vurgular: “*Bir kadının kocasının çirkinliği bayağı erkeklerin bin tanesinin güzelliğinden daha iyidir. Çirkin de olsa kocası, güzel de olsa kocasıdır. Koca ne kadar çirkin olursa olsun zevcesini daima namus ve şan ve iffet cihetine celp eder.*” (s.50) Nitekim Ferdane’nin Necati ile yaşadığı aşkın cinsellikten uzaktır.

Romanlarında dönemin teknik gelişmelerinden hemen daima okurunu haberdar etmeyi ilke edinen Ahmet Mithat Efendi, *Vah* romanında fotomontaj konusu üzerinde durur. Behçet’in Ferdane’nin eline geçen fotoğrafı üzerinde fotomontaj yapması, romancının bu konu üzerinde uzun diskurlarda bulunmasına olanak sağlamıştır. Behçet, Despino’nun düşürdüğü mektup ve fotoğrafı Ferdane’ye gönderir. Oysa Ferdane, mektup ve fotoğrafın kopya olduğunu ve asıllarının Behçet’te kaldığını anlar. Ferdane, fotomontaj konusunda bilgisi olmayan Despino’ya durumu açıklar: “*A! Ahmak kadın! Kaime taklidi yapılır mı? Bu ise pek kolaydır. Zira bir renkten ibarettir. Evvela benim mektubumu fotoğrafya ile alırlar. Badenu litoğrafya taşı üzernie naklederek aynını basarlar. Bu sanatı bir gazetede okumuştum. Hatta bu sanat ile Hafız Osman’ın yazdığı Mushaf-ı Şerifi dahi basmışlardır ki görersen ve anlasan aynı olduğunu teslim edersin. Bu*

*da bir şey mi? Şimdi taklit sanatı o kadar ileriye gitmiştir ki benim yazdığım bir mektuptan birçok harfler, kelimeler alarak yeniden ve başkaca bir mektup dahi tanzim edebilirler. Benim hiç söylemediğim ve yapmadığım şeyleri bana söylettirip yazmış olurlar.*” (s.139) Behçet, “taklit sanatı” sayesinde Ferdane’nin fotoğrafını bir defasında dekolte diğer defasında, balerin kıyafetleri giymiş halde bastırır. Böylelikle romanın sonu hazırlanmış olur. “Taklit sanatı” romanda aksiyon parçacıkları (action means) olarak kullanılmıştır.

### 3.1.1.13.8. Üslup

Romancı, sade bir dil ve üslup ile konuşur. Bu yüzden, Ferdane’nin güzelliğini anlatırken mübalağaya kaçmaktan korktuğunu dile getirir. Divan şiirindeki mübalağalı anlatımdan kaçındığını anlatır: “*Böyle vapurlarda veyahut köprü üzerinde veya sokakta falanda bir güzel kadın gördüğünüz zamanlar gözlerinizin bilâ-ihityâr o kadın üzerine tevcih-i enzâr-ı tahsîn etmeleri mücerret kadının hüsn ü cemâlini tavsîfât-ı şairâne ile ba’de’t-tatbîk mutabık ve muvafık bulmaları üzerine mi vuku bulur? Estağfirullah! Bu temayül ve teveccüh bir saniyelik, bir anlık bir şeydir ki o saniyede o anda şairlerin şöyle kaş, böyle göz, şu biçim dudak, bu şekil burun diye ettikleri teşbihat hatıra ve hayale bile gelmeyerek medlülü neden ibaret olduğu henüz tayin edilememiş bulunan hüsn ü cemâl olmak haysiyetiyle o enzâr-ı dikkati celbeder.*” (s.9)

“*Zamanı öldürmek*” (s.31) deyimini kullanan romancı, bunun alafranga bir tabir olduğunu ifade eder. Behçet Bey, zamanı öldürmenin en iyi yolunun kumar oynamak değil; kitap okumak olduğunu söyler: “*Paramı kaybetmek havfından değil mücerret oynamaktan üşendiğim için oynamayı sevmem. Benim için kulüplerde olsun, hanemde olsun zamanı öldürmenin (alafranga tabiri) en güzel sureti kitap mütalâasıdır.*” (s.31)

Romanda, yer yer sözcüklerin Fransızcası da Türkçe karşılığı verilerek kullanılır. Fransızca sözcüklere yer vermenin amacı, daha sonra yazılacak olan *Araba Sevdası* romanında olduğu gibi özentili bir yaşamı daha iyi tasvir etmektir: “*Şıkların bir hâli daha vardır ki gördükleri ve hikâye edecekleri bir şeyi öyle dört lakırdı ile söyleyip bitirmezler. Etrafıyla mufassalan hikâye ederler. Zira öyle sözü kıpkısa kesenler Fransızca ‘beau parleur’ yani güzel söz söyleyici sıfatına lâyık olamazlar.*” (s.38)

Behçet'in etrafında modern Batılı yaşamı anlatan bir dekor vardır. Bu yüzden romanda Türkçe karşılığı olmayan ve Batılı yaşama özgü sözcüklere yer verilmiştir. Behçet'in Despino'yu karşılaşması şöyle anlatılır: "... *Despino geldiği zaman Behçet Bey henüz tıraşını tuvaletini bitirmiş idiyse de daha elbisesini giymeyip arkasında robe de chambre ile oturmakta bulunmuş idi.*" (s.42)

Romana monte edilen mektuplarda daima süslü bir anlatım vardır (Güner 1968: s.51). Ferdane'nin Necati'ye Necati'nin de Ferdane'ye yazdığı mektuplarda bu dil ve üslup vardır: "*Allah'dan bulunuz hanım! Cümlenin cezâ-yı amelini vermek şân-ı adaletinden olan Cenab-ı Allah elbette sizin dahi cezâ-yı sezânızı verecektir. Kendinizi melek gösterip de benim gibi bir bîgünahın aklını başından almaya cesaret ettiniz ki hakikatte en mübtezel kadınların dahi en mübtezeli imişsiniz! Ne mal olduğunuzu vaktiyle anlatmış olsaydınız öyle emtia-i mülevveseden daima müteneffir olan gönlüm filhal sizden istikrah edeceği cihetle bilahare böyle acınacak hallere düçar olmaz idik.*" (s.182)

Saba Güner (1968) de romanın üslubunu ikiye ayırır. Anlatıcının dili ile şahısların dilini mukayese eden Güner, ilkinde ağır ikincisinde ise sade bir dil kullanıldığını vurgular (s.50). Ahmet Mithat Efendi'nin üslubunda her yazdığı romanda sadeleşme artar.



### 3.1.1.14. ACÂYİB-İ ÂLEM

*Acâyib-i Âlem* romanı, 1882 (h.1299) yılında kaleme alınmıştır.<sup>151</sup> Roman, *Tercümân-i Hakikat* gazetesinde tefrika edildikten sonra hicri 1299 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Fennî bir seyahat romanı (Özön 1941: 200) olan *Acâyib-i Âlem*, seyahat romanı geleneğine bağlanır.<sup>152</sup> Ahmet Mithat Efendi, muasırı olan Fransız popüler romancısı Jules Verne'den etkilenmiştir (Arslan 1995: s.593). Fakat Ahmet Mithat Efendi, Namık Kemal'in "İntibah Mukaddimesi"nde belirttiği roman tarifine bağlı kaldığı için Jules Verne gibi bilimkurguya yer vermez. *Acâyib-i Âlem*'de hakikat bir an için bile kaybedilmemiştir. Böyle olmasında şüphesiz ki onun "halkı yetiştirmek arzusuyla" (Tanpınar 1988: 456) yazması etkilidir.

#### 3.1.1.14.1. Konunun Ana Hatları

Roman, Suphi ve Hicabi adlı iki arkadaş ve daha sonra onlara katılan Miss Haft'ın Batı Rusya, Sibiryaya ve Kuzey Avrupa'daki gezilerini ve maceralarını ihtiva etmektedir. *Acâyib-i Âlem* romanı bütünüyle bir gezi romanı vücuda getirmek maksadıyla kaleme alınmıştır. Romandaki seyahatin yanı sıra Suphi ile İngiliz olan Miss Haft arasında gelişen aşk vaka örgüsünün halkalarıdır. Roman, Klasik edebiyatın seyahatname ile Avrupa'da ihdas edilen elçiliklerden sonra ortaya çıkan sefaretnâme türlerinin terkiibinden ibaret gibi görünür. Suphi ve Hicabi'nin Rusya'da gezdikleri sırada, okullar, saraylar, kiliseler, tarihi mekânlar hakkındaki gerçekçi tanıtımlar ve Devlet-i Aliye yapılarıyla mukayeseler; XVIII. Ve XIX. Yüzyılda yazılan sefaretnameleri hatırlatır. Romancının fennî bir roman vücuda getirme çabası ise daha çok gezme-görme (sightseeing) temelinde biçimlenmiştir. Tüm bunların yanı sıra romanda görülen yerler hakkındaki antopolojik, coğrafi, tarihi, sosyal ve ahlakî çözümlenmeler, *Acâyib-i Âlem*'e önemli belgesel malzemeler sağlamıştır. Romanın en dikkate değer yanı, Ahmet Mithat'ın görmediği Rus coğrafyası ve İskandinav

<sup>151</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000g), *Henüz 17 Yaşında, Acâyib-i Âlem, Dürdane Hanım*, Haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andi, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

<sup>152</sup> Ahmet Mithat Efendi, *Acâyib-i Âlem* romanını yayımladığı sırada Türkçede henüz Jules Verne tercümesi görülmez. İlk tercüme Mehmet Emin tarafından yapılan *Merkez-i Arza Seyahat* ve 1885 yılında yayımlanmıştır. (Özön 1941: 228)

yarımadası hakkında detaylı bilgiler vermesidir. Ahmet Mithat'ın kitabî bilgileri gerçeğe son derece uygun olarak yansıtır.

### 3.1.1.14.2. Şahıslar

*Acâyib-i Âlem*'in şahıs repertuarı dardır. Bir protagonist olarak Suphi'nin yanı sıra norm şahıs olarak bulunan Hicabi ve Miss Haft ile beraber 'card' özellikleri gösteren Prenses dışında romandaki vakayı etkileyen başka önemli bir şahıs yoktur. Ancak roman fon kişiler bakımından son derece zengindir. Bu durum, XIX. Yüzyıl Rusya'sının önemli kentleri olan Odessa, Moskova ve Petersburg şehirlerine romanda önemli bir yerin ayrılmasından kaynaklanır.

#### a. Protagonist Şahıslar

##### Suphi

Romanda Suphi'den ilk olarak “*şirket-i hayriyye vapurunun kaptan mevkiinde iki efendi arasında gayet şetaretili bir muhavere*” (s.3) sırasında bahsedilir. İsmi verilmeyen iki efendiden birinin söylediği “*Bugün vapur yapmaya kalkar. Yarın vapur ile havaya çıkmaya çalışır. Bir aralık muhterûn-i zamân niçin insanlara iki kanat uydurmuşlar diye hiddet eder. Ey şimdi aklını ne ile bozmuş?*” (s.3) bu sözler, Suphi kişiliğinin belirgin özelliklerini ortaya koyar. Halk arasında aklını fen ile bozduğu yolunda meşhur olan Suphi hakkındaki konuşmalarda “*Kah kah kah! Kih kih kih!*” (s.4) şeklindeki gülüşmeler, onun delirdiği ve aklını tabiatla bozduğu varsayımına dayanır. Yine bu iki efendi arasında geçen konuşmalarda “*Evvelki gibi balon ve kanat hulyasına bedel şimdi önünde koca bir harita! Bir yandan memâlik-i hârre çöllerini bir taraftan da buhâr-ı müncemide buzlarını mesaha için elinde pergel gece gündüz uyku uyumuyormuş.*” (s.5) sözleri, onun romandaki ana vaka içindeki yerini ortaya koyar.

Suphi, romanın başında bir meczup; hatta tecennün etmiş biri olarak yansıtılır. Vapurdaki konuşmalara tanık olan Hicabi, Suphi'nin evine gider. Kapıyı “*Evde kimse yok.*”(s.6) diyerek açmak istemeyen Suphi için “...*eğer vapurdaki müstehzi efendiler olsalar idi bîçare adamcağızın cinnetini hüküm için bundan vazıh burhan*” (s.6) bulamayacakları dile getirilir.

Tam bir fen âşığı olan Suphi, evinde tek başına yaşar. Ailesi yoktur, evinin köy içinde olduğu belirtilir. Dolayısıyla Suphi kalabalıktan uzak bir yerde yaşamaktadır. Evinin köy içinde olması, inzivadaki bilim adamını hatırlatır. Romanda Suphi Bey'in esaslı tanıtımı, yaşadığı evin ayrıntılarıyla sağlanmak istenir: “*Bu haneyi görmek Suphi Bey'i tamamıyla tanımak demektir.*” (s.6) Evindeki bir odasındaki raflarda beş yüz cilt Arapça ve Fransızca kitapla beraber “*türlü türlü ağaçların kütük mukattalarından bed ile böcek nevinden olarak iğneler ucuna saplanmış haşerata varıncaya kadar medeniyât ve nebatât ve hayvanât nümuneleri*” (s.7) bulunmaktadır. Bunların yanı sıra “*âlât-ı fenniyyeye mahsus*”(s.8) rasat dürbünü, elektririk makinesi ile birçok “*sair ahvâl-i rü'yet ve sair mevâdd-ı hikmette kullanılmak için birçok*” (s.8) bulunmaktadır. Kuruyan bitkileri “*elvân-ı tabiiyyesine göre*” (s.7) yeniden boyayan Suphi, “*sanâyi-i nefiseden ressamlıkça bayağı maharet peyda*” (s.7) etmiştir. Kuzeyde bulunduğu sırada gezip gördüğü yerlerin resmini çizer. İyi derecede Arapça ve Fransızca bilen Suphi, Rusya ve Kuzey Avrupa'daki seyahati sırasında Rusça ve İngilizce öğrenir.

Fen ve tabiat bilimleri ile önemli ölçüde içli dışlı olan Suphi'nin incelediği her şeye ileri bir gözle bakar: “*Cenâb-i kadir-i kayyûm hazretlerinin milyonlarla, milyarlarla tadadı kabul olmayan masnuât ve mahlûkat-ı acîbesini tetkik*” (s.11) Suphi, Tasavvufî bakış açısını bilime uygular. Bütün araştırmaları “*temaşa*”(s.11)yı derinleştirmek amacını taşır: “*Kanûn-ı sun'ı İlâhîye benden evvel, benden ziyade âşık olan erbâb-ı tedkîki böyle bast etmiş de işte ben size nakleyliyorum. Hâsılı azizim cemâl-i mahzâ cemâl-i ezelî ve ebedîdir. Hem kıyas etmeli ki bu cemal dahi hâlık değil mahlûktur. Sâhibi cemâl hâkim-i kâinat hazretleri o cemâlin dahi hâlıkıdır. İşte cemâle âşık olmak var ise o cemâle âşık olmalı. Vuslât-ı hakikiye var ise ona vasıl olmalı.*” (s.16) Suphi'nin Hicabi'ye söylediği bu sözler kâmil olmak isteyen bir dervişin tercih ettiği tasavvufî yolculuğu anlatır. Tabiatı “*mahz-ı uluhiyyet*” (s.179) olarak görenlerin helâk olduklarını söyleyen Suphi, bütün fenleri, hakikati anlatan birer rehber olarak görür. Suphi, araştırmalarının amacını “*Cenâb-ı hâlik-i mutlak ve sani-i a'zam*

*hazretlerinin kudret ve maharetine hayran olmaktır.”* (s.19) şeklinde ortaya koyar. Ahmet Mithat Efendi, yeni bir dünya yorumu ortaya koyar. Bu, Osmanlı toplumu için devrimdir. Din ve fen ittifakıdır.

Hicabi'yle dostluklarını ilerleten Suphi, İstanbul ve çevresinin araştırmaları için yetersiz kaldığını düşünerek kuzeye gitmek istediğini söyler. Ona göre kuzey tarafları, tabiat araştırmaları için son derece elverişli ve geniştir. Evinde topladığı böcek ve bitki koleksiyonunu bir İngiliz seyyaha, kitaplarını da Mısırlı bir beyzadeye satan Suphi, seyahat için gerekli paraya kavuşur. Hicabi'nin ailesini ikna etmesi üzerine beraber yola çıkarlar. Londra'dan gelen bir yük gemisine binen Suphi ile Hicabi böylece kuzeye yapacakları yolculuğun ilk mesafesini kat ederler. Vapura bindikleri sırada “...ikisinin ayakları çizmeli, başları sargılı ve arkaları kıvrıcık kuzu kaplı paltolu olduklarından ve omuzlarından başlarına doğru çapraz olarak dürbün çanta asmış buldukları”(s.49) şeklindeki tasvirinden Suphi'nin de yolculuk sırasındaki kıyafetini öğreniriz. Şüphesiz ki Suphi ve Hicabi'nin giydikleri bu kıyafetler seyyah portresi çizmek amacından doğar.

Odessa'ya yapılan yolculuk sırasında onun Hicabi'ye söylediği şu sözler, seyahat hakkındaki düşüncesini önemli ölçüde verir: “*Mes'ûd muyum? Gayr-ı mes'ûd muyum? Onu kim bilir? Bazı kimselere göre saadet çoluk çocuk sahibi olmakta imiş. Diğer bazılarına sorarsan cihanın en büyük belâsı çoluktan çocuktan ibaretmiş. Fakat şu saatte ağlamadığıma bakılırsa yine şu saat için benim senden daha ziyade mes'ûd olduğuma hükmolunabilir.*” (s.50) Bu sözlerden onun hayatındaki amaçlarından önemli birini gerçekleştirmeye başladığı ve psikolojik bir çatışma (conflict) yaşadığı anlaşılır. Yolculuk sırasında yabancılarla her türlü “*usûl-i teşrifât*”ını (s.78) bilen Suphi, dışarıda kendi ülkesinin temsilcisi olarak görünür. Her türlü muamelede Osmanlı'yı temsil ettiğinin bilincinde olan Suphi, yabancıların takdirine mazhar olur. Odessa'dan Balta'ya seyahat eden iki arkadaşın bulunduğu trende Rus prensesi de vardır. O, Prenses tarafından Balta'daki belediye binasında verilen davete Hicabi Bey ile katıldıklarında “... *en terbiyeli Avrupalı olsalar bu sofrada nasıl hareket ederek cümlemin ve bilhassa prensesin teveccühlerine mazhar olmak için ne hâlde bulunabilirler idiyse Suphi ve Hicabi Beyler ondan daha güzel hâl ve hareket ile gerçekten tahsîn-i umûmîye mazhar.*” (s.81) olurlar. Rus Prensesi ile aynı tren içinde Elizabethgrad'a kadar giderler. O, kendi ülkesini temsil edebilecek bir kabiliyettir. Hemen her davranışı prenses tarafından beğenilir. Yolculuk sırasında Rus Prenses, İngiliz seyyah Hicabi ve

Suphi'yi Miss Haft ile tanıştırır. Suphi'nin Miss Haft ile tanışması ve bundan sonraki seyahatlerini birlikte yapmaları duygusal yakınlaşmayı doğurur. Elizabethgrad, Serpukof, Kremençug, Bonyakovka, Reşetlovka, Kurlikon ve Paltova gezileri sırasında Suphi, Miss Haft'a ilgi duymaya başlar. Onu kendine denk görür: "... kendisine küfüv olabilecek bir kadının dahi ancak Miss Haft olabileceğini düşünmekte... Hayır düşünmekte değil! Belki bu düşünceye tamamıyla mağlup olmakta idi." (s.108) Suphi'nin, onunla "uzun uzadıya mebâhis-i ilmiyeye"(s.99) sırasında aşk doğar. Suphi'nin Miss Haft'ı sevmeye başlaması onun kendisi gibi bir seyyah ve meraklı olmasından kaynaklanır. Ayrıca romanda Miss Haft'ın "el-hâletü hazihi kız" (s.109) olması, Suphi açısından aşkın başlaması için önemli görülmüştür.<sup>153</sup>

Suphi'nin Kharkov'da Miss Haft ile "gönül meselesi" (s.112) hakkında konuşmak istemesi, onun aşkının gittikçe alevlendiğini gösterir. Miss Haft'ın Suphi'yle bu konuda konuşmaktan pek etkilenmemesi, Suphi'deki hassasiyeti artırır. Anlatıcı tarafından "Miss Haft'ın âşık-ı şeydâsı"(s.117) olarak yansıtılan Suphi, gittikçe arkadaşı Hicabi'yi kıskanır. Sebep, Miss Haft'ın Hicabi'ye refakat etmesidir. Fakat Suphi, Hicabi'nin evli olduğunu aklına getirdikçe rahatlar. Hicabi'den Miss Haft'a duyduğu aşkı gizleyen Suphi, gittikçe sararmaktadır. Miss Haft ise, Suphi'in kendisini büyük bir aşkla sevdiğinin farkına varmıştır (s.193). Suphi, Moskova ve Petersburg gezileri sırasında Miss Haft'a karşı olan aşkını sürdürür. Perensesin yaşadığı kış sarayını gezmesi sırasında Suphi'nin koluna giren Katina Karanof, Miss Haft'ı kıskandırır. Miss Haft'ın bunu Suphi'yle konuşması, Suphi açısından önemlidir. Çünkü Suphi, Miss Haft'ın kendisine sevmeye başladığını anlar, halasına Suphi'den bahsetmiş olması ve halasının yazdığı cevapta isminin geçmesi, Suphi'nin sevildiğini anlamasını sağlar. "Müncemid-i Şimâli"de (s.239) bulunan Kalguyev adasında çadırlarını kuran üç seyyah, Avrupalı avcılarla ava çıkarlar. Ayıların hücumuna uğradıkları sırada, Suphi'nin Miss Haft'ı "bir kenara çekip ayının hücumuna kendi vücudunu hedef" (s.287) etmesi büyük fedakârlık ve aşk örneği olarak yansıtılır. Hatta Suphi, boğuşur. Ayıyı öldürür. Suphi'nin Miss Haft'ı ayının hücumundan kurtararak ayıyı öldürmesi, onun gücünü ve cesaretini yansıtmak amacını da taşır. Bu sahne, bize Oğuz Kağan'ın gergedanı

<sup>153</sup> Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanındaki protagonist, evlenme hususunda bekâreti çok önemli görür. Rakım Efendi'nin Canan'ı seçmesi, Nasuh'un bakire olan Virginia Alcola'yı seçmesi; hatta Ahmet Efendi'nin umumhaneden kurtardığı Kalyopi ile evlenmemesinin sebebi hep bu zaviyeden değerlendirilmelidir.

öldürdüğü sahneyi hatırlatır. Suphi, hem bilgisi hem de gücüyle döneminin örnek kişisi olarak yansıtılır. Ahmet Mithat Efendi, toplumun geleneksel tip galerisini yenilemek ister. Gelişen toplum böyle sağlanır.

Kuzey Buz Denizi'ndeki adalardan Londra'ya doğru yolculuğa çıkan Miss Haft ile Suphi arasındaki aşk artık karşılıklı hale gelir ve evlilik vadisine girer. Fakat Suphi'nin Miss Haft ile evlenebilmesinin önünde halasının mektuplarındaki karşı çıkışı ile dinsel farklılığı engel göstermesi onu endişeye çeker. Suphi'nin Katolik olan Miss Haft ile evlenebilmesi her ne kadar dinen mümkünse de Miss Haft'ın açısından bir müslümanla evlenme yine dinen mümkün görünmemektedir. Londra'ya doğru yol alan Üranüs gemisinin avukat olan kaptanıya konuşan ve evliliğin hukukî olarak mümkün olduğu cevabını alan Miss Haft, Suphi'den evlilik teklifi alır. Geminin Londra'ya varmasından sonra halasının evine Suphi ve Hicabi'yle giden Miss Haft onu da ikna eder. Suphi ile Miss Haft daha sonra İstanbul'a gelerek evlenirler.

## **b. Norm Şahıslar**

### **Hicabi**

Bir norm kişi olarak Suphi'nin yaptıklarını gerçekleştirmesinde etkili olmuştur. Romanda onunla “*şirket-i hayriyye vapuru*”nda (s.3) karşılaşmaktayız. Suphi hakkında konuşan iki arkadaşı dinleyen Hicabi tanıtılır: “... kendilerine en yakın olan köşesinde oturmuş ve bunlara arkasını dönmüş olan bir efendinin sem'i dikkatini celbeyledi.” (s.3) Böylelikle vapurdaki iki arkadaşın konuştukları romana girmiş olur. Suphi'den kahkahalarla söz eden iki arkadaş, Hicabi'nin Suphi'nin yanına gitmesini sağlar. Kuruçeşme tarafında bir yalıya misafirliğe giderken bu kararından vazgeçip Suphi'nin yaşadığı yere bilet alır. Hicabi'nin fikrini değiştirmesinin nedeni, iki arkadaş arasındaki alaylı konuşmalardır. Böylece Hicabi, ana vakaya eklenir.

Hicabi, “... *ehibbası meyanında pek ziyade zekâ ve fetânet ile müştehir bir adam*”dır (s.5). Yüksek bir memuriyette bulunan Hicabi, servetçe de varlıklıdır (s.25). “*Tahsili yalnız ulûm-ı şarkiyyeye münhasır*” (s.25) olan Hicabi, “*Âlem-i İslamiyetimize taallûku olan ilimler*” (s.14) görmüş, Suphi gibi fen ve tabiat ilimleri ile meşgul

olmuştur. Hicabi; eşi, iki çocuğu, kız ve erkek kardeşi ile yaşar. Suphi'nin evi ve bilim konusundaki sohbetleri Hicabi'nin ilgisini çeker, dost olurlar. Hatta Hicabi Suphi'ye “*Sana mecnun diyenler mecnundur ey hâkim-i bî-misal!*” (s.17) der. Böylece Suphi'den etkilenen Hicabi, Fen ve tabiat bilimleri hakkında daha iyi bilgi edinebilmek maksadıyla Almanca öğrenmeye karar verir. Hoca Tahsin Efendi'den Almanca dersleri alır. Altı yedi ay sonra memuriyetinin tahsili için engel olduğunu düşünerek görevinden istifa eder. Memuriyetinden istifa etmesi, “*Suphi Bey hakkında verilmekte bulunan mecnunluk hükmü badema Hicabi Bey hakkında dahi*” (s.26) verilmesine neden olur. Hicabi, eviyle olan irtibatını da yavaş yavaş kaybetmeye başlar.

“*Cinnet-i Aşkın Sirayeti*” (s.23) başlığını taşıyan bölümde, Hicabi gittikçe Suphi'ye benzer. Halk nazarında fen ve tabiat ilimleri tahsil ederek deliren biri olarak tanınmaya başlar. Suphi'nin kuzeye seyahat fikri Hicabi'yi cezp eder. Suphi'nin seyahat için gerekli parayı tedarik etmesi üzerine Hicabi'nin bağlı bulunduğu evinden ayrılacak olmasından dolayı sorun olur. Hicabi, seyahata çıkmak ister: “*Aksaray'da bir oda içinde dünyaya gel. İstanbul'dan harice çıkmaksızın büyü! Bu yaşa geldiğin halde henüz İzmit'e bile gidip görmemiş ol! Füsûl-i erbaa yirmi otuz defa yekdiğerini takip eylesin de seni hep İstanbul ufku içinde görsün.*” (s.31) Ailesi karşı çıksa da seyahat fikrinden vazgeçmez. Kardeşi onun delirdiğini ve üstüne gidilmemesini söyleyip seyahatine izin verilmesini sağlar. Hicabi'nin ailesine göre, Hicabi'yi Suphi delirtmiştir. Bu yüzden hane halkı Suphi'ye nefretle yaklaşır. Seyahati için lazım olan parayı tedarik eden ve ailesinin işlerini kardeşine havale eden Hicabi<sup>154</sup>, Suphi ile beraber Odessa'ya giden yük gemisine binerek yolculuğa başlar.

Hicabi, arkadaşı Suphi'nin yanındadır. “*Suphi'de gördüğü ahvâl-i fevkelâdenin hepsine*” (s.68) şaşırır ve her şaşırmasında Suphi'ye olan hayranlığı artar. Kuzeye yapılan yolculukta Suphi'yle beraberdir. Miss Haft'ın aralarına katılmasından sonra, Suphi ile Miss Haft arasında gelişen aşktan daima uzak kalmıştır. Hicabi, Miss Haft ile Suphi arasındaki münasebeti ilk defa Uranus vapuruyla dönüş yapıldığı zaman öğrenir. Suphi'yle Miss Haft arasında aşk ve evlilik konusunda yapılan konuşmalar sayesinde mümkün olur. Fakat Hicabi, Suphi'nin Miss Haft'a “*sevdâ-yı mecnânâne derecesinde*” (s.301) âşık olduğunu fark etmiştir.

---

<sup>154</sup> Biyografik bir okumayla, Ahmet Mithat'ın ağabeyi Hafız Ağa'nın vefatından sonra aile işlerinin üzerine kalmasıyla bu hadise arasında paralellik kurulabilir.

Hicabi'nin Fransızca bilmemesi ve Rusya ve Sibiry'a da gezdikleri sırada romanın ana vakası çerçevesinde devam eden diyaloglarda daima arka planda tutulmasına neden olmuştur. Suphi, Fransızca ile Prenses ve Miss Haft ile Fransızca konuşur. Romanın sonuna doğru Hicabi çat pat Fransızca konuşmaya başlar. “*İçimizde Fransız lisanını bilenlerimiz pek çoktur. Alman lisanı ise ol kadar münteşir değildir. Haydi ben dahi şu lisanı öğrenip hiç olmazsa bununla beyne'l-akrân bir temeyyüz edeyim*” (s.25) fikriyle Almanca öğrenmesi, gereksiz olmuştur.

Hicabi, Londra'dan sonra arkadaşlarıyla Fransa, Almanya, Avusturya, Tuna ve Varna istikametlerini izleyerek İstanbul'a gelir. Kardeşi onu henüz Varna'dayken karşılar. Hicabi'nin eve dönmesi ailesi tarafından sevinçle karşılanır.

### **Miss Haft**

Miss Haft'ın romanın norm kişilerinden biri olmasını sağlayan Rus Prensesidir. Suphi ve Hicabi'nin Odessa'dan Balta'ya gittikleri trende bulunan Rus Prensesi, Balta'da onlarla tanışır. Balta'dan Elizabethgrad'a trenle devam eden yolculukta Rus Prensesi ilk olarak Suphi ve Hicabi ile tanışır. Prenses, tanışmayı “... *iki Osmanlı seyyah ile bir İngiliz seyyahını yekdiğerine takdim ederim.*” (s.94) şeklindeki sözlerle sağlar. Böylece Miss Haft, romanın şahıs kadrosuna eklenir. Prensesin Elizabethgrad'da onlardan ayrılmasıyla Suphi ve Hicabi Miss Haft'la birlikte seyahata devam ederler.

Miss Haft'tın fiziksel özellikleri verilir: “... *otuz yaşından ziyade olabilmesi ihtimali hiçbir tahmine sığmayan bir genç kadın olup uzun boyu, lepiska saçları, mavi gözleri ve gayet mütebessim çehresi*” (s.94) ile gayet güzel bir İngiliz seyyahıdır. Babası Londra'da “*muallimlik ve ilm-i hey'et tedrisati*” ile uğraşan biri olarak üç yıl önce ölmüş, bu yüzden halasının yanına geçmiştir. Babasından astronomi öğrenmiş, doğal tarihi merak eden Miss Haft, evlenme tekliflerini seyahat etme isteğinden reddeder. Miss Haft'ın fen ve tabiat bilimleri ile uğraşması onu Suphi'yle birbirine yaklaştırır. Her türlü bilim hakkında Suphi ile uzun uzun tartışmalarda bulunur. “*İngiliz kızı o kadar çevik, o kadar çabuk idi ki Rus çöllerinde ceylan gibi sekip gezerek nereden bir ot nerede bir çiçek görürse Suphi ile ona dair uzun uzadıya mebâhis-i ilmiyeye girişirdi.*” (s.99) Kendisinde “*etvâr-ı nisvaniyye*”(s.100) görünmüyen bir kadın olan Miss Haft'ın



ilgisini hiçbir erkek çekmemiştir. Bu yüzden Londra'da halasının yanındayken kendisine gelen evlenme tekliflerinin hiçbirini kabul etmemiştir. Gayet serbest olan bir kadın olarak Miss Haft'ın tutumu Suphi ve Hicabi'nin dikkatini çeker. Osmanlılık gereği kadına ilgi duymazlar. Miss Haft ise gayet serbest yetişen bir Avrupalı olduğu için erkeklerle gezip dolaşmaktan, konuşmaktan geri durmaz. Bu durum Osmanlı arkadaşların dikkatini çeker. Edepli ve eğitilmiş iki Tanzimat genci olan Suphi ve Hicabi, Miss Haft'a karşı daima saygı içinde bulunmuşlardır.

Osmanlılığa olumsuz bakışı, Miss Haft'ın fikrini değiştirmez. Miss Haft, Suphi'den hoşlanmaktadır. Hatta Petersburg'daki kış sarayında Katina Karanof'un Suphi'nin koluna girmesini kıskanır. Suphi'ye duyduğu aşkı nasıl ifade edeceğini bilemez, tecrübesizdir (s.228). Moskova ve Petersburg gezilerinden sonra Osmanlı arkadaşlarıyla kuzeye doğru yol alan Miss Haft, aynı zamanda ev işlerinden anlayan biridir. Kalguyev adasında çadır kurdukları zaman, “...*ikametgâhı yıkar, temizler ve sarnıçlardaki tatlı su ile sık sık çamaşır yıkayıp ütü, kola dahî*” (s.264) yapması, Miss Haft'ın hamarat bir ev kadını gibi yansıtılması amacıyla evlenmeye hazır hale getirilmek istenir gibidir.

Suphi'nin Miss Haft'ı ayıların saldırısından kendini siper ederek ve bir ayıyla boğuşarak kurtarması dönüm noktasıdır. Evlilik konusunda hiç konuşmayan Miss Haft, bu hadiseden sonra Uranus gemisinin kaptanı olan avukatla yabancı biriyle evliliğin şer'i ve hukukî sonuçlarını sorar. Bir müslüman ile evliliğin dinen men edilmiş olmasına rağmen hukuken men edilmemiş olması Miss Haft'ın Suphi'den evlilik teklifi beklemesini sağlar. Suphi'yi kendisine evlenme teklifi etmesi hususunda yönlendirir ve evlenme teklifini kabul eder. Karşı çıkan halasını intihar tehdidiyle korkutur. Hala, Miss Haft'ın evlenme isteğini kabul eder. Suphi ile birlikte İstanbul'a gelen Miss Haft burada nikahını hem İslam inancına göre hem de kendi dinine göre kıydırır ve Suphi ile evlenir. Roman böylece mutlu sonla biter.

Ahmet Mithat Efendi, etkileyen Batı'yı etkilemek gerektiğini anlatır. O, bizim yüksek bir medeniyet kurarak Batı'ya bir zamanlar olduğu gibi yeniden örneklik edeceğimizi arzular.

## **Prenses**

Romanda adı verilmemiştir. Kendisinden daima “*Prenses \*\*\**” olarak söz edilmiştir. Romanın vaka örgüsüne Miss Haft’ı dahil ederek önemli ölçüde etkide bulunan Prenses’in adının verilmemesi romancının özel bir tutumudur.

Suphi ve Hicabi’nin Balta’daki meraklı kalabalığa baktıkları sırada Prenses onları görür. Onlara gönderdiği bir yaverle Elizabethgrad’a trenle gelmelerini salık verir. Daha sonra Balta’daki belediye binasına Suphi ve Hicabi’yi davet eder. Prenses, bununla roman şahısları arasına girer.

Prenses, Rusya’nın “*en kadim hanedanından olup*” (s.82) duldur. Seyahatten hoşlanır. Tiflis’te bir çiftlik satın alır. Odessa’dan Balta’ya yolculuk etmesi ve Osmanlı arkadaşlarla karşılaşması bu sebebe dayanır. Suphi ve Hicabi’nin Prenses ile Elizabethgrad’a kadar yolculuk ederler. Suphi ve Hicabi her gittikleri yerde büyük ilgiyle karşılanır. Prenses, Osmanlılara misafirperverâne davranır. Onları Miss Haft ile tanıştır. Üç seyyahattan Elizabethgrad’da ayrılır, Petersburg’a gider. Mektup yazar. Petersburg’a beklediğini ısrarla söyler. Gönderdiği yaverler aracılığıyla seyyahların Moskova ve diğer şehirleri gezmelerini sağlayan Prenses, onlar için özel tren tutar. Bu durum, Rusların misfirperverliğini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Fakat seyyahların Petersburg’daki Kış Sarayına davet edilmeleri sonrasında Prenses ile seyyahlar arasında tatsızlık yaşanır. Miss Haft’ın Prenses’in kendi hürriyetlerini gasp ettiğini ve rahat rahat dolaşamadıklarını söylemesi üzerine, iki Osmanlı arkadaş bu görüşü kabul ederler. Prenses’in aşırı ilgisi karşısında sıkılarak bir daha onunla görüşmeme kararı alırlar. Petersburg’tan ayrıldıkları vakit, Prenses’e veda ederler. Romanın kalan kısmında Prenses hakkında herhangi bir bilgiye yer verilmez.

## **Hala**

Miss Haft’ın halasıdır. “*kırkını geçmiş ve fakat ellisine varmamış bir kadın olup hâl ve siması kendisinin bir hüsn-i terbiyeye, bir hüsn-i ahlâka da malik*”tir (s.315). Miss Haft’ın babası öldükten sonra halasının evinde oturur. Miss Haft’ın halasına yazdığı ilk mektupla Suphi ve Hicabi’den bahseder, Suphi’ye ilgi duyduğunu söyler

(s.195). Yeğenin bir Osmanlı ile evlenmesine karşı çıkar. Karşı çıkmasının en büyük nedeni, “*Dünya yüzünde bahâyim-i müfteriseden hiç de farkları olmayarak yaşamakta bulunan birtakım mahlûkattan birisi*” (s.318) diyerek Türkleri aşağılar. Hala, Miss Haft’ın kararlı tutumuyla evliliğe izin verir.

#### **d. Fon Şahıslar**

Osmanlı, Rusya ve Avrupa topraklarında cereyan eden hadiseler, romanın fon şahıs kadrosu bakımından zengin olmasını sağlar. Çoğunun adına yer verilmemiştir. Genellikle zabıtlar, vapur yolcuları ve hizmetlileri, tren yolcuları ve hizmetlileri, arabacılar, otelciler, yaverler, saray ve müze görevlileri ve sandalcılardır. Suphi’den evindeki böcek ve bitki koleksiyonunu satın alan İngiliz ve kitaplarını satın alan bir Mısırlı da fondur. Bunlar Suphi’ye lazım olan parayı tedarik ederler. Seyyahların gezdikleri okullardaki öğretmenler, müdürler; saraylardaki görevliler fon şahıstır. Tatar Binbaşı, Suphi ve Hicabi’yi belediye binasındaki ziyafete davet etmek için prenses tarafından gönderilen bir hizmetkârdır. Prensese, seyyah arkadaşları Grand Düşes’in cenaze alayına davet eder. Fakat seyyah arkadaşlar cenaze alayına katılmazlar. Grand Düşes ile Rusya’daki büyük cenaze merasimleri anlatılmak istenmiş; fakat seyyah arkadaşlar katılmadığı için bu merasimden söz edilememiştir. Mihmandar, Prensese’in telgrafını getirir, seyyahlar ile muhaberesini sağlar. “*ilm-i hukûkta*” (s.303) tahsil görmüş olan Uranus gemisinin birinci kaptanı, Miss Haft’a bir Osmanlı ile yapacağı evliliğin hukuki ve dini hükümlerini bildirir. Bu açıdan işlev gören kaptan, yasal olarak Miss Haft ve Suphi arasında bir engel bulunmadığını belirtmesi sayesinde evlilik gerçekleşmiş gibi görünür.

Adları roman içinde verilen şahıslar için bağımsız başlık açacağız.

#### **Hoca Tahsin Efendi**

Hicabi’nin Suphi’nin etkisine girmesinden sonra Almanca öğrenmek için tuttuğu özel hocadır. “... *aslı Arnavutluk ahalisinden olup hikemiyât ve tabiiyâtta yed-i tulası*

*fünûn-perestân nezdinde daima kemâl-i tazîmle*” (s.25) karşılanan Hoca Tahsin Efendi, Hicabi’ye kısa sürede iyi bir Almanca öğretmiştir.

### **Katina Karanof**

Suphi’ye Prensese’in yaşadığı Kış Sarayında dolaştırmak için refakat eden kontestir. “... kendisi otuz biri müteceviz bulunduğu hâlde süsü, zineti kendisini ancak yirmi yaşında” (s.200) Rus kadınlarının bir temsilcisidir. Suphi’yi ermitaj salonunda gezdirir. Katina Karanof’un Suphi’nin koluna girmesi ve ermitaj salonunu yalnız başlarına gezmeleri, Miss Haft’ı kıskandırır. Katina Karanof’un bir fon şahıs olarak bütün işlevi, Miss Haft’ın Suphi’ye olan aşkını itirafa mecbur bırakmasıdır. Ahmet Mithat Efendi, onunla niyetini dışlaştırır.

### **Mihail Dimitroviç**

Prensese’in tertip etmek istediği oyunun bir parçası olarak kullanılmak istenen Mihail Dimitroviç, Miss Haft’a “*beyân-ı heves*” (s.225) özelliğidir. Bir fon şahıs olarak işlevi, ahlaksız bir durumun ortaya çıkması neticesinde seyyahların Prensese ile olan münasebetlerinin sona erdirilmesindeki hızlandırıcı etkisidir.

### **3.1.1.14.3. Yapı**

*Acâyib-i Âlem* romanı macera (plot adventure) yapısına sahiptir. Bütün roman, Suphi, Hicabi ve onlara sonradan katılan Miss Haft’ın gezilerini ihtiva eder. Bu yüzden roman Rusya ve Kuzey Avrupa’ya yapılan geziler üzerine inşa (building) edilmiştir.

İlişkiler ağı zengin bir yapı kurmuştur. Ahmet Mithat Efendi, yapıyı uzatlıkla denetler. Roman karmaşık bir yapıya sahiptir.

Romanda açılış (opening) “*Bundan on iki sene evvel mâh-ı martta yani nevrûz-i sultânî esnasında idi ki akşam saat on sularında köprüden kalkan şirket-i hayriyye*

vapurunun kaptan mevkiinde iki efendi arasında gayet şetaretili bir muhavere güzeran etmekteydi.” (s.3) ile sağlanır. İki efendi arasında yapılan muhavere, Suphi hakkındadır. İki efendiyi arkası dönük halde dinleyen ise Hicabi'dir. Böylece romanın açılışı yapılmıştır. Bu konuşma Hicabi ile Suphi'yi birbirine yaklaştıracak, daha sonra kuzeye yapılan yolculuğu hazırlayacaktır. Hicabi'nin yolunu değiştirmesi ve Suphi'nin evine gitmeye karar vermesi iki efendinin arasındaki diyaloglar neticesinde mümkün olmuştur. Açılış (opening), rastlantı (coincidence) üzerine inşa edilmiştir. Başka bir rastlantı da Balta'da gerçekleşmiştir. Suphi ve Hicabi'nin Türkçe bilen bir arabacıya rastlaması, bu sırada imparatorun yaveri olan Tatar Binbaşı'nın onlara kulak kabartması ve Tatar Binbaşı'nın bu durumu Prenses'e arz etmesi ile Prensesin onları yemeğe davet etmesi hep rastlantı (coincidence) temelinde düşünülebilecek hadiselerdir.

Roman, 8 kısımdan meydana gelmiştir. Bunlar sırasıyla, “*Bir Âşık-ı Acîb*”(s.3), “*Cinnet-i Aşkın Sirayeti*”(s.23), “*İstanbul'dan Odessa'ya*”(s.47), “*Moskova'ya*”(s.75), “*Moskova*”(s.133), “*Petersburg*”(s.161), “*Müncemid-i Şimâl*”(s.239) ve “*Uranus Vapuru*”(s.293) başlıklarını taşımaktadır. “*Hatime*” (s.323) de romana bir bölüm olarak eklenebilir. Bölümler genellikle kahramanların yer değiştirmesiyle birbirinden ayrılmıştır. Bu yer değiştirmede konaklama önemli bir faktördür. Sadece ilk bölümden ikinci bölüme geçişte bir yer değişikliği yapılmamıştır.

İlk iki kısım vakanın hazırlanışıdır. Seyahat fikri ilk defa Suphi'nin ağzından öğrenilir. Romanın ikinci vakası olan aşk ise üçüncü kısımda başlar. Birinci kısım giriş (exposition), dördüncü kısım düğüm (complication) bölümüdür. Son kısımda ise romanın vaka çözümü (unravelling) yapılır. Dönüm (climax), Suphi'nin Katina Karanof'un kolunda Kış Sarayının ermitaj salonunu gezmesidir.

*Acâyib-i Âlem* romanında tarihsel arka plâna (historical back plan) son derece sadık kalınmıştır. Rus coğrafyası gezilirken Osmanlı-Rus ilişkisi üzerinde durulur. Gezilip görülen yerlerin çoğunun saray ve müze gibi tarihsel mekânlar olması nedeniyle Rus tarihine önemli ölçüde yer vermiştir. Dolayısıyla roman bu bakımdan tarihî roman kategorisine yaklaşmaktadır. Suphi, Hicabi ve Miss Haft, Moskova ve Petersburg'u gezmek suretiyle Rusya tarihinde son derece önemli bu iki kentin tarihsel atmosferi içine girmiş olurlar.

Roman kompozisyonu vaka halkaları ile sağlanmıştır. Rus coğrafyasının gezilmesi sırasında, anlatıcı bir sanat tarihçisi gibi davranır. Moskova'daki Terem

Sarayı, Kremlin, Uspensky Sobor, Petrowski Sarayı ile Petersburg'daki Kış Sarayı, Saint Petros Kilisesi, Saint Pavlov Kilisesi, İsak Kilisesi, Müze gibi yerler, sanat tarihçisinin bakış açısıyla anlatılır. Suphi ve Hicabi, Osmanlı'yı temsil eder. Rusya'da diplomat edasıyla dolaşırlar.

#### 3.1.1.14.4. Kurgu

Romanın kurgusu, Rus coğrafyasının gezilmesi üzerine inşa edilmiştir. Suphi, bilim meraklısı bir kişi olarak arkadaşı Hicabi'yi etkiler. Suphi'nin İstanbul çevresinde yaptığı tabiat araştırmaları artık kendine yetersiz gelmektedir. Hicabi gibi kendisini anlayan ve kendisine muhatap olabilecek bir arkadaşla dostluğunu ilerletmesi üzerine “*Şimale efendim şimale!*”(s.27) diyen Suphi seyahat fikrini dile getirir. Koleksiyonlarını ve kitaplarını satan Suphi seyahat için yeteri kadar para temin etmiştir. Hicabi'nin de biraz da para temin ederek ailesini ikna etmesi üzerine İstanbul'dan şimale doğru hareket edilir. Odessa'ya giden bir vapura binen iki arkadaş, seyahatlerine başlamış olurlar. İlk Odessa'ya oradan da trenle Balta'ya giden iki arkadaş, burada Rus Prenses ile tanışır. Elizabethgrad'a kadar Perenses ile yolculuk yapan Suphi ve Hicabi, seyahatlerine bir İngiliz kız olan Miss Haft ile devam ederler. Moskova ve Petersburg'u müdakkik nazarlara gezen üç seyyah, Şimâlî Müncemidi'ye (Sibirya ve İskandinavya) giderler. Orda bir süre gezen üç seyyah Londra'ya oradan da Fransa, Almanya ve Avusturya kanalıyla İstanbul'a gelirler. Suphi ve Miss Haft İstanbul'da evlenirler, Hicabi de evine döner.

Romanda iki vaka iç içe verilmiştir. Bu vakalardan biri çerçeve vakayı diğeri ise çekirdek vakayı teşkil eder. Suphi, Hicabi ve daha sonra onlara katılan Miss Haft'ın Rusya, Sibirya ve Kuzey Avrupa'yı kapsayan gezileri çerçeve vakayı oluşturur. Çekirdek vaka ise Suphi ve Miss Haft arasında gelişen ve evlenme ile neticelenen aşktır. Roman, seyahatin içine iliştirilmiş bir aşk öyküsü ile sürdürülür. Şüphesiz ki bu durumun en önemli nedeni, hem kendi vatandaşları için örnek bir kişilik teşkil etmek, hem de Avrupa gözüyle yeni Türk insanının kabul görmüş bir prototipini oluşturmaktır.

Rus coğrafyasını dikkatle tetkik eden üç seyyahın Londra, Fransa, Almanya, Avusturya, Varna ve Rusçuk yoluyla İstanbul'a dönüşlerinin üzerinde ana konu gereği

durulmuştur. Romancı, “Üç refikin Londra’dan İstanbul’a kadar avdetlerini seyâhat-ı vâkıaları aksamından addederek izâhat-ı lâzime itâsına imkân yoktur. Zira esen rüzgârlar ve uçan kuşlarla musabakat edercesine bir sür’at-i seyr ile gidildiği hâlde vapur kamarasından ve şimendifer vagonlarından başka bir şey görülmemeye seyahat namı verilemez.” (s.323) diyerek sorunu çözümler. “Hatime”de Londra’dan ayrılan üç seyyah hızlıca İstanbul’a getirilir, Suphi ve Miss Haft evlenir, Hicabi ailesine kavuşur. Böylece vaka hızlı bir şekilde çözümlenir. Romancı, eserinde çözümsüz bir şey bırakmaz.

Suphi’nin Miss Haft’ı ayının hücumundan kurtarmak için ayıyla boğuşması ve baygın düşmesi, aksiyon dozunun yükseltilmesine (rising action) örnek teşkil eder. Miss Haft, Suphi’nin öldüğünü düşünür. Uranus vapurunda evlilik kararı alan Suphi ve Miss Haft’ın Londra’da hala engeliyle karşı karşıya kalırlar. Fakat halanın evliliğe ertesi gün razı olması, aksiyonun yavaşlaması (falling action) olarak değerlendirilebilir. Romanın kapanışı (closing) “Hatime” bölümüyle yapılır. Hatime’de üç seyyah İstanbul’a gelir, Suphi ile Miss Haft evlenirler, Hicabi de ailesine kavuşur (s.323-324).

### 3.1.1.14.5. Yer ve Zaman

Romanın mekânı, geniş bir coğrafyadır. Vaka İstanbul’da başlayıp İstanbul’da sona erer. İstanbul’daki mekânlar genellikle adlarıyla verilmez. Suphi’nin evinin bulunduğu yer, “Kuruçeşme bileti istemiş olduğu halde birdenbire tebdil-i efkâr ederek \*\*\* diye orası” (s.5) ve “Vapur \*\*\* iskelesine yanaştığı zaman” (s.6) şeklindeki bir tariflerle verilir. Romancı yeri açıkça belirtmez. Bu tutumun nedeni romandaki gerçeklik hissini artırmaktır. Aynı şekilde Hicabi’nin de evinin bulunduğu yer de tam olarak verilmez.

Suphi’nin evinin tasviri roman kişilerin kişiliğini yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Suphi’nin evinde bulunan kitaplık, kimi fen aletleri ve koleksiyonların onun fen ve tabiat merakını yansıtır: “...dört tabaka en küçük raflar üzerine beş yüz altı yüz cilt kadar Arapça, Fransızca kitaplar yığılmış olup diğer üç tarafın rafları üzerine ise ol kadar numuneler vardı ki bu derecesi hemen hiçbir kimsenin numunehanesinde görülmemiştir.” (s.7) Aynı şekilde Suphi’nin araştırma materyalleri dışında evi sade

döşenmiştir: “*Hane içinde döşemeye dayamaya benzer hiçbir şey yoktur.*” (s.7) Şüphesiz ki romancının bu tutumu, fen ve tabiat ile uğraşan bir bilim adamının son derece sade yaşadığına vurgu yapılmak istenmiştir. Öyle ki Suphhi tek başına yaşadığı için evde ikinci bir yatak bile yoktur. Başka bir iç mekân Hicabi’nin evidir. “*Firuzğa taraflarında vaki kendi hanesinde*” (s.27). Her ne kadar romandaki kimi sahneler bu evde cereyan etmişse de trafli bir tasvir yoktur. Hicabi’nin romanın ilk sahnesinde bulunduğu “*köprü*” (s.3), birahanelerine lisan öğrenmek için devam ettiği “*Galata ve Beyoğlu*” (s.25) İstanbul’daki öteki mekânlardır.

Romanda özellikle seçilen mekânlar Suphi ve Hicabi’nin gezileri sırasında görünen Rus coğrafyasıdır. Romandaki seyahatin ana güzergahı, İstanbul, Odessa, Balta, Nikolayev, Moskova, Petersburg ve Kalguyev’dir. Bu mekânlar, özellikle yansıtılır. Dönüş yolunda Londra, Fransa, Almanya, Avusturya, Tuna, Varna ve Rusçuk’tan geçilmiştir. Bunlara ilişkin ayrıntı verilmemiştir.

Rus coğrafyası kuzey Batı bölgesidir. Bağımsız başlıklar altında verilen Moskova ve Petersburg, üzerinde en çok durulan yerlerdir. Sarayları, müzeleri<sup>155</sup>, kütüphaneleri, ibadethaneleri, okulları, yetimhane gibi sosyal kurumları hakkında önemli ayrıntılar bulunur. Mekânlar, daha çok gözlem metoduyla verilmiştir. “*Saint Basile Kilisesi Kızıl Meydan denilen mahalde vakidir. Usûl-i mimâriyesi hiçbir usûl-i mimâriyyeye benzemez ise de bu adem-i müşabehet dahi ebniye-i mezkûre için bâis-i iştihar olabilir. Mabed-i mezkûrun elli kadar kubbeleri olup en yükseği elli metre irtifanda bir kubbedir ki ta üzerinde Hz. Meryem’in resmi vardır.*” (s.154) Roman boyunca devam eden bu tasvirler, son derece gerçekçidir. Bu yüzden *Acâyib-i Âlem*, gezi kitabına benzer. Ahmet Mithat Efendi farklı coğrafyaları kendi okuruna tanıtmak ister. Yaklaşık üç yüzyıl boyunca savaştan iki ulusun birbirini tanımak isteyişi, romanın temel bildirisi. Rusya’yı görmemiş olmasına rağmen sadece kitabî bilgilerle romanını yazan Ahmet Mithat Efendî, büyük ölçüde kendi döneminin seyahat kitapları ve yolcu rehberlerini inceleyerek mekânı tasarlamıştır (Kefeli 2006: s.228).

*Acâyib-i Âlem* romanında reel zaman öğeleri kullanılmıştır. Romanın yazılma anından geriye dönüşle “*bundan on iki sene evvel mâh-ı martta yani nevrûz-i sultânî esnasında*” (s.3) ifadesi reel zamanı yansıtır. Rus coğrafyasının gezilmesi sırasında tarihî bilgiler verilir. Kırım Harbi ve Rus tarihine ilişkin anekdotlar verilir.

<sup>155</sup> Ahmet Mithat’ın müzeye ilgisi Osman Hamdi Bey’in etkisine bağlanabilir. Ahmet Mithat, *Paris’te Bir Türk*’te de müzeler hakkında bilgi verir.



Bütün olay yaklaşık iki yıldır. Hicabi'nin Şirket-i Hayriyye vapurunda iki efendi arasındaki konuşmaları dinleyip Suphi'nin evine gitmesi ile Odessa'ya gitmek için İngiliz vapuruna bindikleri zaman arasında yaklaşık bir yıl vardır. Hicabi "*mâh-ı martta yani nevrûz-i sultânî esnasında*" (s.3) Suphi'nin evine gider. İngiliz vapuru, Dersaadett'ten Odessa'ya "*şubat*" (s.45) ayında hareket eder. Petersburg'a kadar olan yolculuk 3-4 ay sürer. Seyyahlar, "*Haziran*" (s.145) ayında Petersburg'dan ayrılıp Sibiryaya hareket ederler. Kalguyev'de kalınan müddet ile Uranus Vapuru'yla Londra'ya edilen yolculuk yaklaşık iki ay sürer. Seyyahlar "*bir ay kadar*" (s.323) Londra'da kalırlar. İstanbul'a dönüşün ise süresi verilmez. Öyle ise romandaki olay zamanı yaklaşık iki yıldır, diyebiliriz.

Romanın kurgu zamanı bütünüyle kronolojiktir ve aksamaz. Ne Suphi ne de Hicabi herhangi bir şekilde geçmişine döner. *Acâyib-i Âlem* romanı ileriye dönük bir zaman anlatımına sahiptir. Romanın "*Bundan on iki sene evvel*" (s.3) ifadesiyle açılmış olması, kronolojinin ilerleyeceğini gösterir. Kurgu zamanı herhangi bir dönemde başlayıp bitmiş bir hadiseyi anlatır.

#### **3.1.1.14.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı**

Romanda genellikle, kahramanların zihnine giren, geçmiş ve geleceklerini bilen hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Anlatıcı, vermek istediği bilgileri bu romanında genellikle geziye çıkardığı kahramanları aracılığıyla verir. Her ne kadar, kahramanlar kendi gözlemlerini birinci tekil bakış açısıyla vermiyorsa da romancının 'stage direction' u başarılı bir şekilde kullanması sayesinde kahramanların zihninden verilmiş olduğunu düşünürüz. "*Bugün nevbet-i ziyâret Çan Kalakol yani çanların padişahı denilen azim bir çanı temaşaya gelmişti.*" (s.152) diyerek sahneyi hazırlayan anlatıcı daha sonra "*Bu çan İvan kulesi denilen kuleye yakın bir yerde sûret-i mahsûsada inşa edilmiş bulunan bir kürsü üzerinde vaz olunmuş âdeta bir tunç dağıdır.*" (s.152) şeklinde açıklamalarla gezilen yerler hakkında uzun bilgiler verir. Şüphesiz ki romancının vermek istediği bilgileri, kahramanlarını oraya götürerek okuyucuya aktarması, roman tekniği açısından son derece başarılı kullanılmıştır. Bu yüzden anlatıcı kendini hissedilmeyen (effaced) düzeyine yükseltir.

Romanda kahramanların iç monologları (monologue interior) ile verilir. Hicabi'nin Suphi'den aldığı seyahat teklifi onu iç konuşmaya yöneltir: “*Aksaray’da bir oda içinde dünyaya gel. İstanbul’dan hareci çıkmaksızın büyü!*” (s.30) şeklinde devam eden metin, iç konuşmayı teşkil eder.

Anlatıcı-yazar okurla konuşur ve bundan hoşlanır. İstanbul’dan Odessa’ya hareket eden İngiliz vapuru söz konusu eden anlatıcı-yazar, vapurlar, yük taşıma ve sürat gibi mevzularda okuyucuya bilgi verir. “*Zikrolunan vapurları nazar-ı dikkatinize bu suretle tavsiye edişimizden ihtimal ki hoşlanmazsınız. Zira bundan zevk almak için insanda zevk-i ticaret dahi bulunmak lâzım gelir. Hele ekonomi efkârı o insanın dimağına yerleşmiş olarak bir mülkü...*” (s.48) diye devam eden okurla muhavere, romanın dışında yer alır.

Romancı kahramanlarını okurla tartışır. Miss Haft’ın halasına yazdığı mektuptan Suphi’nin haberinin olamayacağı ve içeriğini bilemeyeceği üzerinde durur. “*Bu merak bizim için baîdce olsa bile Suphi Bey için pek tabî idi. Lâkin hâll-i merakın yolu var mıdır? Bir kere Miss Haft mektubunu İngilizce yazacak. Velez ki Fransızca yazsın kendi odasında ve âlem-i husûsiyeti içinde yazacağı bir safha üzerine nazar-ı cüst u cû vasıl olabilir mi?*”(s.189) Hatta Miss Haft’ın halasına yazdığı mektupta romanın oluşturulmasının ilişkin ipuçlarını buluruz. Miss Haft’ın halasına Suphi’den bahsettiği sırada romana aşk konusunun niçin dahil edilmek istendiğini öğreniriz. “*Şimdi mektubun şu fıkrasına gelince mutlaka kendi kendinize dersiniz ki: Haft artık seyahatnamesini bir muhabbetnameye benzetmek istiyor. Bir seyahatnamede biraz da muhabbetname çeşnisi bulunursa fena mı olur?*” (b.193) şeklindeki sözlerle, vaka tasarımına kahramanın da dahil edilmiş olduğunu görmekteyiz. Yine anlatıcı, gerçeklik hissini artırmak için vaka ve şahıslar hakkında her türlü bilgiye sahip olmadığını ve kahramanın iç dünyasında yaşadığı bir karmaşa halinde tarafsız olduğunu söyler: “*Biz burada bir muhakeminin hakemi veyahut mümeyyizi olmayıp bir vakanın nâkili olduğumuzdan yalnız hikâye-i vûkûât ile iktifa eyliyoruz.*” (s.31) Bu yaklaşım şüphesiz ki hem okurun vakaya kapılmasını (illusion principle) yaratmak amacını hem de romancının tarafsız olma edişesini içerir. Romancı, roman sanatında gelişir.

Miss Haft’ın halasının yazdığı mektuba romanda niçin yer vermemesinin nedenini okura anlatır: “*Lüzûm-ı zarûrîsi olsa idi halasının mektubunu buraya aynen tercüme edebilirdik. Ancak Miss Haft’ın bu teessür ile derhal kaleme sarılarak*

*halasına yazdığı cevabname hem halasının mektubuna ve hem de kendi ahvâl-i kalbiyyesine bizi vakıf edeceğinden buraya kendi mektubunun tercümesini derc etmeyi evlâ gördük.*” (s.-228-229) Romancı, elindeki birçok malzemenin gerekli bulduğu kadarını romana dahil ettiği izlemine verir.

Romana konulan mektuplarda birinci tekil bakış açısı (first person point of view) kullanılmıştır. Özellikle Miss Haft’ın yazdığı mektuplar buna örneklik eder. Bu, hakim bakış açısı içindeki çoğul bakış açısıdır. Ayrıca, Hicabi’nin ailesine gönderdiği mektup ile Prenses ile seyyahlar arasındaki mektuplaşmalar hep birinci kişi bakış açısıyla yazılmıştır. Buralarda ‘ben’ anlatıcıya yer verilmiştir.

Ahmet Mithat Efendi, *Acâyib-i Âlem* romanını kuvvetli bir Paul de Kock tesiriyle kaleme alır. Öyle ki romanda, Suphi’nin Miss Haft ile evlenebilmek için halasına yaranmaya çalışması nedeniyle Paul de Kock’a seslenilir: “*Neredesin ey Paul de Kock! Kızını alacağı bir valideye damat efendilerin ne suretle kavuk salladıklarını işte Bugün Suphi Bey’in hâl ve tavrında görerek o lâtif romanlarına ona göre yazmalı idin.*” (s.316) Birçok romanında Paul de Kock tesiri görünen romancı, ondan etkilenmiştir.

*Acâyib-i Âlem*’de Suphi’nin Miss Haft ile yaptığı diyaloglarda roman ve romancılar üzerine önemli görüşleri vardır. Suphi ve Miss Haft arasında gelişen aşktan ötürü bu konuda yapılan yorumlarda romancının roman türüne karşı tutumunu öğrenmekteyiz. Miss Haft Fransızca ve İngilizce okuduğu romanlarda “*kulûb-ı ebnâ-yı beşerin teşrihatı olmak üzere telâkki etmekte*” (s.268) olduğunu ve bunlardan “*hodgâmlığın derece-i gayesi*”(s.268) sonucunu çıkardığını dile getirmiştir. Yine Miss Haft, “*ahval-i hayvanatı târih-i tabîden anlamadıkları hâlde insan denilen mahlûkun ahvalini ilâma tarih-i tabî kifayet edemeyerek bu adem-i kifaye dahi ortaya roman denilen bir âlem-i hayâlet çıkarmıştır.*” diyerek bir bakıma romancının romana bakışını ortaya koymuştur. Suphi ise, Miss Haft’ın roman görüşünü daha da geliştirerek şöyle der: “*Dediniz ki insan denilen mahlûkun ahvalini beyana tarih-i tabî kifayet edemeyerek bir de roman denilen hayal teşkil olunmuş. Tarih-i tabîden işbu roman âlem-i hayâline derhal intikal edivermeyiniz. Daha ara yerde antropoloji (âlem-i ahvâl-i beşer) var. Onun da birçok şubâtı, fîru var ki her biri birer âlem-i müstakil olabilirler. Roman ise bu ulûmun kâfesini müntehasında bir şey olup ahvâl ve etvâr-ı beşerden*

*ulûm-ı mezkûrede dermeyan edilip bitirilemeyen şeyleri hariçte birtakım vukuata tatbiken veyahut takliden romanlarda serd ve dermeyan ederler.” (s.270)*

Şüphesiz ki bu görüşler romancının hem roman hem de fennî roman tarifidir. Romanda iyi romancı, kötü romancı ayrımı yapılır: “*Balzac gibi romancı ve Moliere gibi tiyatrocü feylesoflar pek nadir gelirler.*” (s.270) diyen Suphi, pek çok romancının geldiğini; ancak bunlar içinde iyi romancı olanların çok az olduğunu söyler. Suphi'nin ağzından anlatıcı-yazarın bir realist yazar olan Balzac'a bakış açısını da öğreniyoruz. Ahmet Mithat Efendi'nin *Acâyib-i Âlem* romanında roman teorisi ve dünya roman geleneği ile ilgili ciddi yorumlar vardır.

### 3.1.1.14.7. Muhteva

*Acâyib-i Âlem* romanında iki tema kullanılmıştır. Aşk ve fen iki önemli bahistir. Fen, yeni bir temadır. Ahmet Mithat Efendi, romana getirdiği yeni konu ve imkânlarla büyük bir romancı olduğunu kanıtlar. İki muhteva da eksen konudur. Bunların yanında yan konu olarak pek çok unsur bulunur.

Balta'dan Odessa'ya giden trende Rus Prensesi tarafından Suphi ve Hicabi ile tanıştırılan Miss Haft etrafında aşk olayı cereyan eder. Suphi'nin bekâr oluşu ve bununla birlikte fen ve tabiat ilimlerine meraklı oluşu aşkı doğurmuştur. Miss Haft da Suphi gibi hem bekâr, hem de fen ve tabiat bilimlerine merak salmış bir İngiliz kızıdır. Miss Haft'la trende tanışan iki Osmanlı arkadaşı, ona kendilerini nasıl takdim edecekleri konusunda görüş teatisinde bulunurlar. Hicabi'nin Suphi'ye söylediği şu sözler, Miss Haft'a karşı nasıl muamelede bulunulması gerektiğini belirtir: “*Fakat yüreklerimiz dahi hissiyât-ı sevdâ-perestîden bilküllîye hali ve ari odun gibi adamlar olmak üzere kendimizi tanıtırır isek bu da şân-ı merdanemize yakışır mı?*” (s.101)

Türk karşıtlığı romana yansır. Miss Haf'ın halası Türkleri “... *bahâyim-i müfteriseden hiç de farkları olmayarak yaşamakta bulunan birtakım*” (s.318) mahlukat olarak görür. Hatta Miss Haft'a sihir yaptıklarını bile düşünür. Miss Haft'ın eğer Suphi ile evlenmezse bir daha evlenmeyeceği ve intihar bile edebileceği yolundaki tehditleri sonrasında Hala evlilik kabul eder.

Romanda fen ve tabiat bilimleri konusu, hem malumat hem de temaya dönüşür. Suphi ile Hicabi'nin dostlukları arttığı ve henüz İstanbul'da buldukları sırada, bu konulardaki konuşmaları önemlidir. Suphi, Hicabi'ye tabiat kanunları, ilahî düzen, materyalizm, astronomi vs. konulardan bahseder. Suphi'nin bunlardan bahsedisinde tasavvufî yaklaşım asla ihmal edilmemiştir. Suphi, maddeler aleminde her şeye “*Kanûn-ı sun'ı İlâhîye*”nin (s.16) hakim olduğunu düşünür. Hicabi'nin Suphi'nin bu düşüncelerine asla bir itirazı olmamıştır. Bu şekilde hikmeti araştıran Suphi, Rus coğrafyasında gördüğü her şeyi “*Kanûn-ı sun'ı İlâhîye*”ye (s.16) bağlar. Din ve ilim çatışmasını ele alır. Miss Haft'ın bir Hristiyan olması bu açıdan bir çatışmaya neden olmamıştır. Dünyanın yuvarlaklığı, yerçekimi, pusula, medcezir, elektrik, seracılık, telgraf, botanik, tarım, gece gündüz oluşumu gibi teknik ve bilimsel konular da romanda yer bulmuştur. Orhan Okay (2007b), Odesa'da Bahçıvanlık okulunu gezen Suphi ve Hicabi'nin Ege'de kurulacak seralarda turfanda sebze ve meyve yetiştirme fikrinin Seyyid Mehmed Numan'dan alındığını vurgulamıştır (s.172).

Romanda var olan Romantizm, Emile Zola'nın romanlarında ya da August Comte'in düşüncelerinde var olduğu şekilde Pozitivist bir şekilde yansıtılmamıştır.

Yan konulardan en önemlisi karşımıza tarih olarak çıkmaktadır. Seyyah arkadaşların Rusya'da buldukları sırada gezdikleri tarihî mekânlar hakkındaki ayrıntılar, bu temanın işlenme biçimini ortaya koymuştur. Özellikle Rus tarihi hakkındaki anekdotlar, önemli yer tutmaktadır. Dönemin Osmanlı-Rus ilişkileri de buna dahil edilebilir. Ayrıca Osmanlı ile Rus coğrafyasının eğitimsel, sosyolojik, siyasî mukayeseleri dikkati çeker. Rus halk kültürünün de yer aldığı romanda, Rus coğrafyasında yaşayan Kafkas, Kazak, Tatar, Samoi gibi farklı milletlerin kültürlerinin kimi özelliklerine de yer verilmiştir. Romanın zengin bir kültürel yapısı vardır. Ahmet Mithat Efendi, bir milletin nerede durması, neyi bilmesi gerektiğini çok yönlü çizer.

### 3.1.1.14.8. Üslup

*Acâyib-i Âlem*, Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki genel üslubu yansıtır. Bu romanda da iki üslup kullanılmıştır. Bunlardan birincisi âlî üslup, ikincisi ise âdi üsluptur.

Romanda, genellikle Suphi'nin ağzından dikte ettirilen bilimsel konular, âlî üslupla yazılır. “...hatt-ı müstakim dahi bu'd-ı mücerredî evvelce bilmek için bir vahid-i kıyas, bir ölçü bile addolunamaz.” (s.18) Gezilen yerler ve görülen nesnelere ilgili olarak romanda yapılan birçok izahat, Ahmet Mithat'ın öğretici üslubunu hatırlatır.

Romanda hareketin egemen olması fiil cümlelerinin çoklukla kullanılmasını sağlar. Hatta saray, müze, kilise vb. tarihi mekânlarla ilgili tanıtımlarda yer verilen anekdotlarla fiil cümlelerinin kullanıldığı görülmektedir. İsim cümlelerinin ise yoğunluklu olarak mekân tasvirlerinde kullanılmış olduğu tespit edilmiştir.

Diyaloglardaki üslup –Suphi ve Miss Haft'ın zaman zaman yaptığı bilimsel konuşmaları haricinde- halkın günlük dilde sarf ettiği sözcüklerle oluşturulmuştur. “*Falcı ben değil miyim? Onda olanları dahi söylemek boynumun borcudur.*” (s.281) şeklindeki örnekte görüldüğü üzere, hakim üslup sokakta konuşulan dilin edebi tesirleridir. Deyim ve atasözlerinden istifade ise, romancının birçok romanında başvurduğu itiyattır.

Metinlerarasılığa örnek olarak Kur'an ayetlerine yer verilir veya onlara telmihler yapılır. Suphi'nin Hicabi'yi seyahate ikna için söylediği şu ayet dikkat çeker: “*Onlara de ki: Arzda seyahat etsinler. Evvelînin akibeti ne olduğunu görsünler.*” (s.32) Ayetin Ankebut suresinin yirminci ayetinden alınmıştır.<sup>156</sup>

Romanda bilimsel terimler de önemli yer tutar. Pusula, elektrik, mıknatıs, yerçekimi vs. terimlerine sıklıkla rastlanır. Miss Haft'ın İngiliz olmasından ötürü, zaman zaman İngilizce kelimeler ve bunların açıklanmasına da şahit oluruz. İngilizce kelime ve deyimlerin yanında yer yer Fransızca “*femme de chambre*” (s.90) gibi ifadelerle de karşılaşmaktayız. Ahmet Mithat Efendi, eserinde yabancı dil eğitimini dolaylı salık verir.

*Acâyib-i Âlem* romanındaki vaka geniş bir coğrafyada geçtiği için, kullanılan dilde her yerin kendine özgü birtakım kültürel kavramları da yer almıştır.

---

<sup>156</sup> Diyanet İşleri Başkanlığı, *Kur'an-ı Kerim Meali* (Haz. Doç. Dr. Halil Altuntaş- Dr. Muzaffer Şahin), DİB Yayınları, Ankara 2008, s.428

### 3.1.1.15. DÜRDANE HANIM

*Dürdane Hanım* romanı, 1882 (h. 1299) yılında kaleme alınmıştır<sup>157</sup>. Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahedât* romanı ile birlikte değerlendirilebilecek realist unsurlar taşıyan *Dürdane Hanım*, çoklu bakış açısı ve anlatıcının kullanılması bakımından dikkati çeker. Tanpınar (1988), *Dürdane Hanım*'dan "...telefonu İstanbul'da ilk kullanılan eser" (s.472) olarak söz eder. Telefonun ana vakanın gelişmesinde önemli bir role sahip olması şüphesiz ki Türk romancılığı açısından bir ilktir. Bununla, Ahmet Mithat Efendi'nin güncel teknik konuları dahi bu romanına başarıyla yansıttığını müşahade ediyoruz.

#### 3.1.1.15.1 Konunun Ana Hatları

Roman, gençlerin evlilik dışı ilişkisinin sonuçlarını işlemiştir. *Dürdane Hanım*, cezalandıran yapı (plot punitive) üzerine kuruludur. Ulviye Hanım, Dürdane Hanım'ın yaşadığı yalının bitişiğindeki yalıda ikamet etmektedir, komşu evde neler olup bittiğini merak eder. Evi gözetlemeye başlar. Bu gözetlemeler sırasında genç hanım olan Dürdane'nin odasında genç bir erkeğin karaltısını görür. Odayı telefon yoluyla dinlemeye koyulan Ulviye Hanım, Dürdane'nin Mergub Bey'den hamile olduğunu öğrenir. Gayr-ı meşru çocuğun doğumdan sonra öldürülmesini isteyen Mergub Bey, hovarda ve mirasyedi bir tiptir. Erkek kılığına girip Acem Ali Bey olan Ulviye Hanım, Dürdane Hanım'ın doğumunu kaçırdığı bir ebe vasıtasıyla yapmasını sağlar ve Atallah adını verdikleri çocuğu kurtarır. Ulviye Hanım'a Sohbet Bey adındaki görmüş geçirmiş bir adam yardım eder. Mergub Bey'in evlilik isteğini reddetmesi üzerine Dürdane Hanım, zehir içerek intihar eder. Altı ay sonra başka bir kadınla evlenen Mergub Bey, "...aldığı kızın eski sevdiği bir âşıkın yed-i intikamıyla" (s.143) öldürülür. Ulviye Hanım da Sohbet Bey ile evlenir.

---

<sup>157</sup> Ahmet Mithat Efendi (2000g), *Henüz 17 Yaşında, Acâyib-i Âlem, Dürdane Hanım*, Haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara

### 3.1.1.15.2. Şahıslar

*Dürdane Hanım* romanının şahıs kadrosu, İmparatorluğun son dönemlerinin geniş etnik repertuarını yansıtır. Ulviye Hanım romanda protagonist olarak karşısına çıkan güçlüklerle mücadele eder, Karşısında antagonist olarak Mergub Bey vardır. Ulviye Hanım, Dürdane Hanım ve Sohbet Ağa'ya göre durumunu belirlediği için bu ikisi norm şahıstır. Roman, fon şahıs bakımından zengindir. Bunlar; kalfalar, hizmetçiler, garsonlar, arabacılar vs. bakımdan karşımıza çıkarlar.

Ahmet Mithat Efendi, kişilerini tanıtır, fonksiyonlarını verir, rollerini işler, vakayla ilgilerini göler önüne serer.

#### a. Protagonist Şahıslar

##### Ulviye Hanım

Ulviye Hanım, romanda Acem Ali Bey olarak ortaya çıkar. Dürdane Hanım'ın âşığı gibi davranan Mergub Bey'i getirmek için Ulviye Hanım erkek kılığına girmiştir. Papazoğlu Andonaki Galata'daki bir meyhanede Acem Ali Bey'i beklemektedir. "*Acem Ali Bey diyorlar birisi türemiş. Bir genç mirasyedi.*" (s.12) Bu cümle Ulviye Hanım'ın romandaki ilk sunumudur. Roman boyunca Ulviye Hanım'ı birincisi kendisi olduğu ikincisi ise Acem Ali Bey olarak erkek kılığına girdiği iki şahsiyet halinde tanırız. Ulviye Hanım'ın bir protagonist olarak bütün mücadelesi, Dürdane Hanım'ı kandıran Mergub Bey ile olur. Sema Uğurcan (1984), Ulviye isminin "*zekâsını, parasını ve cesaretini insanların iyiliği için*" (s.68) kullanmaya delâlet ettiğini ifade eder.

Boğaziçi'nde oturan Ulviye Hanım, "*Mısırlı diye şöhret bulmuşsa da erbâb-ı tahkikin rivayetlerine göre Mısırlı değildir. Ya İranlı ya Hintli olup fakat familyası halkıyla Mısır'a hicret*" (s.57) etmiş, burada evlenmiştir. Politik bir mesele yüzünden babasıyla birlikte Mısır'dan kaçarak İstanbul'a gelmiştir. Mısır'da kalan kocası bir süre sonra vefat etmiş; böylece Ulviye Hanım dul kalmıştır. Babası da İstanbul'a gelişlerinden bir süre sonra vefat etmiş; annesiyle birlikte Boğaziçi'nde bir yalıda yaşamaya başlamıştır. Çok zengin olmasına rağmen orta halli görünen Ulviye Hanım,



“yirmi yedi yirmi sekiz yaşlarında” (s.57) esmer bir çehreye sahip “en güzel kadınlardan” (s.57) biridir.

Babasının, eğitimine önem vermesi sonucu Arapça, Farsça ve İngilizce’yi iyi derece öğrenmiştir. Edebiyatla da ciddi meşguldür: “... roman ve tiyatro ve şiir ve inşâ vadisinde her ne çıkarsa cümlesini alıp kemâl-i dikkatle okur.” (s.58) Edebiyat camiasıyla haberleşir: “... bazı muharrirlerle mükâtebe ve muhaberesi” (s.58) Kendisinin sandal gezilerine çıktığı ve âşıklarını peşine taktığı gibi söylentiler, Ulviye Hanım için önemli değildir. O, “... hikâye kitaplarında okuduğu romanlarla iktifa etmeyerek bir de sâhihü’l-vuku’ bir romanın sûret-i güzerânını temâşâdan lezzet almak merakına” (s.59) düştüğü için, komşu yalıda oturan Dürdane Hanım’ı roman kahramanı olarak seçer. Bunun nedeni ise “On sekiz yaşındaki bir kızın öyle bir masûmiyet-i melekâne içinde bulunması kabil olamaz. Elbette Dürdane’nin birtakım esrar ve hafâyâsı vardır ve olmalıdır...” şeklindeki düşüncesidir.

Dürdane Hanım’ın kaldığı odayı öğrenen Ulviye Hanım, odasına merdiven dayayarak planlarını uygulamaya koyar. Tanınmamak ve ismini kirletmemek için erkek kılığına girer. Merdiveni tek başına taşır, cariyelerin kaldıramadığı sandıkları taşır. “Öyleyse ben bir erkekten daha kuvvetliymişim.” (s.62) diyerek karıştığı kavgalarda erkeklerin hakkından gelir. Bu durum ancak Ulviye Hanım’ın olağanüstü niteliklere sahip olmasıyla açıklanabilir (Esen 1995: s.565-569).

Her gece erkek kılığında merdivene çıkarak pencerenin kenarından Dürdane Hanım’ın odasını dinleyen Ulviye Hanım, odada bir delikanlının karaltısını görür. Bunun Dürdane Hanım’ın aşk yaşadığı bir delikanlı olduğunu anlayan Ulviye Hanım, pencerenin altındaki duvarı kazıyarak oraya bir telefon yerleştirir. Telefonun tellerini evine çekerek odada yapılan konuşmaları dinleyecek, yakalanma korkusunu aşmış olacaktır. Telefon aracılığıyla yaptığı dinlemeyle Dürdane Hanım’ın haftada bir-iki kez Mergub Bey’i odasına aldığını, onu sevdiğini ve ondan hamile kaldığını öğrenir. Onun odasında konuşulan her şeyi net bir şekilde telefonda anlayan Ulviye Hanım, kısa zamanda Mergub Bey’in asıl niyetini öğrenir. Doğacak çocuğun öldürülmesi gerektiğini Dürdane Hanım’a söyleyen Mergub Bey, fikrinde ısrar eder. Durumdan vazife çıkaran Ulviye Hanım, Ayşe adlı tanınmış ebeyi bir gece evinden kaçırarak Dürdane’nin odasına getirir. Doğum gerçekleştirildikten sonra, Ataullah adını verdiği çocuğa bakar. Mergub Bey’in hovarda ve mirasyedi olduğunu, Dürdane Hanım ile evlenmek niyetinde

olmadığını anlamak için onu kendi peşine takmak ister. Mergub Bey'in hiç çekinmeden Ulviye Hanım'ın peşinden gelmesi, ona mektuplar yazması üzerine Dürdane Hanım'ın intikamını almak ister. Sohbet Bey'in Mergub Bey ile Dürdane arasındaki ilişkinin nedenlerini öğrenmesi üzerine Dürdane'ye danışmak ister. Dürdane Hanım'ın Mergub Bey'i son bir defa görmek istediğini belirtmesi üzerine bu isteğini askıya alır, intikamı erteler. Dürdane Hanım'ın Mergub Bey'in vicdan azabı çekerek yaşaması gerektiğini söyleyerek intihar etmesi üzerine intikamdan vazgeçer. Ulviye Hanım, romanın sonunda Sohbet Bey ile evlenir.

## **b.Antagonist Şahıslar**

### **Mergub Bey**

Mergub Bey ile romanda ilk olarak Ulviye Hanım'ın Dürdane Hanım'ın yalısındaki odasını gözetlediği zaman karşılaşmaktayız. Yarı giyinik halde Dürdane'nin odasında bulunan Mergub Bey, Ulviye Hanım'ın bilincinden tanıtılır: Mergub Bey, “*her hâli âşık, hem de gizli âşık*” (s.63) olarak sunulur. Mergub Bey kişiliğindeki ayrıntıyı Ulviye Hanım'ın tahkikatları aracılığıyla öğreniriz. Bu tahkikatlardan biri de Sohbet Bey'in araştırmaları neticesinde ortaya çıkmıştır. Ulviye Hanım, “*Mergub'un Boğaziçi'nde (...) de sâkin, oldukça zengin bir mirasyedi olup Bâbiâli'ye ve fakat Bâbiâli'den ziyade Bağlarbaşı'na müdavim olduğunu tahkik eyledi.*” (s.74)

Mergub Bey, Dürdane'nin âşığı olarak yalıya haftada bir-iki kez geceleme için girip çıkar. Dürdane Hanım'ın annesinin ısrarı üzere nişanlandırıldığı Memduh Bey ile evlenmemek için yalının önünden geçen gençlerden birine “*muaşaka*” için iltifat eder. “*Mergub Bey denilen zat harekât ve sekenâtından hiçbir kimse nezdinde mesul olmayan âzâde-serlerden*” (s.109) olan Mergub Bey, Dürdane'nin davetleri sonucu âşıkâne ilişkilere girer. Dürdane'nin cesurca tavırlarına karşılık “*korkup âlemden ihtiraz eylediği halde*” (s.109) yalıya girip çıkmaya başlar. Dürdane, yaşadığı aşk sonucunda Mergub Bey'i “*tecennün*” (s.109) derecelerinde sever. Mergub ise, Dürdane'yi umutlandırarak evleneceğini vaad eder. Gülbeyaz, onların durumunun kötü olduğunu hissederek evlenmeleri hususunda uyarılarda bulunur. Ancak Mergub buna aldırış etmez ve gününü

gün eder. Neticede Dürdane Hanım, Mergub Bey'den hamile kalır. Dürdane'nin evlilik ısrarına “*Düğünümüz olur da üç dört ay sonra da doğuruverirsem herkesin bin türlü manalar vereceğini*” (s.69) cevabını verir. Mergub Bey'in antagonist olması, işte bu durum sebebiyledir. Bu durum onu kötü karakter (hero villain) kategorisine sokar. Bir protagonist olarak Ulviye Hanım'ın Mergub Bey'le mücadelesi Dürdane'den bir çocuğa sahip olmasına rağmen onunla evlenmek istemeyişidir. Hatta Mergub Bey, Dürdane'nin doğum yapacağı sıralar, Ulviye Hanım'a kur yapmak ister, aşk mektupları yazar. Teklifsiz bir şekilde Ulviye Hanım'ın yalısına gider (s.86).

Mergub Bey'e göre, Dürdane ile evlenmek istemeyişinin asıl sebebi kendisine kur yapan bir kadının başkasına da kur yapacağı varsayımdır. Doğacak çocuğun boğdurulmasını Dürdane'ye telkin eden Mergub Bey, halk nezdinde kınanmaktan çekinir. Ulviye'nin “*Dürdane'yi bir haftaya kadar nikâh edip alacak mısın? Yoksa senin canına kasdetmek benim vazife-i müntakimânem olsun mu?*” (s.89) tehdidine rağmen Mergub Bey, Dürdane ile evlenmek istemez. Ulviye'nin kendisinden intikam almak için yemin etmesi üzerine bile Dürdane ile evlenmeye yanaşmaz. Sohbet Ağa'nın önerisi Mergub Bey'in katlini erteler. Sohbet Ağa'ya göre Mergub'un âşığı olan Dürdane Hanım'ın rızasının alınması gerekir. Dürdane Hanım, Mergub Bey'i son defa görmek ister. Atullah'ı Ulviye Hanım'ın yalısından getirtir. Mergub Bey'in de hazır olduğu anda Dürdane Hanım kendisini zehirler ve ölür. Dürdane'nin amacı geçici bir katil ile değil ömür boyu vicdan azabı çektirmektir. Fakat Mergub Bey, bundan etkilenmez. Altı ay sonra evlenir. Evlendiği kızın eski bir âşığı tarafından yaralanır ve ölür.

### **c. Norm Şahıslar**

#### **Dürdane Hanım**

Ulviye Hanım'ın eğlence amacıyla romanını yazmak istediği genç kızdır. Protagonist, kendi durumunu bir norm şahıs olarak Dürdane Hanım'a göre belirler. Dürdane'nin yaşadığı yasak aşk (prohibition love) romanın ana vakasıdır. Olayların merkezinde Dürdane Hanım yer alır.

Dürdane Hanım'la romanda ilk olarak Ayşe Ebe'nin geçmişe dönüp kaçırıldığı zamanı anlatması ile karşılaşırız. Ayşe Ebe, Dürdane'yi "*güya kanatlarını gökte bırakarak yeryüzüne inmiş bir melek...*"(s.42) şeklinde tanıtır. Fakat Dürdane hamiledir. Ayşe Ebe, Dürdane'yi doğurtmak için Ulviye Hanım tarafından kaçırılmıştır. Dürdane bir erkek çocuğu doğurur.

Dürdane Hanım, gayet zengin olan Halveti Efendi'nin ilk eşinden olan kızıdır. Romandaki vakanın cereyan ettiği sıralar "*on yedi on sekiz*" (s.59) yaşındadır. Annesinin ölümü üzerine Gülbeyaz Kalfa tarafından büyütülür. Üvey validesi ile pek bir münasebetinin olmamasından ötürü gayet serbest kalmıştır. Mergub Bey ile aşk yaşaması, annesi tarafından nişanlandırıldığı Memduh Bey'i sevmemesinden kaynaklanır. Dürdane, Mergub Bey'i yalının önünde balık avlarken görür ve ona kur yapar. Böylece Mergub Bey ile aralarındaki aşk başlar. Onunla evleneceğini ümit eder. Yaşadığı yasak aşk neticesinde bir çocuğu olur. Mergub Bey'in kendisiyle evlenmek istememesine rağmen aşkını sürdürür. Ulviye Hanım'ın Mergub Bey'den intikam almasına karşı çıkar. Memduh Bey'in her türlü durumda dahi kendisiyle evlenmek isteyişine aşkından dolayı önem vermez. Romanın sonunda Mergub Bey'i son defa görmek ister. Ulviye Hanım'ın onu öldürtmesini engelleyerek zehir içer ve ölür. Zehir içmekteki amacı Mergub Bey'in yaşadığı müddetçe vicdan azabına mahkûm etmektir.

### **Sohbet Ağa**

Bir norm şahıs olarak romandaki bütün fonksiyonu, Ulviye Hanım'ın yardımcılığıdır. Onunla Galata'da bir meyhanede Papazoğlu Andonaki ile otururken karşılaşırız. "*... orta boylu, sarı bıyıklı, sarı benizli, tahminen otuz beş yaşında ve mavnacı kıyafetinde*"dir (s.9). Sohbet Ağa nereye giderse gitsin herkes onun karşısında "*tirtir titrer.*" (s.19) "*Her yerde meşhur olduğu gibi*" (s.21), Acem Ali Bey ile gittiği otelde de tanınır. Acem Ali'nin iş teklifini kabul eder. Böylece protagonistin emirleriyle hareket eden bir yardımcı olur. Acem Ali Bey (Ulviye Hanım)'in kendisine ettiği teklif, Ayşe Ebe'nin hanesinden kaçırılmak suretiyle Dürdane Hanım'ın doğumuna götürülmesidir. Sohbet Ağa bu görevi Acem Ali Bey ile birlikte başarıyla yerine getirir. Daima Ulviye Hanım'ın yardımcısı olarak romanda iş görür. Dürdane

Hanım ve Mergub Bey ilişkisinde haklı ya da haksızın bulunması konusunda Ulviye Hanım'ın emriyle Mergub Bey'i araştırır. Ulviye Hanım'ın kendisine verdiği paralarla kendine güzel kıyafet alan Sohbet Ağa, mavnacı kılığında çıkararak bey olarak dolaşır. Mergub Bey'in başlangıçtan itibaren Dürdane Hanım ile olan ilişkisini öğrenir. Mergub Bey'in bütün bütün haksız olmadığını Ulviye Hanım'a söyler. Israrları ile Mergub Bey'in öldürülmesinin yanlış olacağını belirtir. Böylece Ulviye Hanım, Mergub Bey'i öldürmekten Dürdane Hanım'a sormak suretiyle vazgeçer.

Sohbet Ağa'nın geçmişi ise kendi ağzından aktarılır. Anlattığı öyküsü, Mergub Bey'in haksız yere öldürülmesini engellemek içindir. İftiraya uğrayarak suçlandığı için bu hassasiyeti gösterir. Bir beyin yanında köle olarak bulunurken ve kendisine Lütfiye adlı kız vadedilmiştir. Cemal Ağa adlı vekilharç ve kethüdanın iftirasıyla suçlanmış ve hapse girmiştir (s.96-99). Daha sonra konulduğu hapisten kaçarak İstanbul'a mavnacı suretinde kendini gizleyerek gelmiştir. Yakalanmamak için gündüzleri kayık üzerinde, geceleri ise İstanbul'da dolaşarak hayatını sürer. Böylece bu öyküsünü Mergub Bey'in araştırılmadan suçlanmaması gerektiği fikrine dayanak yapar. Romanın sonunda Mergub Bey ve Dürdane Hanım'ın karşı karşıya getirilmesine yardımcı olmuştur. Romanın sonunda Ulviye Hanım ile evlenir.

### **Memduh**

Romanda onunla Sohbet Ağa'nın Mergub Bey hakkında yaptığı araştırmalardan sonra karşılaşılır. Dürdane Hanım, annesi tarafından Memduh Bey'e nişanlanmıştır. Doktor binbaşısı olan (s.110) Memduh Bey, Dürdane Hanım'ı çok sevmiş ona sürekli hediyeler göndermiştir. Dürdane Hanım'ın kendisini kabul etmemesiyle de intihara kalkışır, köprüden denize atlar. Vapur çımacıları tarafından kurtarılan Memduh Bey, iki kez daha intihara teşebbüs etmesinden sonra yanına verilen adamla dolaşır. Başka biriyle evlendirilmek istendiğinde "*Dürdane olmadıktan sonra bana cihanda bütün kadınlar bîgânedir.*" (s.111) diyerek sevgisini sürdürür. Hatta Dürdane Hanım, Mergub Bey ile ilişkiye girmesinden bile haberi olmadan mektup ve hediyelerini göndermeye devam eder. Bu açıdan Memduh Bey âşık tipine örneklik eder. Sohbet Ağa'ya Dürdane Hanım'ın her şeyini öğrenmesine rağmen yine sevdiğini ve istediği takdirde onunla

evlenmeye hazır olduğunu bildirir. Memduh Bey de şahıslar arasındaki zıtlığı vermek amacıyla verilmiştir. Dürdane Hanım nasıl gözü kör bir şekilde Mergub Bey'e bağlanmışsa Memduh Bey de Dürdane Hanım'a öylece bağlanmıştır. Bu açıdan romanda bir üçüzlü aşk yaratılmak istenmiştir.

### **Ataullah**

Dürdane Hanım ve Mergub Bey'in yasak ilişkisi sonucu doğmuş olan çocuktur. Onu romanda geleneksel yorum dışında işleyen Ahmet Mithat, gerçekte cesur bir romancıdır. Ataullah, Henry Fielding'in Tom Jones'una benzer. Ataullah'ın doğmuş olması, yasak ilişkinin kayda değer olarak romana yansıtılmasına olanak tanır. Çocuğa Ataullah ismini erkek kılığına girip Acem Ali Bey olan Ulviye Hanım takmıştır (s.47). Çocuğa bu ismin konulması bile bile büyük bir yeniliktir. Doğumundan sonra Ulviye Hanım'ın evine götürülür. Romanın sonunda Mergub Bey'e ömür boyu vicdan azabı yaşatmak için Ataullah'ın da hazır olduğu sırada Dürdane Hanım intihar eder.

### **d. Fon Şahıslar**

#### **Gülbeyaz**

Romancının şahıs kadrosu içinde zıtlık oluşturma gayesinin bir ürünü olan Gülbeyaz, Dürdane Hanım'ın en yakınında gerçekleri gören bir kişiliktir. Çatışmanın en önemli kişisidir. Gülbeyaz ile ilkin Ayşe Ebe'nin Dürdane Hanım'ın yalısına getirildiği zaman karşılaşmaktayız. Ayşe Ebe'nin anlatımıyla, "*orta yaşlı ve sevimli yüzlü bir kadındır.*" (s.42) Dürdane Hanım'a "*mahrem-i râz*" (s.59) olan hizmetçisi Gülbeyaz, dert ortağıdır. O, Mergub Bey'in "*bir alçak*" (s.72) olduğunun farkına varmış; fakat bunu Dürdane'ye anlatamadığı için üzgündür. Kendisini bunaklıkla itham eden Mergub Bey ile çatışır. Bunun üzerine Dürdane tarafından evden gönderilir. Fakat romanın sonunda yine eve alınır. Dürdane'nin zehir içmek suretiyle intihar ettiği sırada o da odada bulunmaktadır. Ana vaka üzerinde bir tesiri bulunmamaktadır.

### **Papazoğlu Andonaki**

Romanda Sohbet Ağa'ya benzetilerek yansıtılan Papazoğlu Andonaki (Kirya Andonaki), “*kıranta bir Rum*” (s.10) olarak kalıbı ve kıyafetiyle hırsız ve yankesicidir. alışmakla hayatın kazanılamayacağına hükmetmiş, hırsızlığı meslek edinmiştir. Meyhanede Sohbet Ağa'nın kendisine ısmarladığı birayı içerken kişisinin önemli bir tasviri yapılmış olmaktadır. Papazoğlu Andonaki'nin “*boş bira kadehini tekrar ağzına dikerek hiç olmazsa kadehin kenarında kalan köpükleri dudaklarıyla toplamaya*” (s.14) alışması onun karakterini yansıtır. Bu anlatım, Sohbet Ağa ile aralarında zıtlık oluşturur. Zaten Acem Ali Bey, meyhaneye geldiğinde onun “*Es... estağfurullah efendim? Ben... bendenizim... kulunuz...*” (s.15) şeklinde konuşmaya başlaması ‘contrast’ oluşturma amacını taşır. Bu ‘contrast’ın amacı erkek kılığına girip Acem Ali Bey olan Ulviye Hanım'ın gücünü ve tanınmışlığını vurgulamaktır.

### **Ayşe Ebe**

Acem Ali Bey (Ulviye Hanım) ve Sohbet Ağa tarafından kaçırılıp Dürdane Hanım'ın doğumunu gizli olarak gerçekleştiren ebedir. Kendisine “*ebe nine*” (s.31) denilse de “*hemşire*” (s.31) olabilecek kadar genç yaştadır. Fiziksel tasviri “*Nihayet otuz yaşını mtecviz olmamak üzere beraber bir hanım tasavvur ediniz ki , letâfeti endm ve halâvet-i şmsı dahi ber-kemâl olsun...*” (s.35) şeklinde dir. Beş gün (s.35) boyunca kaybolması merak konusu olan Ayşe Ebe'nin müfettiş ve polislere başından geçenleri anlatmaması merakı arttırır. Fakat daha sonra “*hanesi halkına*” (s.35) başından geçenleri anlatması ile merak giderilmiştir. Romanın önemli bir bölümünü oluşturan “Ayşe Ebe” bölümünde birinci kişi ağzıyla sergüzeşti anlatılan Ayşe Ebe'nin Acem Ali Bey'e aşık olur.

### **Halveti Efendi**

Dürdane Hanım'ın babasıdır. Halveti Efendi, “*gayet zengin kibardan*” (s.58) iki defa evlenmiş, ilk eşinden Dürdane Hanım doğmuştur. Romadaki vakanın cereyanı sırasında ikinci eşiyle yalıdaki yaşamını sürdürmektedir. Dürdane Hanım'a olan sevgisinden ötürü onun serbest şekilde büyümesine olanak tanımıştır.

### **Cemal Ağa**

Sohbet Ağa'nın kendi sergüzeştini anlattığı sırada karşılaştığımız bir isimdir. Sohbet Ağa'nın köle olarak bulunduğu beyin evinde vekilharç ve kethüda olarak görev görür. Sohbet Ağa'nın evden kovulmasına ve Lütfiye Hanım'la evlenmesinin engellenmesine yol açar. Başlangıçta Sohbet Ağa'yı taciz eder (s.97). Sohbet Ağa'nın biriktirdiği paraların çalıntı olduğunu ispatlamak için iftira eder. İki yüzlü olan Cemal Ağa, Sohbet Ağa'nın hapse konulmasına neden olur.

### **Mansur Ağa**

Sohbet Ağa'nın köle olarak bulunduğu evde iftiraya uğradığı sırada odasının aranmasında Cemal Ağa ile birlikte gelen harem ağasıdır (s.100). Romadaki bütün fonksiyonu, Cemal Ağa'nın kurduğu tezgaha hakikat kazandırmak ve şahit olarak bulunmaktır.

### **Bakkal Bodos Ağa**

Sohbet Ağa'nın âlâ bir kıyafet giyip Mergub Bey'in Dürdane Hanım ile olan ilişkisini araştıracağı sırada sahneye çıkar. Ulviye Hanım, Sohbet Ağa'nın Mergub Bey hakkında alacağı mâlumatu kendisine iletmesi için Balıkpazarı'ndaki Bakkal Bodos Ağa'nın dükkânına bırakmasını ister (s.107). Ulviye Hanım, Bodos Ağa'nın dükkânına bir-iki kez uğrar.



## **Mehmed Ağa**

Dürdane Hanım'ın yalısında hamlacı (sandalda kürek çeken kimse) Mehmed Ağa sahneye Ulviye Hanım'ın odasını dinlediği sırada çıkar. Biri Arap biri beyaz iki cariyenin paylaşamadıkları Mehmed Ağa hakkındaki konuşmaları (s.108) ile Ulviye Hanım, Dürdane'nin odasını değiştirdiğini anlar.

## **Lütfiye**

Sohbet Ağa'nın ismi romanda verilmeyen bir beyin evinde bulunduğu sırada kendisiyle evlenmek istediği kızdır. Beyin kardeşinin “*on üç yaşında*” (s.96) bulunan kızıdır. Sohbet Ağa'nın iftiraya uğrayarak evden atılmasından sonra romanda adı bir daha geçmez.

### **e. Diğer Şahıslar**

Diğer şahıslar, İngiliz Tabip, Ulviye ve Dürdane Hanım'ın yalılarındaki hizmetçiler, cariyeler, uşaklar, meyhane ve oteldeki garsonlar, Sohbet Ağa'nın mavnasında bulunan görevliler, Ayşe Ebe ve Mergub Bey'in Dürdane Hanım'ın yalısına getirildikleri sırada Galata çevresinden toplanmış Galatalılar romanın şahıs kadrosu içinde yer alır. Bu şahısların ortak özelliği şehir hayatını yansıtmalarıdır. Romanın şahıs kadrosu dışında bir hayatın varlığını gösterir.

Bu şahıslar içinde ana vakaya etki eden İngiliz tabiptir. Ulviye Hanım ile İngiliz tabip arasındaki tanışıklık Mısır'a dayanmaktadır. Yalıya gelen “*ihtiyar İngiliz tabibi*” (s.58) ile uzun sohbetler eden Ulviye Hanım, onun aracılığıyla telefonda haberdar olur. Telefonun uzun mesafeler arasında ses naklini gerçekleştiren bir alet olduğunu ve Beyoğlu'nda ucuz bir paraya satıldığını haber verir (s.64-65). Böylece Ulviye Hanım bir telefon olarak Dürdane'nin odasını dinlemeye koyulur. Ulviye Hanım'ın telefon aletini öğrendikten sonra iç konuşma olarak söylediği şu sözler kayda değerdir: “*Ee Dürdane! Artık diyebilirim ki odanın içindeki âşkın kulağına her ne fısıldamış olsan sanki*

*doğrudan doğruya benim kulağıma söylemiş olacaksın!”* (s.65) Dolayısıyla İngiliz tabibin telefon hakkında verdiği bilgi ile romandaki ana vakanın doğduğunu bir çekirdek vakası (nucleus occurrence) meydana gelir.

### 3.1.1.15.3. Yapı

*Dürdane Hanım* romanı cezalandıran yapıya (plot punitive) sahiptir. Bütün roman, Dürdane Hanım ile Mergub Bey’in yaşadığı yasak aşk sonucu cezalandırılmaları üzerine inşa (building) edilmiştir. *Sefiller*, *Madame Bovary*, *Suç ve Ceza*, *Anna Karenina* ve daha birçok eserde bu yapı uygulanır. Tecziye şekli her iki kahramanın da ölmesi şeklindedir. Dürdane Hanım zehir içerek intihar eder. Ulviye Hanım (Acem Ali Bey), Mergub Bey’i cezalandırmak ister. Fakat Dürdane Hanım’ın ona ömür boyunca vicdan azabı çektirmek için çocuğu huzurunda intihar etmesi, cezalandırma amacını içerir. Fakat Mergub Bey, evlendiği kadının eski bir âşığı tarafından öldürülür. Bütün bunlar romanın cezalandıran yapı üzerine kurulduğunu gösterir.

Romanda açılış (opening) “*Galata’dan geçerken bir takım geniş meyhaneler görürsünüz ki yirmi yirmi beş arşın arzunda ve kırk elli arşın tülündedir.*”(s.5) cümlesi ile yapılır. Mekân tasviri ile yapılan bir giriş, realist romanları hatırlatır. Nitekim Tanzimat döneminin realist niteliğe sahip romanlarından *Araba Sevdası*’nın Millet Parkı’nın tasviri ile başlaması buna delâlet eder. Fakat *Dürdane Hanım*’da tasvir, *Araba Sevdası*’ndaki kadar uzun değildir.

Roman, 5 Kısım’dan meydana gelmiştir. Bunlar sırasıyla, “*Acem Ali Bey*” (s.5), “*Ayşe Ebe*” (s.31), *Ulviye Hanım*” (s.57), “*Memduh Bey*” (s.91) ve “*Dürdane Hanım*” (s.119) başlıklarını taşır. Romanda ilk kısım ile dördüncü kısım birbirinin devamı niteliğinde, cereyan etmekte olan vakanın parçasıdır. Birinci kısım giriş (exposition), dördüncü kısım düğüm (complication) bölümüdür. İkinci ve üçüncü kısımda ise kahramanların geçmişleri (flashback) yansıtılır. Son kısımda ise romanın vaka çözümü (unravelling) yapılır. Dönüm (climax), çocuğun doğmasıdır. Romanın protagonist, Atallah’ın doğumuyla romana girer. Bu, romanda iyi harmanlanmıştır.

Ulviye Hanım’ın erkek kılığına girip Acem Ali Bey olması bir entrikadır. Ahmet Mithat Efendi, kılık değiştirterek şahıs kullanımlarına genişlik getirir. Romanda Acem

Ali Bey ile yüz yüze gelen herkesin onun kadın olmasından şüphelenir. Hatta Sohbet Ağa, birlikte kaldıkları otelde Acem Ali Bey'den şüphelenir. Sohbet Ağa, Acem Ali Bey uyuduğu sırada yorganını kaldırdığında “*Ali Bey'in göğsündeki fanilânın altına sanki iki turunç koymuşlar gibi bir hâl.*” (s.28) ile karşılaşır. Bu Sohbet Ağa'nın Acem Ali Bey'den baştan beri şüphelendiğini gösterir. Böylece Acem Ali Bey'in erkek olmadığını anlar. Erkek kılığına giren bir kadının gücüyle bütün erkekleri alt etmesi bize fantezi gibi görünmektedir. Kadın olduğu dikkatli bir temâşadan anlaşılana birine Ayşe Ebe'nin âşık olması gerçekçi değildir.

Romanın kompozisyonunun oluşturulmasında vaka önemlidir. Geometrik bir planın uygulandığı romanda birinci ve dördüncü kısım birbirinin devamı, ikinci ve üçüncü kısımlarda ise geçmişe dönülerek vakanın geçiş noktası açıklanır. Son kısım ise bu ilk dört kısım üzerine kurulmuştur, çözüm bölümüdür.

Romanda yer alan rapor ve mektuplar, metinlerarasılık (intertextuality) için örnektir. Ahmet Mithat'ın birçok romanında mektup metinleri kullanılır. Dürdane Hanım'da Ayşe Ebe'nin beş gün boyunca kaçırılması üzerine müfettişe başından geçenleri anlatmaması sonucunda müfettişin tutmak zorunda kaldığı raporun tam metni (s.34-35), romana realist nitelik kazandırmak gayesinden ileri gelir. Mergub Bey'in Ulviye Hanım'a gönderdiği aşk mektupları, Sohbet Ağa'nın haberleşme maksadıyla Ulviye Hanım'a mektup göndermesi ve bu mektupların tam metnine yer verilmesi metinlerarasılık örnekleridir.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında kahramanların yeri gelmişken kendi hayat hikâyelerine yer vermeleri yapının önemli bir bölümünü oluşturur. Anlatıcı, kahramanın geçmişine yer verir. Sohbet Ağa doğumundan itibaren hayatını anlatır. Ayşe Ebe, kaçırıldığı sırada yaşadıklarını anlatır. Ulviye ve Dürdane Hanımların geçmişleri anlatıcı tarafından ortaya konulur.

Dürdane Hanım'da dikkati çeken en önemli roman unsurlarından biri, kahramanın geçmişinin ilk defa başka bir roman kahramanınca araştırılmasıdır. Ulviye Hanım, Sohbet Ağa'yı Mergub Bey hakkında bilgi toplamak ve böylece haklı ile haksızı ayırt etmek için görevlendirir. Sohbet Ağa, buna ek olarak Memduh Bey hakkında da bilgi toplar.

#### 3.1.1.15.4. Kurgu

Romanın kurgusu, Dürdane Hanım ile Mergub Bey arasında yaşanan yasak aşktır (prohibition love). Ulviye Hanım hem kendisi hem de Acem Ali Bey kılığında girerek bir roman peşine düşer. Romanın çekirdek vakası Ulviye Hanım'ın romandaki hayata benzer gerçek hayatları araştırmasıdır.

Ulviye Hanım ile Dürdane Hanım'ın yalıları komşudur. Komşusunun evinde olanları bir romana dönüştürmek ister. “*Ulviye yalnız hikâyeye kitaplarında okuduğu romanlarla iktifa etmeyerek bir de sahihü'l-vuku' bir romanın sûret-i güzzerânını temâşâdan lezzet almak merakına düşer.*” (s.59) ifadesi, kurgunun nedenidir. Müşahadat türü bir roman kanevasıdır. Ulviye Hanım bu düşünceden hareketle komşusu Dürdane Hanım'ı yorumlar: “*On sekiz yaşındaki bir kızın öyle bir mâsumiyet-i melekâne içinde bulunması kabil olamaz. Elbette Dürdane'nin birtakım esrar ve hafâyâsı vardır ve olmalıdır ki bunları keşf ile beraber benim için her şeyden büyük bir eğlence tedarik edilir.*” (s.59) Başlangıçta bir gözlemci olarak davranan Ulviye Hanım, daha sonra romanın en önemli kişisi haline gelir, protagonist olur. Dolayısıyla Ulviye, “*temâşâdan lezzet alma*” yerine, romandaki ana vakayı yönlendiren bir kişi haline gelir. Ayrıca romanda kişilerin hikâyeleri vakayı oluşturur ve bu hikâyeler iç içe sergilenir (Esen 1995: s.567).

Vaka tasarımı şüphesiz ki telefon önemli bir yere sahiptir. İngiliz tabibin tesadüfen telefonda söz etmesiyle Ulviye Hanım için telefon “*temâşâdan lezzet alma*”da önemli bir araç olur. Dürdane Hanım'ın evini dinlemeye başlayan Ulviye Hanım, bu araçla onun evinde yaşanan yasak aşk hakkında bilgi sahibi olur.

Ayşe Ebe'nin doğum için kaçırılması, Dürdane'nin çocuğunun olması ve intihar etmesi, Ulviye Hanım'ın Mergub Bey'in peşine düşmesi ve Sohbet Ağa'nın romanın kahramanları hakkında araştırmaya girişmesi aksiyonun canlılığını gösterir.

Romanın başında Sohbet Ağa'nın meyhanede görüşmeleri ve gidip bir otelde kalmalarının verildiği episodun ana vakaya tesiri dolaylıdır. Bu episodun tasarımı, kişiler hakkında bilgi vermenin ötesine geçmemiştir.

### 3.1.1.15.5. Yer ve Zaman

Romandaki vakalar, ağırlıklı olarak Boğaziçi ve Beyoğlu'nda geçmektedir. Mekânların bir kısmı ev içi ötekileri ise harici niteliktedir.

Romanın açılışı (opening) meyhane tasviri ile yapılır. Romancı ilk beş sayfada meyhaneler hakkında geniş bilgiler verir. Sohbet Ağa ve Papazoğlu'nun oturduğu meyhane anlatılırken “...*bu meyhanelerin birinde*” (s.9) ifadesi kullanılır. Meyhane tasvirleri yalnızca bilgi vermek ve gerçekçi bir roman meydana getirmek içindir. Meyhane tasvirlerinin bir diğer amacı, Acem Ali Bey kığlındaki Ulviye Hanım'ı Galata'ya getirmek ve oranın kalburüstü bir müdavimi gibi göstermek içindir. Bununla, Ulviye Hanım'ın cesareti, gücü ve kabadayılığı Galata meyhanelerinde bulunan Papazoğlu Andonaki gibi hırsız ve yankesiciler vasıtasıyla ortaya konulmuştur.

Romanda, romancının özel bir tutumu olarak halka açık mekânların ismi verilmez. Sohbet Ağa ve Acem Ali Bey'in kaldıkları otel, “(...) *oteli*” (s.21) şeklinde yansıtılır. Şüphesiz ki bu tutum, roman ve hakikati ilgilendirir. Romancının 'fictionel world' ile 'real world' arasındaki münasebeti güçlendirme kaygısını yansıtır. Ayşe Ebe'nin kaçırıldığını anlattığı sahnede romanın mekânını “... *bu yalı Rumeli yakasında mı, Anadolu yakasında mı onu fark edemedim.*” (s.39) şeklinde belirtir. Ulviye ve Dürdane Hanımların yalılarının mekânı, “*Mısırlı Ulviye Hanım denildiğini ve (...) de kâin yalısında*” (s.75) denilmek suretiyle ifade edilmiştir. İstanbul mekânlarını psikoloji üzerindeki etkilerini verme ihtiyacı duymaz. Tasvirdeki psikolojik derinliğe girmek okurun düzeyi değildir. Ahmet Mithat Efendi bunu bilir. Sadece Ortaköy İskelesi (s.105), Millet Bahçesi (s.76) ve Kılıç Ali Paşa Camisi'nin (s.131) özel adlarına yer verilir.

Dürdane Hanım romanında, iç mekânların ayrıntısı verilmez. Sadece bu mekânların kapalı bir konumunu verilir. Hikâyenin büyük bir bölümü, Ulviye ve Dürdane Hanım'ın yalılarında geçmesine rağmen, yalıların içi ile ilgili bir ayrıntı yoktur.

Romandaki ana vakaya ait özel bir zaman dilimine yer verilmemiştir. Zamanın ilerleyişi gündelik birimlerle sağlanır. “*Pazar olduğundan*” (s.19), “*gece saat ikiden sonra*”(s.53) ve “*dört gün zarfında*” (s.124) gibi zamansal açıklamalar, daha çok gündelik zaman (part of day) olarak görünür. “*dört gün zarfında*” (s.124) gibi ifadeler

ise zamansal atlamayı (looping) da gösterir. Romancı, olayların yoğunlaştığı zamanı gerektiğinde ayrıntılandırır. Bu da Ahmet Mithat Efendi için bir zorunluluk değildir.

Özetlemelerde zaman dilimleri büyür. Ulviye Hanım'ın Mısır'dan İstanbul'a uzanan macerası ile Dürdane Hanım'ın hayatının özeti, zamanın geleneksel anlatıma en çok yaklaştığı anlardır. Acem Ali Bey'in meyhaneye gelip Sohbet Ağa ile görüşmesi ile Mergub Bey'in Dürdane Hanım'a getirilmesi arasında zamansal bir kesilme vardır. Romanın birinci kısmı ile beşinci kısmı arasında geçen olaylar, vakayı aydınlatmak amacını taşıdığı için geriye dönüş (flashback) olarak değerlendirilebilir. Stevick'e göre roman, anlatımı gösterme ve özetlemelerden oluşur. Bütün romancılar genellikle özetleyicidir. Bir roman kahramanı yirmi yaşına gelinceye kadarki ömrü bir cümleyle özetlenir. Onun vakayı ilgilendiren hayatı, ayrıntılı zamanlarla anlatılır.

#### 3.1.1.15.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Romanda genellikle, hakim bakış açısı (omniscient point of view) kullanılmıştır. Yer yer kahraman bakış açısı (first person point of view) ile gözlemci bakış açısının (third person point of view) kullanıldığına da tanık olmaktadır. Ahmet Mithat Efendi, bakış açını gerçekçi ve makul kılmak için hakim bakış açısı içine iç içe bakış açıları kullanır. Bu açıdan romanda değişken (roving) anlatıcının kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz. Buraya gelinceye kadarki romanlarından sonra bu romanda bakış açısı kavramını daha iyi uygular. *Dürdane Hanım*'da çoklu bakış açısına yer verdiğini böylelikle ifade edebiliriz.

Ulviye Hanım'ın "... yalnız hikâye kitaplarında okuduğu romanlarla iktifa etmeyerek bir de sahihü'l-vuku' bir romanın sûret-i güzerânını temâşâdan lezzet almak merakına" (s.59) düşmesi, romanda birinci tekil şahsın bakış açısının (first person point of view) kullanılacağına işarettir. Romanda iç monolog (monologue interior) aracılığıyla ben anlatıcı devreye girer. "*Romanların, tiyatroların bazıları pek eğlenceli ve bazıları pek acıklı olduğu gibi, ihtimal ki Dürdane romanı dahi bir acıklı roman olacaktır. Başlangıcı biraz şen göründüyse de sonra rengini siyahlatmaya başladı.*" (s.70) Dürdane'nin zihninden verilen (reflector omniscience) bu ifadeler, kendi bilincini yansıtan anlatıcı (self conscious narrator) açısından önemli bir örnektir. Romanın başlangıcı ile sonu arasında mukayeseler yapan bu anlatıcı, sanatını nasıl icra ettiğini

göstermektedir. Anlatıcı, yine buna örnek olabilecek şekilde, daha önce *Henüz 17 Yaşında* adlı romanında Beyoğlu'nun eğlencelerini tasvir ettiğini, bu yüzden bu romanda Galata'nın eğlence mekânları ile ilgili ayrıntıya yer vermeyeceğini dile getirir (s.20).

Ayşe Ebe'nin kaçırılması ile ilgili olarak anlattıkları 'represented speech' açısından önemli bir örnektir. Burada nakle yer verilir: "Ayşe Ebe diye şöhret bulan bir ebe hanımın başına gelen vaka-i acîbeyi işittiniz mi?" (s.31) şeklinde soran romancı, birbirini tekzip eden rivayetlerin olduğunu; ancak okurun "*fıkr-i sahîh hâsıl*"(s.31) edebilmesi için olayı yeniden anlatacağını söyler. Anlatıcı Ayşe Ebe'nin sergüzeştine geçer, daha sonra kendisi aradan çekilir. Ayşe Ebe'nin sergüzeştinin olduğu episod birinci tekil kişinin bakış açısı (first person point of view) yoluyla verilir. Ayşe Ebe, kendi ağzından başına gelenleri anlatır: "*Hâlbuki benim ürküntüm gözlerimin bağlanacağından değildi.*" (s.38) Yine Sohbet Ağa sergüzeştini Ulviye Hanım'a anlatır. Burada da 'first person point of view' tekniği kullanılır.

Ulviye Hanım'ın Dürdane'nin odasını dinlemesi 'third person point of view' için örneklik eder. Dürdane Hanım'ın yaşadıklarını, Ulviye Hanım'ın odanın kenarına yerleştirdiği telefon aracılığıyla dinlemesi ile yaşananları öğreniriz. Ulviye Hanım'ın merdivenle odanın kenarına kadar çıkması ile Ayşe Ebe'nin dolaba saklanması ve Dürdane'nin odasında yaşananları dolaptan temaşa etmesi de bu bakış açısına örneklik eder. Romancının gözleme önem vermesi ve hikâye anlatımında kahramanlarının gözlemlerine yer vermesi, roman ve gerçeklik temelinde düşünülmelidir.

Dinlenen odada bulunan şahısların ruh halleri verilmez. Anlatıcı, "*Mergub Bey'in ne tavır kesbeylediğini bizden sormayınız! Zira bu sözleri nakleden telefon olup, erbâb-ı muhaverenin çehreleri görünmüyordu.*" (s.80) diyerek sınırlı bakış açısı (restricted conscious)'na yer verir. Bakış açısının yetmemesinden ötürü romancı, Ulviye'yi romanın kahramanları arasına koyarak imkânları genişletir: "*Ulviye komşusunu (...) dinlemek merakına mücerret bir romanın sûret-i güzerân-ı sahîhini görmek için düçar olmuştu. Halbuki merakın tezayüdü ve yeniden yeniye bazı ahvalin meydana çıkışı Ulviye'yi de bu hikâyenin azası meyanına ithal etmişti.*" (s.83)

Dürdane Hanım romanında gerçeklik kaygısından ötürü, Tanrısal bakış açısının içinde daha sınırlı bakış açıları kullanılmıştır. Bunlarla tanrısal bakış açısının

mahsurlarını giderir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu uygulaması, romanda bakış açısı tarihine bir katkıdır. Devri için bir yeniliktir.

### 3.1.1.15.7. Muhteva

*Dürdane Hanım* romanının muhtevası, yasak aşk (prohibition love)'tır. Yasak aşk, Osmanlı toplumunun değer yargılarını aşacak bir şekilde işlenmiştir. *Taaffüf* romanında yasak aşk konusu işlenmişse de Osmanlı toplumunun değer yargılarını zorlayacak bir mahiyette değildir. Dürdane Hanım'ın Mergub Bey'den bir çocuk edinmesi yasak aşkın nelerle sonuçlanabileceği konusuna getirilen bir açıklamadır. Yasak aşktan doğan bir çocuğu topluma kazandıran fikriyle gününün normlarını çok aşar ve cesaretli bir duruş sergiler. Henry Fielding'in *Tom Jones* romanında Tom da gayr-ı meşrudur. Malikanenin sahibi evindeki yatak üstünde bulunan bu çocuğu yuvaya vermez, büyütür. Ahmet Mithat Efendi, Amerikan romanıyla eşdeğer bir şahıs tasarımıyla bulunmuştur.

Romanın mesajı (message of the novel), yasak aşkın doğuracağı olumsuz sonuçlardır. Bu açıdan *Dürdane Hanım*, Ahmet Mithat'ın birçok romanı gibi didaktik bir hüviyete sahiptir. Romanda ana tema etrafında geliştirilen diğer temalar, namus, evlilik, iyilik, aldatma, toplumsal baskı ve paradır. Ahmet Mithat Efendi, eğitimciliği gereği yanlışları bile topluma kazandırmaya çalışır. Burada bir ıslahatçı gibidir.

*Dürdane Hanım*, hem romantik hem de realist ilkelere uygun olarak tasarlanmıştır. Romanın realist olarak tasarlanması daha çok biçimsel özellikleriyle mümkün olmaktadır. Gözlemin roman içinde önemli yer tutması, Realizmin temel niteliklerinden olmuştur. Telefon aracılığıyla dinleme burada dikkate değerdir. Romana romantik hüviyet veren ise iyi-kötü çatışmasıdır. Bu çatışmada Dürdane Hanım ve Mergub Bey cezalandırılmış, Ulviye Hanım ve Sohbet Ağa ödüllendirilmişlerdir. Rivayetlere değil gözlemlere dayalı bir roman oluşturmuş, hakkındaki taraflı kalıp yorumları aşmıştır.



### 3.1.1.15.8. Üslup

*Dürdane Hanım*, en sade anlatımların bulunduğu bir romandır. Bilgi verme endişesi romana hakim değildir. Bu, olayların karakterinden kaynaklanır. Yalnızca telefon hakkında verilen izahat, bilgi verme amacını taşır: “*Bir gün Ulviye’nin baba dostu olan İngiliz tabip gelerek hanım ile sohbet ederken söz telefon yani nakil-i sadâ denilen ihtirâ-ı garîbe inital eyledi. O zaman bu alet pek yeni ihtirâ edilmiş olduğundan Avrupa’nın fennî gazetelerinin bunlara dair verdikleri malûmatı erbab-ı iktidar tecârib-i fülüliye tatbik ile eğlenirlerdi.*” (s.64)

Romanda olayların seyrine dayanan sade bir üslup kullanılmıştır. Rapor ve mektuplarda kullanılan dil, romanın genel dilinden farklıdır. Bunlarda daha özenli bir dil kullanılır. *Dürdane Hanım*’da konuşma dilinin romana başarıyla yansıtılmış olması önemlidir.

Acem Ali Bey suretinde erkek kılığına girmiş olan Dürdane Hanım’dan korkan Andonaki’nin kekeleyesi kişinin özel konuşmasına (idiom) örneklik eder: “*Es... estağfurullah efendim? Ben... bendenizim... kulunuz... fakir bir adamım. Hem Osmanlı kapısında büyümüşüm! Ka... ka... kabul etmem!*”<sup>158</sup>(s.15)

Ayşe Ebe’nin ortadan kayboluşunu soruşturan müfettişin raporu romanda aynen yayımlanır. Burada kullanılan üslup, polis raporlarıinkiyle eşdeğerdir: “*...Ayşe Ebe baygın bir halde bulunmuş ve celb olunan tabib mezkurenin aklını başına getirmişti. Suret-i gaybûbet-i malûmat almak için...*” (s.34) şeklin+de devam eden rapor, tutulan resmî bir tutanak edasıyla yazılmıştır.

*Dürdane Hanım* romanı Ahmet Mithat Efendi’nin romancılığının ilk on yılında yazdığı bir roman olarak belki en sade ve anlaşılır dille yazılmış eseridir. Bu eser, şüphesiz ki teknik olarak gittikçe güçlenen Türk romancılığının ilk örneklerindedir.

---

<sup>158</sup> Fazıl Gökçek (2006)’in, *Osmanlı Kapısında Büyüme* adlı eseri, Ahmet Mithat Efendi’nin hikâye ve romanlarındaki gayr-i müslim Osmanlıları konu edindir.

**TABLO-1 – AHMET MİTHAT’IN ROMANLARININ UNSURLARI**

| ROMAN   | ŞAHISLAR  | YAPI                         | YER  | ZAMAN                |
|---|---|------------------------------|--|----------------------|
| <b>DÜNYAYA<br/>İKİNCİ GELİŞ<br/>YAHUT<br/>İSTANBUL’DA<br/>NELER<br/>OLMUŞ</b> | Mesut Ağa,<br>Osman Bey,<br>Nergis,<br>Veysel<br>Efendi,<br>Selim,<br>Meddah<br>İsmail,<br>İhtiyar<br>Çerkez,<br>Çeşm-i<br>Âfet,<br>Kulaksız<br>Mehmet,<br>Şehime,<br>Güngörmez,<br>Kazasker<br>Efendi,<br>Daye, Hoca<br>Kadın,<br>Tüysüz<br>Mehmet,<br>Çavuş,<br>Balta<br>Mustafa,<br>Lâz,<br>Cangöz,<br>Seydi,<br>Ermeni,<br>Nesim,<br>Salamon,<br>İhtiyar Karı,<br>Bekir,<br>Cezayirli<br>Dayızade | Kovalamaca<br>(Plot Pursuit) | Üsküdar<br>Ahmediye,<br>Hayırsız Ada,<br>Mağara,<br>Bartın,<br>Trabzon | 7 yıl<br>(1801-1808) |

| ROMAN  | ŞAHISLAR   | YAPI                                   | YER   | ZAMAN                        |
|--|--|--|---|------------------------------|
| <b>HASAN<br/>MELLÂH<br/>YAHUT SIR<br/>İÇİNDE<br/>ESRAR</b> | <p>Hasan Mellâh,<br/>Dominico Badia,<br/>Cuzella, Alonzo, Esmâ,<br/>Alfons, Marie, Madam<br/>İlia, İlia, Timur Bey,<br/>Sinyor Pavlos, Trillo,<br/>Pietro, Zerno, Murat<br/>Bey, Canürktü, Yakup,<br/>Yakup el Deca,<br/>Giovanni, Pedro, Bekir<br/>Bey, Sîdî Hamdan,<br/>Mevla Sîdî<br/>Muhammed, Sîdî<br/>Osman, Michelet,<br/>Memiş Çelebi,<br/>Angelino, Sipro,<br/>Duchan, Jeany, Miço,<br/>Pascal, Akrep, Ajaccio<br/>Valisi ve karısı,<br/>Fouillier ve karısı,<br/>Yunus Berke, Kenan<br/>Bey, Nasuh Bey,<br/>Canpolat, Eş-şeyh<br/>Zekâüddin, Samuel,<br/>Ziver Ağa, Uzletî<br/>Efendi, Osman Çelebi,<br/>Arif Molla, Hacı<br/>Hasan, Nuri Molla,<br/>Feuerbach, Desters,<br/>Maria, Madam<br/>Giovanni</p> | <p>Macera<br/>(Plot<br/>Adventure)</p> | <p>a. Ülkeler:<br/>İspanya,<br/>Fransa,<br/>Mısır,<br/>Osmanlı,<br/>Suriye,<br/>İtalya,<br/>Cezayir</p> <p>b.Şehirler<br/>Cartegana,<br/>Cadiz,<br/>Korsika,<br/>Marsilya,<br/>Paris, Lyon,<br/>Malta,<br/>İskenderiye,<br/>Dimyat,<br/>İstanbul,<br/>Şam,<br/>Beyrut, Fas,<br/>Ajaccio</p> | <p>3 yıl<br/>(1790-1793)</p> |

| ROMAN   | ŞAHISLAR   | YAPI                                     | YER  | ZAMAN                |
|---|--|--|--|----------------------|
| <b>FELÂTUN<br/>BEY İLE<br/>RÂKİM<br/>EFENDİ</b> | Râkım Efendi,<br>Felâtun Bey,<br>Canan, Fedai<br>Kalfa,<br>Josefino, Can,<br>Polini, Mr.<br>Ziklas ve Mrs.<br>Ziklas, Polini,<br>Rum Aşçı,<br>Matyo Angel,<br>Mustafa<br>Meraki Bey,<br>G. Bey,<br>Doktor Mösyö<br>Z., Mihriban<br>Hanım | Olgunlaştıran<br>Yapı (Plot<br>Maturing) | Salıpazarı,<br>Beyoğlu,<br>Galata,<br>Kabataş,<br>Tophane,<br>Kumbaracı<br>Yokuşu,<br>Kâğıthane,<br>Üsküdar, | 2 yıl<br>(1873-1874) |

| ROMAN                     | ŞAHISLAR   | YAPI                        | YER   | ZAMAN                |
|---------------------------|--|-----------------------------|---|----------------------|
| <b>HÜSEYİN<br/>FELLÂH</b> | Şehlevend, Ahmed Bey, Hüseyin Fellâh, Civelek Mustafa, Hasna Hanım, Ömer, Laz Mehmet Ali, Süleyman Rahmi Efendi, Kandûrî, Kulaksız, Hamid, Veysel, Aziz, Şeyh Gazruf, Honik, Hurşid, İskelecizâde Bekir Efendi, Sabire, Kurdoğlu, Dişbudak Reis, Şekerci Amca, Mehmed, Yunus Civelek, Arap Kaptan, Arap Cariye, Candanbezdi Reis, Laz Ali Rıza Bey, Abdülsamed, Bursalı Kuş Ali, İhtiyar Doktor, Çerkez ve Rum Cariye, Cemile, İsmail Ağa, | Kurtuluş (Plot Deliverance) | a. İstanbul, Hendekbaşı, Kanlıburç, Tahtakale, Kılıç Ali Paşa Camisi, Tahtakale<br><br>b. Cezayir Cuy'a Karyesi | 5 yıl<br>(1775-1780) |

| ROMAN   | ŞAHISLAR  | YAPI                       | YER   | ZAMAN                 |
|---|---|----------------------------|---|-----------------------|
| <b>ZEYL-İ<br/>HASAN<br/>MELLÂH<br/>YAHUT SIR<br/>İÇİNDE<br/>ESRAR</b> | Hasan Mellâh,<br>Dominico Badia,<br>İlia, Alonzo,<br>Cuzella, Julia,<br>Zerno, Esmâ,<br>Arslan Bey,<br>Numan İbn-i<br>Mutahhar, İnşirah,<br>Yezdan, Kavalalı<br>Mehmed Ali Paşa,<br>Kleber, General<br>Menou, Murad<br>Bey, Süleyman,<br>Trillo, Şehame,<br>Casim Bey,<br>Alfons, Yeniçeri<br>Ağası, Zülfikâr<br>Bey, Hakim,<br>Nureddin, Seyyid<br>Muhammed Kudsi,<br>Abdullah, Seyyid<br>Ahmed, Cafer,<br>Ebülhammam, Sitti<br>Zehra, Çelebi<br>Efendi, Cizvit<br>Papazı, Said,<br>Arkuk, Şehame,<br>Harem Ağası,<br>Joseph Kontes de<br>Padoga, Nikaplı<br>Hatip, Marki de<br>Fosavilla, Ernest<br>Villa Cantica,<br>Maltız, Kocakarı, | Macera (Plot<br>Adventure) | a. Ülkeler:<br>Cezayir,<br>İtalya,<br>Mısır,<br>Suriye, Fas,<br>Tunus,<br>Osmanlı<br>Devleti<br><br>b.Şehirler<br>Kahire,<br>Roma,<br>Malta, Şam,<br>Halep, Batı<br>Anadolu<br>Şehirleri ve<br>Ege<br>Adaları,<br>Paris,<br>İstanbul,<br>Madrid | 24 yıl<br>(1794-1818) |

| ROMAN                               | ŞAHISLAR   | YAPI                                    | YER   | ZAMAN                    |
|-------------------------------------|--|---|---|--------------------------|
| <p><b>PARİS’TE<br/>BİR TÜRK</b></p> | <p>Nasuh, Zekâ Bey,<br/>Madame de la Chaisne,<br/>Gardiyanski, Cartrisse,<br/>Madame de Trouville,<br/>Gernold, Gabrielle,<br/>Catherine, Virginie<br/>Alcola, Syrienne,<br/>Simon Angot, Poliny,<br/>Alexandre, Anna, Paul,<br/>Kaliksberg, Dizier<br/>Ailesi, Remzi Efendi,<br/>James, Yorgidis,<br/>Monsieur Autrans, Sena<br/>Bey, Kaptan, Müslüman<br/>Balıkçı, Ahmet<br/>Şemayıl, Fatıma<br/>Çemsay, Dr. Hell,<br/>Madame Hell, Petroviç,<br/>Ivanoff, Hyrienne<br/>Ailesi, Savemond<br/>Ailesi, Causemard,<br/>Mélange Ailesi,<br/>Varonski, Belarbre,<br/>Adolphine, Christine,<br/>André, Jean,</p> | <p>Takdir<br/>(Plot<br/>Admiration)</p> | <p>İstanbul,<br/>Messina,<br/>Sardunya,<br/>Marsilya,İff<br/>Kalesi,<br/>Catalan,<br/>Lyon, Paris,<br/>Boulevard<br/>des Italiens,<br/>D’acclimatio<br/>n,<br/>Aurbervillier<br/>s, Saint<br/>Denis, Stains</p> | <p>1 yıl<br/>(t. y.)</p> |

| ROMAN | ŞAHİSLAR   | YAPI                              | YER  | ZAMAN                 |
|-------|--|-----------------------------------|--|-----------------------|
| ÇENĞİ | Sünbül, Daniş Çelebi, Cemal, Melek, Canbert, Saliha Molla, Arap Dadı, Bekçi, Mustafa Efendi, Engürûsîzade Nafiz Efendi, Hüveyda, Hesna, Uzunçarşılı, Şeyh Gergevanî, Safa Efendi, Nazlı, Arife, Serkiz, Ağa, Yahudi Tüccar, Sandalcı | Olgunlaştrın Yapı (Plot Maturing) | Şehzadebaşı , Çamlıca, Ayastefanos , Beykoz, Tahtakale, Kantarcılar, Bağlarbaşı, Üsküdar, Ortaköy, Rumeli Kavağı, Mahputpaşa | 35-40 yıl (1840-1877) |



| ROMAN         | ŞAHISLAR   | YAPI                           | YER                 | ZAMAN           |
|---------------|--|--------------------------------|---------------------|-----------------|
| <b>KAFKAS</b> | Kaplan Bey,<br>Gospodin dö Brano,<br>Katerina, Şirinşah,<br>Esmâ Can, Selim<br>Kamaro, Özden,<br>Saatgiray, Madame<br>Brano, Miralay,<br>Pasimanof,<br>Gospodin<br>Syentiyanos,<br>Hartaba, Madam<br>Kumandan,<br>Semmûrkaş,<br>Canberd, Arslan<br>Koç, Takü,<br>Guşamov, Yunus,<br>Seher, | Kurtuluş (Plot<br>Deliverance) | Kafkasya<br>(Sohum) | 1 yıl<br>(1877) |

| ROMAN             | ŞAHISLAR  | YAPI  | YER  | ZAMAN                 |
|-------------------|---|---|--|-----------------------|
| SÜLEYMAN<br>MUSLÎ | Süleyman Muslî,<br>Şeyhulcebel Hând<br>Alâeddin, Alfons<br>Bondi, Mariya<br>Konstanse,<br>Margerit, Leon<br>Konstanse, Dö<br>Lakanda, Osman<br>Şemrî, Cafer-i<br>Kerhî, Mahmud<br>Şeymûn, Hand<br>Rükneddin, Roza,<br>Melik Salih, Leon<br>di Burkinyon,<br>Rober di Kortney,<br>Teodor, Rozali,<br>Meymune | Kaybedilen<br>Birini Bulma<br>(Recovery of<br>a Lost One) | Filistin<br>(Kerek,<br>Kudüs); Irak<br>(Musul,<br>Bağdat),<br>Suriye (Şam,<br>Halep); İran<br>(Kazvin,<br>Alamut);<br>Güneydoğu<br>Anadolu<br>(Antakya,<br>Birecik,Urfa,<br>Diyarbakır,<br>Hasankeyf,<br>Cizre, Bitlis);<br>Orta Anadolu<br>(Konya);<br>Bizans<br>(İstanbul ve<br>İzmir) | (1239/1240-<br>1255?) |

| ROMAN                           | ŞAHISLAR   | YAPI   | YER   | ZAMAN                 |
|---------------------------------|--|--|---|-----------------------|
| <b>YERYÜZÜNDE<br/>BİR MELEK</b> | Şefik, Arife,<br>Raziye,<br>Arzuhalci İsmail,<br>Nimetullah,<br>Salih Çavuş,<br>İskender Bey, Lâ<br>Bey, Neşe, Şakir<br>Ağa, Cevriye,<br>İbrahim Bey,<br>Hacı Hafız<br>Mehmet<br>Singapurî,<br>Mehmet Hulusi<br>Efendi, Safiye,<br>Abdülkerim,<br>Şahbâz, Balyos<br>Bey, Madam<br>Eyli, Artin Ağa,<br>Müezzîn Efendi,<br>Kol Ağası,<br>Muhtar, İmam,<br>Tomruk Ağası,<br>Bohçacı Kadın,<br>Doktor, Rasim,<br>Balıkçı, Ayşe | Aşka Engel<br>Olma<br>(Obstacles to<br>Love) | Sirkeci,<br>Bâbîâli,<br>Paşakapısı,<br>Beyoğlu,<br>Süleymaniye,<br>Yenikapı;<br>Vidin | 12 yıl<br>(1844-1856) |

| ROMAN           | ŞAHISLAR   | YAPI                                    | YER                               | ZAMAN |
|-----------------|--|---|-----------------------------------|-------|
| <b>KARNAVAL</b> | Resmi, Zekâyi,<br>Madam<br>Hamparson<br>Arslangözyan,<br>Hasna, Şehnaz,<br>Hamparson<br>Arslangözyan<br>Ağa, Madam<br>Küpeliyan,<br>Mariyanko, Uzletî<br>Efendi, Bahtiyar<br>Paşa, Benli<br>Helena, Nizami,<br>Kutsuş, Madam<br>Mirsak, Victor<br>Hague, Sarafin<br>Madame Gabat,<br>Sofi, Andonaki,<br>Süt Anne,<br>Nikolaki,<br>Angliko, | Dejenere Yapı<br>(Plot<br>Degeneration) | Beyoğlu,<br>Taksim,<br>Kâğıthane, | 1 Yıl |

| ROMAN                   | ŞAHISLAR   | YAPI                       | YER                           | ZAMAN |
|-------------------------|--|----------------------------|-------------------------------|-------|
| <b>HENÜZ 17 YAŞINDA</b> | Ahmet Efendi,<br>Kalyopi, Hulusi Efendi, Maryanko, Agavni, Maryola, Yümni Bey, Nikolidis, Yorgaki, Amalya, Vasili, Madam ***, Lisimaki, Cüneyt Bey, Filomen, Ligor, Kostaki, Rahmi Bey, Sait Bey, Cabir Bey, Ziyet Bey, Sarraf Ohannes, Mari, Olimpiya, Amalya, Virginia, Ahu, | Merhamet (Plot Compassion) | Beyoğlu, Tatavla, Ayastefanos | 1 Yıl |

| ROMAN      | ŞAHISLAR   | YAPI                            | YER   | ZAMAN                   |
|------------|--|---------------------------------|---|-------------------------|
| <b>VAH</b> | Ferdane, Behçet,<br>Necati, Despino,<br>Talat, Petraki,<br>Bodos, Hoca<br>Kutbettin Efendi,<br>Şık Gençler,<br>Mahkeme Reisi,<br>Zaptiye, Kâtip, | Trajik Yapı<br>(Plot<br>Tragic) | Üsküdar,<br>Şemsipaşa,<br>Galata,<br>Kazancılar,<br>Karaköy,<br>Tophane,<br>Salıpazarı,<br>Fındıklı,<br>Fındıklı<br>Camisi, Halil<br>Şerif Paşa<br>Yalısı,<br>Bağlarbaşı,<br>Beyoğlu, Millet<br>Bahçesi,<br>Aksaray,<br>Samatya,<br>Göksu,<br>Kuzguncuk | 3-5 Yıl<br>(1875-1880?) |

| ROMAN                    | ŞAHISLAR   | YAPI                          | YER   | ZAMAN                |
|--------------------------|--|-------------------------------|---|----------------------|
| <b>ACÂYİB-i<br/>ÂLEM</b> | Suphi, Hicabi,<br>Miss Haft,<br>Prenses, Hala,<br>Hoca Tahsin<br>Efendi, Katina<br>Karanof, Mihail<br>Dimitroviç, Tatar<br>Binbaşı, Grand<br>Düşes,<br>MihmandarKapta<br>n | Macera<br>(Plot<br>Adventure) | Kuruçeşme,<br>Firuzağa, Galata,<br>Beyoğlu,<br>Odessa, Balta,<br>Nikolayev,<br>Moskova,<br>Petersburg,<br>Kalguyev,<br>Londra, Fransa,<br>Almanya,<br>Avusturya, Tuna,<br>Varna, Rusçuk | 2 Yıl<br>(1870-1872) |

| ROMAN                    | ŞAHISLAR   | YAPI                                    | YER  | ZAMAN             |
|--------------------------|--|---|--|-------------------|
| <b>DÜRDANE<br/>HANIM</b> | Ulviye Hanım,<br>Mergub Bey,<br>Dürdane Hanım,<br>Sohbet Ağa,<br>Memduh, Ataullah,<br>Gülbeyaz,<br>Papazoğlu<br>Andonaki, Ayşe<br>Ebe, Halveti<br>Efendi, Cemal Ağa,<br>Mansur Ağa,<br>Bakkal Bodos Ağa,<br>Mehmed Ağa,<br>Lütfiye, İngiliz<br>Tabip | Cezalandıran<br>Yapı (Plot<br>Punitive) | Boğaziçi,<br>Beyoğlu,<br>Galata,<br>Ortaköy<br>İskelesi,<br>Millet<br>Bahçesi, Kılıç<br>Ali Paşa<br>Camisi | Birkaç Yıl<br>(?) |



## SONUÇ

Roman, türünün ilk önemli eseri sayılan *Don Kişot*'tan sonra bütün kıta Avrupasında benimsenmiş ve hızla yayılmıştır. Özellikle burjuva sınıfının ortaya çıkışı, romanı kısa sürede bir burjuva sanatı haline getirmiştir. Roman tanımlamalarında kesin bir birlik yoktur. Anahatlarıyla kurgusal olma ve basılmış olma ölçütleri roman türünü belirleyen en önemli unsurlar olarak görülmüştür. Romanı hikâyeden ayıran en belirgin fark ise ayrıntıdır.

Roman, *Don Kişot*'la pikaresk ve romanesklerin dünyasına ilk karşı koyuş, ilk bilinçli başkaldırıydı. Takip eden Sanayi Devrimi, matbaanın yaygınlaşması, dinin kilise egemenliğinden kurtarılması gibi olgular, romanın insan epiğini anlatan bir tür haline gelmesini sağlamıştır. Türkçeye Fransızcadan girmiş roman kelimesinin şehir hayatına gönderme yapması ve Roma şehirlerinin yaşantısını anlatması onu türsel olarak karnavala yaklaştırır. Şiir, mektup, hatıra, söylev gibi birçok edebi türü bünyesine alması ve onları harmanlayarak birer bütün oluşturması, yüksek bir zekâ seviyesine hitap eden bir tür olduğunu kanıtlar. Özellikle yazarının elinde ciddi araştırmaları ve teknik birlemeyi gerektiren roman, zirve dönemini 19. yüzyılda yaşar. Bu yüzyıl Erich Hoswarm'a göre roman asrı olarak değerlendirilir.

19. yüzyıl, Osmanlı Devleti'nin çözülüşü olmasına rağmen en uzun asrı olmuştur. Siyasi gelişmeler, uluslararası durum, Sanayi İnkılabı, sömürgeleştirme faaliyetleri, Fransız Devrimi, Pozitivist düşünceler; bunların hepsi 17. ve 18. yüzyılın besleyip büyüttüğü ve ancak 19. yüzyılda dünyayı kasıp kavuran hareket ve olgular olmuştur. Bütün bunlar, Osmanlı ülkesinin bir düşünce devrimi yapmasını gerekli kılmış; edebiyatçılar topluma ulaşmada edebiyatı eşsiz bir aracı olarak görmüşlerdir. Değişen ve gelişen şartlar, Türk edebiyatında eski şekillerin yetersiz olduğunu ortaya koymuştur. Tanzimat Fermanından sonra ülkede yaygınlaşan Batılı düşünce ve akımlar, bizde edebiyat sahasında yeni birçok türün yanında romanın da ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yusuf Kâmil Paşa'nın tercümesiyle ilk olarak Türkçeye kazandırılan *Telemak*, Türk edebiyatındaki ilk roman örneğidir. *Telemak*'ı 1862'de iki eser takip eder. Bunlar Daniel Defoe'nun Arapça'dan tercümesi yapılan *Robinson Crusoe*'su ve Victor Hugo'nun *Sefiller*'idir.

Türk edebiyatında telif roman meydana getirilmesi için bir süre daha beklenecektir. Roman türünün özel hayata ait oluşu ve İslam dininin özel hayatı üçüncü kişilerin yanında anlatmasını yasaklaması, teokratik esas ve yöntemlerle yönetilen Osmanlı ülkesinde taban bulmasını güçleştirmiştir. Bu tabanın oluşmasında teokratik yönetimin yanı sıra birçok neden etkilidir. Ancak en önemli olanı şüphesiz ki halkın durumudur.

İlk telif roman için, Türk edebiyatında romana örneklik eden ilk eser olan *Telemak*'ın yayım yılı olan 1859'dan 1872 yılına kadar 13 yıl beklemek gerekecektir. Şemsettin Sami 1872'de ilk yerli roman olan *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*'ı yazar. Bu eser Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* gibi Türk toplumunun temel sorunlarından biri olan görücü üsulu evliliği ve bu evliliğin doğurabileceği olumsuzlukları işler. Türk edebiyatı, böylelikle Nobel ödülüne uzanan romancılık geleneğindeki ilk eserini ortaya koymuştur.

1859 yılında Türk edebiyatına tefrika olarak giren *Telemak*'tan sonra roman hızla gelişmiştir. Romanın Türk edebiyatındaki 150 yıllık macerasının ilk duayenlerinden olan Ahmet Mithat Efendi'nin romanları daha sonraki romancıların mektebi olmuştur.

1871 yılında Bağdat Valisi Mithat Paşa'nın yanından ayrılarak İstanbul'a gelen Ahmet Mithat Efendi, yayımcı kimliğiyle Türk edebiyatında henüz işlenmemiş ve bâkir olan birçok türe el atar. Özellikle onun roman türünde 30'u aşan eseri, İstanbul'da değişen yaşamı ele alarak halkı eğitme amacını taşır.

Bekâr çamaşırcılığı yapan bir anne ve bunları satan bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelen Ahmet Mithat Efendi, ağabeyi Hafız Ağa'nın delâletiyle Tuna eyaletine gider. Çocukluk yılları Balkan topraklarında geçen Ahmet Mithat Efendi, düzenli bir eğitim almamıştır. O, bütün yetişmesini kendi kendine (self-improvement) sağlar. İlk gençlik yıllarına kadar hayatının önemli bir kısmını burada geçiren Ahmet Mithat, *Tuna Gazetesi*'ndeki görevi onun çıraklık yılları sayılacak ve böylelikle onun matbaacılığı dönemin kültürünün can damarı olacaktır. Kendisi, gazetesi, ailesi, romanları, eleştirileri, yeni bir nesli ortaya çıkaran ekol olacaktır.

Mithat Paşa'nın Bağdat Valiliğine atanmasıyla yine maiyetine matbaacı ve gazeteci olarak giren Ahmet Mithat, 1869'da Bağdat'a gitmiş ve burada iki yıl kalmıştır. Hayatı boyunca minnetini duyacağı Mithat Paşa, onun yetişmesinde ve hatta

Ahmet Mithat Efendi olmasında en önemli etkidir. Ağabeyinin vefatı onu Bağdat'tan elindeki mesleğe güvenerek İstanbul'a gitmesini sağlayacaktır. Balkan topraklarında Şakir Paşa'nın yönlendirmesiyle hakikati bulan ve gençlik heveslerinden ayrılan Ahmet Mithat Efendi, Bağdat'ta tanıştığı Ressam Osman Hamdi Bey ve İranlı filozof Can Muattar'dan pek çok şey öğrenir. Özellikle onu hayata hazırlayan bu isimler, bilgisini geliştirmesinde çok etkili olmuşlardır.

Kendi kendini yetiştiren Ahmet Mithat Efendi, eserlerinde öğrendiği halkla empati kurabilmiş ve halkın eğitimini öncelikli meselelerinden biri haline getirmiştir. Özellikle romanlarında okurla farklı empatiler kurması, yeni yerler ve buluşlar hakkında genişçe malumatlar vermesi onun romancılığını belirlemiştir. Avrupa karşısında kendini aşağılayan bir topluma Avrupa'nın da gıpta ettiği tipler sunmuştur. Bu onun aşağılanmaktan huzursuz olmasına bir tepkidir. Suphi buna bir örnektir. Nasuh ve Suphi ilim-din kavgasını sona erdirecek dinî, ilmî ve felsefi yorumlar yapacak kadar güçlü karakterlerdir. Bu örnekler çoğaltılabilir.

Çalışmamızın Ahmet Mithat Efendi'nin ilk romancılık yıllarına delâlet etmesiyle onun ilk romanlarına ilişkin olarak yaptığımız değerlendirmeler sonucunda, eğitimin birinci öncelik olduğunu tespit ettik. Onun sürgündeyken kaleme almaya başladığı ilk romanı olan *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş*'tan incelediğimiz son romanı olan *Dürdane Hanım*'a kadar yazdığı romanlarında belirgin bir gelişme ve ilerleme olduğunu ortaya koyduk. Gerek roman tekniği ve gerekse de konunun işleniş bakımından gelişen romancılığı, Türk edebiyatında birçok romancıya örnek olmuştur.

Ahmet Mithat Efendi, ilk romancılık yıllarında, klasik romancılık geleneğine uymuştur. Öncelikle romanda yer alacak kişiler hakkında detaylı bilgiler veren Ahmet Mithat, olayı nedenselleştirerek anlatmaya başlar. Şahıslar, birbirlerine başlarından geçenleri anlatırlar. Roman katmanlarında kişilerin birbirlerine anlattıkları hayat hikâyeleri önemli yer tutar. Kahramanları kendi tanıtmak yerine onları birbirlerine tanıtarak yeni bir bakış açısı getirir. Henri James'in çok önce tanrısal bakış açısını makulleştirir.

Güncel ve tarihi meseleler onun ilk dönem romancılığının en önemli konularıdır. Özellikle seyahat fikri Ahmet Mithat'ın birçok romanının ortak noktasıdır. Seyahat anlatma ve yeni yerler tanıtmaya endişesi, romanın etkili olan en önemli unsurlarındandır. Gençlik yıllarında Tuna Vilayetinden Bağdat'a kadar Osmanlı ülkesinin önemli bir

kısmını gerek deniz gerekse de kara yoluyla gezen Ahmet Mithat Efendi'nin seyahat düşkünlüğü bilinen bir gerçekliktir. Marco Polo, Evliya Çelebi ve İbn-i Batuta seyahatnamelerinden büyük ilhamlar alan Ahmet Mithat Efendi, *Bedeker* gibi yolcu seyahat rehberlerini başucundan ayırmayacaktır. *Paris'te Bir Türk* ve *Acâyîb-i Âlem*'de Fransa ve Rus coğrafyasını son derece gerçekçi bir şekilde anlatır. Seyahat rehberlerinden yararlanmakla birlikte o bilgileri fiktifize etmek dehaca bir değerlendirmedir. Onun *Süleyman Muslî* romanında Bağdat'a gidiş serüveni etkili olmuştur. Hatta *Süleyman Muslî* romanı, Ahmet Mithat'ın gezi notlarından izler taşır.

Ahmet Mithat, kendi döneminin çeviri romanlarının tesiri altında kalmıştır. Özellikle Alexander Dumas Fils, Paul de Kock, Octave Feuillet, Emile Richebourg, Charles Merouvel ve Emile Gaboriau gibi Fransız popüler romancılarını tanıyan ve bu romancıların eserlerini adaptasyon mahiyetinde Türkçeye çeviren Ahmet Mithat'ın ilk dönem eserlerinde bu romancıların etkisi görülür. Halka okuyacak bir şeyler sağlamayı düşünen romancı, ilk dönemde yılda üç telif romanla dikkat çekmiştir.

Romancının biyografisi romanlarını belirleyen ve yönlendiren en önemli olgulardandır. Ahmet Mithat Efendi hemen her romanında kendi yaşantısından anekdotlar ve kesitler aktarır. Bunları yapmasındaki tek amaç halkı eğitmektir. O kendisini, romanlarında daima güzel örnek olarak yansıtmıştır. Bunun neticesidir ki romanlarında çeşitli gazete ve dergilerde yazdığı yazılara göndermelerde bulunur.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında sahne değiştirmek ciddi çabalarla gerçekleşir. Romancının okurla kurduğu samimi diyaloglar, bulunduğu nokta içine yerini tespit etmekte zorlanan gününün insanına yaşadığı coğrafyayı, komşu coğrafyaları; bunların kültürlerini, dinlerini, hayat anlayışlarını verme amacını taşır.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında yazar, hikâyeci, roman kişileri ve okuyucu arasındaki bağlantı, bazen meddâh geleneğine yakın bir tarzda seyreder. Hikâyeci, ahlakî romancılık gereği iyilerin yanında, kötülerin karşısındadır. Romanların sonu mahkeme salonu gibidir. Okuyucuyu bilgilendirir ve yazar daima anlatıcının peşi sıra gezen bir tanık olarak bulunur. Tahkiye içine güldürü unsurları serpiştirir. Özellikle halk oyunları ve hikâyelerindeki yanlış anlama, romanı Türk toplumuna yabancılaştırmadan verme kaygısındandır.

Ahmet Mithat Efendi sadece bir öğretmen değil; çok yönlü bir filozoftur. Dinin, hayatın, toplumun, coğrafyanın, bilimin felsefesini yapar. Okuru bilgilendiren anlatıcı

zaman zaman hadiseleri okur için yorumlar, zaman zaman da kullandığı bazı deyim ve terimler hakkında açıklamalarda bulunur. Okurla daima sohbet içinde bulunan anlatıcı, okurun yanlış anlamasına engel olmak ister. Romanda halk hikâyeleri anlatır, fıkralar tertip eder.

Romancının “*Erbâb-ı mütâlâaya malumdur ki*” şeklinde başlayan açıklamaları romandaki bakış açısının önemli bir yönüdür. Bu yönüyle cereyan eden vakaların nitelikleri ve çizilen şahısların profilini okuyucuya hatırlatır. Zaman zaman yeniden açıklar, zaman zaman vaka ya da karakter özelliklerini özetleme tekniği ile verir.

Romanlarında yazarın sesi gerektiği kadar işitilmiştir. 19. yüzyıl romancılığında bu tutumun esas sebebi, roman tekniğidir. Bunu bir kusur olarak algılamamak gerekir. Romancı, sanat endişesiyle değil; toplumsal endişelerle konuşur. Henüz okuma yazma bilmeyen bir toplumda sanat yapmayı gereksiz bulur.

Sık sık geçmişte cereyan etmiş olaylara göndermelerde bulunarak okuyucuya yardımcı olur. Geriye dönüş tekniğini hem roman tekniği hem de eğitim aracına dönüştürür. Bununla biz, Ahmet Mithat Efendi'nin tefrika suretinde yayımladığı romanlarındaki önceki bölümleri gözden geçirdiğini söyleyebiliriz. Bu gözden geçirme ile şüphesiz ki romancı kendini de yönlendirmiş; vakaların birbirine eklenmesini sağlamıştır.

Birçok episodda yazar, bir kılavuz gibi davranır. Verdiği bilgiler artistik değil, toplumun ihtiyacı olan zorunlu bilgilerdir. Ahmet Mithat Efendi'nin bu tavrı, şüphesiz ki yeni ve çağdaş bir toplum kurma düşüncesinden kaynaklanır. Onun romanlarında estetik uzaklık (aesthetic distance) toplumun ihtiyacına göre ayarlanmıştır. Modern romanda romancı kendini ne kadar sahneden çekerse estetik uzaklığı iyi ayarlamış olur. Ahmet Mithat Efendi'nin romanında ise olayların içinde olmaya dönük bir estetik uzaklık uygulanmıştır. Bunun aksi, romancıyı yok sayar.

Romancı, mektupları roman tekniğinin zaman zaman yan unsurları haline getirmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin ilk dönem romanlarının tümünde mektuba yer verilmiştir.

Ahmet Mithat'ın romanlarının çoğunda Moliere'in komedilerin etkisiyle karşılaşmak mümkündür. Romanın yazıldığı dönemde, revaçta olan Moliere adaptasyonları onun romanlarının bakış açısını etkilemiştir.

Ahmet Mithat Efendi, birçok romanında roman sanatına ilişkin teorik ve pratik bilgiler verir. O Türk romanının ilk ciddi teorisyenidir. Kahramanları yazmaya teşebbüs ederler. Sanat, edebiyat, tarih, din ve felsefeyle ilgili yorumlar yapar. Biyografisinin karanlık noktalarını aydınlatır. Hem romancı, hem sanat eleştirmenidir.

Romancı, romanlarında ara ara kendini tenkit eder ve birçok özelliğini okurun hoş görmesine borçlu olduğunu mütevazî bir dille ifade eder. Fakat aynı zamanda kendini zamanla geliştirdiğini de belirtir. Böylelikle onun romanlarında yer yer anlatıcı ile romanın gerçek yazarı birbirine karışır. Okuyucusuna tepeden bakan mağrur bir yazar gibi görünmek onun felsefesine aykırıdır. Bu yüzden onlarla dostane ilişkiler kurar, itiraflarda bulunur. Tesiri de bu yüzdendir.

Ahmet Mithat Efendi, romanını bir karnavala çevirmiştir. Bütün türlerin karmasını ona yüklemiştir. Bu şekliyle günümüz postmodernizminin erken temsilcisidir. Aslında o büyük bir postmodernisttir. Geleneksel kültürle modern kültürü sentezlemiştir.

Klasik romancılığın bir özelliği olmasıyla özetleme (summary narrative) tekniğinin onun birçok romanında sıklıkla kullanılmaktadır. Romancı, temanın gereği olarak hem göstermiş, hem anlatmış, hem de özetlemiştir.

*Henüz 17 Yaşında* romanında bilinç akışından (stream of conscious) söz etmesi dikkate değer önemli bir anlatıcı ve bakış açısı meselesidir. Şüphesiz ki Ahmet Mithat Efendi'nin bilinç akışından modern sayılabilecek nitelikte haberdar olması, Türk romancılığı için bir devrim mahiyetine yükseltilebilir, belki bu bakış açısının Proust ve Joyce'tan önce Türk romancılığında kullanılmasına olanak tanıyabilirdi.

Bir çok romancı gibi bazı kahramanlarını sözcü (spokesman) olarak kullanır. *Paris'te Bir Türk*'te Nasuh, *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'de Râkım, *Âcayîb-i Âlem*'de Suphi sözcüdür. Ahmet Mithat Efendi'nin birçok romanında yaptığı gibi, bunlar sözcü olmakla birlikte kurşun asker ya da karton karakter değillerdir.

Anlatıcı yolculuk temasını kullanarak bilgi verir. Bu bir yeniliktir. *Ulysses* romanı da böyle özellikler taşır. Her ne kadar, kahramanlar kendi gözlemlerini birinci tekil bakış açısıyla vermiyorsa da romancının sahne düzenlemeyi başarılı bir şekilde sağlaması sayesinde kahramanların zihninden verilmiş olduğunu düşünürüz. Romancının vermek istediği bilgileri, kahramanlarını oraya götürerek okuyucuya aktarması, roman tekniği açısından son derece başarılı kullanılmıştır. Bu yüzden anlatıcı zaman zaman kendini hissedilmeyen (effaced) düzeyine yükseltir.

Anlatıcı okurun moral değerlerini romanlarında dikkate almıştır. Bu yüzden romancı, gerekli gördüğü zaman vakaya müdahale etmekten kaçınmaz. Kişilerin okurun moral anlayışına ters düşen birtakım davranışları karşısında kendi görüşlerini açıklayan romancı, aynı zamanda okuru bütün anlamlandırma ve zihinsel faaliyetlerinde yönlendirmek ister.

Okuyucudan sabır isteyen anlatıcı, bu isteğini gizlemez. Ancak yine de anlatıcı, okuyucuyla aynı değerleri paylaştığını ifade ederek tepkileri dindirmeye çalışır. Birçok kahramanını kendi biyografisinde olduğu gibi hapis hayatı yaşar.

Çatışma, Ahmet Mithat Efendi'nin romancılık sanatının belkemiğidir. Roman kişileri, ahlakî, dinî, felsefî, ferdî, toplumsal ve cinsel çatışma halindedirler. Bu çatışmalar, hem olayları genişlendirir, hem merak unsurunu kamçılar, hem okuyucunun ilgisini çeker. Anlatımı dinamik tutar. Mithat Efendi bu çatışmayı iç ve dış aksiyonu yansıtmada kullanır. Onun çatışma kurgulayışı başlı başına bir bahistir.

Ahmet Mithat Efendi, şüphesiz ki yeni bir üslup kurarak Türk okuyucunun bir roman zevkine erişebilmesine imkân vermiştir. Kültürümüzde önemli bir yeri olan halk tiyatrosu ve hikâyelerine ait niteliklerle roman geleneğini birleştirmeye çalışmış, romanı Türk okuyucunun beğenisine tamamıyla yabancılaştırmadan sunma başarısı göstermiştir. Bu da romancının, okurun değer yargıları ile romandaki karakterler arasında mesafeyi (distance) artırmak istemeyişine bağlanabilir.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında mekân olarak geniş coğrafya seçilmiş olmasına rağmen, seçilen karakterler mekânın özelliklerini yansıtamamıştır. Böylelikle şahıs dünyası ile mekân arasında büyük bir uyumsuzluk ortaya çıkmaktadır. Onun birçok romanında mekân siliktir. Ancak *Acâyib-i Âlem* ve *Paris'te Bir Türk* romanlarında, mekânın önemli ayrıntılarına yer verilir.

Ahmet Mithat Efendi'nin zamanı işleyişi farklılıklar gösterir. Bazen bir noktada yoğunlaşır bazen de yılları bir cümleyle ifade eder. Olayların odağındaki bahisleri zaman olarak açar. Kimi zaman da konu gereği özetler.

Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarındaki yapı, çoğunlukla macera anlayışına dayanır. Bu yüzden ki birçok romanı macera yapısına (plot adventure) sahiptir. Bu, ihtiyaçlarını arayan bir toplumun aylıklık macerası değil; kültürel ve dikkatli bir seyir macerasıdır. Onun macera anlayışı, Jules Verne ve Alexander Dumas'ninkinden farklıdır. O, yaşadığı toplumun ferdini belli ve çok yönlü bir düzeye getirmek ister.

Okuyucusuna neleri vermesi gerektiğini çok iyi belirler. Böyle olmakla birlikte macera romanlarının tatlı sürükleyiciliğini de verir.

Tarih, romanın kurgusunda önemli bir yere sahiptir. Bu, toplumun kendi değerlerinden uzaklaşmasını önlemek gâyesinden kaynaklanır. *Süleyman Muslî, Dünyaya İkinci Geliş, Hasan Mellâh, Zeyl-i Hasan Mellâh, Hüseyin Fellâh* ve *Kafkas* yazarın tarih konusunu işleyen romanlarıdır.

Ahmet Mithat Efendi'nin yetişme tarzı üslubunu belirlemiştir. Çağdaşlarının diline göre sade bir üslubu benimseyen romancı, hem halk hem de aydınlar için yazmıştır. Onun romanlarında yalnızca mektuplarda ve ilmî meselelerde sade dilin dışına çıkılır.

Romanda atasözleri, deyimler, halk hikâyeleri gibi halk edebiyatını oluşturan birçok söz ve anlatımdan yararlanır. Eksilteli cümleler yer yer kullanılmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin denizcilik merakı onun denizcilik alanına ilişkin birçok terimi romanlarında kullanmasını sağlamıştır. Özellikle *Hasan Mellâh, Zeyl-i Hasan Mellâh, Paris'te Bir Türk* ve *Hüseyin Fellâh* adlı romanlarında bu terimlerle sıklıkla karşılaşmaktayız.

Onun romanlarında şahıs repertuarı çok geniş tutulmuştur. Bu, ondaki romancı dehasını gösterir. Vaka, şahıs, olay ve temaların yoğunluğunu merkezi vakaya bağlamak, armonik bir dehanın özellikleridir. Bu Ahmet Mithat Efendi'de fazlasıyla vardır.

Kişilerin kılık değiştirmesi onun ilk dönem romanlarındaki en önemli unsurdur. Bununla, kişilerin fonksiyonları artırılır. Onalara plastik nitelik kazandırılır. Yeni şahıs üreteceğine, elindeki şahıslara faaliyet genişliği getirir. *Hasân Mellâh*'tan *Dürdane Hanım*'a kadar kılık değiştirmeyen kişi neredeyse yok gibidir. Onun romanları, Türk sinemasının keşfetmesi gereken bir hazinedir.

*Paris'te Bir Türk* romanında, Doğu ve Batı arasında sıkışıp kalan Tanzimat gençleri ve aydınlarının bir Avrupa şehrinde nasıl davranacakları konusuna açıklık getirir. Nasuh, bir prototip ve yeni neslin temsilcisi olarak çizilmiştir. I. Meşrutiyetin hemen başında kaleme alınan roman, Doğu-Batı sentezciliği konusunda *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'den sonra Ahmet Mithat Efendi'nin ikinci romanıdır. Nasuh, Rakım Efendi'ye; Zekâ Bey ise Felâton Bey'e âdeta denk düşer. Böylelikle romanda en ön plâna çıkan tema Batılılaşma teması olmaktadır.



Teknik gelişmelerle de ilgilenen Ahmet Mithat Efendi, iki romanında fotoğraf ve telefonu ele alır. Bu iki teknik konunun işlendiği iki roman ise *Vah* ve *Dürdane Hanım*'dır. İstanbul'da değişen hayatın ve yeni sosyal konuların işlendiği ve çoğunlukla sosyolojik tespit amaçlı yazılan romanları ise *Henüz 17 Yaşında*, *Yeryüzünde Bir Melek* ve *Karnaval*'dır. Yanlış terbiye üzerinde durulan *Çengi* romanı, *Don Kişot*'tan izler taşır. *Âcayîb-i Âlem* romanı ise seyahat fikrine dayanılarak kaleme alınmıştır.

Batı dünyası ile İslam arasında daima bir sentez arayan Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında, dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik unsurlarının tümüne rastlamak mümkündür. Bu açıdan Ahmet Mithat Efendi'nin romanları, Tanzimat yılları hakkında geniş bir sosyolojik malzeme sunar ve Türk kültürünün Batı karşısındaki ilk ciddi sentezini oluşturur.

## KAYNAKLAR

### A. KİTAPLAR

- Abrams, M.H. (1999), *A Glossary of Literary Terms*, Heine&Heine Thomson Learning, Massachusetts
- Ahmet Mithat Efendi (2002), *Menfa / Sürgün Hatıraları*, Haz. Handan İnci, Arma Yayınları, İstanbul
- Ahmet Mithat Efendi (1996), *Felâton Bey ile Râkım Efendi*, Akçağ Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Mithat Efendi (2000a), *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2000b), *Dünyaya İkinci Geliş yahut İstanbul'da Neler Olmuş, Felâton Bey ile Râkım Efendi, Hüseyin Fellâh*, Haz.Kâzım Yetiş – Necat Birinci M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2000c), *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*, Haz. Ali Şükrü Çoruk, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2000d), *Paris'te Bir Türk*, Haz. Erol Ülgen, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2000e), *Çengi, Kafkas, Süleyman Muslî*, Haz. Erol Ülgen - Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2000f), *Yeryüzünde Bir Melek*, Haz. Nuri Sağlam, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2000g), *Henüz 17 Yaşında, Acâyib-i Âlem, Dürdane Hanım*, Haz. Nuri Sağlam, Kâzım Yetiş, M. Fatih Andı, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2000h), *Karnaval, Vâh*, Haz. Kâzım Yetiş, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2000i), *Cinli Han, Taaffüf, Gönüllü*, Haz. Necat Birinci - Ali Şükrü Çoruk – Erol Ülgen, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara
- Ahmet Mithat Efendi (2003), *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, Haz. Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul
- Ahmet Mithat Efendi (2004), *Üss-i İnkılap*, C.I-II, Haz. Tahir Galip Seratlı, Selis Kitaplar, İstanbul

- Aktaş, Şerif (1991), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Akyüz, Kenan (1994), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- Alova, Erdal (2002), *Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*, Alfa Yayınları, İstanbul
- And, Metin (1992), *Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Aristoteles (1993), *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Arslan, Nihayet (2007), *Türk Romanının Oluşumu -Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme*, Phoenix Yayınları, Ankara
- Aslan, Ensar (2008), *Türk Halk Bilimi*, Maya Akademi Yayınları, Ankara
- Aytaç, Gürsel (2009), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul
- Aytür, Ünal (2009), *Henry James ve Roman Sanatı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Bakırcıoğlu, N. Ziya (1996), *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul
- Bakhtin, Mikhael (2001), *Karnavalın Romana / Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine*, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Barthes, R. ve Watt, I. (2006), *Gerçeklik ve Romansal Biçim*, Derleyen ve Çeviren: Mehmet Sert, Yirmi Dört Yayınları, İstanbul
- Baydar, Mustafa (1954), *Ahmet Mithat Efendi, Hayatı Sanatı Eserleri*, Varlık Yayınevi, İstanbul
- Berkes, Niyazi (2003), *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Beyle, Marie-Henri (1993), *Kırmızı ve Siyah*, Çev. Nurullah Ataç, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Beyle, Marie-Henri (1997), *Parma Manastırı*, Çev. Cemal Bali Akal, Can Yayınları, İstanbul
- Bilgegil, M. Kaya (1989), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Enderun Kitabevi, İstanbul
- Booth, Wayne C. (1983), *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, USA
- Bourneur Roland, Quellet Réal (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çev. Hüseyin Gümüş, KTB Yayınları, İstanbul
- Büyük Türk Klâsikleri* (1989-IX), Ahmet Midhat Efendi, Haz. İsmail Parlatır, Ötüken-Söğüt Yayınları, İstanbul
- Cebeci, Oğuz (2004), *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul

- Cervantes, Miguel de (1994), *Don Kişot*, C.I-II, Çev. İsmail Yerguz, Engin Yayıncılık, İstanbul
- Cevdet Kudret (2004), *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman C.1*, Dünya Kitapları, İstanbul
- Childs Peter – Fowler Roger (2006), *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge Press, New York
- Çapanoğlu, Münir Süleyman (1964), *İdeal Gazeteci Efendi Babamız Ahmet Mithat*, Gazeteciler Cemiyeti Yayınları, İstanbul
- Çetin, Nurullah (2003), *Roman Çözümleme Yöntemi*, Öncü Basımevi, Ankara
- Dino, Güzin (2008), *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Yayınları, İstanbul
- Downs, Robert B. (1995), *Dünyayı Değiştiren Kitaplar*, Çev. Erol Güngör, Ötüken Yayınları, İstanbul
- Dumas, Alexandre (2003), *Monte Cristo Kontu*, C.I-II, Çev. Aysen Altınel, İthaki Yayınları, İstanbul
- Durkheim, Emile (1986), *İntihar - Toplumbilimsel İnceleme*, Çev. Özer Ozankaya, TTK Basımevi, İstanbul
- Ebuzziya Tefvik (1973), *Yeni Osmanlılar Tarihi*, Haz. Şemsettin Kutlu, Hürriyet Yayınları, İstanbul
- Elçin, Şükrü (Eylül 1986), *Halk Edebiyatına Giriş*, Kültür ve Tuzrim Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Emil, Birol (1997), *Türk Kültür ve Edebiyatından -I Meseleler*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Enginün, İnci (1998), *Ahmet Midhat Efendi Bütün Oyunları*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Enginün, İnci (2000), *Araştırmalar ve Belgeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Enginün, İnci (2001), *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Enginün, İnci (2006), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Ercilasun, Bilge (1997), *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler I*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Esen, Nüket (1991), *Türk Romanında Aile Kurumu (1870-1970)*, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara

- Esen, Nüket (1999), *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*, Kaf Yayınları, İstanbul
- Evin, Ahmet, Ö. (2004), *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Agora Yayınları, İstanbul
- Fethi, Naci (1999), *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, Adam Yayınları, İstanbul
- Findley, Carter V. (1999), *Ahmed Midhat Efendi Avrupa'da*, Çev. Ayşen Anadol, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul
- Finn, Robert P. (1984), *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, Bilgi Yayınevi, Ankara
- Flaubert, Gustave (1996), *Madame Bovary*, Çev. Nurullah Ataç-Sabri Esat Siyavuşgil, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Forster, E. M. (1982), *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul
- Frye, Northrop (1990), *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, New Jersey
- Frye, Northrop (2006), *Büyük Şifre, Kitab-ı Mukaddes ve Batı Edebiyatı*, Çev. Sema Aygül Baş, İz Yayınları, İstanbul
- Giray, Kıymet (2000), *Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Gezgin, H. S. (1999), *Edebî Portreler*, Timaş Yayınları, İstanbul
- Goldmann, Lucien (2005), *Roman Sosyolojisi*, Birleşik Yayınları, Ankara
- Göğebakan, Turgut (2004), *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, İstanbul
- Gökçek, Fazıl (2006), *Osmanlı Kapısında Büyümek Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye ve Romanlarında Gayrimüslim Osmanlılar*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Güngören, Ömer (1985), *Marco Polo'nun Geziler Kitabı*, Yol Yayınları, İstanbul
- Hugo, Victor (1998), *Sefiller*, C.I-II-III, Çev. Nesrin Altınova, Bates Yayınları, İstanbul
- İbrahim Şinasi (1982), *Şair Evlenmesi*, Haz. Şemsettin Kutlu, Remzi Kitabevi, İstanbul
- İnalçık, Halil (1993), *Osmanlı İmparatorluğu Toplum ve Ekonomi Üzerinde Arşiv Çalışmaları, İncelemeler*, Eren Yayınları, İstanbul
- İnci-Elçi, Handan (2003), *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev*, Arma Yayınları, İstanbul
- İsmail Hikmet (1932), *Ahmet Mithat*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul
- İz, Fahir (1996), *Eski Türk Edebiyatında Nesir*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Jeanrond, Werner G. (2007), *Teolojik Hermenötik*, Çev. Emir Kuşçu, İz Yayınları, İstanbul

- Kantarcıoğlu, Sevim (2007), *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm, Paradigma Yayınları*, İstanbul
- Kaplan, Mehmet (1992), *Hikâye Tahlilleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Kaplan, Mehmet (Mayıs 1999), *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, C.II, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Karal, Enver Ziya (1962), *Osmanlı Tarihi: Birinci Meşrutiyet ve İstibdat Devirleri*”, C.VIII, TTK Basımevi, Ankara
- Kefeli, Emel (2000), *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Kerman, Zeynep (1998), *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Koloğlu, Orhan (1992), *Osmanlı'dan Günümüze Türkiye'de Basın*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Kundera, Milan (2009), *Roman Sanatı*, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul
- Kurdakul, Şükran (1985), *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, Cem Yayınevi, İstanbul
- Kutay, Cemal (1991), *Sultan Abdülaziz'in Avrupa Seyahati*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul
- Kutlu, Şemsettin (1987), *Tanzimat Edebiyatı*, Toker Yayınları, İstanbul
- Lukács, Georg (2002) *Roman Kuramı*, Metis Yayınları, İstanbul
- Mardin, Şerif (1991), *Türk Modernleşmesi, Makaleler-4*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Mardin, Şerif (1992), *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Mardin, Şerif (1996), *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*, Çev. Mümtaz'er Türköne-Fahri Unan-İrfan Erdoğan, İletişim Yayınları, İstanbul
- Mayne, Judith (1990), *The Woman at the Keyhole: Feminism and the Woman Cinema*, Indiana University Press, Bloomington
- Meriç, Cemil (2008), *Umrandan Uygarlığa*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Meriç, Cemil (2009), *Bu Ülke*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Miller, William (1913), *The Otoman Empire 1801-1913*, Cambridge University Press, Cambridge
- Miyasoğlu, Mustafa (1998), *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul

- Moran, Berna (1990), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C.1, İletişim Yayınları, İstanbul
- Moran, Berna (1999), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Naci, Fethi (2002), *Roman ve Yaşam Eleştiri Günlüğü III (1991-1992)*, YKY, İstanbul
- Namık Kemal (1932), *İntibah*, Haz. Mustafa Nihat Özön, Akba Kitabevi, Ankara
- Namık Kemal (1993), *Vatan Yahut Silistre*, Haz. Şemsettin Kutlu, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Okay, Orhan (1975), *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Ankara
- Okay, Orhan (1990), *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Okay, Orhan (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, Ankara
- Ortaylı, İlber (1999), *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Özçelik, Sadettin (2005), *Dede Korkut Araştırmalar / Notlar / Dizin / Metin*, Gazi Kitabevi, Ankara
- Özkan, Ömer (2007), *Divan Şiiri Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*, Kitabevi Yay., İstanbul
- Özön, Mustafa Nihat (1941), *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Maarif Matbaası, İstanbul
- Özön, Mustafa Nihat (1985), *Türkçede Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Palmer, Alan (2000), *Osmanlı İmparatorluğu Son Üç Yüz Yıl Bir Çöküşün Yeni Tarihi*, Sabah Kitapları, İstanbul
- Parla, Jale (2002), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Parla, Jale (2009), *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Perin, Cevdet - Darago, Reşad Nuri (1948), *Fransız Edebiyatına Toplu Bir Bakış*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Pernoud, Regine (1991), *Burjuvazi*, İletişim Yayınları, İstanbul
- Pirenne, Jacques (1951), *Büyük Dünya Tarihi C.2*, Çev. Nihal Önoğ-Beslan Cankat, Meydan Yayınları, İstanbul
- Pirenne, Henri (2008), *Ortaçağ Kentleri*, Çev. Şadan Karadeniz, İletişim Yayınları, İstanbul
- Pirenne, Henri (2009), *Ortaçağ Avrupasının Ekonomik ve Sosyal Tarihi*, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İletişim Yayınları, İstanbul

- Polti, George (1921), *The Thirty-Six Dramatic Situations*, Translated by Lucille Ray, James Knapp Reeve, Franklin-Ohio
- Rado, Şevket (1986), *Ahmet Mithat Efendi*, KTB Yayınları, Ankara
- Recaizade Mahmut Ekrem (1991), *Araba Sevdası*, Haz. Seyit Kemal Karaalioğlu, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- Samipaşazâde Sezai (1997), *Sergüzeşt*, Haz. Tacettin Şimşek, Akçağ Yayınları, İstanbul
- Sazyek H., Sazyek E. (2008), *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Sée, Henri (2001), *Modern Kapitalizmin Doğuşu*, Çev. Turgut Erim, Yöneliş Yayınları, İstanbul
- Shakespeare, William (1995), *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Sirac, Ahmet (1999), *Ahmet Mithat Efendi*, Akpınar Yayınları, İstanbul
- Siyavuşgil, Sabri Esat (1946), *Ahmet Mithat Efendi Mürebbi*, Kenan Matbaası, İstanbul
- Smith, Adam (1948), *Milletlerin Zenginliği*, C.I-IV, Çev. Haldun Derin, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- Sofokles (2002), *Kral Oidipus*, Çev. Güngör Dilmen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Stevick, Philip (2004), *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, İstanbul
- Şehsuvaroğlu, Lütfü (2003), *Namık Kemal*, Alternatif Yayınları, Ankara
- Şemsettin Sami (2003), *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat*, Haz. Sabahattin Çağın-Fazıl Gökçek, Özgür Yayınları, İstanbul
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Eylül 2000), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Tekin, Mehmet (2003), *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*, Ötüken Yayınları, İstanbul
- Timur, Kemal (2006), *Türk Romanında Dinler ve İnançlar*, Elips Yayınları, Ankara
- Tobias, Ronald B. (1996), *Roman Yazma Sanatı*, Çev. Mehmet Harmancı, Say Yayınları, İstanbul
- Todorov, Tzvetan (1999), *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Eleştiri, İstanbul.



- Tokgöz, Ahmed İhsan (1993), *Matbuat Hatıralarım*, Haz. Alpay Kabacalı, İletişim Yayınları, İstanbul
- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, C.2, Ankara 1988
- Türk Dünyası Ortak Edebiyatı Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi*, C.1, AYK Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2002, Ankara
- Türkiye Diyanet Vakfı, Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, (Haz. H. Karaman, A.Özek, İ.K.Dönmez, M. Çağrıncı, S.Gümüüş, A.Turgut), Ankara 2006
- Uç, Himmet (2000), *Ahmet Mithat San'at ve Edebiyatı*, Bizim Büro Basımevi, Ankara
- Uç, Himmet (2004), *Batı Edebiyatında Deneme*, Bizim Büro Basımevi, Ankara
- Uç, Himmet (2006), *Ansiklopedik Roman Eleştiri Terimleri*, Bizim Büro Basımevi, Ankara
- Uç, Himmet (2007), *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*, Kitabevi Yay., İstanbul
- Uraz, Murat (1941), *Ahmet Mithat, Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri ve Yazılarından Seçmeler*, Tefeyyüz Kitaphanesi, İstanbul
- Us, Hakkı Tarık (1955), *Bir Jübilenin İntıbaları: Ahmed Mithat'ı Anıyoruz*, Vakıf Yayınları, İstanbul
- Uşaklıgil, Halit Ziya (1998), *Hikâye*, Haz. Nur Gürani Arslan, YKY, İstanbul
- Ülgen, Erol (1994), *Ahmet Midhat Efendi'de Çalışma Fikri*, Ahilik Araştırma ve Kültür Vakfı Yay., İstanbul
- Ülgen, Erol (2002), *Ahmed Mithad Efendi, Hayatı-Sanatı-Eserleri-Eserlerinden Seçmeler*, Hikmet Yayınları, İstanbul
- Ülken, Hilmi Ziya (1935), *Uyanış Devirlerinde Tercümenin Rolü*, Vakıf Yayınları, İstanbul
- Ülken, Hilmi Ziya (1966), *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi I*, Selçuk Yayınları, Konya
- Watt, Ian (2007), *Romanın Yükselişi Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, Metis Eleştiri, İstanbul
- Wellek R.-Warren A. (2001), *Yazın Kuramı*, Çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay, Adam Yayınları, İstanbul
- Yayla, Kasım (2002), *Kütüb-i Sitte'den 1001 Hadis*, Merve Yayınları, İstanbul
- Yazgıç, Kamil (1940), *Ahmet Mithat Efendi Hayatı ve Hatıraları*, Tan Matbaası, İstanbul

- Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* (1974), C.I, Haz. M. Kaplan-İ. Enginün-B. Emil, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* (1978), C.II, Haz. M. Kaplan-İ. Enginün-B. Emil, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi* (1979), C.III, Haz. M. Kaplan-İ. Enginün-B. Emil-Z. Kerman, Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Yetiş, Kazım (2007), *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Yılmaz, Durali (2002) *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Ozan Yayıncılık, İstanbul
- Yücel, Müslüm (2003), *Edebiyatta Ölüm ve İntihar*, Elma Yayıncılık, İstanbul
- Zola, Émile (2003), *Nana*, Çev. Samih Tiryakioğlu, Can Yayınları, İstanbul

## B. YAZILAR

- Abadan, Yavuz (1999), “Tanzimat Fermanının Tahlili”, *Tanzimat*, C.I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.31-58
- Akyıldız, Olcay (2006), “Muhayyil İki Yazar: Ahmet Mithat ve Karl May”, Nüket Esen- Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.239-255), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Aliş, Şehnaz (2006), “Ahmet Mithat Efendi’de Akıl ve Batıl İnançlar”, Nüket Esen- Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.147-159), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Alver, Köksal (Temmuz 2002), “Züppeliğin Sosyolojisi: Türk Romanında Züppe Tipler Örneği”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.252-266
- Andı, Fatih (2006), “Bir Medeniyet Algılaması Olarak Ahmet Mithat Efendi’nin Paris’i”, Nüket Esen- Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.256-275), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Argunşah, Hülya (2006), “Ahmet Mithat Efendi’nin Tarihî Romancılığı”, Nüket Esen- Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.119-138), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

- Argunşah, Hülya (2007), “Ahmet Midhat Efendi’nin Romancılığı” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 23-36), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Arık, Şahmurat (2007), “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında Kıyafet İlminin Tesirleri” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss.115-127), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Arsel, Sadri Maksudî (1999), “Teokratik Devlet ve Lâik Devlet”, *Tanzimat*, C.I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.59-95
- Arslan, Nur Gürani (Mayıs 1995), “Ahmet Midhat Efendi’nin Eserlerinde Yabancılar”, *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, C: 1995/İ, S: 521, ss. 590-600
- Asiltürk, Baki (2009), “Edebiyatın Kaynağı Olarak Seyahatnameler”, *Turkish Studies*, Volume 4 /1-I, Winter 2009, ss.911-995
- Asiltürk, Baki (Mayıs 1995), “Ahmet Midhat Müsteşrikler Kongresinde” *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, C: 1995/İ, S: 521, ss. 570-576
- Aslan, Bahtiyar (2007), “Ahmet Midhat Efendi’nin Gazeteciliği” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss.189-196), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Ataç, Nurullah (Temmuz 1964), “Roman Üzerine”, *Türk Dili (Roman Özel Sayısı)*, C.I, nr.154, ss.648-651
- Ayvazoğlu, Beşir (2007), “Ahmet Midhat Efendinin Türkçü Tarih Tezi ” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 173-178), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Baban, Şükrü (1999), “Tanzimat ve Para”, *Tanzimat*, C.I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.233-264
- Balcı, Yunus (Temmuz 2002), “Türk Romanında Aydın Sorunu”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.281-293
- Bland, D.S. (2004), “Romanda Fiziksel ve Sosyal – Kültürel Çevre”, Philip Stevick (Edited by), *Roman Teorisi* (ss. 263-278), İstanbul, Akçağ Yayınları
- Ceyhan, Nesime (2007), “Ahmet Midhat Efendi’nin Tercümeciliği” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 197-203), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul

- Clark, Edward C. (2006), “Osmanlı Sanayi Devrimi”, *Tanzimat - Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Çev. Yavuz Cezar, Phoenix Yayınlar, İstanbul, ss. 499-512
- Çağın, Şerife (2007), “Ahmet Midhat Efendi ve Beykoz” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 93-103), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Çetin, Nurullah (2007), “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında Millî Özgüven Duygusu” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 49-60), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Çetin, Nurullah (Temmuz 2002a), “Tanzimat Döneminde Türk Romanı (1860-1878)”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.21-33
- Çetin, Nurullah (Temmuz 2002b), “II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı (1878-1908)”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.34-52
- Çıkla, Selçuk (Temmuz 2002), “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik” *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.111-129
- Demir Necati - Erdem Mehmet Dursun (2006), “Türk Kültüründe Destan ve Battal Gazi Destanı”, *Turkish Studies*, Volume 1/1, Summer 2006, ss.106-159
- Demir, Yavuz (2006), “Ahmet Mithat Efendi: Her Yol Romana Çıkar”, Nüket Esen-Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.52-58), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Demirtaş, Zülfü (2007), “Osmanlı’da Sıbyan Mektepleri ve İlköğretim Örgütlenmesi”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.17, S.1, ss.173-183, Elazığ
- Doğanay, Mehmet (Ağustos 2006), “Bir Mekân Unsuru Olarak İstanbul’un Ahmed Midhat Efendinin Romanlarına Tesiri”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.15, ss.95-108, Kütahya
- Dumont, Paul (1995), “Tanzimat Dönemi (1839-1878)”, Çev. Servet Tanilli, Robert Mantran (edited by), *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi C.2*, (ss.59-143), İstanbul, Cem Yayınları
- Enginün, İnci (Mayıs 1995), “Ahmet Midhat Efendi”, *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, nr.521, ss.525-531

- Ermütigung und Befähigung zur Begegnung von Christen und Muslimen* (2008) -  
Türkische Übersetzung des deutschen Textes, Evangelischen Kirche von  
Kurhessen-Waldeck
- Esen, Nüket (1995), “Ahmet Midhat Efendi’nin Bazı Romanlarında Teknik”, *Türk Dili*  
(*Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü*), Mayıs 1995, nr.521, ss.565-569
- Esen, Nüket (2002), “Ahmet Mithat’ta Kronotop Kavramı”, *Kitap-lık*, S.54, Temmuz-  
Ağustos 2002, ss.137-139
- Esen, Nüket (2006), “Ahmet Mithat’ta Anlatıcı ve Muhatabı”, Nüket Esen- Erol  
Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.59-72), İstanbul, Boğaziçi  
Üniversitesi Yayınevi
- Fındıkoğlu, Ziyaeddin Fahri (1999), “Tanzimatta İctimaî Hayat”, *Tanzimat*, C.II, Milli  
Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.619-659
- Fox, Ralph (2000) “Roman Nedir” Çev: Cihan Özdemir, *Türk Yurdu “Türk Romanı”*,  
153-154, ss. 6-10
- Friedmann, Norman (2004), “Romanda Yapı Şekilleri (Forms of the Plot)”, Philip  
Stevick (Edited by), *Roman Teorisi* (ss.132-149), İstanbul, Akçağ Yayınları
- Frye, Northrop (2004), “Hikâye Türü Edebiyatın Dört Şekli”, Philip Stevick (Edited  
by), *Roman Teorisi* (ss. 35-46), İstanbul, Akçağ Yayınları
- Georgeon, François (1995), “Son Canlanış (1878-1908)”, Çev. Servet Tanilli Robert  
Mantran (edited by), *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi C.2*, (ss.145-216), İstanbul,  
Cem Yayınları
- Gökçek, Fazıl (2007a), “Monte Cristo Kontu Romanının Ahmet Mithat Efendi’ye  
Etkisi”, *Tunca Kortantamer İçin*, (ss. 481-490), İzmir, Ege Üniversitesi Yayını
- Gökçek, Fazıl (2007b), “Ahmet Midhat Efendi’nin Hikâye ve Roman Anlayışı” Haz.  
Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 37-48), Beykoz Belediyesi  
Kültür Yayınları, İstanbul
- Göktürk, Akşit (Aralık 1964), “İngiliz Romanına Bir Bakış”, *Türk Dili (Roman Özel  
Sayısı)*, C.II nr.159, ss.232-240
- Hawthorn, Jeremy (2000) “Roman Nedir” Çev: Cihan Özdemir, *Türk Yurdu “Türk  
Romanı”*, 153-154, ss. 6-10
- İnci, Handan (1995), “Ahmet Midhat Efendi ve Çocuk Terbiyesi”, *Türk Dili (Ahmet  
Midhat Efendi Özel Bölümü)*, Mayıs 1995, nr.521, ss.577-589

- Kahraman, Âlim (2007), “Ahmet Midhat Efendi ve Beykoz” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 1-22), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Karaca, Alattin (1991), “Ahmet Midhat Efendi’nin Jöntürk Adlı Romanı” , *A.Ü.Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, X, 1, ss.121-141
- Karal, Enver Ziya (1999), “Tanzimattarn Evvel Garplılaşıma Hareketleri”, *Tanzimat*, C.I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, (ss.13-30)
- Karal, Enver Ziya (Eylül 2006), “Gülhane Hatt-ı Hümayunu’nda Batı’nın Etkisi”, *Tanzimat - Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Phoenix Yayınlar, İstanbul, ss. 65-100
- Karataş, Turan (2007), “*Karnaval* Romanında İnsanlık Hâlleri” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 81-91), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Kefeli, Emel (2006), “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarında Edebiyat Coğrafyası”, Nüket Esen- Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.217-230), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Kefeli, Emel (2007), “Türk Edebiyatında Çeviri (1860-1923)”, *Türk Edebiyatı Tarihi 3* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss. 51-60
- Korkmaz, Ramazan (2007) “Yenileşmenin tarihî, sosyo-mültürel ve Estetik Temelleri”, *Türk Edebiyatı Tarihi 3* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss. 17-42
- Koz, M. Sabri (2002), “Ahmet Mithat Efendi’nin Eserleri”, *Kitap-lık*, S.54, Temmuz-Ağustos 2002, ss.160-173
- Kökden, Uğur (2002), “Ahmet Mithat Efendi’nin Büyük Ailesi”, *Kitap-lık*, S.54, Temmuz-Ağustos 2002, ss.156-159
- Köroğlu, Erol (2006), “Tanpınar’a Göre Ahmet Mithat: Esere Hayattan Girmek yahut Eseri Hayatla Yargılamak”, Nüket Esen- Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.329-337), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Kütükçü, Tamer (2006), “Tanzimat Romanı, Kadın / Aşk ve Yeryüzünde Bir Melek”, Nüket Esen- Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.163-182), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

- Mantran, Robert (1995), “Doğu Sorununun Başlangıçları (1774-1839)” Çev. Servet Tanilli, Robert Mantran (edited by), *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi C.2*, (ss.7-57), İstanbul, Cem Yayınları
- Mardin, Şerif (Eylül 2006), “Tanzimat Fermanı’nın Manası Yeni Bir İzah Denemesii”, *Tanzimat - Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Phoenix Yayınlar, İstanbul, ss. 109-124
- Miyasoğlu, Mustafa (Temmuz 2002), “Roman ve Şehir Kültürü”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.359-370
- Okay, Orhan (1989), “Ahmed Midhat Efendi md.”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.2, İstanbul
- Okay, Orhan (2000) “İlk Romanlarımız Üzerine Bazı Dikkatler” *Türk Yurdu “Türk Romanı”*, 153-154, ss. 80-82
- Okay, Orhan (2002), “Teşebbüse Sarfedilmiş Bir Hayatın Hikâyesi”, *Kitap-lık*, S.54, Temmuz-Ağustos 2002, ss.130-136
- Okay, Orhan (2007a) “Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)”, *Türk Edebiyatı Tarihi 3* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss. 61-82
- Okay, Orhan (2007b), “İktisatta Millî Düşünceye Doğru –İlk Görüşlerin 100. Yılı” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss.155-172), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Orhanoğlu, Hayrettin (Temmuz 2002), “Anlatıcılar Açısından Romanın Gelişimi”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.188-201
- Ortaylı, İlber (Eylül 2006), “Tanzimat Adamı ve Tanzimat Toplumunu”, *Tanzimat - Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Phoenix Yayınlar, İstanbul, ss.301-334
- Özgül, M. Kayahan (Temmuz 2002), “Romanın Hikâyesi”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.7-20
- Özkırımlı, Atilla (1995), “Avrupa’da Bir Cevalan” *Türk Dili*, Mayıs 1995, nr.521, ss.528-532
- Özmen, Kemal (2007) “Edebiyatta Etkilenmenin Doğası Üzerine”, *Türk Edebiyatı Tarihi 3* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss. 43-49
- Özön, Mustafa Nihat (Temmuz 1964), “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili (Roman Özel Sayısı)*, C.I, nr.154, ss.577-591

- Parla, Jale (2006), “Rakım Efendi’den Nurullah Bey’e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat’ın Romancılığı”, Nüket Esen-Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.17-51), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Perin, Cevdet (1943), “Türk Romancılığında Fransız Tesiri Nasıl Başladı?”, *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, C.IV, S.4, 1943, ss.39-51
- Quataert, Donald (2004), “19. Yüzyıla Genel Bir Bakış: Islahatlar Devri 1812-1914”, Edited: Halil İnalcık-Donald Quataert, *Osmanlı İmparatorluğunun Ekonomik ve Sosyal Tarihi*, ss.885-1039, C.2, Eren Yayıncılık, İstanbul
- Sarc, Ömer Celâl (1999), “Tanzimat ve Sanayimiz”, *Tanzimat*, C.I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.423-440
- Shroder, Maurice Z. (2004) Romanın Hüviyeti, Philip Stevick (Edited by), *Roman Teorisi* (ss. 20-34), İstanbul, Akçağ Yayınları
- Sungu, İhsan (1955), “Ahmet Midhat’ın Hayatı Üzerine” *Bir Jübilenin İntibaları: Ahmed Mithat’ı Anıyoruz*, Haz. Hakkı Tarık Us, Vakıf Yayınları, İstanbul, ss.28-71
- Suvla, Refii Şefik (1999), “Tanzimat Devrinde İstikrazlar”, *Tanzimat*, C.I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.263-288
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (Temmuz 1964), “Roman ve Romancı Üzerine Notlar”, *Türk Dili (Roman Özel Sayısı)*, C.I, nr.154, ss.651-656
- Tanyu, Prof. Dr. Hikmet (1981), “Martin Luther’in Türkler Hakkındaki Sözleri”, *AUİF Dergisi*, C.24, ss.151-162
- Tarlan, Ali Nihat (1999), “Tanzimat Edebiyatında Hakikî Müceddit”, *Tanzimat*, C.II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.597-617
- Tekin, Mehmet (Temmuz 2002), “Bir Kurgu Sorunu Olarak Bakış Açısı”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.164-173
- Timur, Kemal (2004), “Romanlarında Eserlerinin Reklamını Yapan Bir Yazar: Ahmet Midhat Efendi”, *Türk Dili*, S.634, Ekim 2004, ss.401-412
- Töre, Enver (Mayıs 1995), “Ahmet Midhat Efendi’nin Tiyatroları”, *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, Mayıs 1995, C: 1995/I, S: 521, ss. 601-605
- Uç Himmet (Temmuz 2002a), “Türkiye’de Roman Eleştirisinin Dünü Bugünü ve Sorunları”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.313-351



- Uç Himmet (Temmuz 2002b), “Soruşturmalar”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.740-742
- Uçman, Abdullah (2002), “Türk Romanında İlk Alfranga Tip: Felâton Bey”, *Kitap-lık*, S.54, Temmuz-Ağustos 2002, ss.140-147
- Uçman, Abdullah (2007), “Türk Romanında İlk Alfranga Tip: Felâton Bey” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 105-113), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Uğurcan, Sema (1984), “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, *Türk Edebiyatı*, S.130, Ağustos 1984, ss.68-69
- Uğurcan, Sema (1987), “Ahmet Midhat Efendi’nin Hatıratı ile Romanları Arasındaki Münasebet”, *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, (ss.185-199), S.2’den Ayrı Basım, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul
- Uğurcan, Sema (1990), “Namık Kemal ile Ahmet Midhat Efendi Münasebetleri”, *Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türklük Araştırmaları Dergisi*, S.V’den Ayrı Basım, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul
- Uğurcan, Sema (2006), “Ahmet Midhat Efendi ve Elinden Tuttukları”, Nüket Esen-Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.289-308), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
- Uğurcan, Sema (2007), “Yola Çıkmadan –Yol Esnasında- Döndükten Sonra –Ahmed Midhat Efendi’nin Romancılığında Bilgi, Hayal ve Tecrübe’nin Rolü” Haz. Mustafa Armağan, *Ahmet Midhat Efendi Kitabı* (ss. 139-154), Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, İstanbul
- Uğurcan, Sema (Mayıs 1995), “Ahmet Midhat Efendi’nin Romanlarında Tarih ve Medeniyet”, *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, C: 1995/I, S: 521, ss. 554-564
- Uluyazman, Aydın (Mayıs 1995), “Hatıralarla Ahmet Midhat Efendi”, *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, nr.521, ss.606-611
- Uysal, Zeynep (2006), “Ahmet Mithat’ta Mekânsızlar ve Yer Yurt”, Nüket Esen-Erol Köroğlu (Haz.), *Merhaba Ey Muharrir* (ss.276-285), İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

- Ülgen, Erol (Mayıs 1995), “Ahmet Midhat Efendi’de Askerlik Fikri ve Gönüllü Romanı”, *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, nr.521, ss.619-627
- Üner, Ayşe Melda (2008), “Ahmet Midhat Efendi’nin Eserlerinde Düşmüş Kadına Uzanan El: Mihnetkeşan ve Henüz On Yedi Yaşında”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt II, Sayı 19, Haziran 2008, ss.127-137
- Üyepazarcı, Erol (2002), “Türkiye’nin İlk Polisiye Roman Yazarı”, *Kitaplık*, S.54, Temmuz-Ağustos 2002, ss.148-155
- Veldet, Hıfzı (1999), “Kanunlaştırma Hareketleri ve Tanzimat”, *Tanzimat*, C.I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, ss.139-209
- Yazgıç, Kamil (1955), “Ahmed Midhat’ın Büyük Oğlu Dr. Kamil Yazgıç’ın Szöleri” *Bir Jübilenin İntibaları: Ahmed Mithat’ı Anıyoruz*, Haz. Hakkı Tarık Us, Vakıf Yayınları, İstanbul, ss.85-99
- Yazıcı, Nesimi (1990), “Vakayi-i Mısıriyye Üzerine Birkaç Söz”, Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi, S.2, Ankara, ss.267-278
- Yerasimos, Stefan (Eylül 2006), “Tanzimat’ın Kent Reformları Üzerine”, *Tanzimat - Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*, Phoenix Yayınlar, İstanbul, ss.365-380
- Yetiş, Kazım (Mayıs 1995), “Dil ve Edebiyat Münakaşalarında Ahmet Mithat Efendi I”, *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, nr.521, ss.540-553
- Yetiş, Kazım (Temmuz 2002), “Türk Romanında Aile”, *Hece (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, ss.271-274
- Zülfikar, Hamza (Mayıs 1995) “Ahmet Midhat’ın Rehnumâ-yı Mu’allimîn’i”, *Türk Dili (Ahmet Midhat Efendi Özel Bölümü)*, nr.521, ss.532-539

### C. TEZLER

- Coşkun, Kemal (2006), “Ahmet Mithat Efendi’nin Eserlerinde Dini ve Toplumsal Temalar”, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

- Çakan, Eyüp (2008), “Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâyelerinde Eğitim Değerleri ve Türkçe”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Malatya: İnönü Üniversitesi.
- Çamcı, Canan (2006), “Deductive Novels of Ahmet Mithat” , Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Çamkara, Ayşe (2008), “Bilgiye Açılan Kapılar: Ahmet Mithat Efendi ve İsmail Gaspıralı'nın Eserlerinde Avrupalı Kadınlar”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- De Rosay, Ceylan Pınar (2006), “Ahmet Mithat Efendi'nin Eserlerinde Batılılaşma”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Doğanay, Mehmet (1998), “Ahmet Midhat Efendi'nin Romanlarında İstanbul”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Durgun, Harika (2008), “Ahmet Mithat Efendi'nin edebiyat teorisi, tarihi ve eleştirisine dair görüşleri üzerinde bir inceleme”, Yayınlanmamış doktora tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.
- Güner, Saba (1968), “Vah Müellifi Ahmed Mithat Efendi”, Yayınlanmamış lisans bitirme tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Hatipoğlu, Suzan (2007), “1870-1923 Yılları Arasında Yazılmış Romanlarda Mürebbiyelerle Yabancı Dil Öğretimi”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- İnci, Handan (1992), “Tanzimat Devri Türk Romanında Baba”, Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Kul, Nazan (2009), “Ahmet Midhat Efendi'nin Roman ve Hikâyelerinde Eğitim Aracı Olarak Edebiyat: Kadın ve Kız Çocuklarının Eğitimi”, Yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Kural, İkbâl (2008), “Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Seyahat”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.
- Sheridan-Aksoy, Rukiye Aslıhan (2009), “Ahmet Mithat Efendi romanlarında metinsel kararsızlık”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Uyanık, Seda (2007), “19. Yüzyıl Osmanlı-Türk Romanında Gayrimüslim İmgeleri”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Uzun, Emine (2007), “Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında Beyoğlu”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

- Yıldız, Ali (1999), “Ahmet Mithat Efendi’nin Hikâye, Roman ve Tiyatrolarında İnsan”,  
Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Yiğit, Hamide Şule (2006), “Türk Düşünce Tarihinde Ahmet Mithat Efendi”,  
Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi.

#### **D. İNTERNET KAYNAKLARI**

- “Bourgeoisie”, Erişim Tarihi: 17.05.2009 [<http://en.wikipedia.org/wiki/Bourgeoisie>]
- “Indice Tematico”, Erişim Tarihi: 05.11.2009 [<http://www.hesperialibros.com/C66.pdf>]
- “Novel”, Erişim Tarihi: 09.02.2009 [<http://en.wikipedia.org/wiki/Novel>]
- Zahra, Ahmad Fathi (2008, June 24) “Spanish-Speaking Voyagers in Damascus: Texts  
and Photos” Erişim tarihi: 30 Ekim 2009  
[<http://www.sana.sy/eng/28/2008/06/24/180968.htm>]

## DİZİN

- A Glossary of Literary Terms* .....7  
*A Journal of the Plague Year* .....18  
Abadan .....49  
Abaza ..... 313, 314, 317, 319, 333, 339  
Abdullah .....230, 530  
Abdulahap Efendi .....48  
Abdülaziz ..... 48, 50, 52, 57, 72, 73, 74, 75  
Abdülkerim .....376, 390, 535  
Abdülamed .....194, 529  
Abhaz ..... 321, 323, 324, 337, 338, 339  
Abrams .....8  
*Acâyib-i Âlem* ..... 6, 320, 435, 485, 507, 544  
action means .....142, 298, 483  
adalet ..... 147, 243, 278, 341  
Adana .....47, 51, 58  
adaptasyon .....30, 48, 81, 282, 544  
Adolphine .....268, 280, 531  
adultery .....430  
*Aeneid* .....13  
afaroz .....35  
*Aganta Burina Burinata* .....149  
Agavni.. 435, 438, 440, 441, 443, 446, 447, 450, 537  
Ağa Hüseyin Paşa .....48  
Ahmed Bey .. 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 529  
Ahmed Lütfi Efendi Efendi .....39  
Ahmediye .....91, 103, 526  
Ahmet Cevdet Paşa .....36, 55  
Ahmet Efendi 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 489, 537  
Ahmet Metin ve Şirzad yahut Roman İçinde Roman .....80  
Ahmet Şemayil .....256, 266, 531  
Ahu .....446, 537  
*Aithiopika* .....13  
Ajaccio ..... 114, 124, 135, 139, 143, 527  
Ajaccio Valisi .....124, 135, 527  
Akbaba .....76  
Akif Paşa .....27, 48  
Akrep .....113, 130, 134, 527  
Aksaray ..... 126, 391, 396, 477, 491, 502, 538  
Akyıldız .....251  
Akyüz .....78  
Alain .....32  
Alamut.. 343, 344, 345, 347, 348, 349, 352, 353, 355, 356, 358, 359, 360, 361, 362, 365, 366, 367, 368, 370, 534  
Albay Sève .....47  
aldatma .....147, 243, 430, 433, 453, 524  
Alemdâr Vakası .....104  
Alexandre .....248, 252, 255, 259, 261, 262, 271, 531  
Alfons ...114, 116, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 128, 133, 134, 137, 142, 143, 145, 146, 149, 215, 222, 229, 347, 350, 351, 352, 354, 361, 371, 527, 530, 534  
Ali Bey .....33, 34, 117, 118, 133, 213, 284, 286, 302, 392, 507, 508, 512, 514, 515, 518, 520, 521, 522, 525  
Ali Suavi .....31, 55  
Almanya ..... 24, 50, 266, 492, 498, 500, 539  
Alonzo ..113, 114, 115, 120, 121, 122, 125, 126, 129, 132, 137, 139, 140, 141, 146, 148, 149, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 527, 530  
Alova .....97  
Altın Aşıkları .....80  
Amalya .....439, 441, 442, 443, 444, 445, 537  
*Amele-i Osmani Cemiyeti* .....52  
*An Ephesian Tale and Chaereas and Callirhoe* .....13  
*Anapa* .....60, 61, 326, 334  
anatomi .....11  
And .....27  
Andonaki .....420, 421, 508, 512, 515, 521, 525, 536, 540  
André .....268, 531  
Andrews .....36  
Angelino .....133, 527  
Angliko .....421, 536  
anlatıcı .....4, 105, 106, 107, 112, 120, 127, 140, 145, 146, 147, 157, 163, 170, 171, 196, 198, 199, 203, 204, 205, 206, 211, 233, 238, 239, 240, 258, 271, 272, 274, 275, 277, 280, 305, 306, 309, 310, 317, 333, 335, 336, 337, 338, 340, 363, 367, 368, 398, 400, 428, 429, 434, 451, 452, 479, 480, 497, 501, 502, 504, 519, 522, 544, 546, 547  
Anna .....262, 271, 518, 531  
antagonist..4, 115, 177, 181, 214, 233, 248, 252, 285, 315, 318, 319, 348, 350, 373, 379, 407, 409, 410, 414, 456, 508, 511  
*Antakya* .....70, 364, 534  
*Antonin* .....81  
Anvers .....23  
Apuleius .....13  
*Araba Sevdası* .....153, 284, 302, 433, 483, 518  
Arap Dadı .....289, 295, 532  
Arap Kaptan .....193, 529  
*arche-types* .....14  
Argunşah .....82, 111, 175  
Arife .....299, 373, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 394, 395, 397, 399, 400, 402, 532, 535

|   |  |  |   |     |
|---|--|--|---|-----|
| Aristo.....   | 14   | <i>Balonla Beş Hafta</i> .....   | 70  |     |
| Aristoteles .....   | 12   | Balta.....   | 85, 90, 93, 106, 488, 492, 494, 497, 498,<br>500, 504, 526, 539   |     |
| Arku.....   | 228, 230, 237, 530   | Balta Mustafa.....   | 85, 90, 93, 526   |     |
| Arnavutlar-Solyotlar .....  | 80   | Balyos Bey.....  | 391, 535  |     |
| Arsel.....  | 50   | Balzac .....   | 20, 26, 39, 40, 504   |     |
| Arslan.....   | 25, 117, 123, 126, 131, 133, 137, 214,<br>215, 223, 225, 327, 485, 530, 533  | Barthes.....   | 322   |     |
| <i>Arthur Hikâyeleri</i> .....  | 14   | Bartın .....   | 101, 526  |     |
| Artin Ağa.....  | 391, 535   | <i>Basiret</i> .....   | 71, 72, 73, 306, 309  |     |
| Arzuhalci İsmail... ..  | 373, 377, 380, 382, 383, 384,<br>388, 389, 399, 400, 401, 402, 403, 535  | Baydar.....  | 67, 78  |     |
| Asiltürk.....   | 48, 76   | Behçet ...   | 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463,<br>464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 473,<br>474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482,<br>483, 484, 538  |     |
| aşk 18, 34, 82, 90, 107, 108, 116, 144, 147, 151,<br>160, 162, 172, 173, 180, 184, 194, 199, 206,<br>207, 221, 225, 251, 253, 254, 258, 261, 279,<br>284, 287, 290, 292, 293, 294, 298, 301, 307,<br>308, 309, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 321,<br>333, 337, 348, 353, 354, 372, 376, 379, 381,<br>387, 388, 389, 390, 392, 393, 398, 399, 400,<br>403, 406, 408, 409, 410, 411, 414, 417, 422,<br>423, 428, 430, 431, 432, 433, 453, 455, 460,<br>462, 463, 466, 467, 473, 481, 482, 485, 489,<br>490, 491, 497, 498, 502, 504, 509, 510, 511,<br>512, 514, 518, 519, 520, 524 |  | Behlül.....  | 34  |     |
| <i>Aşk-ı Memnu</i> .....  | 34   | Behn.....  | 18  |     |
| Ataç .....  | 248  | bekâret .....  | 147, 243  |     |
| <i>Atala</i> .....  | 40, 41   | Bekir .....  | 96, 126, 131, 133, 137, 142, 148, 187,<br>188, 189, 192, 194, 199, 207, 209, 420, 526,<br>527, 529  |     |
| Ataullah.....   | 507, 509, 511, 514, 518, 540   | Belarbre .....   | 268, 280, 531   |     |
| Augier.....   | 81   | Belçika.....   | 24, 50, 279   |     |
| August Comte .....  | 34, 505  | <i>Beliyyât-ı Müdhike</i> .....  | 5   |     |
| Aurbervilliers .....  | 531  | Benli Helena .....   | 405, 406, 410, 411, 419, 420, 421,<br>422, 423, 425, 426, 427, 536  |     |
| <i>Austen</i> .....   | 20   | <i>Beowulf</i> .....   | 13  |     |
| <i>Avrupa'da Bir Cevelan</i> .....  | 77   | Berkes .....   | 37, 49  |     |
| Avusturya .....   | 45, 46, 50, 265, 492, 498, 500, 539  | <i>Berlin</i> .....  | 24, 77  |     |
| <i>Aya Yolculuk</i> .....   | 70   | Beykoz .....   | 296, 303, 532   |     |
| Ayastefanos ..  | 291, 299, 302, 305, 307, 439, 442,<br>449, 532, 537  | Beyoğlu.....   | 41, 59, 151, 157, 164, 168, 373, 377,<br>380, 396, 397, 401, 405, 406, 410, 420, 421,<br>422, 423, 424, 425, 428, 430, 435, 436, 438,<br>446, 447, 449, 450, 455, 456, 500, 517, 521,<br>523, 528, 535, 536, 537, 538, 539, 540 |     |
| Ayşe .....  | 392, 509, 512, 514, 515, 517, 518, 519,<br>520, 521, 523, 525, 535, 540  | Beyrut .....   | 58, 120, 142, 527   |     |
| Aytaç .....   | 37   | Bihruz Bey .....   | 302   |     |
| Aziz .....  | 181, 192, 282, 283, 285, 288, 289, 296,<br>303, 308, 529   | Bihter .....   | 34, 414   |     |
| Baban .....   | 52   | <i>Bilgiç Kız</i> .....  | 81  |     |
| Bâb-ı Âli.....  | 71   | <i>Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi</i> .....   | 81  |     |
| Bâbüâli .....   | 48, 395, 510, 535  | <i>Bir Kadının Hikâyesi</i> .....  | 81  |     |
| Bağdat ..   | 2, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 143, 223, 343,<br>355, 363, 364, 365, 456, 534, 542, 543  | <i>Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu</i> .....   | 398   |     |
| Bağlarbaşı.....   | 303, 306, 458, 460, 476, 478, 510,<br>532, 538   | <i>Bir Yaz Gecesi Rüyası</i> .....   | 143, 235  |     |
| Bahtiyar Paşa .....   | 406, 411, 414, 415, 416, 419, 420,<br>421, 424, 425, 429, 432, 536   | Birecik .....  | 346, 361, 364, 534  |     |
| Bahtiyarlık.....  | 80   | Bitlis.....  | 343, 346, 359, 361, 364, 365, 534   |     |
| bakış açısı.....  | 4, 12, 54, 105, 145, 146, 147, 170,<br>203, 208, 238, 240, 274, 305, 306, 336, 367,<br>398, 428, 449, 451, 479, 480, 501, 503, 507,<br>522, 523, 524, 543, 546 | biyoloji.....  | 154   |     |
| Balcı .....   | 151  | Bizans I, 343, 344, 347, 348, 349, 352, 353, 357,<br>358, 361, 362, 363, 368, 369, 534 | Bland.....  | 143 |
|   |  | Boccacio .....   | 8, 18, 400  |     |
|   |  | Bodos .....  | 470, 516, 538, 540  |     |
|   |  | Boğaziçi .....   | 291, 299, 416, 426, 477, 508, 510, 521,<br>540  |     |
|   |  | Boğdan.....  | 46  |     |
|   |  | Boisgobey .....  | 41  |     |
|   |  | Booth .....  | 147   |     |
|   |  | Boulevard des Italiens.....  | 531   |     |
|   |  | Bourneur-Quellet .....   | 13  |     |
|   |  | Bovarizm .....   | 412, 414, 455, 473  |     |

|                                     |  |   |  |
|-------------------------------------|--|---|--|
| <i>Bronte</i> .....                 | 20   | Ceyhan .....                            | 81   |
| Browning.....                       | 15   | ceza .....                              | 147, 166, 231, 243, 394, 402   |
| building .....                      | 138, 446, 496, 518   | Cezayir..                               | 121, 123, 126, 136, 142, 175, 176, 178, 181, 182, 184, 185, 190, 192, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 208, 210, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 223, 230, 233, 234, 235, 236, 242, 419, 527, 529, 530   |
| <i>Bulletin des Nouvelles</i> ..... | 56   | Cezayirli Dayızade.....                 | 86, 96, 526  |
| Bunyan .....                        | 18   | Champagne .....                         | 22   |
| Bursa .....                         | 53, 58   | <i>Chansons de Geste</i> .....          | 38   |
| Bursalı Kuş Ali.....                | 194, 529   | Chateaubrinand .....                    | 41   |
| Cabanis .....                       | 37   | Childs .....                            | 7  |
| Cabir Bey .....                     | 445, 537   | <i>Chloe</i> .....                      | 12, 17   |
| Cadiz .....                         | 113, 116, 120, 127, 131, 136, 142, 527   | chorence.....                           | 139  |
| Cafer.....                          | 230, 344, 354, 355, 358, 366, 530, 534   | Christine.....                          | 268, 531   |
| Calvino .....                       | 398  | cinsellik.....                          | 18, 147, 243   |
| Can .....                           | 2, 67, 68, 120, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 162, 164, 166, 169, 171, 172, 173, 174, 223, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 326, 327, 328, 329, 332, 335, 336, 337, 339, 341, 472, 528, 533, 543 | Civelek Mustafa... ..                   | 175, 176, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 529   |
| Can Muattar.....                    | 2, 67, 68, 223, 543  | Cizre.....                              | 364, 534   |
| Canan .....                         | 88, 151, 152, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 173, 174, 421, 489, 528  | Cizvit Papazı.....                      | 230, 530   |
| Canberd .....                       | 322, 326, 327, 328, 332, 533   | Clark .....                             | 53   |
| Canbert .....                       | 284, 287, 290, 292, 293, 294, 297, 298, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 532   | climax .....                            | 98, 138, 196, 233, 269, 300, 331, 332, 360, 361, 393, 394, 422, 424, 446, 473, 497, 518  |
| Candanbezdi .....                   | 193, 529   | closing.....                            | 156, 235, 499  |
| <i>Candide</i> .....                | 17   | Clot Bey .....                          | 47   |
| Cangöz .....                        | 94, 526  | coğrafya .....                          | 26, 60, 63, 65, 68, 154, 330, 333, 547   |
| Canpolat .....                      | 130, 136, 527  | coincidence .....                       | 139, 196, 233, 361, 362, 447, 474, 497   |
| Canpolat Bey.....                   | 130  | commentary .....                        | 452  |
| Canürktü .....                      | 122, 129, 130, 135, 136, 140, 144, 527   | complex .....                           | 360, 475   |
| Cariye .....                        | 86, 193, 529   | complication .....                      | 98, 138, 196, 361, 393, 422, 446, 497, 518   |
| carnival.....                       | 11, 142  | <i>confessions</i> .....                | 32   |
| Cartegana .....                     | 123, 142, 527  | confidant .....                         | 323  |
| Cartrisse .....                     | 248, 249, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 265, 269, 271, 273, 274, 276, 278, 279, 531  | confidante .....                        | 123, 162, 324, 382   |
| Casim Bey ....                      | 214, 215, 218, 223, 224, 229, 230, 233, 234, 242, 530  | Conrad .....                            | 12, 20   |
| Catalan .....                       | 271, 531   | consistency.....                        | 101, 139, 199, 447   |
| Catherine .....                     | 248, 249, 250, 251, 252, 257, 259, 263, 274, 278, 279, 531   | contrast.....                           | 196, 293, 447, 515   |
| Causemard.....                      | 268, 531   | Corneille .....                         | 81   |
| Celal .....                         | 34   | Coşkun .....                            | 65   |
| Cellât .....                        | 80   | <i>Courrier d’Egypte</i> .....          | 56   |
| Cemal ...                           | 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 292, 293, 294, 295, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 513, 516, 532, 540   | <i>Courrier de Symrne</i> .....         | 56   |
| Cemile .....                        | 194, 207, 529  | <i>crime pursued by vengeance</i> ..... | 96   |
| center of interesest.....           | 235  | curiosity .....                         | 95, 101, 167, 175, 194, 198, 235, 395, 449   |
| Cenyo Kahvesi .....                 | 449  | Cuy’a .....                             | 179, 181, 182, 184, 200, 201, 529  |
| <i>Ceride-i Askeriyye</i> .....     | 70   | Cuzella..                               | 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 125, 126, 128, 132, 133, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 222, 223, 229, 230, 235, 237, 244, 245, 316, 421, 527, 530 |
| <i>Ceride-i Havadis</i> .....       | 30   | Cüneyt Bey .....                        | 444, 537   |
| <i>Cervantes</i> .....              | 11, 40, 42, 118, 213, 282, 283   | Çakan .....                             | 81   |
| Cevdet Kudret .....                 | 37, 72   |   |  |
| <i>Cevdet Tarihi</i> .....          | 109, 220, 236  |   |  |
| Cevriye .....                       | 377, 380, 381, 383, 384, 389, 391, 392, 399, 400, 402, 535   |   |  |

- Çamlıca . 286, 291, 299, 302, 303, 306, 476, 532  
Çavuş..... 93, 377, 383, 385, 391, 400, 401, 403, 526, 535  
Çeçen..... 126, 256, 313, 314, 323, 338  
Çeçenistan ..... 131  
Çelebi Efendi..... 230, 530  
Çengi .... 6, 40, 79, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 297, 299, 301, 302, 303, 307, 309, 310, 311, 313, 343, 549  
Çerkez ..... 60, 83, 86, 87, 88, 89, 107, 130, 139, 156, 159, 184, 194, 313, 314, 329, 526, 529  
Çeşm-i Âfet ..... 87, 90, 97, 99, 107, 526  
Çetin ..... 8, 111, 244, 249, 379  
Çıkla..... 26  
Çocuk Melekât-ı Uzviye ve Ruhîyesi ..... 108  
D'acclimation ..... 272, 531  
Dağarcık..... 71, 72, 306, 310  
Daniş Çelebi . 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 290, 292, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 303, 304, 308, 532  
Dante ..... 21  
Darümuallimin ..... 57  
Dava ..... 231  
Daye ..... 85, 92, 526  
de Rosay ..... 60, 62  
Décade Egyptienne ..... 56  
Decameron ..... 8, 17, 111, 400  
Defoe ..... 18, 19, 38, 39, 42, 541  
deliverance ..... 195, 329  
Deloney ..... 17  
Demir ..... 80, 346, 398  
Demir Bey yahut İnkîşâf-ı Esrâr ..... 80  
Demirtaş ..... 62  
demythification ..... 25  
Denizler Altında 20.000 Fersah ..... 70  
Despino 456, 458, 459, 460, 462, 463, 465, 467, 468, 469, 473, 474, 477, 478, 481, 482, 484, 538  
Desters..... 137, 527  
Dickens..... 20, 39  
Dicle ..... 67, 344, 364  
Diderot ..... 37  
Dilber ..... 34, 108  
Dimyat..... 129, 130, 135, 142, 527  
din ..... 19, 23, 32, 34, 55, 68, 72, 147, 191, 203, 206, 207, 242, 243, 252, 307, 309, 316, 320, 325, 543, 546  
Dino..... 28, 29, 35, 39, 40, 41, 42  
Diplomalı Kız..... 80  
distance..... 146, 206, 367, 452, 545, 547  
Dişbudak Reis ..... 188, 193, 529  
Diyarbakır ..... 67, 343, 346, 361, 364, 534  
Dizier..... 263, 531  
Dobruca..... 46  
Doğanay ..... 62, 157, 449  
Doktor Mösyö Z..... 528  
Domingo Badia Y Lebllich ... 111, 118, 213, 220  
Dominico Badia ..... 85, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 134, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 527, 530  
Don Kişot ..9, 16, 18,20, 42, 282, 288, 289, 296, 300, 302, 541, 549  
Dostoyevski ..... 20, 271  
Downs ..... 23  
Dö Lakanda..... 354, 534  
Dr. Hell ..... 250, 266, 531  
Dresden..... 24  
Du Monde ..... 246  
Duchan ..... 116, 134, 527  
Dumas ...39, 41, 81, 85, 111, 147, 148, 149, 175, 243, 544, 547  
Dumont ..... 48, 50, 53, 54, 57, 58  
Duruy ..... 57  
Dünyanın Merkezine Yolculuk ..... 70  
Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş .....5, 82, 84, 85, 96, 98, 100, 101, 103, 105, 107, 108, 110  
Dürdane Hanım . 6, 80, 435, 455, 485, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 540, 543, 548, 549  
Ebu Davud ..... 31  
Ebuzziya Tevfik..... 71, 72, 73  
Ebülhammam ..... 230, 530  
Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü ..... 7  
Edirne..... 46, 396  
editorial ..... 34, 452  
Edmond Dantes..... 147, 243  
effaced ..... 106, 501, 546  
Eflatun ..... 14  
Elçin..... 26  
embedded..... 398, 448  
embrio occurance ..... 141  
Emil ..... 29  
endüljansiya ..... 35  
Enginün..... 65, 76, 105, 272  
Engürüsîzade Nafiz Efendi ..... 297, 532  
enlightening moment ..... 123, 182, 286, 289  
Ercilasun ..... 329  
Ermeni ....37, 51, 65, 94, 95, 153, 157, 164, 406, 408, 416, 423, 446, 526  
Ernest Villa Cantica ..... 231, 530  
esaret .....147, 160, 178, 206, 243, 266, 377, 383  
Esen ..... 79, 82, 105, 282, 398, 509, 520  
Eski Mektuplar..... 80  
Eski Türk Edebiyat'nda Nesir ..... 36  
Esmâ ..... 88, 114, 115, 117, 122, 126, 129, 130, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 147, 148, 214, 215, 223, 243, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 326, 327,



- 328, 329, 332, 335, 336, 337, 339, 341, 527, 530, 533
- Esrâr-ı Cinayet .....80
- Esrâr-ı Cinâyet*.....5
- Eş-şeyh Zekâüddin ..... 136, 527
- Euphues* ..... 17
- Evin .... 30, 40, 43, 103, 108, 161, 168, 319, 388, 394, 426, 476
- Evlilik..... 122, 147, 239, 243, 493
- exodus ..... 12
- exposition 98, 138, 196, 233, 269, 271, 300, 331, 360, 393, 422, 426, 446, 473, 477, 497, 518
- Exposition Universelle* ..... 77
- exterior . 101, 141, 142, 167, 168, 200, 235, 236, 244, 271, 302, 448
- external.....237
- extravert type..... 84, 112, 177, 215, 285, 373
- fabliaux*.....38
- fall and rise..... 100, 199
- falling action ..... 100, 199, 332, 361, 449, 499
- Fanny Hill* .....429
- Fas 113, 116, 117, 121, 127, 128, 129, 130, 132, 137, 138, 139, 141, 142, 213, 215, 216, 220, 221, 224, 225, 230, 233, 234, 236, 242, 527, 530
- Fatıma Çemsay..... 256, 266, 531
- Fatma.....61, 80
- Fedai Kalfa... 153, 156, 159, 160, 161, 164, 166, 173, 528
- Felâun Bey 5, 43, 65, 79, 82, 88, 151, 152, 157, 158, 164, 167, 168, 169, 174, 175, 247, 248, 251, 276, 302, 316, 421, 528, 546, 548
- Felâun Bey ile Rakım Efendi*...5, 65, 79, 82, 88, 151, 152, 167, 169, 174, 175, 247, 248, 251, 276, 302, 316, 421, 546, 548
- felsefe ..... 78, 123, 147, 243
- felsefî hikâye* ..... 11
- Fénelon..... 30, 37
- Fennî Bir Roman yahut Amerika Doktorları...80
- Ferdane. 455, 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 538
- Fethi Naci.....22, 158
- Feuerbach..... 137, 527
- Feuillet ..... 81, 544
- Feyzi Bey ..... 69
- fıkıh ..... 153, 181
- Findıklı .....457, 476, 538
- Findıklı Camisi.....476, 538
- Findikoğlu .....33
- Fırat* ..... 70
- Fıtnat ..... 32, 42, 153
- fictionel world ..... 331, 360, 521
- fictive ..... 10, 13
- Fielding ..... 18, 25, 514, 524
- Filistin ..... 46, 345, 357, 361, 363, 365, 534
- Filomen ..... 444, 537
- Findley ..... 71, 77, 78, 81, 246
- fineness settings ..... 9, 33
- Finn ..... 26, 33, 41
- first person point of view ..... 400, 503, 522, 523
- Firuzaga ..... 500, 539
- flashback ..... 97, 98, 518, 522
- Flaubert ..... 20, 40, 248, 322
- fon .....4, 21, 84, 92, 95, 96, 133, 134, 137, 177, 192, 193, 194, 215, 229, 230, 231, 232, 263, 265, 268, 290, 293, 295, 296, 298, 299, 315, 323, 324, 325, 345, 353, 354, 358, 359, 373, 391, 392, 407, 420, 446, 456, 469, 472, 486, 495, 496, 508
- Forster ..... 9, 22
- Fouillier ..... 135, 527
- Fowler..... 7
- Fox ..... 18
- Fransa 14, 18, 23, 34, 38, 39, 45, 50, 51, 55, 142, 148, 163, 220, 225, 243, 246, 247, 248, 249, 250, 269, 314, 407, 492, 498, 500, 527, 539, 544
- Fransız 16, 18, 22, 24, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 45, 46, 47, 53, 55, 56, 57, 77, 116, 123, 132, 136, 143, 152, 154, 161, 163, 214, 218, 242, 246, 247, 248, 249, 251, 254, 257, 258, 263, 264, 265, 269, 277, 375, 406, 411, 421, 431, 433, 436, 449, 450, 461, 485, 492, 541, 544
- Fransuva..... 39
- Freud ..... 20
- Friedmann ..... 239
- Frye ..... 11, 14, 31
- G. Bey ..... 164, 172, 528
- Gaboriau ..... 41, 81, 544
- Gabriel'in Günahı* ..... 81
- Gabrielle ..... 253, 258, 269, 531
- Galata..53, 65, 93, 153, 164, 168, 195, 200, 425, 457, 465, 476, 477, 500, 508, 512, 517, 518, 521, 523, 528, 538, 539, 540
- Galip Paşa ..... 48
- Gardiyanski .....70, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 279, 531
- Gascoigne ..... 17
- Gazette Française de Constantinople* ..... 56
- Gelibolu* ..... 66
- Georgeon ..... 41, 56, 58
- Gernold ..... 248, 251, 254, 258, 274, 531
- Gezgin..... 107
- Gilgamiş*..... 13
- Giovanni ..... 113, 117, 127, 131, 137, 527
- Giraud*..... 15
- Giray ..... 68
- Goldmann ..... 22
- Gospodin dö Brano ..... 318, 319, 320, 533
- Gospodin Syentiyanos ..... 325, 533
- Gökçek..... 106, 111, 213, 421, 439, 525

|  |  |   |
|--|--|---|
| Göksu .....  | 477, 538   | 207, 208, 209, 210, 211, 406, 407, 409, 411,<br>414, 415, 419, 421, 424, 427, 433, 529, 536 |
| Göktürk .....  | 17   |   |
| Gönüllü.....   | 80, 314, 316   |   |
| Grand Düşes .....  | 495, 539   |   |
| Greene .....   | 17   |   |
| <i>Gulliver'in Seyahatleri</i> .....   | 17   |   |
| Guşamov .....  | 316, 322, 327, 328, 335, 339, 533  |   |
| Gülbeyaz .....   | 510, 512, 514, 540   |   |
| Güner.....   | 457, 460, 484  |   |
| Güngörmez. 83, 86, 87, 91, 92, 96, 98, 104, 108,<br>526  |  |   |
| Gürcü.....   | 80, 319, 323, 338, 358   |   |
| Gürcü Kızı yahut İntikam.....  | 80   |   |
| <i>Hace-i Evvel</i> .....  | 70, 71   |   |
| Hacı Hafız Mehmet Singapurî.....   | 372, 374, 382,<br>389, 390, 535  |   |
| <i>Hacı Salih Efendi</i> .....   | 64   |   |
| hadis .....  | 31, 153  |   |
| Hafız Ağa .....  | 62, 63, 64, 69, 74, 396, 491, 542  |   |
| Hafize Melek.....  | 65, 448  |   |
| hak.....   | 13, 67, 77, 128, 139, 147, 186, 199, 209,<br>243, 258, 318, 336, 339, 368  |   |
| Hakim.....   | 230, 451, 530  |   |
| <i>Halep</i> .....   | 70, 230, 237, 349, 361, 364, 530, 534  |   |
| Halet Efendi .....   | 48   |   |
| Halil Rifat Paşa .....   | 29, 48   |   |
| Halil Şerif Paşa Yalısı .....  | 538  |   |
| Halit Ziya .....   | 38   |   |
| Halveti Efendi .....   | 512, 516, 540  |   |
| Hamid.....   | 40, 192, 201, 341, 529   |   |
| <i>Hamlet</i> .....  | 111, 113   |   |
| Hamparson Arslangözyan Ağa.....  | 407, 413, 416,<br>417, 418, 419, 421, 423, 424, 425, 426, 427,<br>430, 431, 433, 536   |   |
| <i>Hançerli Hanım Hikâyesi</i> .....   | 26   |   |
| Hand Rükneddin.....  | 349, 356, 534  |   |
| Hanya .....  | 56   |   |
| happy end .....  | 394, 439   |   |
| Harem Ağası .....  | 231, 530   |   |
| Hartaba .....  | 325, 533   |   |
| Hasan Mellâh 3, 5, 6, 66, 74, 79, 82, 85, 88, 111,<br>112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120,<br>121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129,<br>130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139,<br>140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,<br>149, 150, 175, 197, 213, 214, 215, 216, 217,<br>219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228,<br>229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238,<br>239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 314, 316,<br>346, 360, 421, 527, 530, 548 |  |   |
| <i>Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar</i> .....   | 5, 6, 79,<br>111, 138, 140, 142, 143, 145, 147, 148, 149,<br>213, 214, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 241,<br>242, 243  |   |
| Hasankeyf.....   | 364, 534   |   |
| Hasna.....   | 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193,<br>194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 204,<br>207, 208, 209, 210, 211, 406, 407, 409, 411,<br>414, 415, 419, 421, 424, 427, 433, 529, 536 |   |
| Hasna Hanım 184, 187, 188, 189, 190, 191, 192,<br>193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202,<br>204, 207, 208, 209, 210, 211, 406, 407, 529  |  |   |
| Hatime ....  | 97, 118, 140, 233, 234, 235, 237, 240,<br>497, 499   |   |
| Hawthorn .....   | 16, 17, 18   |   |
| Hayal ve Hakikat .....   | 80   |   |
| Haydut Montari.....  | 80   |   |
| Hayırsız Ada. 83, 84, 87, 89, 90, 93, 96, 99, 100,<br>102, 108, 358, 526   |  |   |
| Hayret .....   | 80   |   |
| <i>Heliodoros</i> .....  | 13   |   |
| Hendekbaşı .....   | 177, 185, 200, 202, 529  |   |
| <i>Henüz 17 Yaşında</i> 421, 435, 436, 446, 447, 448,<br>452, 454, 485, 507, 523, 546, 549   |  |   |
| <i>Heptameron</i> .....  | 18   |   |
| hero villain ....  | 116, 181, 192, 195, 217, 228, 240,<br>378, 388, 443, 511   |   |
| Hesna .....  | 176, 177, 180, 298, 532  |   |
| Hicabi.....  | 247, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491,<br>492, 493, 494, 495, 497, 498, 499, 500, 501,<br>502, 503, 504, 505, 506, 539  |   |
| <i>Hikmet-i Peder</i> .....  | 108  |   |
| Hilmi Bey .....  | 61   |   |
| histoire romantique .....  | 82   |   |
| historical back plan .....   | 140, 144, 233, 497   |   |
| historical novel.....  | 82   |   |
| Hoca İshak Efendi.....   | 72   |   |
| Hoca Kadın .....   | 92, 526  |   |
| Hoca Kutbettin Efendi ..   | 457, 470, 476, 478, 538  |   |
| Hoca Tahsin Efendi .....   | 491, 495, 496, 539   |   |
| Holbach.....   | 37   |   |
| Holbrok.....   | 36   |   |
| Honik .....  | 181, 183, 192, 203, 529  |   |
| Horasan.....   | 61   |   |
| Hugo 20, 38, 39, 41, 73, 174, 280, 385, 407, 436,<br>541   |  |   |
| Hulusi Efendi 372, 389, 435, 436, 437, 438, 439,<br>440, 441, 443, 445, 446, 447, 451, 454, 537  |  |   |
| human context.....   | 20, 178, 192, 296, 392, 436  |   |
| Hurşid ....  | 187, 188, 189, 192, 194, 207, 209, 529   |   |
| Hüseyin Bey.....   | 61   |   |
| <i>Hüseyin Fellâh</i> ... 5, 82, 175, 176, 179, 180, 181,<br>182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190,<br>191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,<br>200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,<br>209, 210, 211, 212, 213, 529, 548   |  |   |
| Hüsrev Mehmet Paşa .....   | 48   |   |
| Hüveyda .....  | 292, 294, 297, 305, 532  |   |
| Hyrienne .....   | 258, 261, 267, 277, 531  |   |
| Ibn-i Batuta .....   | 17   |   |
| Iff Kalesi .....   | 531  |   |
| Irak.....  | 345, 363, 534  |   |
| Ivanoff .....  | 531  |   |

- İbrahim Bey..... 377, 389, 394, 402, 535  
İbrahim Efendi .....45, 62  
*İbret*.....72, 73, 95, 217  
iç monolog.... 105, 203, 278, 305, 329, 399, 447, 451, 480, 522  
İhtiyar Çerkez.....89  
İhtiyar Doktor.....529  
İhtiyar Karı.....526  
İlia 114, 124, 125, 126, 127, 128, 135, 138, 139, 142, 143, 149, 214, 220, 221, 223, 228, 232, 233, 239, 242, 243, 527, 530  
illusion principle... 196, 233, 239, 301, 332, 448, 473, 481, 502  
*İlyada ve Odise*.....13  
İmam .....391, 535  
İnalcık.....49  
İnci ..... 60, 73, 108, 127, 168, 272, 282, 346  
İncil .....67, 68  
İngiliz . 18, 30, 39, 42, 46, 54, 55, 137, 143, 154, 156, 159, 163, 164, 169, 173, 218, 235, 248, 257, 259, 265, 276, 406, 420, 430, 485, 488, 492, 495, 498, 501, 502, 504, 506, 517, 520, 525, 540  
İngiltere ..... 17, 23, 24, 47, 50  
İnşirah.... 215, 223, 224, 229, 230, 232, 242, 530  
interior.. 101, 105, 141, 143, 167, 203, 236, 271, 302, 329, 399, 448, 450, 451, 453, 476, 479, 502, 522  
intertextuality .....519  
*İntibah* 28, 33, 34, 153, 240, 284, 286, 302, 392, 485  
intikam ..... 85, 86, 90, 107, 113, 118, 147, 206, 209, 213, 217, 218, 220, 221, 222, 226, 228, 230, 232, 233, 242, 243, 315, 357, 368, 373, 376, 379, 380, 387, 388, 394, 395, 411, 418, 423, 424, 460, 463, 475, 511, 512  
İntikam .....96, 208, 228  
intrigue person..... 328, 353, 354, 378, 417, 460, 463  
introvert type ..... 184, 387, 438  
İran ..... 67, 69, 249, 344, 365, 534  
ironi ..... 140, 171, 311, 452  
İşkân-ı Muhacirin .....47  
İskender Bey 372, 373, 375, 377, 380, 381, 382, 386, 387, 388, 390, 392, 393, 394, 402, 535  
İskenderiye ..... 122, 130, 140, 142, 144, 527  
İsmail Ağa.... 176, 187, 188, 189, 192, 194, 195, 207, 208, 529  
İsmail Ferruh.....45  
İsmail Hakkı .....73  
İspanya .. 112, 113, 114, 116, 142, 220, 314, 527  
İstanbul1, 2, 5, 30, 41, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 70, 71, 74, 76, 77, 79, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 114, 117, 120, 122, 125, 126, 131, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 147, 151, 161, 163, 175, 176, 179, 180, 181, 184, 185, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 200, 202, 209, 210, 211, 223, 242, 243, 247, 248, 250, 252, 253, 255, 257, 258, 260, 263, 264, 265, 266, 269, 273, 274, 276, 279, 282, 283, 288, 292, 294, 295, 299, 300, 302, 303, 304, 311, 313, 321, 341, 343, 345, 347, 357, 358, 368, 372, 374, 375, 377, 380, 381, 382, 383, 389, 391, 395, 396, 397, 400, 405, 407, 411, 419, 420, 422, 423, 424, 426, 431, 435, 436, 447, 456, 475, 476, 477, 488, 490, 491, 492, 493, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 505, 507, 508, 513, 521, 522, 527, 529, 530, 531, 534, 542, 543, 549  
*İsveç* ..... 77  
İtalya .....8, 23, 48, 112, 142, 148, 214, 219, 220, 229, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 242, 243, 265, 527, 530  
iyilik96, 114, 147, 148, 179, 191, 215, 225, 243, 385, 524  
İz 36  
İzmir.....51, 53, 56, 136, 348, 353, 358, 534  
James .....252, 264, 269, 277, 280, 531, 543  
Jean .....148, 209, 243, 267, 268, 385, 436, 531  
Jeanrond..... 11, 175  
Jeany ..... 134, 527  
Johnson ..... 18, 20  
Josefino .152, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 172, 173, 528  
Joseph ..... 12, 18, 231, 530  
*Joseph Andrews* ..... 18  
Joyce ..... 452, 546  
Jön Türk..... 80  
*Jung* ..... 14  
Kabağaçlı ..... 149  
Kabakçı..... 104  
Kabataş ..... 168, 528  
Kafka ..... 231  
*Kafkas* .....6, 60, 61, 79, 282, 313, 314, 315, 318, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 359, 421, 505, 548  
Kafkasya ...47, 61, 159, 313, 314, 323, 329, 330, 331, 333, 335, 337, 339, 340, 533  
Kâğthane..... 158, 168, 169, 425, 528, 536  
Kahire ..... 56, 236, 530  
kahraman ..15, 16, 22, 32, 85, 98, 130, 181, 193, 210, 213, 215, 217, 282, 288, 289, 306, 340, 345, 346, 373, 378, 400, 411, 456, 522  
Kalguyev ..... 489, 493, 500, 501, 539  
Kaliksberg..... 263, 265, 531  
Kalvinizm ..... 23  
Kalyopi .435, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 489, 537  
*Kalyopi'nin Sergüzeşti* ..... 438  
*Kamere Âşık*..... 81  
Kandûrî ..... 192, 529

- Kanlıburç..... 177, 185, 186, 187, 196, 197, 200, 202, 204, 210, 529
- Kantarcılar.....303, 532
- Kantarcioglu..... 14, 15, 20, 25
- Kapalıçarşı ..... 53, 60
- kapitalizm..... 35, 52
- Kaplan.. 153, 173, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 533
- Kaplan Bey... 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 533
- Karabaş.....60
- Karaköy.....457, 476, 538
- Karal.....29, 45
- Karun..... 83, 88, 99, 287, 410
- Katerina 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 324, 329, 331, 332, 333, 334, 336, 338, 341, 533
- Katina Karanof..... 489, 493, 496, 497, 539
- Katolik..... 58, 317, 413, 490
- Kavalalı Mehmet Ali Paşa.....46, 56, 214
- Kazak ... 316, 322, 323, 325, 327, 328, 332, 339, 505
- Kazancılar ..... 168, 457, 476, 538
- Kazasker Efendi ..... 92, 96, 98, 106, 526
- Kazvin ..... 343, 345, 365, 534
- Keçecizade İzzet Molla.....27
- Kefeli..... 37, 68, 81, 500
- Kenan Bey..... 135, 136, 527
- Kenaniye*..... 70
- Kerek.... 344, 345, 346, 347, 349, 351, 354, 356, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 534
- Kerem ile Aslı*.....40, 149, 293, 343
- Kılıç Ali Paşa Camisi ..... 521, 529, 540
- Kırım ..... 44, 52, 54, 273, 377, 397, 500
- Kırkanbar* ..... 71, 74
- Kıskançlık ..... 208, 242, 429
- Kıssadan Hisse* ..... 70
- kimya.....153
- Kitabe-i Seng-i Mezar ..... 19
- Kleber..... 46, 218, 226, 227, 236, 238, 530
- knitting ..... 141, 197, 234, 270, 301
- Kocakarı ..... 232, 530
- Kock ..... 38, 41, 81, 399, 503, 544
- Koloğlu.....56, 76
- Kontes de Padoga..... 219, 231, 530
- Konya..... 61, 343, 344, 347, 348, 349, 352, 360, 361, 363, 365, 367, 368, 534
- Korkmaz.....36
- Korsika..... 112, 114, 124, 125, 135, 142, 527
- Korven Lokantası .....449
- Kostaki ..... 444, 537
- Köroğlu ..... 75
- kötülük ..... 147, 148, 243, 402
- Kral Oidipus* ..... 12
- Kudüs....343, 344, 345, 346, 354, 363, 364, 366, 534
- Kulaksız 85, 90, 93, 94, 106, 181, 192, 205, 526, 529
- Kumbaracı Yokuşu ..... 528
- Kundera ..... 8, 20
- Kur'an.....30, 31, 56, 243, 278, 316, 337, 506
- Kurdakul ..... 62, 72
- Kurdoğlu .....176, 180, 182, 186, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 209, 529
- kurgu .4, 101, 103, 122, 138, 141, 167, 197, 201, 234, 269, 284, 332, 394, 395, 396, 475, 501
- Kuruçeşme ..... 490, 499, 539
- Kutay ..... 50
- Kutlu ..... 76
- Kutsuş ...416, 420, 421, 425, 426, 427, 432, 536
- Kuzguncuk..... 93, 477, 538
- Küçük-Kaynarca* ..... 44
- Küdüs ..... 19
- Kürt..... 344, 346, 348, 349, 355, 365
- Lâ Bey..... 375, 379, 380, 386, 395, 535
- La Calprenède* ..... 13
- La Dame aux Camelias* ..... 81, 329
- Lafayette ..... 18
- laying ..... 112, 215
- Lâz ..... 94, 526
- Laz Ali Rıza Bey ..... 194, 529
- Laz Mehmet Ali... 176, 178, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 207, 529
- Le Figaro* ..... 246, 251
- Le Homme Moribond ..... 50, 54
- Lebedeva ..... 78
- lecture time ..... 428, 471, 477
- Leon di Burkinyon ..... 353, 357, 358, 368, 534
- Leon Konstanse ..... 354, 367, 534
- Les Misérables* ..... 38
- Letâif-i Rivayat* ..... 71, 435
- Levanten ..... 51, 152, 160, 163, 164
- Ligor ..... 439, 441, 444, 537
- Lisimaki ..... 444, 537
- Londra.....23, 45, 488, 490, 492, 498, 499, 500, 501, 539
- Love Letters between a Nobleman and His Sister* ..... 18
- Lozan ..... 44
- Lukács..... 9, 15, 18, 19, 21
- Lûlû-yi Asfar* ..... 81
- Lütfiye ..... 513, 516, 517, 540
- Lyly* ..... 13, 17
- Lyon..22, 23, 125, 141, 142, 250, 252, 254, 260, 262, 271, 273, 280, 527, 531
- M. H. Abrams ..... 7
- Madam Eyli ..... 391, 535
- Madam Hamparson Arslangözyan..... 412, 536
- Madam İlia....114, 115, 124, 125, 127, 128, 135, 139, 140, 142, 148, 228, 243, 527

- Madam Küpeliyan 408, 412, 413, 417, 423, 426, 427, 536
- Madam Mirsak ..... 421, 425, 426, 427, 432, 536
- Madame Brano ..... 324, 533
- Madame de la Chaisne . 254, 255, 260, 261, 262, 268, 270, 272, 273, 276, 278, 280, 531
- Madame de Trouville .... 248, 257, 258, 259, 531
- Madame Gabat ..... 421, 425, 536
- Madame Hell ..... 266, 531
- Madeleine de Scudéry* ..... 13
- Madrid ..... 216, 225, 530
- Magosa ..... 71, 73
- Mağara ..... 102, 526
- Mahabbarata* ..... 13
- Mahmud Şeymûn . 348, 349, 352, 353, 355, 356, 360, 365, 366, 534
- Mahputpaşa ..... 532
- Malory ..... 14
- Malot ..... 81
- Malta .... 112, 128, 142, 214, 217, 220, 221, 222, 228, 229, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 242, 527, 530
- Maltız ..... 217, 222, 232, 530
- Mann ..... 157, 292
- Mansur AĞa ..... 516, 540
- Mantran ..... 44, 56
- Marco Polo ..... 17, 344, 359, 370, 544
- Mardin ..... 34, 49, 55, 73
- Margerit 344, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 356, 357, 358, 361, 362, 368, 534
- Mari ..... 445, 537
- Maria ..... 137, 345, 346, 352, 527
- Marie 81, 114, 118, 119, 123, 125, 133, 260, 527
- Mariya Konstanse. 344, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 534
- Mariyanko .... 406, 409, 410, 413, 417, 418, 421, 424, 425, 433, 536
- Marki de Fosavilla ..... 231, 530
- Marsilya . 77, 124, 125, 138, 139, 141, 142, 247, 248, 249, 250, 253, 257, 258, 263, 264, 265, 269, 271, 273, 527, 531
- Marx ..... 20
- Maryanko .... 435, 437, 439, 440, 441, 443, 445, 446, 449, 450, 537
- Maryola ..... 439, 441, 443, 444, 446, 537
- Masal ..... 10, 106, 110, 244
- Materyalizm ..... 35
- Matyo Angel ..... 528
- Mayne ..... 429
- meaning ..... 428
- Mecelle* ..... 36, 55
- Meddah* ..... 26, 86, 87, 89, 97, 103, 526
- Mehmed 185, 193, 200, 210, 215, 219, 226, 227, 228, 231, 234, 236, 237, 238, 242, 505, 517, 529, 530, 540
- Mehmet Ali Paşa ..... 46, 47, 56, 214, 225, 294
- Mehmet Cevdet ..... 61, 74
- Mehmet Emin ..... 48, 71, 485
- Mehmet Emin Rauf Paşa ..... 48
- Mehmet Hulusi Efendi. 372, 374, 375, 389, 390, 393, 402, 535
- Mehmet Sait Pertev Paşa ..... 48
- Mehmet, ..... 90, 93, 526
- Mehpeyker ..... 34, 378
- mekân* ..... 26, 101, 102, 103, 110, 142, 143, 167, 168, 201, 202, 211, 236, 237, 272, 302, 303, 333, 334, 335, 395, 396, 403, 426, 449, 450, 475, 500, 506, 547
- Mekteb-i M lkiye ..... 57
- Mekteb-i Tıbbiye ..... 57
- M lange ..... 268, 531
- Melek ..... 65, 216, 220, 222, 225, 284, 285, 287, 290, 292, 293, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311, 372, 395, 400, 532
- Melik Salih ..... 347, 349, 356, 361, 365, 534
- Memduh ..... 510, 512, 513, 518, 519, 540
- Memiş Çelebi ..... 133, 527
- MemiŐŐi Bey ..... 86, 96, 526
- Menâpirzade Nuri ..... 73
- Menfa* ..... 60, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 73
- Menou ..... 46, 218, 226, 227, 230, 236, 530
- Mercurie Oriental* ..... 56
- Merdut Kız* ..... 81
- Mergub Bey ..507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 540
- MeriÇ ..... 23, 31, 34
- Merkez-i Arza Seyahat* ..... 71, 485
- Merouvel ..... 81, 544
- Mesâil-i Muğlaka ..... 80
- Mesnevi ..... 28
- message of the novel ..... 217, 302, 453, 524
- Messina ..... 271, 531
- Mesut AĞa. 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 526
- metinsel söylem ..... 11
- Mevla S di Muhammed ..... 132, 527
- Meymune ..... 358, 534
- Mısır. 46, 47, 56, 62, 73, 93, 112, 114, 122, 123, 126, 129, 130, 136, 137, 140, 142, 167, 178, 180, 187, 188, 189, 190, 202, 214, 218, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 234, 236, 238, 242, 245, 284, 292, 293, 294, 346, 361, 362, 365, 508, 517, 522, 527, 530
- Michelet ..... 35, 117, 132, 137, 149, 527
- MiÇo ..... 134, 527
- Mihail DimitroviÇ ..... 496, 539
- Mihnetkeşan* ..... 27, 437, 452, 453
- Mihriban Hanım ..... 163, 164, 528
- Miller ..... 54
- Millet BahÇesi ..... 456, 459, 463, 465, 466, 471, 472, 473, 477, 478, 480, 481, 521, 538, 540
- Miralay ..... 325, 326, 334, 533

- Miss Haft..... 316, 320, 485, 486, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 502, 503, 504, 505, 506, 539
- Mithat Paşa. 2, 50, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 127, 143, 343, 363, 542
- Miyasoğlu..... 8, 79
- Moliere ..... 131, 171, 504, 545
- Moll Flanders*..... 18
- Moniteur Egyptien*..... 56
- Moniteur Ottoman* ..... 56
- Monsieur Autrans..... 265, 531
- Monte Cristo ... 85, 111, 147, 148, 213, 243, 271
- Monte Cristo Dükü*..... 111, 148, 213, 243
- Montepin ..... 41
- mood ..... 233, 270, 300, 330, 448, 473
- Moore ..... 17
- Moran ..... 27, 111, 153, 378, 383
- Morte D'Arthur* ..... 14
- Moskova 267, 486, 489, 493, 494, 497, 498, 500, 539
- Mr. Badman* ..... 12, 17
- Mr. Ziklas..... 151, 152, 154, 155, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 173, 174, 276, 528
- Mrs. Ziklas ..... 155, 158, 166, 528
- Muallim Naci ..... 65, 76
- Muhayyelat-ı Azîz Efendi* ..... 26
- Murad Bey..... 135, 136, 137, 219, 227, 530
- Murat Bey ..... 122, 129, 130, 135, 140, 527
- Mustafa Asım..... 48
- Mustafa Efendi ..... 296, 532
- Mustafa Meraki Bey..... 164, 528
- Mustafa Refik ..... 107, 400
- Mustafa Reşit Paşa ..... 48, 49, 50
- Mustafa Sami Efendi..... 48
- Musul ..... 343, 346, 355, 364, 365, 534
- Müezzîn..... 391, 535
- Müşahedât* ..... 80, 429, 507, 520
- Namık Kemal ... 2, 29, 31, 34, 35, 36, 49, 55, 71, 72, 73, 78, 171, 197, 206, 240, 307, 318, 392, 485
- Napolyon ..... 46, 269
- narration speed ..... 427, 452
- Nashe..... 17
- Nasuh ..... 70, 136, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 316, 374, 489, 527, 531, 543, 546, 548
- Nasuh Bey ..... 136, 527
- Navarre ..... 18
- Nazlı ..... 299, 532
- Necati ... 456, 457, 458, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 473, 474, 475, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 538
- Nedamet mi Heyhat* ..... 81
- Nefise Hanım ..... 60, 61
- Nergis..83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 526
- Nesim..... 95, 526
- Neşe ..... 380, 387, 389, 391, 535
- Nikaplı Hatip ..... 231, 530
- Nikolaki ..... 418, 421, 425, 536
- Nikolayev..... 500, 539
- Nikolidis ..... 439, 442, 537
- Nimetullah ....377, 382, 383, 384, 385, 388, 400, 401, 535
- Niş..... 62, 63, 64
- Nizam-ı Cedit... 46, 82, 83, 84, 85, 99, 103, 104
- Nizami ..... 411, 420, 427, 430, 536
- non-finish..... 140, 234
- norm..4, 47, 84, 86, 87, 118, 121, 177, 185, 225, 248, 255, 285, 315, 319, 320, 345, 351, 373, 381, 407, 414, 417, 419, 436, 456, 486, 490, 492, 508, 511, 512
- Norveç*..... 77
- novelle..... 8
- novella ..... 8
- nucleus occurrence 111, 138, 141, 213, 220, 234, 270, 282, 301, 313, 343, 423, 448, 455, 518
- Numan İbn-i Mutahhar 213, 214, 215, 216, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 229, 230, 232, 235, 237, 241, 242, 243, 244, 530
- Nureddin ..... 230, 530
- observation..... 448
- obstacles to love..... 392, 535
- Odessa...486, 488, 491, 492, 494, 497, 498, 500, 501, 502, 504, 539
- Okay.....27, 28, 29, 39, 40, 61, 68, 79, 107, 169, 246, 277, 314, 372, 396, 405, 448, 455, 505
- Olimpiya ..... 445, 537
- omniscient point of view..... 105, 145, 146, 170, 203, 238, 274, 305, 336, 398, 428, 451, 479, 501, 522
- opening ...97, 138, 195, 202, 232, 237, 269, 300, 330, 359, 366, 392, 396, 418, 422, 446, 473, 496, 518, 521
- Orhan Veli ..... 19
- Orhanoğlu ..... 140
- Orsival Cinayeti*..... 81
- Orta Oyunu* ..... 26, 94
- Ortaköy ..... 303, 521, 532, 540
- Ortaylı..... 29, 55
- Orwell ..... 120
- Oslo..... 77
- Osman Bey83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 526
- Osman Çelebi..... 137, 527
- Osman Hamdi Bey.... 2, 67, 68, 69, 71, 500, 543
- Osman Şemrî 344, 346, 354, 355, 359, 365, 366, 534

- Ömer .... 176, 177, 179, 180, 184, 186, 187, 189,  
190, 192, 193, 194, 199, 200, 202, 206, 207,  
208, 209, 529
- Özden ..... 324, 533
- Özkan ..... 36
- Özkırmırlı ..... 246
- Özmen ..... 106
- Özön ..... 7, 8, 36, 37, 38, 65, 67, 70, 71, 73, 76,  
111, 119, 249, 372, 438, 485
- Öztuna ..... 104
- Pablo Martin Asuero ..... 118, 213
- Palmer ..... 329
- Pamela* ..... 18, 42
- Papazdaki Esrar* ..... 81
- Papazoğlu Andonaki ..... 515
- Paris ..... 6, 41, 65, 68, 70, 77, 79, 117, 132, 141,  
142, 149, 219, 246, 247, 248, 250, 251, 252,  
253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 263,  
264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273,  
274, 276, 277, 278, 279, 280, 314, 316, 370,  
372, 374, 375, 381, 392, 393, 395, 397, 401,  
402, 411, 419, 420, 421, 422, 424, 427, 500,  
527, 530, 531, 544, 546, 547, 548
- Paris'te Bir Türk* .... 6, 68, 70, 79, 246, 247, 248,  
252, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 279,  
314, 316, 370, 374, 500, 544, 546, 547, 548
- Parla ..... 11, 12, 18, 31, 39, 206, 317, 372
- part of day ..... 427, 477, 521
- Pascal ..... 134, 527
- Pasimanof ..... 325, 533
- Paskal Sabah Efendi ..... 71
- Paşakapısı ..... 126, 133, 391, 395, 465, 468, 535
- Paul 38, 40, 41, 50, 81, 248, 250, 252, 263, 399,  
503, 531, 544
- Paul ve Virginie* ..... 40
- Pavlos ... 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 123,  
125, 127, 130, 131, 132, 135, 136, 138, 142,  
145, 147, 149, 243, 527
- Peçeli Kadın* ..... 81
- Peder Olmak Sanatı* ..... 108
- Pedro ..... 131, 527
- Pera ..... 59
- Perin ..... 111, 120, 149
- peripetie.... 49, 65, 100, 179, 198, 292, 302, 439,  
449
- Pernoud ..... 24
- Petersburg* ..... 24, 486, 489, 493, 494, 497, 498,  
500, 501, 539
- Petraki ..... 456, 462, 467, 469, 477, 480, 538
- Petronius ..... 13
- Petroviç ..... 267, 531
- phébus* ..... 13
- Pietro .... 112, 113, 114, 121, 125, 128, 129, 134,  
137, 139, 148, 243, 527
- pikaresk ..... 141, 541
- Pilgrim's Progress* ..... 18
- Pirene ..... 23, 24
- Plot admiration ..... 531
- plot adventure .138, 232, 496, 527, 530, 539, 547
- plot affective ..... 395
- plot compassion ..... 435, 446, 537
- plot degeneration ..... 422
- Plot deliverance ..... 529, 533
- plot maturing..... 285, 299, 528, 532
- Plot punitive ..... 540
- plot pursuit ..... 96, 526
- plot tragic ..... 472, 538
- poligami ..... 278
- polijini ..... 278
- Polini ..... 152, 158, 163, 165, 166, 173, 528
- Poliny ..... 248, 251, 260, 261, 267, 531
- Polti ..... 96, 195, 329, 345, 359, 392
- Pozitivizm ..... 34
- Pradel ..... 81
- Prences ..486, 488, 492, 494, 495, 496, 498, 503,  
539
- prohibiton love ..... 333, 338, 372, 423, 473, 524
- Protagonist .4, 84, 112, 115, 153, 177, 215, 248,  
285, 315, 345, 374, 381, 407, 423, 436, 437,  
452, 457, 486, 508, 511
- Protestan ..... 58, 67, 413
- prototip ..... 156, 252, 276, 402, 548
- Proust ..... 452, 546
- Prusya ..... 45, 265
- public ..... 36, 37
- publiciste ..... 76
- punitive ..... 97, 409, 507, 518
- pursuit ..... 85, 99
- Quartier Latin ..... 250, 268, 272
- Quataert ..... 51
- Radcliffe ..... 81
- Rado ..... 73
- Rahmi Bey ..... 445, 537
- Raif Efendi ..... 69, 70
- Râkım Efendi .151, 152, 153, 168, 169, 247, 528
- Ramayana* ..... 13
- Rasim ..... 392, 535
- Rasselas* ..... 18
- Raziye ..... 68, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379,  
380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388,  
389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397,  
398, 399, 400, 401, 402, 403, 535
- Recaizâde Mahmut Ekrem ..... 36, 41
- Recovery of a Lost One ..... 345, 534
- reel zaman ..... 105, 397, 428
- reflector third person point of view ..... 205
- Reform ..... 2, 9, 17, 20, 32, 55
- Reisülküttap Reşit Mehmet Efendi ..... 45
- relieble narrator ..... 147
- Remzi Efendi ..... 264, 531
- Renan Müdafaaamesi* ..... 35
- represented speech ..... 523

- Resmi ... 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 433, 536
- restricted omniscience ..... 145
- Reşit Mehmet Paşa ..... 48
- Retrospeksiyon* ..... 32
- Rıfat Paşa ..... 64
- Richardson ..... 10, 18, 20, 42
- Richebourg ..... 81, 544
- Rikalde yahut Amerika Vahşet Alemi ..... 80
- rising action.. 100, 199, 298, 331, 361, 380, 394, 449, 499
- Rober di Kortney... 352, 353, 357, 358, 368, 534
- Robert Koleji ..... 58
- Robinson Crusoe* ..... 18, 19, 38, 39, 541
- Rodos ..... 3, 71, 72, 73, 74, 151, 376
- Roma .... 1, 8, 214, 219, 236, 237, 343, 357, 411, 418, 530, 541
- roman historique* ..... 359, 366, 369
- romance ..... 8, 139
- romans* ..... 11, 14, 15, 16, 18, 19, 139
- roving ..... 147, 522
- roving omniscience ..... 147
- Roza ..... 346, 349, 356, 362, 534
- Rozali ..... 358, 534
- Rönesans ..... 2, 9, 13, 17, 20, 21, 24, 32
- Rum 51, 157, 158, 163, 173, 192, 194, 265, 420, 436, 438, 439, 444, 451, 515, 528, 529
- Rumeli Kavağı ..... 303, 532
- Rus ..... 31, 46, 47, 54, 60, 75, 77, 248, 256, 266, 267, 277, 313, 314, 315, 317, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 421, 485, 488, 492, 496, 497, 498, 500, 504, 505, 544
- Ruşuk ..... 62, 63, 64, 65, 498, 500, 539
- rüya ..... 69, 74, 147
- Saatgiray ..... 316, 324, 533
- Sabire ..... 184, 192, 205, 207, 208, 529
- Sadık Rifat Paşa ..... 48
- Sadullah Paşa ..... 27
- Safa ..... 286, 293, 299, 302, 303, 306, 307, 532
- Safa Efendi .... 286, 299, 302, 303, 306, 307, 532
- Safiye ..... 372, 374, 389, 390, 535
- Said ..... 230, 530
- Saint Denis ..... 272, 531
- Sait Bey ..... 537
- Salamon ..... 95, 526
- Salıpazarı ..... 152, 153, 160, 164, 167, 168, 476, 528, 538
- Saliha Molla . 283, 285, 286, 288, 289, 292, 295, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 532
- Samatya ..... 477, 538
- Samuel ..... 18, 20, 136, 527
- Sanatkar Namusu* ..... 81
- Sancho Panza ..... 16, 20
- Sarafin ..... 421, 426, 432, 536
- Sarc ..... 53
- Sardunya ..... 271, 531
- Sarraff Ohannes ..... 437, 445, 537
- Satyricon* ..... 13
- Savemond ..... 267, 277, 531
- Sazyek ..... 240
- Sée ..... 23
- Sefaretname ..... 29
- Sefiller* ..... 40, 73, 148, 243, 385, 518, 541
- Seher ..... 316, 328, 329, 533
- self conscious narrator ..... 451, 522
- Selim .... 45, 89, 97, 104, 322, 323, 338, 526, 533
- Semmûrkaş ..... 326, 327, 330, 332, 334, 533
- Sena Bey ..... 248, 265, 531
- senconic ..... 144
- Sened-i İttifak ..... 46
- Sergüzeşt* ..... 34, 108
- Serkiz ..... 299, 532
- Seymour ..... 54
- Seyyid Ahmed ..... 230, 530
- Seyyid Ali Efendi ..... 45
- Seyyid Muhammed Kudsi ..... 230, 530
- Shakespeare ..... 143, 235
- Shroder ..... 11, 15, 16, 25
- Sırp ..... 46, 47
- Sid'in Hülasası* ..... 81
- Sîdî Hamdan ..... 121, 132, 527
- Sîdî Osman ..... 113, 114, 117, 127, 130, 131, 132, 144, 527
- sight of world ..... 34
- sightseeing ..... 485
- Simon Angot ..... 260, 261, 531
- Sinop ..... 60, 61, 334
- Sinyor ..... 113, 114, 127, 130, 131, 136, 149, 527
- Sipros ..... 118, 133, 527
- Sir Toby Belce* ..... 12, 17
- Sirac ..... 62
- Sirkeci ..... 374, 375, 392, 395, 396, 397, 535
- Sisam* ..... 66
- Sitti Zehra ..... 227, 230, 530
- Siyavuşgil ..... 76
- Smith ..... 22, 23
- snob ..... 252, 253, 269, 418, 423, 458, 464, 473
- Sofi ..... 421, 425, 536
- Sofya ..... 62, 64
- Sohbet Ağa ..... 508, 511, 512, 513, 515, 516, 517, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 540
- Sohum ..... 313, 314, 315, 318, 322, 325, 331, 332, 334, 338, 340, 533
- Sophokles ..... 12
- Sözde Kızlar* ..... 293
- Spectateur Oriental* ..... 56
- spokesman ..... 248, 431, 453, 472, 546
- Stains ..... 272, 531
- Stevick ..... 7, 9, 10, 11, 21, 522
- Sthendal* ..... 16, 39
- Stockholm ..... 76, 77
- stream of conscious ..... 451, 546
- Sue ..... 38, 41



- suicide .....405  
Sultan Abdülhamit .....76, 77, 341  
summary narrative..... 145, 400, 546  
Sungu .....61, 73  
Suphi .... 247, 316, 320, 485, 486, 487, 488, 489,  
490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498,  
499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 539,  
543, 546  
Suriye ..... 46, 47, 112, 118, 142, 213, 219, 220,  
229, 232, 236, 242, 346, 361, 363, 365, 527,  
530, 534  
suspense ..... 121, 198, 361, 362, 394  
Süleyman 6, 19, 47, 60, 61, 65, 68, 79, 191, 198,  
216, 218, 225, 226, 227, 230, 236, 238, 275,  
282, 288, 295, 296, 313, 343, 344, 345, 346,  
347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355,  
356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364,  
365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 529, 530,  
534, 544, 548  
Süleyman Ağa .....60, 61  
*Süleyman Muslî* .. 6, 79, 282, 313, 343, 344, 345,  
346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354,  
355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363,  
364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 534,  
544, 548  
Süleyman Paşa .....47, 68  
Süleyman Rahmi Efendi..... 191, 198, 529  
Süleymaniye ... 94, 153, 192, 311, 376, 380, 382,  
386, 387, 388, 389, 391, 393, 394, 396, 398,  
535  
Sünbül .. 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289,  
290, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301,  
302, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 311,  
532  
Süveyş .....47  
Swift .....17  
*Symrénéen* .....56  
Syrienne .....260, 531  
Şahbâz ..... 390, 402, 535  
Şahıslar..... 4, 84, 86, 92, 96, 100, 112, 115, 118,  
131, 137, 152, 153, 157, 163, 176, 177, 181,  
182, 190, 192, 196, 214, 215, 217, 220, 225,  
229, 234, 248, 252, 254, 260, 268, 285, 288,  
290, 296, 299, 314, 315, 318, 319, 323, 345,  
348, 351, 353, 358, 373, 374, 378, 381, 391,  
407, 410, 412, 420, 436, 438, 440, 446, 456,  
457, 461, 464, 469, 470, 486, 490, 495, 508,  
510, 511, 514, 517, 543  
*Şair Evlenmesi*.....2, 191, 542  
Şakir Ağa..... 384, 388, 389, 535  
Şakir Paşa.....65, 543  
Şam ..... 112, 115, 117, 120, 121, 125, 126, 138,  
139, 140, 141, 142, 143, 213, 214, 216, 217,  
219, 220, 221, 224, 232, 233, 234, 235, 236,  
237, 238, 241, 242, 356, 359, 361, 365, 527,  
530, 534  
Şefik.....372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380,  
381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389,  
390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398,  
399, 400, 401, 402, 403, 535  
Şehame..214, 219, 226, 227, 228, 230, 234, 238,  
530  
Şehime ....83, 86, 88, 90, 91, 95, 97, 98, 99, 100,  
103, 526  
Şehlevend.....175, 176, 177, 178, 179, 180, 181,  
182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190,  
191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,  
200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208,  
209, 210, 211, 213, 529  
Şehnaz...406, 411, 414, 415, 416, 419, 421, 422,  
424, 425, 426, 427, 429, 536  
Şehzadebaşı..... 293, 302, 418, 422, 424, 532  
Şekerci Amca..... 193, 529  
Şemsettin Sami ..... 2, 34, 197, 542  
Şemsipaşa ..... 456, 458, 462, 476, 477, 538  
Şeyh Galip ..... 293  
Şeyh Gazruf ..... 181, 192, 529  
Şeyh Gergevanî..... 299, 532  
Şeyhi ..... 253  
Şeyhulcebel Hând Alâeddin.....534  
Şinasi ..... 2, 27, 29, 36, 54, 191, 542  
T. H. Green ..... 12  
*Taaffüf*..... 80, 119, 316, 448, 524  
*Taaşuk-ı Talât ve Fitnat* ..... 2, 3, 28, 32, 33, 42,  
102, 542  
Tahtakale 70, 176, 178, 188, 190, 191, 195, 198,  
200, 207, 303, 529, 532  
taken vengeance..... 96  
Taksim ..... 425, 427, 460, 466, 536  
Takü ..... 327, 533  
*Takvim-i Vakayi* ..... 75  
*Takvim-i Vekayi* ..... 56  
Talat ..... 34, 455, 456, 458, 459, 460, 462, 463,  
465, 466, 468, 469, 470, 472, 473, 474, 475,  
477, 478, 480, 481, 538  
*Talim-i Edebiyat* ..... 36  
Tanpınar ....27, 29, 32, 48, 58, 60, 72, 74, 75, 76,  
148, 210, 283, 485, 507  
Tanrısal bakış açısı..... 238  
Tanzimat .....4, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38,  
39, 40, 41, 44, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56,  
58, 59, 60, 62, 75, 86, 94, 101, 104, 108, 119,  
149, 151, 152, 156, 157, 175, 191, 197, 203,  
241, 247, 254, 270, 279, 284, 295, 301, 329,  
376, 379, 383, 386, 393, 422, 423, 433, 448,  
452, 455, 460, 461, 462, 464, 471, 472, 493,  
518, 541, 548, 549  
tarih.11, 63, 65, 78, 82, 104, 107, 112, 147, 154,  
198, 226, 239, 243, 340, 343, 359, 364, 366,  
368, 369, 370, 426, 503, 505, 546, 548  
Tarlan..... 38  
Tatar..... 495, 497, 505, 539  
Tatavla ..... 449, 450, 537

|   |  |   |  |
|---|--|---|--|
| tefsir .....  | 67, 68, 153  | Urfa.....   | 343, 346, 361, 364, 534  |
| Tekin .....   | 10, 22, 170  | Us .....  | 60, 61   |
| <i>Telemak</i> .....  | 30, 37, 38, 541, 542   | <i>Utopia</i> .....   | 17   |
| Teodor ....   | 40, 111, 213, 348, 353, 357, 358, 534  | Uysal .....   | 435  |
| Teodor Kasab .....  | 40, 111, 213   | Uzletî Efendi..137, 410, 411, 418, 419, 422, 424, 527, 536  |  |
| <i>Tercüman-ı Ahval</i> .....   | 36   | Uzunçarşılı.....  | 287, 298, 532  |
| <i>Tercüman-ı Hakikat</i> .....   | 75, 76, 485  | <i>Üç Yüzlü Karı</i> .....  | 81   |
| Tercüme Odası .....   | 48   | Ülgen ...6, 70, 154, 246, 249, 251, 282, 313, 343   |  |
| <i>Tercüme-i Telemak</i> .....  | 2  | Ülken .....   | 37, 52, 76   |
| Tevfik Fikret .....   | 78, 249  | Üsküdar.85, 88, 91, 96, 100, 101, 103, 157, 168, 169, 303, 306, 457, 462, 464, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 526, 528, 532, 538 |  |
| Tevrat .....  | 67, 68   | üslup.....4, 13, 26, 106, 110, 145, 149, 150, 174, 280, 311, 370, 398, 403, 430, 433, 483, 484, 505, 506, 525, 547              |  |
| Thackeray.....  | 15   | <i>Üss-i İnkılâb</i> .....  | 75   |
| <i>The Adventure of Master</i> .....  | 17   | Üyepazarcı .....  | 112  |
| <i>The Golden Ass</i> .....   | 13   | Vah.....  | 6, 68, 80, 119, 405, 455, 456, 459, 465, 469, 472, 473, 474, 475, 477, 481, 482, 549 |
| <i>The Princess of Cleves</i> .....   | 18   | <i>Vakayi-i Giridiye</i> .....  | 56   |
| <i>The Routledge Dictionary of Literary Terms</i> ....  | 7  | <i>Vanity Fair</i> .....  | 15   |
| <i>The Song of Roland</i> .....   | 13   | Varna .....   | 492, 498, 500, 539   |
| <i>The Thirty-Six Dramatic Situations</i> ..96, 195, 329  |  | Varonski.....   | 253, 268, 280, 531   |
| <i>The Triumph of Time</i> .....  | 17   | Vasili.....   | 438, 443, 537  |
| <i>The Unfortunate Traveller</i> .....  | 17   | Vatan sevgisi.....  | 337  |
| Timur....   | 114, 117, 122, 126, 131, 139, 140, 142, 148, 223, 225, 243, 306, 359, 527                          | <i>Vatan yahut Silistre</i> .....   | 72, 197, 335, 337  |
| Tinseau .....   | 81   | <i>Vekayi Mısriyye</i> .....  | 56   |
| Tirmizi.....  | 31   | Veldet.....   | 49, 50   |
| Tokgöz .....  | 75   | vengeance .....   | 392  |
| Tolçi .....   | 65, 68   | Verne .....   | 40, 70, 485, 547   |
| Tolstoy .....   | 20, 138, 271   | <i>Versailles</i> .....   | 77   |
| <i>Tom Jones</i> .....  | 18, 25, 514, 524   | Veysel.83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 108, 109, 181, 192, 526, 529                      |  |
| Tophane....   | 60, 62, 153, 164, 168, 169, 476, 528, 538  | Veysel Efendi..83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 108, 109, 526                                 |  |
| Töre .....  | 149  | Victor Hague.....   | 416, 421, 426, 432, 536  |
| Trabzon .....   | 101, 329, 526  | Vidin ...62, 63, 65, 373, 376, 380, 382, 383, 384, 389, 391, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 401, 402, 535                        |  |
| Trieste.....  | 77   | Virgilius .....   | 13   |
| <i>Trilling</i> .....   | 20, 25   | Virgilius .....   | 13   |
| Trillo ....   | 124, 125, 127, 128, 138, 142, 146, 148, 214, 220, 221, 222, 223, 228, 232, 233, 242, 243, 527, 530 | Virginia.....   | 445, 489, 537  |
| <i>Tuna</i> ...   | 2, 62, 63, 64, 65, 66, 492, 500, 539, 542, 543   | Virginie Alcola ....  | 252, 258, 259, 260, 262, 269, 280, 531   |
| Tunus.....  | 236, 530   | <i>Viyana</i> .....   | 1, 24, 48, 77  |
| Turgenyev .....   | 40   | Voltaire .....  | 17, 37, 81, 209, 436   |
| <i>Turquiere</i> .....  | 53   | <i>Volter Yirmi Yaşında</i> .....   | 81   |
| <i>Türk Tiyatro Tarihi</i> .....  | 27   | Watt .....  | 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 26   |
| Tüysüz Mehmet.....  | 93, 526  | writing time.....   | 176, 335   |
| Uç .....  | 7, 10, 32, 63, 68, 78, 421, 435  | Yahudi ...95, 116, 136, 138, 232, 299, 344, 347, 349, 353, 357, 358, 361, 532   |  |
| Uçman .....   | 151  | Yakup....   | 113, 116, 117, 122, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 137, 144, 157, 270, 292, 527       |
| <i>Udolf Hisarı</i> .....   | 81   |   |  |
| Uğurcan 60, 69, 73, 83, 154, 249, 250, 343, 376, 455, 508   |  |   |  |
| Ulviye Hanım507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 540 |  |   |  |
| unfinished novel.....   | 313, 329, 331  |   |  |
| unravelling ....  | 98, 138, 196, 233, 269, 300, 331, 360, 393, 422, 447, 473, 497, 518                                |   |  |
| unreliable narrator .....   | 106, 428   |   |  |
| Uraz.....   | 79, 246  |   |  |

|                                  |   |   |  |
|----------------------------------|---|---|--|
| Yakup el Deca .....              | 127, 130, 135, 527                              | 295, 297, 300, 302, 303, 304, 307, 310, 311,      |  |
| yanlış terbiye .....             | 284, 300, 301, 302, 304, 308                    | 315, 319, 324, 327, 334, 335, 340, 344, 348,      |  |
| yapı.....                        | 4, 97, 164, 175, 285, 392, 422, 448, 474,       | 351, 361, 366, 368, 370, 371, 381, 384, 386,      |  |
|                                  | 496, 507, 518, 547                              | 395, 396, 397, 398, 400, 401, 403, 408, 409,      |  |
| Yayla .....                      | 31  | 415, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 431, 433,      |  |
| Yazgıç .....                     | 61, 78  | 441, 444, 450, 451, 458, 459, 465, 466, 468,      |  |
| <i>Yedi Uyurlar</i> .....        | 101, 108  | 469, 471, 477, 478, 479, 482, 484, 491, 493,      |  |
| Yeniçeri.....                    | 46, 47, 82, 83, 84, 85, 99, 103, 230,           | 499, 500, 501, 506, 510, 514, 521, 522, 525,      |  |
|                                  | 530   | 545, 546, 547                                     |  |
| <i>Yeniçeriler</i> .....         | 5, 88, 93, 106                                  | <i>Zehra</i> .....                                | 153, 218, 227, 230                           |
| Yenikapı .....                   | 535   | <i>Zekâ Bey</i> .....                             | 246, 247, 248, 252, 253, 255, 257,           |
| <i>Yeryüzünde Bir Melek</i> ..   | 6, 68, 79, 372, 373, 382,                       | 258, 264, 268, 269, 270, 274, 276, 531, 548       |  |
|                                  | 391, 392, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402,    | <i>Zekâyi</i> ...                                 | 406, 407, 410, 411, 412, 413, 414, 415,      |
|                                  | 403, 549  |   | 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, |
| Yetiş .....                      | 5, 6, 82, 153, 175, 405, 434, 435, 455,         |   | 426, 427, 430, 431, 432, 433, 536            |
|                                  | 485, 507  | <i>Zerno</i> .....                                | 112, 113, 114, 117, 121, 125, 128, 129,      |
| Yezdan .....                     | 216, 224, 225, 530                              |   | 134, 137, 139, 146, 214, 216, 217, 220, 221, |
| Yıldız .....                     | 124, 251  |   | 223, 228, 232, 233, 238, 239, 240, 242, 527, |
| Yılmaz .....                     | 34, 36, 38                                      |   | 530  |
| Yiğit .....                      | 60, 62  | <i>Zevra</i> .....                                | 2, 67  |
| Yorgaki.....                     | 439, 441, 442, 443, 449, 450, 537               | <i>Zeyl-i Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar</i> | 213,   |
| Yorgidis.....                    | 265, 531  |   | 234, 237                                     |
| Yunus ...                        | 129, 130, 135, 136, 185, 193, 200, 210,         | <i>Ziver Ağa</i> .....                            | 137, 527                                     |
|                                  | 313, 316, 317, 321, 322, 326, 327, 328, 332,    | <i>Ziya Paşa</i> .....                            | 29, 36, 54                                   |
|                                  | 335, 337, 339, 527, 529, 533                    | <i>Ziyet</i> .....                                | 445, 537                                     |
| Yunus Berke .....                | 135, 136, 527                                   | <i>Zübdetü'l-Hakâyık</i> .....                    | 75   |
| Yusuf Ağa Efendi.....            | 45  | <i>Zülfikar</i> .....                             | 244  |
| Yusuf Kâmil Paşa.....            | 30, 37, 541                                     | <i>Zülfikâr Bey</i> .....                         | 230, 530                                     |
| <i>Yusuf ve Kardeşleri</i> ..... | 157   |   |  |
| Yümni Bey ....                   | 439, 441, 442, 449, 450, 451, 537               | I. Abdülhamit .....                               | 45   |
|                                  |   | I. Abdülmecit .....                               | 49   |
| zaman ....                       | 4, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 23, 25, 26,       | I. Meşrutiyet.....                                | 47   |
|                                  | 32, 35, 54, 58, 60, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, | I. Nikola .....                                   | 46, 54                                       |
|                                  | 74, 82, 86, 87, 89, 96, 97, 104, 105, 106, 110, | II. Mahmut .....                                  | 29, 39, 46, 47, 48, 49, 56, 82               |
|                                  | 112, 118, 123, 124, 126, 130, 139, 140, 143,    | III. Selim ..                                     | 29, 39, 45, 46, 53, 82, 83, 85, 97, 104,     |
|                                  | 144, 145, 146, 150, 153, 157, 167, 169, 170,    |   | 108, 109                                     |
|                                  | 171, 181, 183, 187, 189, 196, 198, 202, 203,    | XVI Louis .....                                   | 39   |
|                                  | 204, 205, 209, 211, 224, 226, 237, 238, 249,    |   |  |
|                                  | 250, 251, 256, 273, 274, 276, 279, 280, 291,    |   |  |