

A MYSTERIOUS OTTOMAN NARRATION: HAGOP HACIYAN'S *KIŞ
GECELERİ* AS A 19TH CENTURY ADVENTURE NOVEL

AZRA ÇELİK

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2021

A MYSTERIOUS OTTOMAN NARRATION: HAGOP HACIYAN'S *KIŞ
GECELERİ* AS A 19TH CENTURY ADVENTURE NOVEL

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts
in
Turkish Language and Literature

by
Azra Çelik

Boğaziçi University

2021

OSMANLI'DA ESRRARLI BİR ANLATI: 19. YÜZYIL MACERA ROMANI
OLARAK AGOP HACIYAN'IN *KIŞ GECELERİ*

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Azra Çelik

Boğaziçi Üniversitesi

2021

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Azra Çelik, certify that

I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution; this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution; this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date

ABSTRACT

A Mysterious Ottoman Narration: Hagop Hacıyan's *Kış Geceleri* as a 19th Century Adventure Novel

This thesis examines Agop Hacıyan's *Kış Geceleri* as an example of an adventure novel sub-genre classified as a popular novel genre. Written in the 19th century Ottoman Empire, the work was originally written in Armenian under the name of "Pera Geceleri" and then transferred to Turkish with some changes and became popular enough to make three editions in its period. The text, which is about the adventures of the Armenians in the Beyoğlu region, is generically related to the Paris Mystery text. Continuing the "mysterious revenge adventures" genre, of which Paris Mystery is the founding text, *Kış Geceleri* has created a variation in this genre in the context of Ottoman literature. When we look at the common features of mysterious vengeance adventures, the text mostly walks in the heart of a city with the emergence of a situation to take revenge due to a crime and the deterioration of the existing order, ending with the restoration of justice. At the end of the adventure, the super-strong heroes restore order by applying justice in their way, and take revenge on the weak, and close the text. However, the text of *Kış Geceleri* ends with the inability to take revenge, the victims of the text turn into madness, and the establishment of justice by the state, which cannot be established by the heroes. In this way, the text creates a kind of deviation.

ÖZET

Osmanlı'da Esrarlı Bir Anlatı: 19. Yüzyıl Macera Romanı Olarak Hagop Hacıyan'ın

Kış Geceleri

Bu tez temelde bir popüler roman türü olarak sınıflandırılmış macera romanı alttürünün bir örneği olarak Agop Hacıyan'ın *Kış Geceleri* romanını incelemektedir. 19. Yüzyıl Osmanlı'sında kaleme alınan eser, aslında öncelikle "Pera Geceleri" ismiyle Ermenice olarak kaleme alınıp sonrasında Türkçe'ye kimi değişikliklerle aktarılmış ve döneminde üç baskı yapacak kadar popüler olmuştur. Beyoğlu çevresindeki Ermenilerin başlarından geçen maceraları konu alan metin, türsel olarak *Paris Esrarı* metni ile bir ilişkilenebilir. *Paris Esrarı*'nın kurucu metni olduğu "esrarlı şehir maceraları" türünü sürdüren *Kış Geceleri*, Osmanlı edebiyatı bağlamında bu türe dair bir çeşitlemede bulunarak türde bir sapma yaratmış olur. Esrarlı şehir maceralarının ortak özelliklerine bakıldığında metin çoğunlukla bir şehrin göbeğinde bir suç sebebiyle intikam alınacak bir durumun ortaya çıkması ve var olan düzenin bozulması izleğinde yürür, adaletin yeniden tesis edilmesi ile sonlanır. Maceranın sonunda süper-güçlü konumdaki kahramanlar adaleti kendi usullerince uygulayarak düzeni yeniden tesis eder ve zayıfların intikamını alarak metni kapatırlar. Oysa *Kış Geceleri* metni intikamın bir türlü alınamayışı, metnin mağdurlarının birer maduna dönüşmesi ve kahramanlar elinden tesis edilemeyen adaletin devlet eli ile tesis edilmesi ile sonlanır. Bu haliyle metin türde bir sapma yaratmış olur.

TEŞEKKÜR

Bu tezin ortaya çıkmasında katkısı bulunan herkese karşı teşekkürü borç biliyorum. Öncelikle yüksek lisans eğitimim boyunca bana katkısı sonsuz olan sevgili Boğaziçi Üniversitesi hocalarına teşekkür etmek istiyorum. Bunlar içinde şüphesiz ki, özel olarak tez danışmanım Erol Köroğlu'na teşekkür etmeliyim. Kendisi gerek aldığım dersler boyunca gerek akademik üretimlerim esnasında ama en çok da tez sürecimin yönetimi konusunda benden desteğini hiç esirgemedi. Önümde açtığı yeni ufuklar sayesinde bu tezi odaya çıkarabildim. Bu süreç boyunca eleştirileri, aydınlatıcı fikirleri, eşsiz katkıları sayesinde bugün tezimi noktalayabiliyorum. Kendisine sonsuz teşekkürlerimi iletiyorum, başım sıkıştığı her an ufak müdahaleleriyle hayat kurtardı, zorlandığımı her düşündüğümde beni yüreklendirdi, heyecanımı tazeleyip beni yeniden tezime döndürdü.

Sevgili Mehmet Fatih Uslu'ya da bu süreçteki desteği için sonsuz teşekkürlerimi iletiyorum. Ermeni edebiyatı, Ermeni harfli Türkçe yayınlar ve daha nicesi ama en çok da edebiyatın içinde kaybolma aşkı ile beni tanıştıran kişi olduğu için kendisine minnettarım. Hiç bilmediğim birçok alana ilk adımlarımı attığımda yanımdaki kişi hep kendisi oldu ve her attığım adımda kendimi, yeteneklerimi daha iyi keşfetmemi sağladı. Bu tez sürecinde Ermenice kaynaklara ulaşmam konusundaki yardımları ve bu alana dair engine bilgisi ile yolumu açması benim adıma çok ama çok kıymetli, teşekkür ediyorum.

Tezin fikri oluşumu esnasındaki katkıları, tıkanırdığım zamanlardaki motive edici konuşmaları ve önüme açtığı yeni konu ve yollar ile sevgili Fatih Altuğ'a da teşekkür ediyorum. Kendisi ile yaptığımız zihin açıcı konuşmalar sayesinde bu tez

çok daha oturaklı bir bakış açısına sahip oldu ve yalnızca bu tez ile sınırlı kalmayacak bir alanı görmemi sağladı.

Bu tezin yazım aşamasında olmasa da tezi ortaya çıkarabilmemi sağlayacak noktaya ulaşmamdaki katkısından ötürü sevgili Saliha Parker'e derin sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunuyorum. Kendisi bambaşka bir alandan bambaşka bir perspektif ile beni donattığından bu metni bulmama ön ayak oldu. Kendi deyimi ile "ahbab"lığına mahzar olduğum için ne kadar onur duysam azdır.

Tezin yazım aşamasında bana eleştirileri ve fikirleri ile katkı sunan dostlarım başta Hüsna Baka Dalp, Hüsniye Koç, Abdullah Doğan ve Tuğba Ece Eralp'e de çokça teşekkür ediyorum. Beyin fırtınalarında birlikte kulaç attığımız için çok memnunum.

En büyük teşekkürü tabii ki aileme borçluyum. Annem, tabii ki hep her zaman her türlü yardımıyla bu süreçte de elim, ayağım oldu. Bu süreçte bir kez daha gördüm ki kendisinin kızı olduğum için çok şanslıyım. Sevgili eşim Ahmet Yasin Çelik' ile bu metne dair tüm ilkleri ve enleri yaşadık. Romanı bulma aşamamdaki heyecanıma ortaktı, her yeni keşfimde beni dinledi, zihnimi açtı. Yardımları olmasa bugün bu teşekkürü yazıyor olamayacaktım. Bu tezin her aşamasına dahil olup benimle birlikte *Kış Geceleri*'ni yaşadığı için çok mutluyum. Sevgili oğlum Baki Mirza'ya da kucak dolusu sevgilerimi iletiyorum. Tezi sıkı sıkıya yazdığım son bir yıllık süreçte kendisi minik hayatı ile bu sürece dahil oldu. Tezin üretildiği sürecin büyük bir kısmında bazen uyuyarak bazen klavye tuşlarına basarak devamlı kucagımda idi. Hayatıma kattığı güzel enerjisi olmasaydı bu tezi yazamayacaktım. Her gün beni yenileyip önümde yeni kapılar açtığı için kendisini çokça kucaklıyorum.

Son olarak bu tez Türk Dil Kurumu yüksek lisans bursu ile desteklenerek hazırlanmıştır, bu destekten ötürü kendilerine teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2: POPÜLER EDEBİYAT ÜZERİNE BİR TARTIŞMA.....	6
2.1 Cumhuriyet döneminde modern Osmanlı popüler edebiyatının görünmezliği.....	7
2.2 Modern Osmanlı edebiyatı içinde popüler edebiyat görünür mü?.....	19
2.3 Popüler romanı nerelerde görebiliriz?	24
2.4 <i>Kış Geceleri</i> ve Agop Hacıyan üzerine.....	27
2.5 Avrupa macera romanının Osmanlı'daki tezahürleri.....	34
BÖLÜM 3: İNTİKAM ODAKLI ESRARLI ŞEHİR MACERALARINA TEORİK BİR BAKIŞ: KURUCU METİN <i>PARİS ESRARI</i> İLE <i>KIŞ GECELERİ</i> NASIL İLİŞKİLENİR?.....	49
3.1 Türe teorik bir bakış.....	49
3.2 Macera türü odağında türsel sapmalar ve devamlılıklar.....	54
3.3 <i>Kış Geceleri Paris Esrarı</i> 'ndan mülhem ise bunu nasıl okuruz?	64
BÖLÜM 4: BİR KURBANLAR ANLATISI OLARAK <i>KIŞ GECELERİ</i> : İNTİKAM MACERASINI TERSTEN OKUMAK.....	83
4.1 Metnin yapısı üzerine.....	83
4.2 Yapının ters yüz oluşu: Alınamayan intikamlar.....	100
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	123
EK 1: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	132
KAYNAKÇA.....	137

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Osmanlı kültürel alanı söz konusu olduğunda 19. yüzyıl, yeni türlerin ortaya çıkmaya başladığı bir dönem olarak dikkat çeker. Matbuat dünyasının hızla zenginleşmeye başladığı bir süreç olan bu dönemde gerek tercüme gerek telif üretimleri ile genişleyen bir metinler külliyatı niteliksel açıdan büyük çeşitlilikler barındırır. Özellikle edebi metinler ve daha özelinde roman bağlamında hem bir önceki yüzyıla hem de çağdaşı olan yazarlara ait birçok metnin Osmanlı kültürel alanında hızla tüketilmeye başlanması, bu çeşitliliğin bir tercih olarak artırılmasına ön ayak olmuştur. Avrupalı yazarların kendi dillerinde tüketilmesinin dışında bazen bir metnin birden fazla tercümesinin ortaya konacak kadar dikkat çekmesiyle bu dönemde karşılaşılır.

Üretilen metinler, tercüme ile sınırlı kalmaz; çoğu zaman gözler önündeki bu metinlerle bir etkilenme ilişkisine giren yeni metinlerin üretimleri de bu dönemde hatırı sayılır derecelere ulaşır. Dönemin yazarları ve yayıncıları yeni bir tür olan roman ile karşılaşan okuru, okuduklarının daha fazlası hakkında talepkâr hale getirecek her türlü metni bu dönemde gündeme taşımaya çalışmışlardır. Bunu yaparken ise çoğunlukla tercih ettikleri metinlerin Avrupa’da popüler olarak tüketilen metinlerden mülhem olduğu göze çarpar. Tanzimat yazarları bir yandan kendileri Avrupa metinleriyle ilk karşılaşmalarını yaşarken öte yandan okuru da yeni metinlerle buluşturma heyecanını üstlenir. Bu dönemde üretilen metinlerin farklı türlere temas etmesi de bu bağlamda kaçınılmaz olur. Oluşan metinler külliyatı içerisinde gün yüzüne çıkmamış metinlerin sayısı ise halen azımsanamayacak ölçüdedir. Bu bağlamda gün yüzüne çıkmamış ve döneminde üretilen metinler

topluluğu içinde farklı bir türü imleyen bir metin olan *Kış Geceleri* bu tezin konusu olacak. 1889 yılında İstanbul’da yaşayan ve yayıncılık ile meşgul bir Ermeni olan Agop Hacıyan tarafından kaleme alınan Arap harfli Türkçe bir metin olan *Kış Geceleri*, türsel olarak esrarlı bir intikam macerasıdır. Dahası bu metin, *Paris Esrarı*’nın başlatmış olduğu esrarlı şehir maceraları türüne kendi yerelliği ile eklemlenir. Bu tez ilişkilendirme biçimlerini ve yapısını irdeleyerek bu metni edebiyat tarihleri içerisinde konumlandırma çabasının bir ürünüdür.

Kış Geceleri ve benzeri metinlerin günümüze dek pek de gün yüzüne çıkmamış olmasında elbette kimi geçerli sebepler de sıralanabilir. Bunların arasında en çok dikkat çeken bu tür metinlerin popüler metinler olmalarından kaynaklı ikincil metinler olarak dışlanmalarıdır. Bu tür bir dışlanma şüphesiz ki kanon oluşumu esnasındaki tercihler doğrultusunda gerçekleşir. Hangi metinlerin kanona dahil olup olmayacağı meselesi, kanonun oluştuğu dönemin toplumsal ve ideolojik koşullarıyla yakından ilişkilidir. Bu bağlamda tezin giriş bölümü Tanzimat döneminden bu yana kanon kurulumu meselesini masaya yatırarak popüler ve başarısız görülmüş metinler grubunun yokluğunu gündeme taşıyacak. Popüler metinlerin kanona dahil olmayışında iki ortak eğilimi merceğe alındığında görülür ki, bu metinler ya yeterince başarılı bulunmayıp ikinci, hatta üçüncü sınıf görülür ya da zaten Ermeni, Rum ya da Levanten gibi kimlikler taşıyan yazarların kaleminden çıktıkları için milli bir edebiyat kurulumunda yer alamayacak niteliktedirler. Bu savı ortaya atarken 19. yüzyıldan 21.yüzyıla uzanan bir dönemin edebiyat tarihlerini mercek altına alarak bu tür metinlerin popüler metinler grubu karşısında nasıl bir konum aldığını irdeleyeceğim.

Buradan hareketle giriş bölümünde *Kış Geceleri*’nin nasıl bir metin olduğu üzerinde durarak bu metnin üretiminde etkisi olabilecek fakat hep dışarıda bırakılmış

metinler *corpusunu* gündeme taşıyacağım. *Kış Geceleri*'nin üretiminde etkisi olabilecek ve yayımlandığı 1889 yılına dek Osmanlı literatürüne kazandırılmış fakat popüler olması hasebiyle hiç değinilmemiş metinleri görünür kılmayı bu sebeple önemli buluyorum. Bu gibi metinlerin oluşturduğu geniş havuz gün yüzüne çıktıkça 19. yüzyıl metinlerinin ve kültürel ortamının anlaşılması ve doğru biçimde tanınmasının daha mümkün olacağı aşikârdır. Bu sebeple ister yabancı dil üzerinden ister tercüme veya telif üretim üzerinden Osmanlı okuruna sunulmuş olsun, birden fazla baskı yapan, baskıları tükenen, tefrikalarda günlerce devamı beklenen, durmadan el değiştiren ve birçok kişiye ulaşan bunca metnin Osmanlı okur yazarları üzerinde nasıl bir etki bıraktığını tartışmaya açacak bilgiler sunmak bu tezin hedeflerinden biridir.

Kanonda, popüler romanların görünür olmamasının yanında günümüz çalışmalarında da bu tür romanları gündeme getirmekten imtina edildiği dikkate çarpar. Yine de son yıllarda popüler roman, 19. yüzyıl Osmanlısında üretilen metinlerin türsel olarak sınıflandırılması üzerine fantastik, polisiye gibi türlerde yapılan çalışmalar vasıtasıyla daha ziyade irdelenir. Bununla birlikte macera türü (*adventure stories*) üzerine henüz pek düşünülmemiştir. Bunun sebebi macera türünün sınırlarının diğer türler kadar belirgin olmayan ve çokça dallanıp budaklanan bir yapı taşıması gibi görünebilir. Nitekim 19. yüzyılda çok popüler olmuş iki metin üzerinden düşünüldüğünde, *Monte Kristo Kontu* da bir macera anlatısıdır *Paris Esrarı* da; fakat ikisi aslında birbirlerinden oldukça farklı türsel özellikler ve yapısal izlekler taşıdıklarından tür kuramlarında yan yana anılmazlar. Osmanlı entelektüelleri her ne kadar bu türden metinleri bir sınıflandırmaya tabi tutmaksızın yalnızca “meşhur” olmaları üzerinden okura sunmuş olsa da gün yüzüne çıkan çok sayıda metnin varlığı öbek öbek türsel gruplamaların mümkün olabileceğini

kanıtlamaktadır. Tezin giriş bölümünün ikinci kısmında popüler metin grubu içindeki bu türden tercüme ve telif metinlerden söz açarak farklı tartışmalara da açık kapı bırakmış olmayı umuyorum.

Kış Geceleri'nin bir esrarlı şehir macerası olduğunu iddia ettiğim bu tezde beni bu düşünceye sevk eden metinsel karşılaştırmayı türün kurucu metni olduğundan dolayı *Paris Esrarı* üzerinden yapacağım. Fakat bunu yaparken aynı zamanda iki metnin de ortak olarak taşıdıkları tefrika olma meselesi göz ardı edilmemelidir. İki metin de birer tefrika olduklarından *roman feuilleton* türünün yapısal özelliklerine bağlıdırlar ve bunu macera türünün yapısı ile harmanlayarak ortaya koyarlar.

Tezin ikinci ve üçüncü bölümlerinde *Kış Geceleri*'nin esrar macerası olma özelliği vurgulanacağından tür kuramları ikinci bölümden sonra merceğe alınmıştır. İkinci bölümde tür kuramları bağlamında türün ne derece sabitlenemez ve değişken bir kaideler toplamı olduğu ortaya konulduktan sonra türe katılan her metnin türe nasıl bir etki yapacağı meselesine değinilir. Bu bağlamda *Paris Esrarı* ile *Kış Geceleri* üzerinden yapılan bir karşılaştırma ile görülür ki, aslında türe katılan her yeni metin türe bir katkı sağlar ve türü değiştirip dönüştürür. Bu bağlamda iki metnin benzerlikleri kadar farklılıkları da önemli bir hal alacaktır.

Tezin üçüncü bölümü bu farkların belirginliğini vurgulayan bir bölüm olarak, *Kış Geceleri*'nin nasıl, "esrarlı şehir macerası" türünü ters yüz ettiği ve bozduğu üzerine bir örnekleme sunar. *Kış Geceleri* ikinci bölümde gösterildiği üzere yapısal anlamda türü sürdürecektir fakat bunu yaparken kendi yerelliğinden kaynaklı birçok farkı da barındıracaktır. *Paris Esrarı*'nın ezilen sınıfı ortaya çıkaran ve bunu da aristokrasi ile kesiştiren tavrının yanında *Kış Geceleri* eylemden yoksun burjuva kahramanlarla bir kurbanlar anlatısına dönüşür. *Paris Esrarı*'nın süper kahramanının gittiği her yerde adalet dağıtması ve kendi gücünü meşrulaştırmasının yanında *Kış*

Geceleri'nde bir süper kötünün karşısında tüm iyi kahramanların bir çaresizliğe ve eylemsizliğe düştüğü görülür. Bu sebeple metinde esrar baki kalmış olsa da intikam havada asılı kalır, adalet tesis edilemez ve ancak devlet eliyle ya da kader ile kötüler cezalandırılır. Türün intikam mefhumunun altını boş bırakarak farklı bir yöne çeken *Kış Geceleri*'nin bu tavrıyla neler kastedildiği son bölümde ortaya konacaktır.

BÖLÜM 2

POPÜLER EDEBİYAT ÜZERİNE BİR TARTIŞMA

Osmanlı İmparatorluğunun son dönemindeki kültürel ortamın yapısını görünür kılmayı amaçlayan çalışmalar sayesinde, Osmanlı okuryazarlarının üretim ve tüketim pratiklerine dair pek çok fikir edinmek artık mümkün hâle geldi. Bu tezin temel amacı, Johann Strauss'un gündeme getirdiği 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyılda "kimler neleri okurdu?" sorusunun açtığı kanaldan hareket edebilmek. Böylece metinlerin hem dış dünya ile kurdukları ilişkilere, edebiyat tarihleri içinde nasıl konumlandıklarına hem de kurmuş oldukları yapılara, anlatım biçimleri ve teknikler ile okura yansıtıklarına odaklanan bir bakış açısını gündeme taşımak. Bu anlamda, bu tez, edebiyat tarihlerinin kurduğu "kanon dışında" kalmış metinlerin büyük cazibesine kapılarak böyle bir metni gündeme taşımayı hedefliyor. Dönemi araştırmak ve anlamak adına başvurulagelmiş ana akım edebî metinler ve onları öne çıkarıp parlatmayı sürdüren 20. yüzyıl edebiyat tarihçiliğince, 19. yüzyıl Türkçe edebiyatın anlaşılmasının kısıtlanmış olduğu ve bir sınırlılık içinden araştırma imkânları sunduğu aşikâr. Bu noktada 20. yüzyıl edebiyat tarihçiliğinin semptomatik olarak kaçındığı iki temel yönelimi gündeme taşıyacağım:

İlk hedefim, Türk edebiyat tarihlerine konu olmuş ana akım edebî metinlerin dışında kalmış, fakat onların üretim ve tüketimini etkilemiş, çoğunlukla "popüler" ve yeterince "orijinal" olamamakla itham edilip ikincil görülmüş metinler grubuna eğilmek. Böylece özellikle tiyatro, roman gibi yeni türlerde verilmeye başlanan eserlerin basit, henüz gelişmemiş, Batılı çağdaşları gibi yeterince "başarılı" olmayan, ancak daha başarılı metinlerin üretimine ön ayak olabilecek birer "ilk adım" ürün olmanın dışında taşıdığı muhtevayı öne çıkarmak.

İkinci olarak da 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatlarını bir çoğulluk içerisinde “imparatorluk edebiyatı” vurgusu bağlamında değerlendirmek. Bu sayede edebiyat tarihçiliğinin 20. yüzyılda özellikle milliyetçilik odaklı bir ideolojik yönelimin etkisinde kalmış olarak “Türk” vurgusu odağındaki metinlerle bir kanon kurup Ermeni, Rum, Bulgar, Levanten gibi imparatorluğun diğer unsurlarının Türkçe özelindeki üretimlerini görmezden gelmesinin önüne geçmeye çalışmak. Nitekim Osmanlı İmparatorluğu’nun tüm unsurlarının eşzamanlı ve benzer yönelimlerle aslında kolektif olarak gerçekleştirdikleri kültürel faaliyetlerin birbirlerinden bağımsız değerlendirilemeyecek bir yapıya sahip olduğu gün geçtikçe ortaya çıkıyor. Gerek kendi alfabelerinde fakat imparatorluğun dili olan Türkçede, gerekse kendi dillerinde fakat imparatorluğu konu alan bir “yerellik” içerisinde ve hatta direkt imparatorluğun dilinde Arap harfli olarak kaleme alınmış metinlerin sayısı yapılan araştırmalarla her geçen gün azımsanamayacak kadar artmakta. Bu sayede ne kadar koşut ve birbiriyle ilişkili bir üretim ve tüketim pratiğinin var olduğu dikkat çekiyor. Bu tez bu hususta bir katkı daha yapmayı hedefliyor. Şüphesiz ki 19. yüzyılda çok basılmış, çok okunmuş, çokça tüketilmiş yani popüler olmuş metinlerin gösterdiği resim, farklılıkları, nevi şahsına münhasırlıkları, biriciklikleri ve sapmaları ile özellikle roman türü özelinde bir başarısızlıktan çok bir zenginliğin ve yerelliğin varlığına işaret ediyor. Bunu örnekleyen bir metin olarak *Kış Geceleri* bu tezin konusu olacak.

2.1 Cumhuriyet döneminde modern Osmanlı popüler edebiyatının görünmezliği
Cumhuriyet ideolojisinin getirdiklerinin bir sonucu olarak 20. yüzyıl edebiyat tarihlerinde ve ana akım edebiyat söyleminde kimi klişe kullanımların yaygınlığı özellikle nadir örnekler dışında değişmeksizin sürmüştür; modern Osmanlı edebiyatı

bir Batı “taklitçiliği”, roman türü bir “ithal”, yeni üretilen metinler “başarısız”, “ilkel”, “kusurlu” ve “zayıf”tır. Bu ve bunun gibi nitelermelerle değerdendirilen modern Osmanlı edebiyatı içinde popöler metinler ise zaten yeterince başarılı bulunmayan bir edebi üretimi daha da geriye çekecek “başarısızlıklar” taşıdığından iyice görmezden gelinmiştir.

20. yüzyıla ait edebiyat tarihlerinin özellikle erken Cumhuriyet döneminde Tanzimat da dahil olmak üzere Osmanlı hükümranlığı süresinde üretilmiş metinler topluluğuna bakış açısı, bilinçli ya da bilinçsiz biçimde Mehmet Fuat Köprülü’nün kurucu söylemini takip eder. Köprülü, Cumhuriyet’in yeni “milli” edebiyatını inşa eden metinlerini kaleme alırken daha Osmanlı döneminden itibaren etkisi altında kaldığı Ziya Gökalp’in “Türkçülük” fikirleri üzerinden söylemini kurar. Bu söylem yapısı gereği dışlayıcı bir niteliktedir. Bu bağlamda Neslihan Demirkol’un (2015) tespitine değinmek anlamlı olacaktır:

Köprülü, edebiyat tarihini dönemlerin birbirini takip ettiği, doğrusal bir çizgide ilerleyen bir süreç olarak kabul eder. Bu kabul, hem Gibb’in hem Köprülü’nün yaşadıkları dönemin araştırma yöntemleriyle birebir örtüşmektedir. Bu nedenle söz konusu dönemin edebiyat tarihi anlayışında örtüşmelere, melezliklere, etkileşimlere yer verilmesi mümkün değildir. Bu anlayışa göre bir dönem başlayınca diğer dönem bitiverir. Bu çizgi üzerinde silsile halinde ilerleyen dönemleri temsil gücü olduğu düşünülen “dâhîler”, edebiyat tarihinde incelenir. (s. 18)

Cumhuriyet’in müfredatlarına giren, külliyatını oluşturan, geçmişini dayandırdığı ürünler, “Türklük” üzerinden değerdendirilmeye çalışıldığından etki altında görölen edebiyatları küçümseyici ve görmezden gelici bir tavır takınılması kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda Arap ve Fars etkisinde kalan “Divan” edebiyatı taklittir (Holbrook, 1998). Bunun bir başka rengi ise Tanzimat dönemindeki Batı “taklidi” yeni türler ve metinler olacaktır. Dolayısıyla bu çerçevenin içinde anaakımın kurmaya çalıştığı milliyetçi edebiyat anlayışı, bu iki “taklidi” iten metinlerle kanon oluşturacaktır.

Tanzimat dönemi olarak adlandırılan ve modernleşmenin bir başka deyişle Batılılaşmanın bir devlet düsturu hâline geldiği bir dönemden itibaren gerçekleştirilmeye çalışılan değişiklikler, Cumhuriyet'in kuruluşuyla hız kazanarak devam etmiş ve bir ulus devletin gerektirdikleri bağlamında daha da keskin sınırlar içinde var edilmiştir. Bu bağlamda Gregory Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* (1998) isimli çalışmasında değindiği üzere edebiyat da tarih de "inşa" edilecektir. Jusdanis'e göre,

(...) Modernleşme, katmanlaşmış sistemin etnik-dinsel kimliklerinin yerine geçecek bir milli kültürün oluşturulmasını gerektirir... Devletin bu planlı birlik yoluyla birbirlerine bağlanan üyeleri ortak miraslarını, insanlıklarını ve yazgılarını yaşarlar. Milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak edebiyat kanonu insanların kendilerini birleşmiş bir milletin yurttaşları olarak görmelerini sağlayarak dayanışma deneyimini kolaylaştırır. Ama kanon milli kimliği temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda halka milliyetçiliğin değerlerini aşılıyarak bu kimliğin üretilmesine katılır da. (s. 79)

Bu bağlamda Cumhuriyet'in kuracağı kanon, toplumun görmek istediği "makbul vatandaş" yetiştirecek ve şekillendirecek olan metinlerden seçilecektir. Cumhuriyet ideolojisinin tüm ulus devletlerde olduğu gibi kendisine köklü bir edebiyat tarihi kurmak adına başvurduğu metinlerin hiçbiri ise amaçsızca seçilmeyecektir.

Jusdanis'in deyimiyle,

[K]anonlaştırma projesi, belli yapıtların, üslupların ve türlerin yazgısını kollayarak bu süreci işletir ve görünür hale getirir. Onaylanmış yapıtlar hayatta kalacaktır. Bir başka deyişle yapıtlar kendilerinden beklenen özellikleri, en başta kanonlaştırılmalarını sağlamış olan nitelikleri barındıracaklardır. Bir şeyin değeri, bir öznenin ihtiyaçlarının, arzularının, çıkarlarının bir ürünüdür. (s. 101)

Yeni Cumhuriyet, kendisini ve geçmişini Osmanlıya değil, Orta Asya'ya dayandırmaya başladıkça yakın geçmişle bağlarını da koparmaya girişecek, bu bağın kopartılışı geçmişle kavgaya dönüşecektir. Ne de olsa gücünü kaybetmiş ve yıkılmış bir imparatorluğun vatandaşları yeni bir toplum oluşturuyorken geçmişle bir bağ kurmaları yeni rejimin ihtiyaç, arzu ve çıkarlarını karşılamayacaktır. Dolayısıyla

Cumhuriyet ideolojisi için Osmanlı klasik dönemin en temel gösterenleri olan “Divan” edebiyatı başta tümünden dışlanan bir unsur olacaktır. Bu noktada ise klasik edebiyatı dışlamayı meşrulaştırmanın en kolay yolu, ulus bilincinin oluşmaya başladığı bir dönemde “Arap ve Fars taklidi” bir edebiyat olarak görülmesi kadar bir “üst zümre” edebiyatı sayılması olacaktır. Anaakım edebiyat söyleminin sürdürdüğü üzere, “halktan kopuk”, “ağdalı” bu “saray” edebiyatı yeni kurulan ulus devletin “halkçı” politikasına zıt bir tablo çizecektir. Yeni kurulacak kanonda değerli olan seçkinci bir edebiyat değil; halka mal olmuş bir edebiyat olmalıdır. Metinler bu anlaşılmaz dilden kurtulup sade ve gündelik dil seviyesine dönüşerek herkesin anlayabileceği bir boyut kazanmalıdır. Osmanlı edebiyatının modern dönemi bu anlamda bu iki koşulu da sağlayan bir yapı sergileyecektir. Jusdanis’in ifadesiyle,

[k]anonluk statü ve değer biçme ile, yalnızca tek tek yapıtların ve yazarların değil, aynı zamanda birer bütün olarak hareketlerin ve söylemlerin, hatta sanat ve edebiyatın kendilerinin gözde hale gelmelerine ya da gözden düşmelerine yol açan ölçütler ve standartlar ile ilgili bir şeydir. (s. 99)

Dolayısıyla standardın ne şekilde belirlenmiş olduğu ve buna uygun olan metinlerin kanona dahil edilip standartlardan farklı olan metinlerin ise kanon dışı kalması kaçınılmaz hâle gelir. Klasik edebiyat kanon dışı bırakılamayacak kadar hacimlidir, dolayısıyla var olacak fakat olumsuzlanacak, öne çıkarılmak isteneni “zıtlığıyla” parlatacaktır. Bu bağlamda modernleşen Osmanlı 19. yüzyılına ait metinler topluluğu, yeni girilen yolun önceleyicisi konumunda olduğu için neyi konu edip bu konuları ne biçimde ele aldıkları cumhuriyet Türkiye’sinin çizgisiyle örtüştüğünden önemli olacaktır. Dolayısıyla hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde Osmanlı edebiyatı içinden “en az” Batı’ya yanlış biçimde öykünen ve en çok Divan edebiyatını reddeden şahıslar odağında kurulmuş bir kanon göze çarpar. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibileri mutlaka tüm edebiyat tarihlerine konu olmuştur çünkü bu kişiler dili “sadeleştirmeye” çalışmış, Fars ve Arap etkisinden Türkçeyi

“kurtarmayı” hedeflemiş, halk için metin üretmiştir. Amaçları ahlaki olarak Batılılaşmayla gelen yozlaşmanın önüne geçmek ve “ders vermek”tir. Fakat metinleri bunların dışında başarılı sayılmayacak kadar “kusurlu”dur, birer ilkel örnektir. Kısacası kanon kuruluşunda en çok neyin okunduğu ya da başarılı bulunduğu değil neyin hatırlatılmak istendiği üzerinden bir edebiyat inşası söz konusu olmaktadır. Örneğin, edebiyat tarihleri söylemi kurarken yine “ilk”ler meselesi çokça önemsenmiş, metinler, “ilk edebi roman”, “ilk psikolojik roman”, “ilk köy romanı” gibi kategorizasyonlara dahil edilmenin dışında pek de değerlendirilmemiştir. Oysa mesela tüm bu isimlerden çok evvel yazan ve kanonda yer etmiş isimlerden Recaizâde Mahmut Ekrem’in kardeşi Mehmet Celâl’in *Hayal-i Celal*’i (1874) günümüze kadar hiçbir biçimde haberdar dahi olunmayan bir metin olarak kalmıştır. Ya da ilk Türkçe roman olarak *Akabi Hikâyesi* (1851) çoğu zaman söz konusu edilmemeyi halen sürdürür.

Burada en sorunlu nokta, Osmanlı edebiyatı denildiğinde homojen, tek bir kalıp içinden görülen bir edebiyat resmi çizilmesidir. Bu indirgemeci tavrın elbette ki yeni söylemi parlatmak amacıyla olumsuz bir nitelik atfetmek amacı güttüğü bilinir. Kanon kurulurken neyin kıymetli neyin dışarıda görüleceği bu anlamda tamamıyla işlevseldir. “Kanonluğun başlıca faillerinden biri yorumlanmadır. Yapıtların unutulmamaları için yeterince ilgi çekmiş olmaları gerekir. Var olduklarının birçok yerde kaydedilmesi gerekir” (s. 102). Kanon kuruluşundaki başat unsur edebiyat tarihinin kurulumu aşamasında metinlerin ilgi çekmesidir. İlgi çekmedikleri için kaydedilmeyen dolayısıyla da yorumlanmayan metinler kanon dışında kalmaları sebebiyle bir de 1928’deki Alfabe Devrimi gibi bir değişikliğin ardından unutulacak veya zaten başarılı bulunmamaları sebebiyle edebiyat tarihçiliğinin ilgi alanı farklı bir yöne kayacaktır. Tüm bu büyük resmin içinde Tanzimat dönemi içinde üretilmiş

ve unutulmuş ya da nitelikleri uymadığı için kanon dışında bırakılmış metinlerin sayısının arşivler tarandığında bir hayli fazla olduğu görülür. Fakat anaakım söylemin diliyle ifade edilecek olursa zaten bunlar da diğerleri gibi, hatta daha fazla başarısız ya da kusurludur.

Bu noktada bu çalışmanın dikkat çekmek istediği noktalardan biri, edebiyat tarih yazımında ve antolojilerde ve dolayısıyla o döneme dair bilinenlerde “popüler” metinler topluluğunun -tercüme yahut telif- yer almasıdır. Bu bağlamdan yola çıkılarak şu soru gündeme getirilebilir: Popüler metinlerin varlığına dair bilgilerin herhangi bir edebiyat tarihi açısından ne gibi bir faydası söz konusu olabilir? A.D. Harvey’in *Literature into History* (1988) kitabında sorduğu biçimde soracak olursak, bir çağda yayımlananlar içinden ikinci sınıf olanlar o çağa dair en iyi bilgiyi vermeye muktedir midir?

Bu noktadaki A.D. Harvey’in ortaya attığı “ikinci sınıflık” (*second ratedness*) kavramı etrafındaki tartışmalara değinmek anlamlıdır. Harvey, edebiyat kamusunda birinci sınıf yazarları konu edinenlerin, edebiyatı ikinci ve üçüncü sınıf metinlerden soyutladığı ve yanılttığı görüşündedir. Harvey’in aktarımına göre, tarihsel olarak 18. yüzyıl itibarıyla geç Elizabeth-Jakoben döneminde metinlerin “kusursuz” olması gerekliliği doğmuştur. Bu kusursuzluk elbette ki yazarların kendi belirlediği bir şey olmaktan çok, eleştiri kurumunun bir kriteri gibi varlık göstermektedir. Bugün halen hangi metnin kanona dahil olup olmayacağı meselesi yazarlardan çok otoritelerin eline kalmıştır. Asıl problematik olan ise bu “kusursuz”luğun ne olarak tanımlandığının oldukça belirsiz oluşudur. Bir metnin diğerine göre hangi açıdan üstün olacağı tarihsel, toplumsal koşullara göre bir dönemin zümresince belirlenir ve işletilir fakat bir başka dönem için aynı kriterlerden söz etmek mümkün olmayabilir.

Bu konuda Harvey'nin itirazı oldukça haklı bir çıkıştır: Eğer tüm birincil yazarlar ikincillerden gerçekten belli ortak açılardan üstün olsalardı böyle bir ayrıma gitmenin bir anlamı olabilirdi. Fakat bu tür bir ayırım oldukça muğlaktır çünkü bu kez de neyin üstün olduğu gibi bir soru ile karşı karşıya kalınır. Şüphesiz ki modern dünyada edebiyat eleştirisinin en belirleyici noktası orijinallik iddiası olmuştur. Oysa orijinallik iddiasının da tek bir kritere sahip olduğu söylenemez. Nitekim, hiçbir metin birebir olarak birbirinin aynısı değildir. Karakterler, karakterlerin tipi, zaman ve mekân, diyalog, sembolizm, tüm bunlar neredeyse her metinde büyük değişiklikler gösterir ve ancak eğer herhangi bir kritere göre tanımlanmamışlarsa orijinal olabilirler. Bu anlamda orijinallik daha önce hiç ifade edilmemiş olanı kapsar. Eğer değer biçilen edebi üretim biçimi ve orijinallik mefhumu, açık bir biçimde tanımlanabilirse, neyin buna göre sınıflandırılabileceği söz konusu edilebilir. Şüphesiz ki bir şeyi ikinci sınıf yapan onun orijinallikten yoksunluğu değildir. İkincil metinler de orijinaldir fakat orijinal olmaları onları otomatik olarak daha iyi bir romana dönüştürmez (s. 75-78).

Harvey'e göre, bir metnin birincil yahut ikincil olmasında sayısız değişken vardır. Bu bağlamda “yüksek” edebiyatın yüksekliğini tanımlamada kişisel deneyimlerin ve bunları kullanmanın nasıl bir işlev taşıdığı meselesinin sorgulanması gerekir. Seçkin bir azınlığa hitap eden ve yüksek edebiyat yapan bir metnin gösterenleriyle okur sayısı fazla, bir şeyleri kopya eden bir metnin gösterdikleri birbirinden farklıdır. İkisi arasındaki bu fark neyin araştırıldığına ya da hangi veriye ulaşılmak istediğine göre değişen iki farklı araştırma alanı açar (s. 81). Dolayısıyla kanonun içinde yer alan ve seçkin edebiyat ürünleri olarak kabul gören metinler ile tamamen kenarda kalmış, unutulmuş fakat döneminde çokça popüler olmuş

metinlerin edebiyat tarihine dair gösterdikleri epeyce farklıdır ve birinin gösterdiği öbürünün gösterebileceğini yanlışlamaz, yok etmez yahut değersizleştirmez.

Bu bağlamda metinlerin ne zamanda ne şekilde alımlandığı da önemlidir. Tüm bunlarla ilgiliyse yine kanonun belirleyici bir rolü olacaktır. Nihayetinde gelecek kuşak, tercihini bir zamanın bilinmeyen yazarları arasından değil bilinen yazarları arasından yapar. Dolayısıyla kimin bilinip bilinmediği kanonu var eden edebiyat kamusunun elindedir. Kalıcı değer, elbette ki kültür tarihçisiyle alakasızdır; o şüphesiz ki çalışılan dönemle bir alaka içinden metinlere önem biçer, dolayısıyla kültür tarihçisi kendi tercihiyle ve kendi kriterleriyle dönemin öne çıkarılan metinlerini o döneme has orijinallik yaratıcılık vb. açılardan değerlendirerek kaleme alır. Dönemine göre sanatsal başarısı olan metinleri okuyucuya duyurmaya çalışır ve buna devam da edecektir (s. 83-84). Türk edebiyatı tarihçilerinin de eğilimleri bunlardan farklı sayılmaz. Onlar da dönemin estetik yönelimlerine ve toplumsal-tarihsel koşullarına göre metinlere dair tercihlerde bulunurlar. Fakat çoğu zaman değişmeyen bir gerçek vardır; tüm dönemlerde her daim ikinci sınıf görülen ve bu anlamda daha olumsuzca değerlendirilen metinler, edebiyat tarihlerinin ya en arkasındaki “daha az önemli” olanlarla anılacak yahut hiç anılmayacaktır ve bu durum açığa çıkarılabilecek pek çok keşfin önünü alacaktır.

Mehmet Fuad Köprülü'nün kurmuş olduğu edebiyat söyleminin ana akım söylemi belirlemesiyle ilerleyen yıllardaki araştırmacılar ve entelektüeller de aynı söylemi sürdürmüş ve edebiyat kamusunun bakış açısını benzer bir yöne çekmiş ve pekiştirmiştir.

Örneğin, Berna Moran (2015) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* isimli eserinin giriş yazısına Türk romanının “taklit” olduğu iddiasıyla başlar:

Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel,

toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı. (s. 9)

Berna Moran'ın burada "taklit" metinler deyişi ona göre, ilk dönem üretilen metinlerin orijinallikten yoksunluğundan kaynaklanır; kendiliğinden romanı doğuracak koşullara sahip olmamanın bir sonucudur Batı taklitçiliği. Moran'a göre "ithal" edilen romanın Osmanlıda "aldığı bir şekil" ve "yüklendiği işlevler" mevcuttur (s. 11). Bu bakış açısı üzerinden şekillenen dünya görüşü, popüler metinlerin edebiyat eleştirisinde niçin yer almadığına dair de bir cevap verir. İthal edilen metinlere bakarak şekillenen Osmanlı romanı, Moran'ın ifadesiyle, "kafaların aydınlatılması, halkın eğitilmesi" için bir araç olma işlevine sahiptir. Bu Tanzimat kanonundaki metinlerin neredeyse tümü için ortak bir özellik olarak orada durur. Edebiyat ve en çok da roman, misyonu olan bir şeydir. Oysa popüler metinlerin bir eğitime yahut aydınlatma gayesinden söz etmek mümkün değildir, hatta birçok edebiyat otoritesine göre yalnızca "eğlendirici" özellik taşırlar. Bu noktada şu soruyu sormak makul görünür: Eğer ithal meselesi tercüme ile yakından ilişkili ise tercüme edilen metinlerin popüler metinler olması gerçeği edebiyata yüklenen misyonu nasıl bir hâle dönüştürür? Bu gibi sorularla taklit ve ithal etme argümanları boşa düşeceğinden mi olsa gerek bilinmez, fakat popüler roman ve romancılar bu ana akım söylemin dışında bırakılmaya devam ederler. Bu bağlamdan yaklaşıldığında görünmezliğin sebebine dair bir çıkarsamaya gitmek mümkün olur.

Köprülü'den bir sonraki nesilde Ahmet Hamdi Tanpınar da benzer bir tavra sahiptir ve yazmış olduğu edebiyat tarihinin içinde popüler edebiyat ürünlerine yer vermemiştir. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* isimli çalışmasına yazmış olduğu "İkinci Baskının Önsöz"ünde ilk baskıda yer vermediği bazı yazarlara da yer verdiğini belirtir ve ekler: "Filhakika Ahmet Midhat Efendi'siz bu çerçeve tabiatıyla

eksik kalırdı” (Tanpınar, 2013, s .18). Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Ahmet Midhat’ı ilk baskıya almaması başta ilginç görünür, çünkü Ahmet Midhat da ana akım söylemdeki halk için yazmak eylemini yerine getiren isimlerden biridir. Ayrıca dönemin diğer isimlerinden daha çok gündemde kalmış ve daha çok konuşulmuş bir isim olduğu da bilinir. İkinci baskıda da olsa 19. yüzyıl edebiyat tarihinde kendisinin görünür olması isteyen Tanpınar, Ahmet Midhat’ın edebiyata değil, Türk yaşantısına katkısı olduğunu vurgulayarak ondan söz eder:

Kendi ihtirasını şehirli halka aşıladı. Vazifeden, büyük ihtiraslardan değil orta insandaki o çok tabii kaçış hissinden işe başladı. Namık Kemal’de ve benzerlerinde mütalaa bir nevi mücadele idi. Midhat Efendi’de dinlenme ve hülya oldu. Birdenbire onun kitaplarıyla çalışan insanın hayatına dinlenme saati denen şey girdi. Okumaya ayrılan saat. İşte cemiyetimize getirdiği şey. Ve onunla aile hayatı birdenbire değişti. Küçük ahşap evlerde lamba başındaki saatler başka bir mâna ve hüviyet kazandılar. Bütün bir aile okuma bileninin etrafında toplandı ve okunanı münakaşaya başladı.... Midhat Efendi de Türk cemiyetine roman okumayı öğretti. (s. 451)

Burada Tanpınar’ın değindiği özelliklere bakıldığında Ahmet Midhat’ın örtük biçimde bir popüler edebiyat yazarı olarak tanımlandığı göze çarpar. Nitekim öğretici bir amaçla kaleme alınan metinlerden çok Ahmet Midhat, eğlendirmek, dinlendirmek, yarattığı dünya ile gerçek yaşamdan koparıp hülyalara daldırmak için yazar gibi görünür. Bunu olumlu bir özellik olarak değerlendiren Tanpınar, bu sayede roman okuma alışkanlığının geliştiğine dikkat çeker fakat bu metinlerini edebi olarak başarılı bulunduğu anlamına gelmez. Nitekim üretimini değerlendirirken şu cümleleri kurar: “hakikatte onun sanatı yoktur, melekesi vardır ve halk muharriri olarak belli başlı kusurlarından biri de budur” (s. 451-452). Kusurlu bulunduğu bu yazarın roman ve okur arasına giren bir üçüncü kişi olmasından da yakınan Tanpınar, Ahmet Midhat’a dair değerlendirmesini “Midhat Efendi ne yeninin, ne realizmin, ne de romanın peşindedir. O sadece okuyucusuna, kitleye okuyacak şey hazırlayan adamdır” diyerek sürdürür. Bu noktada Ahmet Midhat

okurun beğenisine sunulacak metin hazırlayan, bunun dışında bir amaç gütmeyen birisi, bir popüler romancı olarak resmedilir. Tanpınar bununla da kalmaz, ona “devkârî konsomasyon cihazı” der ve metninde hiçbir “temsil” kabiliyeti görmez, sadece tercümelere bakılarak yapılmış değiştirmeler olarak adlandırır. Ahmet Midhat’ın metinlerinde Cervantes, Octave Feuillet ile Victor Hugo, Xavier de Montépin ve Eugéne Sue ile aynı saftadır. Her birini henüz sindirmeden kendi kalemine akıttığını ifade ettiği Ahmet Midhat’ın “can sıkıntısına” hitap ettiğini belirtir. Tüm bu olumsuzlanan özelliklerine rağmen “birkaç esaslı kapı açmaya muvaffak” olduğuna da değinir, başkalarının yürüyeceği yolları açmış bir kişi olarak değerlendirilir. Buna fayda gösteren metinlerini saydıktan sonra ise “macera romanları” diyerek ayrı bir başlık altında incelediği metinlerini “Türk romanının gelişmesine doğrudan doğruya tesir eden eserler”in dışında tutar. Bu romanların yine de Eugene Sue, Alexander Dumas ya da Jules Verne’in metinlerinde görülen kıymetli yanları taşıyamadığından yakını ve ve tam anlamıyla macera romanları olamayışlarını vurgular (s. 460). Oysa bu metinler zaten Avrupa dünyasında epey popüler ürünlerdir. Bu biçimde değerlendirilen Ahmet Midhat’ın Tanpınar’ın metnindeki tek “popüler” yazar olduğu buna rağmen oldukça olumsuzlanarak değerlendirildiği ve okurun taleplerine cevap vermek dışında yalnızca sonraki dönem edebiyatlarına bir fayda sağlayacak ilk adımları attığına değinildiği görülür. Hakkında yazılan 35 sayfalık bölüm boyunca kanona dahil değil ona yardımcı bir figür olarak yer tutabilmiştir.

Bahsi geçen edebiyat tarihçilerinden farklı olarak İnci Enginün (t.y.) *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923)* isimli eserinde popüler olmuş yazarlara da yer verir. Özellikle bunlar içinde Ahmet Midhat hiç de azımsanmayacak ölçüde bir yer tutar ve kendisinden ve eserlerinden epeyce söz

edilir. Ahmet Midhat daha iyi bir değerlendirmeye tabi tutulurken metinde, popöler roman yazarlarından olan Ahmet Rasim “eserlerinde yapı bütünlüğü sağlayamamış” bir yazar olarak geçer. Benzer bir yorumu bu kez Hüseyin Rahmi Gürpınar için kurar Enginün: “Hüseyin Rahmi gibi Ahmet Rasim de Ahmet Midhat Efendi’nin devamıdır” ve “gevşek kurgulu romanlar” yazar. “Yer yer ilginç noktalarına rağmen, Ahmet Rasim’in Türk hikâye ve romancılığına katkısından söz etmek mümkün değildir” diyerek de dönemde epey popöler olmuş isimleri edebi yönden yeterli bulmaz (s. 309). Yine de Hüseyin Rahmi’yi ara neslin “seçkin romancısı” olarak değerlendirmesine rağmen “çağdaşı Halid Ziya Uşaklıgil’in sağlam yapılı romanlarına karşılık Hüseyin Rahmi’ninkiler yapı bakımından çözüktür. Bundan dolayıdır ki eserleri, bütünlüklerinden çok, parçalardaki çok canlı tasvirlerle şöhret kazanmıştır. O, avam için edebiyat yapmayı hedeflemiş bir popöler romancıdır” diyerek değerlendirir (s. 310). Yine Mehmet Celâl hakkında “Romanları da şiirleri gibi önemli bir sanat değeri taşımaz. Yaşantı ürünü bazı canlı sahnelerin yer aldığı eserlerinde, gevşek bir yapı, mantık bozuklukları da bulunmaktadır” diye yazar (s. 324). “Popöler roman örnekleri veren yazarlardan Mehmet Celâl, Vecihî ve Safvet Nezihî ünlenmişlerdir” der ve bu yazarların yaşam öykülerine eserlerinden ziyade yer verir (a.y.). Burada Enginün’ün yukarıdaki isimleri popöler romancı olarak tanımlayıp edebi yönden yetersiz bulması, popöler roman ve romancıya dair nasıl bir algının var olduğunu göstermesi açısından önemlidir.

Oysa daha derinlikli bir 19. yüzyıl kültür atmosferi çizebilmek için popöler metinler grubunun neler söylediğine de dikkat çekmek gerekir. Bu gereklilik özellikle Osmanlı okur yazarlığına dair bir fikir edinmek açısından anlamlıdır.

2.2 Modern Osmanlı edebiyatı içinde popüler edebiyat görünür mü?

Türkçe edebiyatı konu alan edebiyat tarihlerinde ve eleştiri metinlerinde 19. yüzyılda da modern Osmanlı edebiyatına ait metinler değerlendirilirken yaygın biçimde belirli bir metin grubunun yahut isimlerin konu edinildiği görülür. Burada temel ayırım aslında estetik olarak başarılı bulunmayan ve artık modern zamanın paradigmasının beklediği biçimde orijinallik iddiasını taşımayıp bir kalıbı sürdürerek yeniden yeniden aynı yapı içinde metin üreten yazarların -ki bunlar çoğu zaman popüler metin yazarlarıdır- ulus devletlerin edebiyat tarihlerinde bir fark yaratmayacak olması olarak görülebilir. Orijinallik mefhumunun 19. yüzyıldan itibaren gittikçe başat değerlendirme unsuru olduğu bir eleştiri kültürünün sonucu olarak “popüler” olarak atfedilecek yeni bir metinler grubunun da ayrıştırılması şaşırtıcı sayılmaz. Fakat 19. yüzyıl Osmanlısı özelinde bu ayırımın oluşması için Servet-i Fünun dönemini beklemek gerekir.

Bu noktada bu ayırımın niçin Servet-i Fünun döneminde ortaya çıktığı sorusu akla gelebilir. Buna cevap olarak Zeynep Uysal’ın Dekadanlar tartışması ile ilgili paradigma değişimi saptamasına başvurmak yerinde olacaktır. Zeynep Uysal (2014) Dekadanlar tartışmasını iki açıdan önemli görür:

Birincisi Servet-i Fünuncular bu tartışma sayesinde kendi edebiyat anlayışları üzerine düşünmüş; bu tartışma sayesinde nasıl bir edebiyat istediklerinin, ürettiklerinin, edebiyatı nasıl tanımladıklarının bir nevi teorisini yapmışlar; açıkça bir manifesto veya bir poetika ortaya koymasalar da kendi biraradalıklarını temellendirme imkânı bulmuşlardır. İkincisi, bu tartışma, edebiyat tarihinin dönemselleştirilmesi söz konusu olduğunda eleştirenler ve eleştirilere cevap verenler arasındaki farkları, edebiyatın nereden nereye doğru evrildiğini ve yukarıda işaret edilen kuşaklar arasındaki çatışmayı da kapsayan paradigma değişimini görmemizi sağlar. (s. 38)

Burada paradigmal değişimin temel sonucu şüphesiz ki “orijinallik beklentisi” olur. Bu bağlamda Dekadanlar tartışmasının itkisiyle paradigmal bir kırılış yaşayan Servet-i Fünuncular farklı bir göz ile edebiyatı alımlamaya ve

tartışmaya başlamışlar ve avam ile havas ayrımını doğuran temel noktalardan biri de bu olmuştur.

Bu tartışmaların öncesi dönemde henüz türsel olarak da romana dair fikri tartışmaların eleştirel anlamda kavramsal olarak pek de bulunmadığı göz önünde bulundurulduğunda popüler ya da yüksek edebiyat gibi net bir ayrımın da göze çarpmıyor olması şaşırtıcı değildir. Fakat biraz daha ileri tarihlerde Osmanlı son döneminde yazılmış olan edebiyat tarihleri ve antolojiler söz konusu olduğunda, neredeyse hiç “popüler” olmuş isimlere yer verilmediği görülür. Hatta bu dönemde henüz yeni olan roman türünün yazarlarına ve eserlerine dahi değinen metinlerin sayısı oldukça sınırlıdır.

1886 yılında Mustafa Reşit’in Kitapçı Arakel’in ısrar ve destekleriyle yayımladığı *Asar-ı Meşahir* isimli antolojisi telif üretimlerini söz konusu etmese de popüler edebiyat metinleri üreten Ahmet Midhat Efendi ve Ahmet Rasim’in tercüme metinlerinden parçalara yer verir. Bu noktada popüler metin yazarlarının telif üretimleriyle değil Virjil ve Lamartine gibi yüksek edebiyat metinleri tercümeleleriyle antolojiye konu olması hem ilginç hem de önemli bir gösterebilir. İlginçtir çünkü tercümenin ne derece önemsendiğini bir antolojiye tercüme metinden pasajlara yer verilmesiyle gösterir. Önemlidir çünkü bu noktada popüler telif üretimde bulunan yazarların birçoğunun tercüme eserlerle de bir o kadar popüler oldukları bilinir.

1888 yılında, Abdülhalim Memduh’un küçük hacimdeki edebiyat tarihi metni olan *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye* üç bölümden oluşur ve üçüncü bölüme “Devr-i Teceddüt” ismi verilmiştir (s.3). Tanzimat devri yazarları ve şairlerinden oluşan bu bölümde Ahmet Midhat gibi “popüler” sayılabilecek isimlere rastlanmaz. Onun yerine Akif Paşa, Pertev Paşa, Reşit Paşa, Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal, Rezaizade Mahmut Ekrem, Samipaşazâde Sezai, Nabizade Nazım, Ali Feruh, Ali

Kemal ve Abdülhak Hamid isimleri yer alır ve yazarlar daha ziyade şiirleriyle metne konu olurlar, romanları geri planda bırakılır (aktaran Yalçın, 1998, s. 66).

Popüler edebiyatın dönemin gündemine bir tartışma hususu olarak girişini Servet-i Fünun döneminde üretimde bulunan entelektüellerin eleştirilerinde görmek mümkündür. Servet-i Fünun entelektüelleri tarih sahnesine çıkıncaya değin, edebiyat tarihleri ve antolojilerde görüldüğü biçimiyle yalnızca yüksek edebiyat ürünlerinin varlığı görünürdür. Popüler metinlerin görünür olmaya başlaması ise belirgin biçimde Servet-i Fünun döneminde edebi üretimi değerlendirirken bir ayrıma vurgu yapılmasıyla gözlemlenir. Servet-i Fünun edebiyatçılarının gündeme getirdiği “avam” ve “havas” edebiyatları meselesi yüksek edebiyat ve popüler edebiyat ayrımının bu dönem itibariyle aşikâr olmaya başladığını gösterir. Örneğin dönemin önde gelen isimlerinden Cenap Şahabettin, “avam” yani halk için yazılan metinleri edebiyata dahil etmez:

Sanatla alakadar olmadıkları için edebiyata dahil olmazlar, öyle yazıların mevkii edebiyatın dahilinde değil, yanında bir mütevazi kardeş mevkiidir; her kavmin böyle teraneleri görülür, fakat hiçbir medeni cemiyet onları edebiyatına dahil görmez; onların hizmet-i medii değildir, kavmin eski iptidai hissiyatına vasıta-i teneffüz olmak itibariyle tarihidir ve bu cihetle kıymetleri hiç de şayan-ı istihkar görülmemek icab eder. (s. 144)

Havas edebiyatını ise şu biçimde tanımlar:

Bu sahada eser verenlerin birbirlerinden çok farklı evsaf-ı zatiyeleri vardır. Yazarın şahsiyeti, her yazdığından başka bir surette tecelli eder. Bundan dolayı edebiyat-ı havass nihayetsiz bir manzara-i tenevvüdür. Edebiyat-ı havas mensupları birbirlerinden “telif tarzı”, “usul-i beyan” ve “şive-i tebliğ” bakımından ayrılırlar. Aralarında benzerliklerden çok farklılıklar görülür. Önceleri birbirlerine benzeyen kalemler bile zamanla bir hususiyet kazanır ve benzerlerinden tamamen ayrılır. Ayrılmak zorundadır da. Çünkü üslub-ı zatiye malik olamayan muharririn asar-ı mensur veya manzum olsun edebiyat-ı havasa dahil değildir. (a.y.)

Edebi olarak yeterince orijinal dolayısıyla başarılı olmayan, diğer eserlerden ayrılıp farklılaşamayan avama yönelik metinleri edebiyata dahi dahil görmeyen

Cenap Şehabettin, avam ve havas edebiyat arasında böyle bir farkı kurarken temel hareket noktasının estetik birtakım kaygılar olduğu görülür.

Benzer bir edebi duruşa sahip olan Halid Ziya Uşaklıgil, Cenap Şahabettin'e göre bu konuda çok daha serttir. 1888 yılında tefrika ettiği *Hikâye* isimli eserinde temel olarak "Hayaliyun", "Hakikiyyun" ve "Masalcılar" olmak üzere üçe ayırdığı romancılık üzerinden özellikle dönemin tercüme eğilimine tepki gösterir ve gerekliliklerini sıralayarak Hakikiyyun'a yönelmek gerektiğini savunur. Bu atılımda ona göre ise önündeki en büyük engel "Masalcılar"dır ve bu kimseler popüler roman yazarlarıdır. Halid Ziya'ya (2017) göre Masalcılar, "ne hakikati tasvir ederler, ne de eserleri edebiyat nokta-i nazarından ehemmiyete mâliktir. Bir masalcı için bir hikâye yazmaktan daha kolay bir şey tasavvur olunamaz" çünkü Masalcıların metin üretme pratiği bir şablonla ifade edilebilecek kadar tekdüzedir ve tüm üretilen metinler birbirinin neredeyse aynısıdır (s. 122). Popüler romanı tarif etme biçimine bakıldığında onu "cinayetler, sirkatler, hıyanetler, intikamlar, tesadüfler, karanlık geceler, yer altları, harabeler, kız kaçırmaklar"dan oluşma bir metinler grubu olarak tasvir eder (s. 124). Ayrıca bu metinleri oldukça başarısız bulur, edebi kıymet açısından eleştirir: "Bu tantanalı vak'alar içinde bir zerre-i hikmet muhtefi olsa insan kızmaz. Lakin masalcıların hikmeti, iki delikanlı farzedip birisini paraya, diğerini tahsile mesur etmek kabilindendir" (a.y.). Ayrıca edebi estetik kaygı gütmediklerini vurgularken de asıl amaçlarını ortaya koyar: "Lakin hiçbir sahib-i fikir görmezsiniz ki bu masalcılardan birine rağbet etsin. Zaten o zavallılar da rağbet-i havası celbe gayret etmezler ki...Onlara avamın paracıkları lazımdır" (a.y.). Bu dönemde özellikle tercümelemlerin çoğunlukla popüler yazarlardan yapıldığı bir kültür atmosferinde yerli edebi üretimin de aynı kanaldan beslenmesine dair kaygıları bulunan Halid Ziya'nın bu gibi yazarlardan tercüme yapan mütercimlere de eleştiride

bulunduğu görülür. Ona göre Osmanlı'da çevrilen popüler metin yazarları Batı'da çoktan kıymetini yitirmiş, eskide kalmış isimlerdir. Bu anlamda Halid Ziya'nın verdiği tepki hem üreten bir yazarın hem entelektüel okurun düşüncesini göstermesi açısından önemlidir:

Bir mütercim-i gayur çıkıp da bize eazım-ı hikâyenüvisanın veya daha doğrusu müdekkikin-i hissiyat-ı beşeriyenin eserlerini tercüme etmiyor. Bir muharrir-i muktedir yetişip de Osmanlılarda, mîlel-i mütemeddine-i sairenin bundan bir asır evvel mazhar-ı rağbetleri olan tarz- hikâyeyi tebdile çalışmıyor. Mütercimlerimiz bize layenkati Garplıların reddettikleri, hiçbir kıymet-i edebiye atfetmedikleri hikâyeleri; edebiyata vâkıf olmayanlara, tedkik-i hissiyat-ı beşeriyeden lezzet duymayanlara imrar-ı vakt ettirmek hizmetinden başka bir faydası olmayan tesavir-i muhayyileyi kasırlarına inziva eden kocakarılarla harekât-ı zamanı takip etmeyen âsâr-ı maziye yadigârlarını ocak başında eğlendiren masalları, amele güruhunun celb-i tecessüsünden başka şeye yardımı olmayan vakayi-i harikulade mecmualarını tercüme ediyorlar. Bıktık.!... Birer birer mezar-ı feramuşkiye çekilen hikâyât-ı garibe mucitleri bizdemi hayat sürecektir? Henüz Garplılarda rağbeti celp edecek adamlar bulunuyor diye Merdud Kız, Peçeli Kadın gibi hikâyelere, hikâye budur deyip bir hakikat-i bedihiyeye hükmetmiş gibi kanaat mı edelim?" (s. 12-13)

Yukarıdaki uzun pasajda görüldüğü üzere Halid Ziya, popüler roman mütercimine Batı'nın önem vermediği metinleri çevirmesinden ve bu çevirileri roman budur diyerek sunmasından dolayı hınçla eleştiride bulunur. Bunu yaparken bu metinlerin hedef okurunu hakir görmeyi de ihmal etmez. Ona göre popüler romanların okurları ancak kocakarılar, ameleler, çağın değişiminden haberi olmayan kimseler, amacı yalnızca vakit geçirmek olanlardır. Şüphesiz ki, tıpkı Cenap Şehabettin gibi Halid Ziya da Servet-i Fünun edebiyatının üreticileri olarak incelenmiş okur zevkleri ve estetik edebi metin beklentilerinden ötürü "havassa" yönelik metin üretiminin gereğini vurgulama ihtiyacı içindedir. Popüler metin üretiminde bulunan yazarları halkı roman konusunda yanlış bilgilendirmelerinden ötürü suçlayışı, "havass" edebiyat metinlerinin yeterince ilgi görmemesine olan hiddetinden kaynaklı görünür. Oysa Halid Ziya ne kadar tepki gösterirse göstereceği dönemin roman okuru,

popüler metinleri tercih etmeyi sürdürecektir, talebe karşılık vermek adına da popüler romancılar metin üretimine tercüme ve telif üzerinden devam edecektir.

19. yüzyılın edebiyat tarihlerinde ve antoloji gibi “ciddi” metinlerinde görünür olmayan fakat Tanzimat edebiyatı metinlerine eleştiri getiren, Servet-i Fünuncuların metinlerine giren ve dönemin gündeminde yer edinen tartışılan popüler metin üretimi meselesi, yine aynı yüzyılda kimi farklı mecralarda ise görünür olmuştur.

2.3 Popüler romanı nerelerde görebiliriz?

19. yüzyılda Osmanlı coğrafyasında yeni türlerde ortak olarak üretilmiş çoğul bir imparatorluk edebiyatının imkânları, dönemin sosyo-ekonomik koşulları ve toplum yaşantısı, imparatorluğun yabancı diller yahut çeviriler vasıtasıyla genişlemiş metinler havuzu ve bunlara bağlı olarak şekillenmiş okur beğenisi gibi organik yapılar incelendiğinde gözlemlenebilir.

Bu bağlamda dönemin bir nevi reklam amacı taşıyan yayın katalogları sayılabilen esami-i kütübler popüler yazının varlığının görünür olduğu asıl kısımları oluşturur. Yayınlanan kitabın fiyatıyla birlikte kitaba dair kitapçının yapmış olduğu reklam mahiyetindeki bir yazıya da yer veren metinler, dönemin okurunun özellikle tüketim pratiğine dair birçok bilgiye ulaşmayı mümkün kılarken bir yandan da yayıncılığın neye göre yöneldiğini de gözler önüne serer. Osmanlı okuruna metinlerin nasıl sunulduğu ve bu metinlerin okur tarafından nasıl alımlandığına dair ipuçlarını yakalamak bu metinlerin en büyük imkânlarından. Bu katalogların bir başka önemli noktası ise metinleri kategorize ederek türsel birer grupta yapmasıdır. Yukarıda bahsedilen edebiyat tarihlerinde ya da antolojilerde yer almayan birçok metin ve yazar Arakel tarafından yayımlanan fihristte yer alır.

Dikkati çeken önemli bir nokta Arakel'in bu yıllarda "Roman" başlığıyla tek bir başlık altında tüm romanları toplamasıdır. Namık Kemal'in *İntibah*'ından *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'a, kanonik metinlerin yanı sıra Ahmet Mithat'ın on bir eserine dair diğer metinlere oranla uzun olan tanıtım yazıları içerir. Bu noktada dönemin popüler metin üreticilerinden Ahmet Midhat Efendi'nin bir metni üzerine verilmiş açıklamanın edebiyat tarihlerine hiç konu olmayacak fakat Osmanlı kültürel yaşamını bir derece daha aydınlatmayı sağlayacak detaylarından ötürü aşağıya tanıtım yazılarından birini alıyorum:

Dünyaya İkinci Geliş Yahud İstanbul'da Neler Olmuş bu dahi saadetli Ahmet Midhat Efendi'nin asar-ı nafia-yı mergubesinden olup münderecatı devr-i Sultan Selim-i Salisde vuku olan bazı feci entirikaları esas ittihaz edilerek İstanbul'un o zamanki ahvalini o kadar güzel tasvir eder bir hikayedir ki İngilizceye bile tercüme edilmiş ve Türkçe nüshası nadirleşmiş ve bu roman bir genç tarafından tiyatro şekline dahi konulmuştur. 12 Kuruştur. (Arakel, 1301, s. 176)

Ahmet Midhat'ın bahsi geçen metninin İngilizceye tercüme edilmesi ve nadirleşecek derecede tüketilmiş olmasının yanında gördüğü ilgi sayesinde bir de sahneleniyor oluşu epey tüketildiğinin bir göstergesi olarak yer alır. Bu ve bunun gibi daha birçok açıklamayı içeren kitapçı kataloglarında dönemin okurunun metinlere verdiği tepkiler sayesinde okur kitlesinin nasıl eğilimleri olduğu ve üretimleri nasıl tetiklediği de gözler önüne serilmiş olur. Ayrıca Arakel'in kataloğu tercüme metinlere de yer vermesi sebebiyle popüler olarak tüketilen metinler grubuna dair daha geniş bir portre çizilmesine yardımcı olan verilerle karşılaşılır. Çoğunluğu popüler Fransız romanları olan metinlerin bir dökümünü verir.

Edebiyat tarihlerinde hiç görünür olmayan fakat esami-i kütüblerde dikkat çeken noktalardan biri de bu metinlerin millet anlamında bir ayrıma gitmeksizin Osmanlının farklı unsurlarının kültürel yaşamına dair de bilgi vermesidir.

Örneğin, Emile Richebourg'un *Peçeli Kadın* isimli romanına dair şu bilgilere yer verir:

Muahharen Avrupaca kesb-i şöhret eden Emil Rişburg nam zatın eseri olup evvela Rumcaya olan tercümesi fevkalade mazhar-ı rağbet olduğu görülmekle Ahmet Midhat Efendi hazretleri tarafından Osmanlıcaya dahi tercüme edilmiş ve bizde dahi o nisbetle calib-i rağbet-i umumi olmuştur. 31 buçuk kuruştur.” (Arakel 1301, s. 193-194)

Bu tanıtım yazısı Rumca popüler olmuş bir metnin beğenilmesinin ardından Osmanlı okuruna da sunulmaya karar verildiğini söyleyerek dönemin üretim ve tüketim pratiklerinin ne kadar iç içe olduğunu göstermesi açısından son derece önemlidir. Yine benzer biçimde *Hasan Mellah*'ın Teodor Kasap'ın *Monte Kristo* çevirisinin başarısının ardından yazıldığı bilinir.

Bir başka örnek; katalogda Arakel'in Ahmet Midhat Efendi'nin *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'sinin Ermeni harfli Türkçe olarak Manzume-i Efkâr'da tefrika edildiğini ve en az Arap harflisi kadar rağbet gördüğünü söylemesi hem Ermeni hem Müslüman Osmanlı okurunun okudukları metinler konusunda ortaklaştığı ve bunun gözler önüne serildiği noktaları gösterir:

Saadetlü Ahmet Midhat Efendi hazretlerinin asarındandır. Mündericatı İstanbul ahalisinin suret tayin ve nümayiş ile ahval-i saire-yi mahsusası üzerine müesses bir hikaye-i latifedir ki Türkçesi ne kadar mazhar-ı rağbet olmuş ise Ermeni huruf tab edilen nüshası dahi ol kadar mazhar-ı rağbet olmuş ve gayet eğlenceli bir eserdir. 14 buçuk kuruştur. (Arakel 1301, s. 179)

Bu durumda, Ermenilerin Arap harfli metinlerden en azından bir tanesini Ermeni harflerine aktararak kendi okuma deneyimlerine dahil ettikleri görülür. Fakat kataloglarda farklı alfabelerle üretilmiş metinlere dair tanıtım yazıları bulunmaz. Bu durum katalogların Osmanlı Müslüman okur kitlesine ya da imparatorluğun dilini bilen gayrimüslimlere yönelik hazırlandığını, daha özele inip ayrıca farklı unsurlar için bir kataloğa ihtiyaç duyulmadığının bir göstergesi olarak okunabilir; ya da Arakel'in dükkanında Ermenilere yönelik metinlerin yer almadığını gösterebilir;

belki de varsa dahi kataloğa ihtiyaç duyulmadığını ya da halihazırda henüz keşfedilmemiş bir Ermenice yahut Ermeni harfli Türkçe kataloğun var olduğuna işaret edebilir. Tüm bu ihtimaller elbette ki, daha derinlikli araştırmalar sayesinde gün geçtikçe azalıp bu gibi meselelerin açıklığa kavuşmasını sağlayacaktır. Ancak şimdilik bu bağlamda geniş bir yelpazeden Osmanlı kültürel üretim ve tüketim alanını tam manasıyla görünür kılamama sorununa sebep olan sınırlar tekrar karşımıza çıkar. Bu sınırların ötesine geçebilmek adına ise kimi soruları sormanın gereği doğar:

Birbirleriyle interaktif ilişkiler kurdukları bilinen hem Müslüman hem de gayrimüslim Osmanlı entelektüelleri söz konusu üretim ve tüketim pratikleri olunca ayrışıyorlar mıdır? İki grubun da Avrupa edebiyatlarının metinleriyle temaslarının gitgide arttığı bu dönemde gerek fikri gerek edebi açıdan gittikçe Batı etkisi altına girdikleri genel kabulünden yola çıkılırsa etkilenme oranları hakkında neler söylenebilir? Müslüman Osmanlı okur yazarı ile sözgelimi Ermeni okur yazarının Avrupa metinleriyle nasıl bir ilişkisi vardı? Birbirlerinden farklı metinler mi üretiyorlardı? Bu etkilenme bir taklitten ibaret midir? Özellikle roman odağında Avrupa edebiyatlarından yapılan tercümelerin rolü ne olmuştur? Telif metinlerin üretiminde ne gibi yönelimler söz konusudur? Peki Ermenice yahut Ermeni harfli Türkçe metinlerin Arap harfli olarak tercüme edilmesine dair neler bilinmekte? Bu tez dahilinde bundan sonraki bölümünde bu sorulara yanıt aranmaya çalışılacaktır.

2.4 *Kış Geceleri* ve Agop Hacıyan üzerine

Bu noktada bu çalışmaya konu olan ve bir Ermeni, Agop Hacıyan (1828-1903/6?), tarafından kaleme alınmış popüler bir macera romanı olan *Kış Geceleri* metni,

bahsetmiş olduğum sınırların ötesinde görülebilecekleri ortaya koymanın bir örneği olmayı hedefler.

Metin, ilk kez 1882 yılında Ermenice olarak İstanbul’da *Luys (Lınyu)* gazetesinde tefrika edilen ve 1886 yılında kitap olarak basılan *Perayı Kişerneri* (Բերայի գիշերները - *Pera Geceleri*) isimli Ermenice metnin, 1889 yılında birtakım farklılıklar içererek Osmanlı Türkçesine *Kış Geceleri* ismiyle aktarılmış nüshasıdır. Her ne kadar, romanla ilgili daha ayrıntı bilgilere bir sonraki bölümde bakacaksak da, burada da bazı temel bilgileri görmemiz yararlı olacaktır. *Kış Geceleri*’nin edebi bir vaka olarak incelenmesinde temel olarak öne çıkan noktalar, metnin üretim biçimi, sunulmuş olduğu Osmanlı toplumu ve onlara neler söylemek istediği olmak üzere temelde bu çalışmanın da odaklanacağı izlekleri oluşturur. Hacıyan’ın *Kış Geceleri* metni, tezin ilerleyen kısımlarında ortaya koyacağım üzere, dönemin edebi üretim tercihlerinin tipik bir örneği olma özelliğine sahiptir; öte yandan da edebiyat tarihlerinin yazmayı istemeyeceği popüler edebiyat ürünü olma özelliğine de. Nitekim metin ve yazarı ile ilgili ne Ermenice ne de Türkçe kısa bilgiler dışında detaylı bilgilere ulaşmak mümkün değildir. Ermeni kaynaklarına göre, romanının yazarı ya da iç kapaktaki haliyle “müellifi” olarak belirtilen Agop Hacıyan¹ 1828’de Erivan’da doğmuştur. 1860’lı yıllardan itibaren eğitim aldığı İstanbul’da Ermeni basınında kendine bir yer bularak dönemin edebiyat ve kamu dünyasında aktif olarak rol almıştır.

1875-1877 yılları arasında İstanbul’da çıkan *Mimos* (Միմոս- *Paylaço*) isimli, hiciv alanında ünlenmiş dergide çalışır. *Mimos* üç günlük periyotlarda çıkan bir mizah dergisidir. Hacıyan’ın editörlüğünde çıkan dergi Zakarya Mildanoğlu’na (2014) göre, “Ermeni toplumu içindeki yabancı hayranlığını hicveder” (s.48). Ermeni

¹ Kaynaklarda ismine kimi zaman ayrıca Hagop Hacıyan ya da Hagop M. Hacıyan olarak da rastlanır.

milli kurumları ve faaliyetleri hakkında halkı bilgilendirmeyi hedefler. İstanbul Ermenileri ile ilgili ve uluslararası gelişmelerle ilgili haberler verir. Bazı sayfalarının Ermeni harfli Türkçe yayımlandığı bilinir. Hacıyan ayrıca 1897-1898 yılları arasında da edebiyat odaklı yayınları öne çıkmış fakat dönemin diğer matbuat ürünleri gibi fenni gelişmelerden yaşama dair bilgilere kadar birçok alanda yazıların yer aldığı *Dzazig* (Ծառիկ- Çiçek) dergisinde editörlük yapmıştır. 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başına değin Batı Ermeni entelektüellerinin üretimlerinin ana mecralarından olan dergide, İstanbul Ermeni aydınlarından A. Çobanyan, T. Çırakyan, R. Zartaryan, L. Başalyan, Z. Yesayan, H. Asatur, R. Vorberyan, A. Harutyunyan, R. Berberyan gibi isimler kalem oynatmıştır. *Dzağig* yayın hayatına 1861’de öncelikle İzmir’de başlar ve 1866 yılından sonra arasında İstanbul’da yayınlanır. Zakarya Mildanoğlu’na göre “ilerici ve demokrat bir yayın politikası” vardır ve milli ve özgürlükçü bir politika ile muhafazakârlık karşıtı bir tutum sergiler. On ve on beş günlük periyodlarla çıkan dergi filoloji ve edebiyat dergisi olarak anılır. Özellikle M. Nalbantyan’ın çalışmalarını tanıtır. Ermeni Anayasasının uygulanması için çalışır. “Eğitim, öğretim, tiyatro, basın rolü” ve Ermeniliğin korunması üzerine makaleler yayımlar ve kadınların özgürlüğü sorununa değinir (s. 37). Bunlar dışında Hacıyan’ın 1901’den ölümüne kadar *Manzume-i Efkâr* gazetesinin editöryal ofisinde görev aldığı bilinir. Garabet Panosyan’ın direktörlüğünde *Manzume-i Efkâr* gazetesinin yayın hayatına başladığı 1866 yılından itibaren Ermeni harfli Türkçe yayımlandığı ve 1901- 1917 yılları arasında ise Ermenice ve Ermeni harfli Türkçe olarak yayımlandığı bilinir.

Hacıyan’ın basın dünyasındaki rolü dışında, metinlerinin önsözlerinde belirttiği üzere, “heves edip” denemeye kalkıştığı roman türünde verdiği eserler dikkat çeker. İlk kez 1869’da *Heğine ya da İstanbul’da Bir Sır* [Հեղինէ կամ

գաղտնիք մը ի Կոստանդնուպոլիս] isimli romanını Ermenice yayımladığı bilinir ve 1909 ve 1925 yıllarında aynı roman yeniden basılır. İlk romanının tefrika olup olmadığı bilinmemekle birlikte 1882’de *Kış Geceleri*’nin Ermenicesi olarak kaleme aldığı *Perayı Kişernerı* [Բերայի գիշերները - *Pera Geceleri*] isimli romanını ilk önce *Luys*’ta tefrika ettiği sonra da 1886’da kitap olarak yayınladığına daha evvel de değinmişim. Bu romanı da 1914 ve 1927 yıllarında tekrar basılır. 1896 yılında *Kayıp İrade* isimli romanı *Dzazig*’de tefrika edilir. 1897-1898 yıllarında ise kısa hikâyeleri (Մոգիւից 999 հատիկներով) geniş bir koleksiyon hâlinde yayımlanır. Edebiyat tarihleri yazarın 1903 ya da 1906 yıllarında öldüğüne dair kesin olmayan bilgiler içerir. Yine edebiyat tarihlerinde yazarın *Perayı Kişernerı* romanının 1889’da *Kış Geceleri* olarak Osmanlı Türkçesine tercüme edilmiş olduğuna dair herhangi bir bilgiye rastlanmaz (Stepanyan, 1881, ss.150-151).

Bu teze konu olan *Perayı Kişernerı*’nın Osmanlı Türkçesine çevrilmiş örneği *Kış Geceleri*, türsel anlamda bakıldığında tıpkı birçok Tanzimat dönemi metni gibi, macera odaklı bir romandır. Bir Osmanlı Ermeni’si tarafından yazılmış, dönemin İstanbul’unda geçen ve dönemin İstanbullularının maceralarını konu alan bir metindir. Ancak metnin burada asıl öne çıkan özelliği *Kış Geceleri*’nin telif olarak Ermenicede üretilip kimi değişiklikler içererek Osmanlı Türkçesine tercüme edilmiş olmasıdır. Bu anlamda metin, yalnızca Ermenice üzerinden değil Osmanlı Türkçesi ile entelektüel ortama dahil olan Osmanlı okuryazarlarına yahut bir ihtimalle Ermenice dilini ve hatta alfabesini bilmeyen Ermenilere de sunulmuş olur. Metni edebi bir vaka olarak incelenmeye müsait yapan asıl özelliği de buradan kaynaklanır. Gerek Türk gerek Ermeni edebiyat tarihleri, Ermenice telif eserlerden yapılan ilk tercümenin 1909/10? yılında Krikor Zohrab’ın *Hayat Olduğu Gibi* metni olduğunu söyler. 1913 yılında Sarkis Srents’in *Ermeni Edebiyatı Numuneleri 1913* (2012)

isimli derleme eseri ise Ermeni üretimi metinler hakkındaki genel kanıyı gözler önüne sermesi açısından önemlidir. *Servet-i Fünun* gazetesinde Kasım 1912- Mart 1913 arasında müterciminin Srents olduğu farklı çağdaş Ermeni yazarlardan öykülere ait olan tercümelemler, haftada bir yahut iki haftada bir olmak üzere yayımlanmış sonra da kitaplaşmıştır. Bu eserin baskısına alınan Osmanlı entelektüellerinin yorumları epey ilginçtir. Srents'in "Takrizler" başlığıyla kitabın başında yer verdiği Süleyman Nazif, Abdullah Cevdet ve Şahabettin Süleyman'a ait yorumlarda Ermenilerin üretmiş olduğu metinlerin varlığından nasıl bihaber olunduğu yönünde ifadeler dikkat çeker ve gayrimüslim ve Türk grupların sanıldığı gibi birbirleriyle her daim akışkan biçimde bir iletişimleri olmadığına dair göstergeler taşır². Konu hakkında Süleyman Nazif'in yorumları şöyledir:

Muhterem vatandaşım,
Bir Osmanlı Türkü ve bu toprağın evladı sıfatıyla yüzüm kızarmadan itiraf edemeyeceğim. Siz 'Servet-i Fünun' ile Ermeni Edebiyatından numuneler terceme ve neşr ettiğiniz zamana kadar bir çok hem-ırklarım gibi, Ermeni Edebiyatı'ndan bî-haber bulunuyordum. Bilirim ki bizimle aynı sakf altında yaşayan ve çalışan bir Ermeni cemaati, hem de müteyakkız, mütehassis, münevver bir Ermeni cemaati vardır. Fakat bu ırkın vicdân-ı müştereki, yani edebiyatının eşkâl ve derecâtı meçhûlüm idi. Siz mesaî-i makbûlenizle bu cehli izâle ettiniz. Teşekkür ederim. (Süleyman Nazif, 2012, s. 21)

Süleyman Nazif'in Ermenice telif biçimde üretilmiş metinlerin varlığından habersiz oluşunun yanında Abdullah Cevdet ve Şahabettin Süleyman bu derece bihaber olmamakla birlikte bu metinleri tüketenler grubunda olmadığını da belliler:

Amerika'nın yüksek ve derin şairi Emerson diyor: "Beni anlayan benim olur", ilave edilebilir: "Beni seven beni anlar, sevmek için anlamak lazımdır." Bize "Ermeni Edebiyatı Numuneleri"ni vermiş olan S. Srents Efendi zannederim ki bu prensipleri iyice anlamıştır. Ve bu prensiplerden amelî neticeler çıkarmak istemiştir. Ermeni Edebiyatı Numuneleri, Ermeni vatandaşlarımızın ruhunu

² Bu noktada *Ermeni Edebiyatı Numuneleri 1913*'ün yayımlandığı tarihin önemi büyük. Özellikle 1908 Adana olaylarından sonraya işaret eden bu tarih, karşılıklı olarak Anadolu Türk ve Ermenilerinin birbirleriyle çatışmalara girdiği ve kayıplar verdiği yıllara tekabül ettiği için dönemin bağlamı asla Tanzimat metinlerinin üretildiği zamanla paralel bir yönelimi göstermemesi açısından önemlidir.

bize daha ziyade anlatacak ve daha ziyade sevdirecektir. (Abdullah Cevdet, 2012, s. 30)

Abdullah Cevdet'in "daha ziyade" tamlaması sayesinde kapılmaya imkân

bulunabilen bihaber olmama hâlini Şahabettin Süleyman destekler hatta Ermeni ve

Türk yazarların gelişimleri hakkında da koşutluklar bulur:

Ermenilerle Türkler birbirlerini pek severler. Ben daima hakikati söylerim: Bir Arapla hem-din olduğum halde, pek güçlkle kaynaşabildiğim halde, sizlerden biriyle çok kolay birleşiyor, pek kolay temin-i meveddet ediyorum... Çünkü onlarla aramızda i'tiyâdât, ihtiyâcât, hatta tarz-ı telakki-i hayat, hususiyle lisan -çünkü siz hepiniz bizim lisanımızı bilirsiniz- itibariyle bir çok sıhriyet ve karâbet mevcut... Edebiyat, esasen hâmil olduğu heyecan-ı bedi' itibariyle bizâtihi ictimâidir. O bir mihraktır, ki onun üzerinde aynı suretle hissedenler, takdir edenler, hülâsa anlayanlar birleşirler. Bir uhuvvet-i maneviyye teşkil ederler. Biz Türkler, siz Ermeniler, Fransızların dostlarıdır. Dost-ı ruhileridir. Çünkü manen, fikren biz onların az çok mevluduyuz. Çünkü onların edibâsi, sanatkârları bizim velinimet-i dimağımızdır. (Şahabettin Süleyman, 2012, s. 46)

Dönemin daha birçok entelektüeli gibi Şahabettin Süleyman da Türkçe ve Ermenice

üretimi Fransız edebiyatından kaynaklandığı noktasında ve dünyayı algılayış

biçiminden yazma ve yaşayışa kadar birçok konuda ortaklaştırır, paralelliklere işaret

eder. Fakat yine de daha evvel yapılmış kültürel alandaki alışverişlere değinmez.

Bahsi geçen entelektüellerin Ermeniceden Türkçeye yapılan tercüme metin ve

Ermeni edebiyatı hakkındaki fikirleri, açık seçik bir etkileşimin yoğun biçimde

yaşanmamış olacağına dair savları destekler görünür.

Oysa bu teze konu olan *Kış Geceleri*, 1889 yılında Osmanlı Türkçesi ile basılmış bir metin olarak Ermenice ve Türkçe arasında gerçekleşen tercümelerin tarihinin çok daha eskiye dayanabileceğine dair bilgilerin ve dolayısıyla da edebiyat tarihlerinin yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini gösterir. Bu noktada popüler edebiyat üretmenin ve edebiyat tarihleri arasındaki ilişkinin kontrastlığının *Kış Geceleri*'nin adına hiçbir kaynakta rastlanmıyor olmasının sebebi olarak gösterilebilir.

Kış Geceleri'nin yazarı Agop Hacıyan'a ve üretimlerine dair biyografik bilgiler epey sınırlıdır. Tüm sınırlı bilgiler dahilinde Hacıyan'ın dönemin birçok entelektüeli gibi yayın dünyasında tanınan ve üreten bir şahsiyet olduğu görülür. Yazarın özellikle roman yazma serüvenine dair daha önce de söz ettiğim "hevesi", *Heğine ya da İstanbul'da Bir Sır* ve *Perayı Kişernerı* romanlarının önsözlerinde değindiği üzere, okumuş olduğu birçok metinden ileri gelmektedir. Hacıyan'a göre kendisi de okuduğu romanlar gibi metinler üretmek istemiştir:

Avrupa romanının konusunu yerli hayattan alan romanlarının inceliklerini görme konusunda hevesliydim ve milletimize, bu romanlara dair örnekler vererek örnek olmak istedim. Ancak uzun zamandır içimdeki büyük bir tereddüt bana engel oldu; kalemimin zayıflığı. Sonunda tüm bunlara dair duyduğum arzuya karşı koyamadığım için, okuyucuma şimdiden hatalarım için özür dileyerek üç yıllık bir serüvenin ardından "Heğine Yahut İstanbul'da Bir Sır" adını verdiğim romanımı takdim ediyorum ve romancılıkta git gide daha kabiliyetli olmayı umuyorum. Umudum nitelikli kalemlerin milletimizin ahlakına uygun yerli hikayeleri üretmeleri için cesaretlendirici olmak. Sözlerimin gerçekliği hakkında anlayışınıza sığınırım. [Çeviri bana ait] (Hacıyan, 1869, s. 5)

Romanların genel olarak bizde, özellikle de yerel yaşamda kabul gördüğünü gördükçe insanların yazdığı roman sayısı artıyor ve romanla daha ziyade ilgileniyor. Bilindiği üzere Luys gazetesinde bölüm bölüm yayınlanan *Pera Geceleri* romanını hazırladık. Başarılı bir romancı olarak kabul edilme şansına sahip değilim, ancak mümkün olduğunca romanlarımla okurlarımın ilgisine mazhar olmaya çalışıyorum. Bizden ve eksikliklerimizden haberdar olan roman okurunun bizi bu tür girişimlerimizde geliştireceğini teşvik edeceğini umuyoruz. [Çeviri bana ait] (Hacıyan, 1884, s.3)

Okuduğu bu metinlerin hangilerinin kendisine ön ayak olduğuna dair net bir bilgi vermese de Hacıyan'ın entelektüel camiadaki yeri göz önünde tutulduğunda, dönemin Fransızca, Ermenice, Ermeni harfli Türkçe veya Osmanlı Türkçesinde tercüme ve telif birçok metniyle hemhal olduğu fikrine ulaşmak mümkündür. Avrupa tarzı bu romanların bir benzerini yazmayı deneyen Hacıyan'ın tercihi bunların içinde de şüphesiz en çok öne çıkanı dönemin en popüler ürünleri olan macera romanları olacaktır. Yazar hakkındaki bilginin sınırlı olması elbette ki direkt olarak hangi metinlere ulaşip tüketip onların birer muadilini yaratma eylemine giriştiğini açık

olarak ortaya koymak âdeta imkânsızdır. Fakat en azından bu dönemde yazarın Fransızca, Türkçe, Ermenice ve Ermeni harfli Türkçe üzerinden oluşan metin külliyyatına, yayıncılık dünyasında da hatırı sayılır bir yeri olmasından dolayı, vakıf olacağını düşünmek yanlış olmaz. Bu bağlamda daha ziyade kendisinin de ürettiği romanlar bağlamında 19. yüzyılda Osmanlıda bir Ermeni'nin ulaşip okuyacağı bir macera romanları *corpusunda* neler yer alır, sorusuna bir çerçeve çizmek anlamlı olacaktır.

2.5 Avrupa macera romanının Osmanlı'daki tezahürleri

Gerek Avrupa'da sükse yapmış, tanınmış isimlerin tercümeleri ve yeniden yazımları, gerekse bu metinlerin yazıldıkları orijinal dilleri üzerinden tercümenin aracılığı olmaksızın tüketilmesi, macera türünün Osmanlı'da yer edinmesinin ilk adımlarını oluşturur. Öte yandan *Kış Geceleri*'nin de içinde olduğu bir başka metinler grubu ise “yerli” macera romanları üretiminin bir diğer ayağını oluşturur. Bu bağlamda çoğu zaman Avrupa ile yakın zamanlı olarak üretilip okunan bu tür metinler, dönemin okurunun tüketiminde öncü olmasıyla baskın ve belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Aynı zamanda Ermeni harfli Türkçe ve Arap harfli Türkçe üretim bu dönemde birbirilerine çok yakın bir çizgide ilerlemiş ve çoğu kez de ortak çalışmalara söz konusu olmuştur. Bu üretimin kaynağı, yeni türlerle yakınlaşan Osmanlı'nın büyük bir şevkle giriştiği tercüme etkinliğidir.

Strauss'un, “Osmanlı İmparatorluğunda Kimler Neleri Okurdu? (19.-20. Yüzyıllar)” makalesine göre, Osmanlı okuru için 19. yüzyılda halk edebiyatının cazibesini yitirmesi Batı tarzı kurmacaya olan ilgilerinin artmasına ön ayak olmuştur ki, bu dönem okurun ilişkiye geçtiği metinlerin çoğu telif olmaktan ziyade tercüme metinlerdir (s.56). Bu noktada tercüme metinler özelinde oluşan külliyyatını gözler

önüne sermeden, öncelikle başından beri çeviri yerine “tercüme”yi tercih ederek vurgulamak istediğim noktaya gelmekte yarar var. Osmanlı bağlamında çeviriyi ele alırken “terceme/tercüme” teriminin tercih edilmesi daha yerindedir. Terceme Osmanlı’ya özgü bir kavram olarak “hem ‘kelimesi kelimesine’ dilden dile aktarımı, hem de kaynak metne bir ölçüde bağlı kalarak ama aynı zamanda *terceme* edenin kişisel görüşlerine ya da başka kaynaklara dayanarak genişletilmesini, ya da eksiltiletilmesini, başka bir deyişle, bir yeniden yazım geleneğini kap[sar]” (Paker, 2014, s. 42). Dolayısıyla tercüme birebir olarak anlaşılmaya müsait bir kelime olan “çeviri”den çok daha geniş bir anlamla modern Osmanlı edebiyatındaki farklı üretimleri de kapsayacak bir anlama bürünür. Dolayısıyla Osmanlı son dönemde üretilen metinlere bu perspektiften bakarak yaklaşmak daha yerinde olacaktır. Bu noktada kimi metinlerin yalnızca bir özet olduğu, bazılarının kaynak metni epey değiştirerek kimi zaman uzatıp kimi zaman kısaltarak kaleme alındığı, bazen de yerlileştirildiği fakat yine de tercüme olarak adlandırıldığı görülür. Dolayısıyla bu bölüm altında ele alacağım metinlerin çoğunun böyle bir üretim biçiminin sonucunda ortaya çıkmış olduğu göz ardı edilmemelidir.

19. yüzyılda Batılılaşma hareketlerinin etkisi altına girmiş olan Osmanlı kültür atmosferi çoğunlukla edebi üretime kaynaklık edecek metinleri Fransız edebiyatından seçer.

Ortadoğu edebiyatlarının çok yönlü yapısında çevirilerin egemen rolü iyi bilinmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nda (çoğunlukla Fransızcadan) çeviri romanlar tüm cemaatler arasında gerçekten de geniş çapta popülerdi. Bunun da ötesinde, çeviri edebiyat kanonunun ve en sevilen yazarların Türkler, Rumlar, Ermeniler ve hatta Bulgarlar ve Yahudiler için temelde aynı olduğu da gösterilebilir. Bu anlamda, karşılıklı etkileşimler azımsanamayacak ölçüdeydi... Türkçeye, Ermeniceye, Rumcaya, Yahudi İspanyolcasına ve diğer dillere çevrilenlerin çoğu, kendi dönemlerinde son derece popüler olmuş ama günümüzde adları bile anılmayan Fransız roman yazarlarının yapıtlarıydı. (s. 33)

Strauss'a göre, bu karşılıklı etkileşimler oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. Farklı Osmanlı cemaatlerinin sahip olduğu karmaşık ilişkiler ağının gösterdikleri içinde, hiç şüphesiz ortak metinlerin bulunması ve tüketilen metinler grubunun Avrupa'da popüler olmuş romanlardan oluşması şaşırtıcı görünmez. Ortak üretim ve tüketimlere sahip bu cemaatlerden oluşan imparatorluk edebiyatının ise ortak bir *corpusu*, külliyyatı paylaşması ve bunun da Avrupa menşeli olması oldukça doğal görünür. Bu hususta özellikle ilk dönemden itibaren yapılmış tercümelere karşılaştırmalı bir perspektiften bakıldığında ortaklıklar ve bütünleyicilikler göze çarpar ve oluşan entelektüel alandaki tercüme metinler grubu ile telif metinler grubunun tercihlerinin koşut olduğu öne çıkar. Kimi zaman aynı metinler farklı alfabelerde kimi zaman ise aynı metin farklı yazarlarca tekrar tekrar tercüme edilmiş, birden fazla baskı yapmış şekillerde epey erken dönemlerden itibaren arşivlerde dikkatleri çeker. Buna örnek gösterilecek olursa, Strauss'un aktardığına göre, popüler bir macera romanı olan Alexandre Dumas'ın *Monte Cristo*'su Osmanlı okuru tarafından 1840'lardaki modern Yunanca çevirileri ile birlikte görülmeye başlanıp, bu metnin bir "taklidi"nin 1850'de Ladino yazıldığı, Dedeyan'ın Ermenice olarak metnin çevirisini 1866'da ilk kez bastığı ve sonrasında 1868'e dek birkaç baskı yaptığı, 1871'de ise *Diyojen*'de Teodor Kasap'ın Türkçe çevirisinin yer aldığı bilinir (s. 57). Tek bir metnin etrafında gerçekleşen bu türden kültürel çoğulluğun Osmanlı modern edebiyatları söz konusu olduğunda daha birçok örneklerini vermek mümkündür. Popüler bir tür olarak macera romanının Osmanlı'ya girişi ve alımlanışında katkısı olan bu türden metinler, Osmanlı coğrafyasındaki entelektüel üretimin de iskeletini belirleyen bir nitelik taşıır.

Kış Geceleri'nin tercüme edildiği 1889 yılı, edebiyat camiasında metinler bolluğunun yaşandığı bir döneme denk gelir. Bu dönemde yapılan tercümelerin

sayısı gittikçe artmış, aynı zamanda telif üretim de benzer bir gelişim göstermiştir. Ayrıca bu durum yalnızca Arap harfli Türkçe metinler için geçerli değildir, aynı zamanda Karamanlıca, Ladino, Ermeni harfli Türkçe ve hatta Ermenicede de benzer metinlerden oluşan *corpus*lar mevcuttur. Arap harfli Türkçe metinler özelinde özellikle “ara nesil” olarak tanımlanan bir entelektüel grubunun bu dönemde yeni okullarda Fransızca eğitim almış olması Fransızca üzerinden yapılan tercümeleri ve bu eserlere benzer üretilen telif metinlerin sayısını artırmıştır. Bu dönem pek çok popüler edebiyat metni basılmış ve bunların içinde farklı türlerden eserler yer almıştır.

Fransızca üzerinden okunan metinlerin tespit edilebilmesi ne yazık ki ayrıca bir çalışma alanı olarak dönemin kültürel ortamına daha derinlikli biçimde dahil olmayı gerektirirken, yine de nelerin okunduğuna dair bilgilere kimi hatıratlarda ya da daha önce bahsedilen esami-i kütüblerde ve yıllıklarda ya da dönemin gazete ve dergilerinin tanıtım ilanlarında fikir verecek kadar rastlamak mümkündür. Erol Üyepazarcı'nın (2019) verdiği rakamlara göre, 19. yüzyıl Osmanlı coğrafyası için Arap harfli Türkçeye en çok tercüme edilen popüler yazarlar Xavier de Montepin (29), Jules Verne (28), Paul de Cock (21), George Ohnet (15), Alexander Dumas Fills (12) ve Père (15), Eugene Sue (13), Jules Marie (11), Emile Richbourg (11), Octave Feuillet (8) ve Fortune de Boisgobey'dir (7) (s. 64). Bu yazarlara ait metinler dönemin okurunun talebine göre kimi zaman birden fazla kez basılmış kimi zaman birden fazla baskıya gitmiş, heyecanla takip edilmiş popüler eserlerdir ve 19. yüzyıl Osmanlı okurunun tüketim bagajının çoğunu oluştururlar.

Bu tez bağlamında Türkçede üretilmiş Ermeni harfli Türkçe ve Arap harfli Türkçe tercüme romanlara bakıldığında kimi zaman aynı metinlerin farklı tarihlerde kimi zamansa tamamen birbirinden farklı metinlerin fakat türsel olarak benzer

popüler ürünlerin yakın tarihlerde tercüme edildiği görülür. 19. yüzyıl Osmanlısında yapılan ilk tercüme Arap veya Ermeni harfli, ilk aşamada birbirine yakın bir biçimde ilerler.

İlkler tartışması tıpkı kanon tartışması gibi ikircikli bir mevzu olmakla birlikte Arap harfli ve Ermeni harfli bağlamında ortaklaşan ilk metin, Le Sage'dan *Topal Şeytan Hikâyesi*'dir. Metin ilk kez Ermeni harfli Türkçe olarak 1853'te Vartan Paşa tarafından, aynı metnin Arap harfli Türkçe tercümesi ise 1872 yılında Kadri tarafından gerçekleştirilir. Bunu takiben 1860'ta Chateaubriand'dan *Son Sirac'ın Sergüzeşti*'ni yine Ermeni harfli Türkçe olarak Kirkor Çilingiryan İzmir'de tercüme eder. Aynı metin 1872'de *İbn-i Sirac-ı Âhir* ismiyle A. Tahir tarafından tercüme edilir. 1862 yılında ilk Türkçe tercüme kabul edilen Yusuf Kamil Paşa'nın *Tercüme-i Telemak*'ı gelir. Bunu takiben yine 1862'de Hugo'dan *Mağdurin Hikâyesi* bir özet metin mahiyetinde tefrika edilir. 1863'te Ahmet Lütfü Daniel Defoe'dan *Hikâye-i Robinson* tercümesini Arapça üzerinden yapar. 1868 yılında Eugène Sue'den ilk tercüme Ermeni harfli Türkçe olarak Garabet Panosyan tarafından *Yedi Mühlik Günahlar* ismiyle yayımlanır. Aynı yıl Lamartine'den *Tercüme-i Hikâye-i Jöneviev* Mehmet Memduh tarafından tercüme edilir. 1870'te Bernardin de Saint Pierre'nin *Pol ve Virjin*'i Emin Sıddık tarafından tercüme edilip tefrika edilir. Aynı yıl Rousseau'dan *Emil* Ziya Paşa tarafından tercüme edilmiş ancak basılmamıştır fakat önsözü yayınlanmıştır. 1872'de Alexandre Dumas père'den ilk çeviriler gerçekleştirilir. Bunlardan ilki Minas Nebas Efendi tarafından gerçekleştirilir; tercüme edilen metin *Polin*'dir. İkincisi ise Teodor Kasap'ın *Monte Kristo* tercümesidir. Pamukciyan'ın aktardığına göre, romanın satış ilanına ayrıca Ermeni harfli Türkçe *Hayal* gazetesinde de rastlanır (1987, s. 38).

Yine 1872’de Lamartine’den *Graziella* metni Ali isimli bir mütercim tarafından Ermeni harfli Türkçe olarak tercüme edilmiştir; bu ismin Direktör Ali Bey olup olmadığı bilinmemekle birlikte daha derinlikli bir araştırmayla kendisine ait olup olmadığının ortaya çıkması bir Osmanlı entelektüelinin Ermeni harfli Türkçe üretimde bulunma ihtimalinin sorgulanmasını gerektirir. 1879’da ise Yusuf Neyyir metnin Arap harfli Türkçesini yayımlar. Aynı yıl Recaizade Mahmut Ekrem’in 1869’da tefrikasına başladığı fakat yarım kalan Chateaubriand’tan yaptığı *Atala* tercümesi basılır ve kısa bir süre sonra da beş perdelik bir oyuna dönüştürülür. Bu süreçte yayıncılık yaşamının gittikçe hızlandığı ve bu hızla birlikte kültürel yaşamın da gittikçe renklendiği görülür.

1873’te Alexandre Dumas père’den *Kraliçenin Gerdanlığı* Emin Nihat tarafından tercüme edilir. Sıddıka Dilek Yalçın bu metinle ilgili Boratav’ın verdiği ilginç bir bilgiyi alıntılar: “Müsameretnâme her türlü sanat endişelerinden uzak bir eserdir. O kadar ki içine Alexandre Dumas’ın meşhur romanına mevzu olan Kraliçenin Gerdanlığı hikâyesi de karışmıştır: Bu sohbet meclisine iştirak eden Ermeni Hamparsun Ağa’ya ait, Ermeni harfleriyle Türkçe olarak yazılmış bir ‘tarihi fıkralar’ kitabından aynen alınıp Müsameretnâme’ye nakledilmiştir” (s. 190). Özellikle bu alıntı, Ermeni metinlerinin Osmanlı kültürel alanına ne kadar girdiğini göstermesi açısından önemlidir. Nitekim hikâyenin okunduğu mecliste metnin yazarı Emin Nihat’ın bulunduğu ve Ermeni harfli Türkçe bahsi geçen fıkralar kitabının ya bir Ermeni yahut Ermeni harfli Türkçe bilen Müslümanlarca tüketildiğini düşündürür. Aynı yıl Paul de Kock’tan *Evlenmek İster Bir Adam* isimli metin Direktör Ali tarafından tercüme edilmiştir. Ponson du Terrail’den *Gece Yolcuları* Süleyman Vehbi ve Manuk Gümüşçiyan tarafından ortak olarak tercüme edilir ve Arap harfli Türkçe yayımlanır. Aynı ikili Xavier de Montépin’den *Esrâr-ı Hind*’i

1874'te tercüme ederler. 1875'te Alexandre Dumas fills'in *Para ve Aşk* romanı Halil Necati tarafından yayımlanır. Aynı yıl Jules Verne'den *Seksen Günde Devr-i Âlem* mütercimine ait bir bilgi olmaksızın basılır. Yine 1872'te Xavier de Montépin'den *Kırmızı Değirmen* Süleyman Vehbi tarafından tercüme edilir. Aynı metnin Ahmet Aziz tarafından gerçekleştirilen bir başka tercümesi 1892'de yayımlanır. Bu romanın popülerliğine dair bir fikir vermesi açısından metnin iç kapağındaki bilgiler önemlidir:

Çok sevilen bu romanın, kaçak baskıları piyasaya sürülmüştür. Bu durum yayıncısı tarafından tespit edilmesi üzerine romanın iç kapağına şu not eklemiştir: "Tekrar tab' u neşri ve her hakkı sahibine aittir." Daha sonra yazının hemen altına bir el şekli çizilerek dikkati bu işaret üzerine çekip bir başka not daha düşülmüştür: "İşbu mührü ile mührü olmayan nüshalar sahte olup her kimin yedinde bulunur ise mes'ûl tutulacaktır."(s. 195)

Metinlerin tüketim pratiğine dair bilgi edinilebilen bu ifade, bu dönemde popüler bir metnin korsan olarak basılabileceğini ve bu kaçak baskıların tespit edilebileceği bilgisine ulaşmayı da imkânlı hâle getirir.

1876'da Alexandre Dumas père'nin kült metni *Üç Silahşör* mütercimi belirtilmeden basılır. Bu dönemde göze çarpan bir özellik Ermeni olup Arap harfli Türkçe tercüme yapan isimlerin yoğun olarak üretimde bulunmasıdır. Bunlara örnek olarak yukarıda değindiğim Süleyman Vehbi ile ortak tercüme yapan Manuk Gümüşciyan dışında 1877'de Jules Verne'in *Kaptan Hatras'ın Sergüzeşti* romanını tercüme eden Ohanes Gukasyan gösterilebilir. Aynı metnin Ermeni harfli Türkçesi Panosyan tarafından 1885'te basılır. 1877 yılında Paul de Kock'tan *Güstav B.H.* imzasıyla, *Üç Yüzlü Bir Karı* ise Ahmet Midhat ve Ebüzziya Tevfik tarafından sürgünde tercüme edilmiştir.

Mustafa Nihat Özön'e (2017) göre "asıl tercüme devri 1880'den başlar. Bu tarihten sonra zaman zaman her cins roman tercüme edildi ve bunlara adlar takıldı: hissî, tarihî, hayalî, cinaî gibi adlarla devir devir moda olan kitaplar edebiyatımız

sahasında görüldüler. Bunların içinde herhangi biri biraz rağbet kazanırsa bütün mütercimler ona düştüler” (s. 177). 1880 yılında Ahmet Midhatdaha sonra defalarca basılacak ve tekrar tercüme edilecek olan Alexandre Dumas fils’den *La Dame aux Camélias*’ı [*La Dame aux Camélias*] yayımlar. Aynı yıl, Sıddıka Dilek Yalçın’ın belirttiğine göre 1908 yılına kadar dokuz kez tercüme olunan L’abbé Prévost’dan *Manon Lescaut* [*Manon Lescaut*] Mahmut Şevket tarafından ilk kez tercüme edilir (s. 201).

Bu dönem şehirlerin anlatılarının yaygın olduğu bir zamandır. Örneğin 1879’da Pierre Zaccone’dan Vasilaki tarafından tercüme edilen *Londra* *Biçaregâni*’nından sonra 1880’de Xavier de Montépin’den *Paris Batakhaneleri* Mehmet Hilmi tercümesiyle basılır. 1881’de Ponson du Terrail’in *Paris Faciaları* metni Ahmet Münif tarafından yayımlanır. Hemen bu dönemde yayımlananlardan bir başkası 1882’de çıkan Ermeni harfli Türkçe olarak *Esrar-ı Paris* ismini almış olan Garabet Panosyan tercümesi Eugéne Sue’nın *Les Mysteres de Paris*’idir.

Alexandre Dumas fils’in *Antonin ve Bir Kadının Hikâyesi* metinleri yine Ahmet Midhat tarafından 1881’de tefrika olunur ve basılır. Aynı yıl Ahmet Midhat Octave Feuillet’den *Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi*’ni de tercüme eder. O yıl popülerliği artan Dumas’dan *İncili Hanım* çevirisini Mehmet Tahir gerçekleştirir. A.A. kısaltmasına sahip bir mütercimse *Kadınlar Muharebesi* isimli Dumas metnini yayımlar.

1881 yılında Andon Alik’in gerçekleştirdiği Montépin’in *Mecnunlar Tabibi* tercümesi, Atamyanyan’ın *Çingene Kızı* tercümesi ve Nolayan’ın *Tunçtan Kızlar* tercümesi Ermeni harfleriyle Türkçe olarak basılır. Montépin bu yıldan itibaren sıklıkla tercüme edilmeye başlanır.

Montépin'den *Cenab-ı Aşk ve Esrar-ı Hind* Nolayan tercümesi ile 1882'de Ermeni harfli Türkçe basılmıştır. Aynı yıl Arap harfli Türkçe olarak ise Emile Richebourg'dan *Peçeli Kadın* Ahmet Midhat tarafından Eugéne Sue'nün *Şikemperveri*'si ise Mihalaki tarafından tercüme edilir.

1883'te Alexandre Dumas Fils'den *Bir Mektup Paketi ve Gümüş Mahfaza* Halil Edip tarafından, Emile Richebourg'dan *Merdut Kız* Ahmet Midhat tarafından, Eugéne Sue'dan *Tenbeller Muaşakası* Ahmet Arif tarafından tercüme edilmiş ve basılmıştır.

1884 yılında Fortuné du Boisgobey'in *Dikili Ağz* metni mütercimi belirtilmeksizin Ermeni harfli Türkçe yayımlanır. Aynı yıl Arap harfli Türkçe olarak ise Eugene Sue'den *Serseri Yahudi* M.Tevfik Efendi, Pierre Delcourt'dan *Mustantik'in Esrarı* Ali Nihat, Octave Feuillet'den *Dul Kadın* Mehmet Atâ tarafından tercüme edilmiş olarak basılır. George Ohnet'den *Demirhâne Müdürü* Halit Ziya tercümesinin tefrikası ise yarım kalır.

1885 yılında Montépin'in *Asniyet Cinayeti ve Canavar Karı* metni Panosyan tarafından Ermeni harfli Türkçe olarak tercüme edilir. Aynı yıl Andon Alik yine Montépin'den *Simon ve Mari*'yi ve *Kızile Sihirbaz*'ı çevirir. Arap harfli Türkçe olarak ise Jules Verne'in *Merkez-i Arza Seyahat* metni Mehmet Emin, Eugéne Sue'nün *Şeytan Kayası Burnu* Yusuf Besim tarafından, Daniel Defoe'nun *Robinson*'u Şemsettin Sami tarafından, Alexandre Dumas Fils'in *Sezarın*'i ise Halil Edip tarafından tercüme edilir. Yine 1885'te tercüme olunan Georges Pradel'in *Lulû-yi Asfer* ile ilgili şu ilginç açıklama dikkat çeker: "İstanbul'da çıkan *Pahre du Bosphore* gazetesinde Pradel'in tefrika olunan romanının tercümesi birçokları tarafından istenilmiş" (Aktaran Yalçın, 1998, s.216). bu demek oluyor ki kimi metinler Fransızca üzerinden tefrika biçiminde de tüketilmiştir.

1886 yılında ise yine Montépin'den Tolayan çevirisiyle *Ekmekçi Kadın* ve *Paris Faciaları* metinleri Ermeni harfli Türkçe olarak tercüme edilir. Aynı yıl Arap harfli Türkçe olarak Victor Hugo'dan *Bir Mahkûmun Son Günü* Ali Nihat tarafından tercüme edilirken yine Hugo'nun *Klod Gö Yani Obur Klod* metni Selanikli Tevfik tarafından, Paul de Kock'tan *Dostum Pifar*'ı Ali Nihat, *Kamere Âşık*'ı ise Ahmet Midhat tarafından, Le Sage'ın *Gil Blas Santillani'nin Sergüzeşti* Ahmet Vefik tarafından, Lamartine'in *Jöneviyev Bir Hizmetçi Kızın Sergüzeşti* metni Halil Edip tarafından, Georges Ohnet'nin *Serj Panin*'i Selanikli Tevfik tarafından, Eugene Sue'nün *Bambus*'u Ahmet İhsan, Alexandre Dumas Père'nin *Amori Yahut Helâk Eden Muhabbet İle Helâk Etmeyen Muhabbet*'i ise Ali Nihat tarafından tercüme edilir.

1887 yılında hiç Ermeni harfli Türkçe metne rastlanmazken, Arap harfli Türkçe olarak Xavier de Montépin'in *Esrâr-ı Sara-yı Kıralı* metni Ahmet Suphi, Georges Ohnet'nin *Kontes Sara* romanı Saim, Fortune dé Boisgobey'in *Mösyö Lökök'un İhtiyarlığı* romanı Selanikli Tevfik, Eugène Sue'nün *Familya Çocukları* ise Fazlı Necip tarafından tercüme edilir.

1888 yılında Adolph Belot'dan *Cinayet Mahsulü* Andon Alik tarafından Ermeni harfli Türkçe olarak yayınlanır. Aynı yıl Andon Alik ayrıca George Ohnet'nin *Netice-i Meram* isimli romanını da tercüme etmiştir. Yine 1888'de Boğos isimli bir yazar *Son Aşk* isimli George Ohnet romanını tercüme etmiş ve metin Arap harfli Türkçe olarak basılmıştır. Ayrıca yine George Ohnet'den *Demirhâne Müdürü*'nün Halit Ziya'nın yarım kalan tefrikasını Ahmet İhsan tamamlamış, Fortune dé Boisgobey'den *Cinâyetler* Vassaf, Emile Gaboriau'dan *113 Numaralı Cüzdan* Hüseyin Rahmi, Alexandre Dumas fils'den *Güvercin Mükafatı* Halil Edip tarafından tercüme edilmiştir.

Böyle kalabalık bir popüler metinler grubunun varlığı görmezden gelinemeyecek kadar dikkat çekicidir. Öyle ki Strauss'un aktarımına göre 1847 gibi erken bir tarihte bile bu tür metinlerin tüketimi zaten orijinal dilleri üzerinden başlamıştır. İstanbul'u ziyaret etmiş bir Alman gözlemciye göre, Beyoğlu'nda o dönemdeki kitap alım-satımı yapan iki dükkânda satılanlar Eugène Sue'nün Fransızca *Paris Esrarı*, *Serseri Yahudi* tarzı popüler romanlardan oluşur; yalnızca “*nouveautés de Paris*” yani “Paris'ten yeni buluşlar”dır (aktaran Strauss, 2014, s. 21). Dönemin ilk roman çevirilerinin 1850'lerden itibaren yaygınlaşmasıyla kitapçı dükkanlarında satılanları bilmemekle birlikte yukarıda geçen pek çok roman Fransa'daki ile yakın tarihlerde tercüme edilmiş ve Osmanlı entelektüelinin okurluk deneyimine dahil olmuştur. Erol Üyepazarcı'nın (2019) aktardığına göre Tanzimat döneminde 1908'e kadar “yazarı belli olan 427 roman Türkçeye çevrilmiştir. Bunun yanında elli kadar, yazarı belli olmayan roman çevirisi de vardır. Bu da söz konusu dönemde 477 romanın çevrildiğini gösterir” ve bu tercümelerin neredeyse tamamı popüler roman çevirilerine aittir, kanon yazarlarına ait yalnızca 37 metin vardır (s. 64).

Bu noktada popüler romanların bunca ilgi görüp basılmasında etkili olanın ne olduğu, yani neden popüler oldukları sorusu akla gelir. Bu elbette ki tam anlamıyla cevaplanması imkânsız bir soru olsa da bu soruyu cevaplamak adına metinlerin nasıl basıldığını hatırlamakta fayda vardır. Döneminde bu romanların birçoğunun tefrika edildiği yahut forma forma basıldığı bilinir. Bu dizi dizi yayınlanma biçiminin bahsi geçen romanların türleri üzerinde ciddi anlamda etkisi olduğunu yadsınamaz. Tefrika bu dönemde popüler romanın tüketilebilmesi için en elverişli türdür. Tefrika roman Osmanlıya romanın girişiyle eşzamanlı olduğu için dönemi anlamlandırmak açısından irdelenmesi gereken bir konudur. Fransızca *roman-feuilleton* olarak anılan

tefrika, aslında 18. yüzyılla ama daha çok 19. yüzyılla birlikte yeni şehirli toplumun dünyasına giren ve yayıncılık sektörünün yükselmesini sağlayan önemli bir yayın biçimidir çünkü gazete ile arasında sıkı bir ilişki vardır. Tefrikanın varlığı sayesinde yalnızca yayıncılık sektörü değil, okur sayısı da yükselecek ve yeni bir yaşam biçimi ortaya çıkacaktır. Erol Köroğlu'na (2014) göre,

[T]efrikanın etkisi, iki parça arasında en azından 24 saatlik bir havalandırma alanı açmasından kaynaklanır. Bu aralık sayesinde, okurların anlatının o günkü parçası, bunun önceki tefrika parçalarıyla ilişkilendirilmesi ve yarın ne olacağı üzerine düşünceleri ve çevrelerindeki diğer okurlarla tartışabilmeleri mümkün olmaktadır. Böylece anlatı okurun gündelik hayatına dahil olmakta, tamamı tek bir kerede yayınlanmış bir kitaptan okuma tecrübesine göre çok daha farklı ve geniş zamana yayılan bir tecrübe sunmaktadır. (s. 135)

Tefrika romanın tam da bahsedilen havalandırma alanı, hem yazarın hem de okurun bir nevi ortak bir çalışmaya girmesine sebep olur. Okurun karşılaştığı metin ile girdiği ilişkide, kimi zaman metnin gidişatına mektupları vb. ile etkide bulunduğu, yazarınsa kimi zaman metnini okur beğeni ve ilgisinin yoğunluğuna göre dönüştürdüğü, uzattığı ya da kısalttığı bilinir. Metnin yazılma anı ve tüketilme anı üst üste binmekte ve yazar ile okurlar aynı gündemi eş zamanlı takip eden çağdaş kimselerden oluşmaktadır. Bu hal, okura heyecan vermiş ve beğeni toplamış bir tefrikanın ardından aynı türde yeni metinlerin de sevileceği ön kabulünü getirip aynı türdeki metinlerin sayısında bir artışa sebep olacak bir yolu açar. Örneğin başarı göstermiş bir macera romanı daha birçok macera romanının önünü açabilir.

Yukarıda sayılan popüler tercüme romanlar içinde eğer macera romanları odağında bir alt tür olarak değerlendirilebilecek bir “esrar” romanları külliyatı üstelik de tefrika olarak mevcutsa bu metinler varlıklarını Eugene Sue'nün *Paris Esrarı* metnine borçludur. 1842-1843 yıllarında *Journal des Débats* gündelik gazetesinde tefrika edilen bu roman o dönem okurunun hayli etkilendiği bir metin olmuştur.

Cemil Cahit Cem tarafından 1945 yılında yayınlanan baskının “Önsöz”ünde aktarıldığına göre,

[B]u roman tefrika edilirken, gazetenin satışı birkaç misli artmış, okuyucular muharrire, romanın muhtelif kahramanlarının tecellileriyle alâkadar ricalarda bulunmuşlar, gazete idaresinin önünde beklemişler, yalvarmışlar, hatta kendisini tehdit bile etmişlerdi... Hâsılı okuyucular, roman devam ettiği müddetçe kahramanlarla birlikte güldüler, ağladılar, sevindiler ve acı çektiler. “Les Mystères de Paris” neden böyle bir muvaffakiyet kazandı? Bazıları bunun sebebini bu romanın dünyanın ilk “tefrika romanı” oluşunda sezerler. Tefrika romanların cediti olan bu eser, yüz yıldan fazla bir zaman önce yazılmış olmasına rağmen, bugünkü torunlarının birçoğundan kat be kat üstündür (I-II).

Burada Cem’in aktardığı “ilk tefrika roman” olma meselesi sorunludur çünkü Erol Üyepazarcı’nın (2019) aktardığına göre “ilk tefrika roman, 15 Temmuz- 11 Eylül 1836 tarihleri arasında gazetede tefrika edilen, sonraki yılların çok ünlenecek yazarı Alexandre Dumas’ın *La Comtesse de Salisbury* (Salisbury Kontesi) adlı eseri[dir]” ve onu takiben Balzac’ın *La Vielle Fille* (İhtiyar Kız) romanı tefrika edilir fakat Balzac’ın eserinin okur tarafından yeterince ilgi görmeyişi karşısında kendisinin popüler metin yazarı Frédéric Soulié’nin başarısını kıskandığı dahi bilinir (s. 39). Burada Cem’in *Les Mystères de Paris*’den söz etmesinin sebebi bir tefrika roman olarak dönemin “en popüler” metni olmayı başarması olmalıdır. Üyepazarcı’nın aktarımına göre, *Les Mystères de Paris*’in tefrika edildiği “gazete hemen tükeniyor ve kahvelerde yarım saatliğine 10 sou ücretle kiralanıyordu. Okuma yazma bilmeyenler bile romanın tiryakisi olmuşlardı. Yazara binlerce mektup geliyordu” (a.y.). Eugene Sue Osmanlı coğrafyasında da çokça çevrilmiş ve tüketilmiş bir yazar olarak dikkatleri çeker. Fransız yayıncılık dünyasında Eugene Sue öyle bir etki bırakmıştır ki Fransız kitap pazarının oluşumunda oldukça baskın bir rol oynamıştır (Charriere, 2016, s. 108). Metin yalnızca Fransızcada kalmayıp pek çok dile aynı çağ içinde hızla ve defalarca tercüme edilmiştir. Osmanlı bağlamından bakıldığında

Günil Ayaydın Cebe'nin (2009) aktardığına göre, Sue'nün Arap, Ermeni ve Yunan harfli ile Ladino toplamda 32 çevirisi mevcuttur (s. 185).

Roman temelde adaletsizlik, sınıf ayrımı, eşitsizlik gibi konularda kötülere karşı iyileri savunan başkahramanın hikayesi etrafında şekillenir ve o güne değin pek de sık rastlanmamış biçimde temelde ezilen sınıfa ve onların yaşantısına odaklanır. Romanın bu denli ilgi görmesi, şehir ve şehre dayalı esrar hikâyelerinin sürüp gitmesini sağlayacak janrın kurucu metni olma özelliği göstermesine sebep olmuştur. Burada metinlerin ana motivasyonunun yeni ortaya çıkan şehir yaşamında ezilen sınıfın mahkûm edildiği karanlık yer altı dünyasının romana dahil edilerek bir esrar yaratılması olduğu söylenebilir.

Bu dönemde Sue'den esinlenerek Paul Feval'in takma isimle *Les Mystères de Londre* (Londra'nın Sırları) isimli romanı 1844'te tefrika ettiği görülür. *Paris Esrarı*'nın bir tür ortaya çıkardığını en temel kanıtı sadece ismiyle dahi bu romanı takip eden benzerlerinin yayınlanmış veya tefrika edilmiş olmasıdır; yukarıda da belirtildiği üzere, Ponson de Terrail'in *Paris Faciaları*, Xavier de Montepin'in *Paris Batakhaneleri*, Paul Feval'in *Paris Sevdaları*, Fortuné de Boisgobey'in *Marcel yahut Yeni Paris Esrarı* metinleri gibi Türkçeye tercüme edilmiş olanları bunlardan yalnızca bazılarıdır. Bunların yanında telif olarak Osmanlı coğrafyasında bu türde pek çok metnin yazıldığı bilinir. 1897'de İstanbul'da Fransızca olarak bir Seferad Yahudisi olan Jaques Loria tarafından kaleme alınan *Les Mystères de Péra* isiminde 932 sayfalık bir roman yayımlanacaktır. Ep. C. Kryakidis'in Yunanca olarak 1889'da kaleme aldığı ve *Beyoğlu Sırları* anlamındaki metni ise *Anatoli* gazetesinde Karamanlıcaya çevrilerek ayrıca basılacaktır. Yine benzer biçimde kaleme alınan N. Stamenis'in *İzmir'in Esrarı* ve H. Samartsidis'in *Konstantiniyye'nin Esrarı* metinleri de bu türü sürdüren diğer örneklerdir (Strauss, 2012, s. 61-62). Şehnaz Şişmanoğlu

Şimşek'in (2019) tespitine göre, *Mysteries of London* George Reynolds (1844-48), *The Mysteries and Miseries of New York* (Ned Buntline) (1848), *Os Misteros de Lisboa* (Camilo Castelo Branco) (1854), *I Misteri di Milano* (Alessandro Sauli) (1857), *Les Mysteres de Marseille* (Emile Zola) (1867), *The Mysteries of Melbourne Life* (Donaly Cameron) (1873) 19.yüzyılda esrarlı şehir macerası türünde yazılmış diğer örneklerdir (s. 88).

Bu bağlamda *Paris Esrarı*'nın “esrarlı şehir maceraları” olarak adlandırılabilir bir macera romanı türü içinde kurucu bir metin olduğunu ve bu metnin peşi sıra gelecek metinlerin şehir ve esrar ilişkisi üzerinden türlü anlatıları bir dönem popüler ettiğini görmek mümkündür. Bu teze konu olan *Kış Geceleri* metni de bu bağlamda değerlendirilebilecek bir metindir. Ermenice esas ismi “Pera Geceleri” olan metnin şehir ve gece bağlamında şehir ve esrar ilişkisi dahilinde bir dizi macerayı konu edinir. Birbirlerine girift biçimde bağlanan birtakım entrikalar etrafında görülen olaylardan oluşan romanın yapısı ise macera türü içindeki esrar anlatılarıyla oldukça yakından örtüşür. Bu tezin temel iddiası Hacıyan'ın *Kış Geceleri*'ni üretirken Eugene Sue'nün *Paris Esrarı* metninin açtığı kanalda, esrar romanlarına bir yenisini daha eklediği ve bunu yaparken de Osmanlı *corpusunda* Ermeniceden Türkçeye tercüme edilen bir roman olarak imparatorluk içi ilişkiler ağına yeni bir ivme kazandırmış olmasıdır.

BÖLÜM 3

İNTİKAM ODAKLI ESRARLI ŞEHİR MACERALARINA TEORİK BİR BAKIŞ:

KURUCU METİN *PARİS ESRARI* İLE *KIŞ GECELERİ* NASIL İLİŞKİLENİR?

3.1 Türe teorik bir bakış

Edebiyat metinlerinin yazıldığı roman, hikâye, şiir gibi formlar çoğu zaman tür kelimesinin geniş kapsamlı bir sözcük olmasından ötürü, biçimsel türler olarak adlandırılır. Oysa bunların metinlerin biçimine odaklanmış sınıflandırılmaları dışında, her edebi metnin kimi zaman biçemi kimi zaman içeriği kimi zaman olay örgüsünde sürdürdüğü yapısından ötürü aynı anda birden fazla edebi türe dahil olduğu görülür. Tür kuramları temelde bu ayırmadan hareket ederek metinlerin yapısına dair unsurları anlamlandırmanın bir yolu olarak türsel sınıflandırmalar, ortaklıklar, ayrışmalar odağında metinleri okumanın açtığı yeni yolları deneyimler. Heta Pyrhönen'in (2007) "Genre" [Tür] başlıklı makalesine göre "tür" fikri belirli benzer özellikler üzerinden metinleri gruplamayı sağlar. Bir metni bir türe bağlamanın getirilerinden dört maddede söz eder. Bunlardan birincisi, türün bize bir metni tanımlamada yardımcı olmasıdır; metnin dikkate değer özelliklerinden yola çıkarak onu bir sınıflamaya tabi tutmayı tür sağlar. İkinci olarak, tür bizleri okuduğumuz yazdığımız ve sunduğumuz şey karşısında pozisyon almaya iter. Bu haliyle tür, okurun ve yazarın metne yaklaşımını belirlerken onlara bir rehberlik eder. Bu sayede de metne dair belirli ortaklıklar etrafında aynı dili konuşmak mümkün olur. Üçüncüsü, tür sanatsal yaratıma kurallar koyar ve böylece nasıl bir metnin nasıl özellikler taşıyacağı belirlenmiş olur. Dördüncü ve son olarak ise tür, bizlere bir metni değerlendirme şansı verir. Türün bu biçimdeki zenginlikleri bizlere tür dendiğinde her seferinde aynı şeyden bahsedilmediği hissini verir çünkü tür, evrensel

olarak kabul görmüş kodları olan ve herkesin bunlara başvurabildiği bir yapıda değildir (s. 108). Pyrhöner'in bu açıklamalarından yola çıkıldığında görülür ki, tür aslında oldukça kaygan bir zeminde ve çok değişen özellikte, belirli kurallar içine hapsedilemez bir niteliktedir. Fakat yine de metinleri belirli bir sınıflandırmaya tabi tutan bir özelliği olduğu da gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. Bir metnin bir türe ait olması meselesi bu anlamda üzerine oldukça düşünülmüş ve tartışılmış bir konudur.

Bu noktada belirtmelidir ki tür teorisinin temel hareket noktası metinlerin birbirleriyle kurdukları etkilenme odaklı ilişkiler çevresinde gelişir. Bir başka deyişle üretilmiş olan metinlerin, üretilecek olan yeni bir metne bir biçimde yapmış olduğu birtakım etkiler sebebiyle bir etkilenme ilişkisi ortaya çıkar ve bu ilişkinin sonucunda kimi metinler belli başlı özellikleri sebebiyle bir grup haline gelerek bir tür oluştururlar. Bu bağlamda bu bölümde teze konu olan *Kış Geceleri*'nin, *Paris Esrarı* metninin kuruculuğunda ortaya çıkan esrar maceralarından nasıl etkilenecek ortaya çıktığı üzerinde duracağım. Bunu yaparken ise öncelikle tür bağlamında etkilenme meselesine bakmakta fayda var.

Edebi üretim üzerine düşünürken epeyce üzerinde durulan bir mesele olarak etkilenme, birçok kez etkileyen metnin (X), etkilenen metin (Y) üzerindeki varsayılan izdüşümlerinden yola çıkar. Bu durumda bir kaynak metin kendinden sonra gelen birçok metni etkileyip onları şekillendirmiş ve ortaya çıkmalarına ön ayak olmuştur. Farklı bir perspektiften yaklaşıldığında ise Michael Baxandall'ın (2012) dikkat çektiği nokta, tür meselesi üzerine daha başka bir bakış açısından yaklaşmanın mümkün olduğunu kanıtlar. Baxandall'a göre, Y, X'ten etkilenmiş görünse de Y'nin aktif konuma geçerek pasif olan X'e ne yaptığıyla aslında türün ne şekilde dönüştüğü üzerine düşünmek anlamlılaşır (s. 5). Bir başka deyişle etkilenen

metin yalnızca kurucu metinden yola çıkılarak üretilen metin olamaz; aslında kurucu metin ve onun kuruculuğunu yapmış olduğu tür ikincil üretilen metinlerin etkisiyle şekillenip anlam bulur. Bu noktada Y'nin yaptığı ister etkilenmek olsun ister metinlerarası ilişkiler kurmak, hem türsel çeşitlilik hem de türün devamlılığı, öncü metni takip eden metinlerle sağlanır.

Türün devamlılığı meselesi, bir öncü metnin peşinden gelecek olan metinlerin ne kadar o öncü metne benzer olduğu veya ne kadar ondan farklı ve türün de belirlenmiş özelliklerinden sapan nitelikler taşıdığına göre muhteva kazanır. Aynı zamanda da türü zenginleştirir. Bu bağlamda Baxandall'ın deyimiyle,

X'den sonra gelen Y, X'den yararlanır, ona başvurur, onu değerlendirir, ondan ödünç alır, ona müracaat eder, onu uyarlar, onu yanlış anlar, ona göndermede bulunur, ondan kapar, onu benimser, onunla yakın ilişki kurar, ona tepki verir, alıntılar, kendini ondan ayırıştırır, kendini ona benzetir, onu özümser, onunla uyuşur, kopyalar, muhatap alır, açımlar, kendine katar, onun üzerinden çeşitleme yapar, yeniden canlandırır, sürdürür, yeniden biçimlendirir, ona öykünür, benzerini yapar, hicveder, parodisini yapar, ondan çıkarır, bozar, onunla uğraşır, ona direnir, basitleştirir, yeniden oluşturur, onu derinleştirir, geliştirir, ona karşı koyar, denetimine alır, altını oyar, indirger, ilerletir, ona cevap verir, dönüştürür, üstesinden gelir... Bunların çoğu ters istikamette, önce gelen X tarafından sonra gelen Y'ye yapılamayacak şeylerdir. (Alıntılaman ve çeviren Köroğlu, 2012, s. 4-5)

Bir türün oluşumu düşünüldüğünde, kurucu metin kendinden sonra üretilecek diğer metinlerle bir ilişkiye girdiğinde ortaya çıkan metinler grubuna bakarak türün ne olduğuna dair bir tanımlama yapmak gittikçe zorlaşır. Todorov bu konuda, “[h]er yapıt olasılıklar bütününe dönüşüme uğratar, her yeni örnek türü değiştirir” der (2012, s. 14). Yani “bir yapıtın ait olduğu türe birebir sadık bir örnek olarak belirmesi diye bir gereklilik yoktur, bu yalnızca bir olasılıktır. Bu da yapıtlar üzerinde yapılacak hiçbir gözlemin türlerle ilgili bir kuramı doğrulamaya ya da yanlışlamaya imkân vermeyeceğini söylemek demektir” (s. 28). Bu demek oluyor ki türler sınırlı olarak tanımlanamayacak kadar kaygan bir zeminde bulunurlar. Bu sebeple de bir türe dair kaidelerin belirlenip şematize edildiği ve türün sınırlarının

çizilip ondan sonra gelecek metinlerin bu şemaya ne ölçüde uyup uymadığına göre bu türe ait yahut türden bağımsız değerlendirildiği katı bir tanımlama biçimi yeterince elverişli değildir. Derrida'nın "The Law of Genre" (2000) makalesine göre, bir türe "ait" olma söz konusu değildir, ancak türe "katılma" mümkün olabilir fakat bu noktada da tür sınırlarının sabitlenemezliğiyle karşı karşıya kalınır ki, bu sebeple tüm metinler türe değil geçmek zorunda kalırlar (s. 231). Dolayısıyla bir türdeki her yeni üretim aynı zamanda türden bir sapma olarak okunmaya müsaittir. Öyle ki bir metin, türünü sürdürür ama aynı zamanda da eklentisiyle onu bozar, ona başvurur ama aynı zamanda kendini ondan ayırıştırır ve onun üzerinden "çeşitleme" ve "sapma" yaratır. Bu çeşitleme ve sapmaları yazarın metni kurarken tür ile kendi metni arasında nasıl bir bağlantı kurmayı tercih ettiği üzerinden tanımlamaya çalışmak anlamlıdır. Bu bağlamda türsel üretim ve tüketimlerin aksiyonuna dair bir fikir edinmek ve katı bir sınıflandırma yerine türün kendi geçirgenliği içinde nasıl bir yol aldığını resmetmek mümkün olur.

Bu bağlamda Gerard Genette'in (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree* [Palimpsests: İkinci Derecede Edebiyat] kitabında ortaya attığı kavramlara başvurarak devam etmek yerinde olur. Genette üstmetinsellik (*hypertextuality*) kavramını ortaya atarken üstmetinlerin yani kurucu ya da kaynak metin diyebileceğimiz metinlerin (*hypertext*) alt metinlere (*hypotext*) dönüştürülmesi (*transformation*) üzerinde durur. Bu noktada Genette, direkt olarak bir metinden yola çıkılarak yapılmamış, yani direkt olarak metni dönüştürmemiş, onun yerine direkt olmayan bir dönüştürmeye giderek, yani taklit etmeyi (*imitation*) tercih ederek metin üretiminin gerçekleşebileceğinden söz eder (s. 7). Taklit etmeyi *mimesis* kavramından hareketle kullandığında taklit-metin dediği (*imitated-text*) metinleri aynı anlamı ifade eden *mimotext* terimiyle karşılamayı uygun bulur (s. 81).

Üstmetinsellikte görülmeye alışıldık biçimdeki aksine taklit-metinler direkt olarak alıntılanmaya ya da aktarmalara yer vermez. Bunun yerine öykünmeye, yani pastişe (*pastiche*) başvururlar (s. 79). Pastiş bu bağlamda belirli bir türün “biçem”inde (*style*) yazılmış olan metni farklı bir biçime çevirmek (*translate*) olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu durumda metin, herhangi bir başka metni taklit etmek yerine genel anlamda bir türün biçimini taklit eder. Yani o türün oluşturduğu kanonda metinler külliyyatını ve bu külliyyatın tematik motiflerini ve karakteristik özelliklerini taklit eder. Genette’in bu kavramsallaştırması tür teorisi anlamında oldukça işlevseldir. Bu durumda yazar, külliyyattaki ideal biçemi kendine model olarak türün izin verdiği kadarıyla kendi metnini kaleme alır. Pastiş bu noktada bir metni değil bir biçemi taklit etmekle aynı anlama gelir ve türsel üretimin ne biçimde gerçekleştiğini somutlaştırmaya imkân tanır (s. 82). Zaten bir adım daha öteye götürerek Genette diyecektir ki, bir metni taklit etmek imkânsızdır bunun yerine kişi ancak bir biçemi taklit edebilir; yani bir “tür”ü (s. 83). Dolayısıyla taklit edilen külliyyat bir türün biçemi olabileceği gibi bir çağın ürünü veya bir ekolün tarzı da olabilir. Burada türün taklit edilen biçimiyle kastedilen Genette’e göre türün şahsi dili, türün bir kodu denebilecek kendi söylemi (*text’s idiolect*), yani spesifik biçemi ve tematik özellikleridir. Kimi zaman da Genette taklit metnin modelinin içeriğini de taklit edebileceğini belirtir (s. 105). Bu yüzden ancak bir türün pastışı yapılabilir, bir metnin değil (s. 83). Bu durumda taklit-metnin yaratım anındaki işlevsellikler veya bağlam da pastişin gerçekleşme biçimleri üzerine etkilidir ve anlam üretimine katkıda bulunur (s. 88).

Bu teze konu olan *Kış Geceleri*, Genette’in değerlendirdiği bağlamda, esrar maceralarının bir taklit-metni olarak, *Paris Esrarı* ile bir etkilenme ilişkisi içerisinde olarak sadece bu metin odağında değil, bu metnin açmış olduğu anlatı biçimi

dahilinde bir üretilimdir. Türsel olarak *Paris Esrarı*'nın hem *roman feuilleton*, tefrika roman hem de esrar odaklı intikam macerası alanındaki gerçek anlamda ilk ses getiren öncülüğü, bu metni kaynak metin olarak değerlendirmeme ve ele almama sebeptir. Şunu da belirtmek gerekir ki, 18. yüzyıl romanından itibaren aslında *Paris Esrarı*'nın bahsettiğim iki özelliğini taşıyan başka metinler ile karşılaşmak mümkündür. Fakat 19. yüzyıl üretimi içinde gerçek anlamda önemli bir itici etkisi olduğu için *Paris Esrarı* etkilenme ilişkileri bağlamında bir kurucu metin olma vasfını hak etmiş olur. Bu bağlamda Hacıyan'ın *Kış Geceleri* tefrika bir metin olarak esrar odaklı macera türünde Osmanlı kültür dünyasında verilmiş bir örnek olduğundan bu türe dair bir çeşitleme olarak incelenecektir.

3.2 Macera türü odağında türsel sapmalar ve devamlılıklar

Romanın çok konuşulmaya ve üretilip tüketilmeye başladığı 19. yüzyılda yayıncılık piyasasının da eşzamanlı gelişimi matbuat kapitalizminin hızla büyümesine yol açmıştır. Bu büyümenin getirilerinden birisi, romanların pazarlanma maksadıyla türsel olarak sınıflandırılmaya başlanması ve bu biçimde kategorize edilmesinin hızla bir alışkanlığa dönüşmesidir. Piyasaya dönük tür ve alttürlerin hızla ancak kaba sınırlarla benimsenmesinin entelektüel üretim ve tüketim ortamlarında nasıl yankı bulduğu henüz pek de aydınlatılmamış bir konu olarak kalmıştır. Özellikle alttürler popüler romanlar olarak tüketimin baş nesnelere olarak bu süreçte ve hatta halen günümüzde boy gösterir. Ancak buna rağmen türlerin türsel gelişim tarihi içinde ortaya çıkan yapısal özellikleri de vardır ve bir metnin ya da türün popüler olmuş olması bu özelliklerinin farklı konularda açabileceği yolların var olmadığı anlamına gelmez. Özellikle 19. yüzyılda popüler bir tür sayılan macera romanının alttürlerinden esrar odaklı intikam romanını bu tez bağlamında merceğe alacağım.

Bu bağlamda teorik olarak macera türünün nasıl tanımlandığı üzerine ortaya atılanlara bakıldığında türü belirleyen faktörün ne olduğu üzerine farklı görüşler ortaya atılmıştır.

Martin Green (1991) *Seven Types of Adventure: An Etiology of a Major Genre* [Macera türünün yedi türü: Ana türün bir etiolojisi] isimli kitabının girişinde macera türünü tanımlarken belirli bir olay örgüsünün tematik takibine odaklanarak meseleyi açıklar. Macera, temelde tehlikeli bir durum içerisine düşmüş bir kahramanın etrafında gelişen olaylar çevresinde harekete geçme, kararlar verme, kanuna uyan makbul tavırdan uzaklaşp hayatta kalma güdüsüne odaklanarak cesur, acımasız, dayanıklı ve lider olma özellikleri taşımak zorunda kalarak her an ölmek ya da öldürülmeye burun buruna kalabileceği fikrine hazır olma pozisyonunu içeren bir deneyimdir (s. 2). Bu tür bir maceraya şahit olunan herhangi bir metinde, tüm bu zorluklara maruz kalan ve bunlarla başa çıkan karakterin sonunda bir “kahraman”a dönüşmesi en belirgin gösterendir. Bu kahraman neredeyse her zaman bir erkektir. Macera metin üretiminin başından beri yapısı gereği erkeğe uygun bulunmuştur ve temelde hukuktan öte, hatta hukuksuzluğun bulunduğu ve medeniliğin sınırlarında gezinen bir yapıya sahiptir. Bir başka deyişle macera türü ve siyasal erk birlikte yürür (s. 6). Macera türüne teorik bir alt yapı kurmak üzere Green farklı teorisyenlerden örneklemelerle bu tür üzerine söylenenleri kısaca derlerken türün ne biçimde alımlandığını da görünür kılar.

Değindiği isimler içinde Volker Klotz’un üzerinde durduğu konular bu tezin konusu bağlamında dikkat çekicidir. 19. yüzyılda macera türünün işlev ve yapısına dair tespitlerde bulunan Klotz’a göre macera türü “sosyal işleve” sahiptir. 19. yüzyıl özelinde macera romanının üç işlevinin öne çıktığına değinir: Okurun gerçek dünyada politika ve iş yaşamında kaybetmiş olduğu gücü, yarattığı fantezi

dünyasındaki güçle gidermek, okurun sahip olduklarına dair güven ve memnuniyetini sağlamlaştırmak, örneğin aile birliği ve son olarak da içinden çıkamadığı toplumsal ve politik durumları anlamlandırmasını sağlamak (s. 18). Bunun yanı sıra, 19. yüzyıl okurunun macera yazını ile gazeteler aracılığıyla tanışmış olmasının da üzerinde duran Klotz, gazetedeği günün politik ve ekonomik olayları, cinayetler ve seks skandalları gibi haberlerle bu romanların aynı sayfalarda yer alışının, yazarın olay akışını kurarken nasıl bir yol izleyeceği ya da hikâyenin devamını nasıl ilerleteceği konusunda okurun zihninde belirecek ihtimallerin aslında belirli bir bağlama kendiliğinden oturduğunu ve türün akışının belirlendiğini savunur. Gazeteler zaten okurları içine çeken maceralarla doludur ve bu türün ürünleri bu tarzdan maceralarla büyük yakınlıklar taşırlar (s. 19). Macera romanları da gazetelerdekinden esinlenerek benzer yapılarda birtakım metinler kurarlar ve bu haberlerin okurları ile macera romanlarının okurları örtüşür. Nitekim tefrika romanlarla bu gibi haberlerin birbirleriyle yan yana, art arda sayfalarda buldukları düşünüldüğünde Klotz'un düşüncesi daha da önem kazanır. Gazete okuru, haberlerde kısaca ana hatları verilen olayların satır aralarını zihninde doldurabilir; tefrika roman bu konuda bir emsal teşkil etmiş olur. Toplumun modern dünyada ne gibi durumlarla karşılaşabileceğine dair örnekler veren macera romanları modern insanın ilgisini elbette ki çekecektir.

Klotz'a göre macera türü burjuvazi öncesi epik ve trajedi gibi türlerden kaynaklanarak doğmuştur ve karizmatik ve olay üzerinden kutsallaşan karakterleri kahramanlaştırır. Olumlu olgu ve duygular yerine macera romanı korku, dehşet, korkuyla karışık saygı ya da haşmet, coşkunluk, keşif gibi görkemli duygu ve davranışları konu alır. Bu yapısı da klasik trajedinin elementlerinden *anagnorisis*, *peripeteia* ve trajik düşüş olmak üzere üç özelliği de içermesine sebep olur ve

macera kahramanı genellikle bu düşüşten bir sıçrama ile geri yükselir. Vücudun macera türünde önemli bir işlevi vardır. Vücudun dönüşümü, birliği, hareketleri, başına gelenler kahramanın aktivitelerini belirler ve romanın aksı bu vücudun dönüşümleri üzerinden şekil alır (s. 19). Dolayısıyla bu türün metinlerinde hareketin, bedeninin ve olayların önemli bir yeri vardır. Klotz'un bu işlevsel değişiminden farklı olarak Martin Green, macera türünü yapısal bir incelemeye tabi tutar.

Green, macera türünü temelde yedi parçalı bir yapıdan müteşekkil görür. Bunu yaparken modern dünyanın "beyaz" yazarlarının metinlerine odaklanarak bir küme oluşturur. Green bu tür anlatıları, başkahramanların karakterine göre tanımlayarak bir ya da daha fazla maceranın kıyaslamasıyla aradaki farkları açıklamaya odaklanmıştır. Bu bağlamda önemli bir rolü olan başkahramanla ilgili dikkat çekilmesi gereken en önemli noktalardan biri, yalnızca bireylerin değil aynı zamanda grupların da bu pozisyonda yer alabiliyor oluşudur (s. 22.) Green'e göre, bir çift, bir aile, bir arkadaşlar grubu ya da tekne dolusu yabancı, başkahraman olabilir. Beyaz olabilir, siyah olabilir, çocuk olabilir yetişkin olabilir hatta kadın "dahi" olabilir. Anlatıcı epik ya da anekdota dayalı bir anlatım tercih eder ve birinci ya da üçüncü tekil şahıs olarak ses bulur. Anlatının tonu hicve dayalı ya da doğruca yazılmış olabilir. Green'in deyimiyle macera türünün en önemli yanı deneyim odaklı olmasıdır. Macera deneyimi yansıtır, inceltir, yineler ve yeniden düzenler. Macera türünün en önemli işlevi beyaz milletlerin duygu ve statülerini gelecekteki ulusal ve uluslararası kaderlerine dair bir çıkarımı sağlamak adına yaşatmalarıdır. Dolayısıyla bu tür geleceğe dönük hayallerin kurulumunda önemli bir yer taşır (s. 24).

Green, evlilik anlatıları ve macera anlatılarını benzeşen temel iki anlatı türü olarak yorumlar. İki tür de özgürlük, baskı, büyüme gibi davranışları aile, romantik ilişki ve kişilik odağında kurgular. Kimi zamansa ikisinin iç içe geçtiği metinlerle de

karşılaşmak mümkündür. Dolayısıyla bu tür metinlerde saygınlık, macera sürecindeki sebat ve kanunsuzluğa karşı tutumları önemli gösterenler olarak metne yerleştirilmiştir. Özellikle ahlak bu metinlerde kahramanların tarafını seçmek için önemli bir gösterendir. Nihayetinde macera türü, burjuva okur için üretilmiştir ve ciddiyetle okunan değil eğlendiriciliği olan bir türdür fakat yine de gerçek ve ahlaki olanla ilgilidir (s. 33).

Bu tezin konusu bağlamında epey önemli olan “The Avenger Story” isimli başlığında Green, “intikamcılarının anlatısı” olarak isimlendirdiği bir macera türünün varlığına işaret eder. Bunu yaparken tek bir eserden yola çıkmaz ve bir metin grubunda ortak olarak görülen bu türsel yönelime eğilir. Green’e göre intikamcı başkahramanların görüldüğü bu tür, esrara dayanan ve tehditler, lanetler, kehanetler, bolca melodram ve çoğul kılık değiştirmeler, gömülmüş hazineler, esrarengiz izler ve şifreler ve gizlenmiş kimlikleri içeren gotik bir tarzdır (s. 123). Bu tür, bir anlamda aykırıdır çünkü intikamcı anlatılar daha özgürlükçü bir mesaj taşır ve ileriye gören, aydınlanmış, politikanın gidişatını yansıtan özelliklere en sahip olan tür budur. İmparatorluktan ziyade ulus devlet ile milletten daha ziyade ise devletle ilgilenir. Kimi zaman devletten daha çok “gücü” deneyimlemeyi ele alır ama temel itkisi toplumun kurbanları için duyguları seferber etmektir. Green, bu anlatı biçiminin ilk yapılarını 18. yüzyılda görmenin mümkün olduğuna değinir ve tekrar eden tipik motiflerin bunu gerçekleştirdiğini söyler. Başlangıçta masum bir gencin şeytani bir adamın aristokrat bir kötü ya da bir din adamı tarafından haksızlıkla güç bir durum içinde bırakılması ile anlatı ortaya konulur. Anlatı ilerledikçe yine bu kahramanın bir işkenceye ya da ölüme maruz bırakılması ile karşılaşılır fakat bu kısım bir kaçış, bazen yeniden yakalanış ve yeniden kaçış içerir. Sonundaysa bu kişinin bir kurbanı dönüşmesi ve gizlenen derin bir intikamın baş göstermesiyle karşılaşılır (s. 124). Bu

işleyiş biçimi, hiçbir zaman gerçekte ciddi anlamda bir bağlantı içermez ve psikolojik normallığı ya da sosyal olabilirliği göz önünde bulundurmaz. 18. yüzyıl boyunca bu tür, aydınlanmış orta sınıfın aynı işleyiş biçimini defalarca tüketmesinin ardından 19. yüzyılda bu biçime eklenen farklı durumlarla yeni adaptasyonlar yapılması sayesinde ilgi çekmeye devam eder. Bunu da en çok güncel politika ile ilişkilenererek yapar. Türdeki bu değişimin en çok Fransa’da Eugene Sue ile birlikte ortaya çıkması Green’e göre tesadüfi olamaz. Bu dönemde ortaya çıkan intikamcı türdeki anlatıların her biri bir biçimde Napolyon ile ilişkilenen ailelere mensup yazarlar ya da kahramanlarla dolu bir dünyaya sahiptirler. Sue’nün bu dönemde kaleme aldığı *Paris Esrarı (Les Mystères de Paris)*, bu anlamda bir başlangıç metni gibidir. Sue, suç dünyası ve alt sınıfın dünyasıyla başa çıkmanın yolunu gösterir. Bu anlamda Sue’nün özellikle “esrar” alt türü ile ilgili bir kapıyı da aralamış olması gotik, intikamcı ve esrarlı anlatılar arasında bir geçişkenliğin varlığını da kanıtlar. Green *Paris Esrarı*’nı örnek metin olarak dikkati çeken bir “Süpermen” figüründen söz eder. Bu erkek başkahraman, fakirlere yardımda bulunup kötülerle savaşan erkek tipidir. Metin katmanlardan oluşan ve birkaç olay örgüsünü birbirinin içine dahil eden bir yapı ile farklı sosyoekonomik sınıfa mensup kişileri konu edinir fakat bu katmanlar her bir gruptan bazı kişilerin diğer gruptaki kişilerle ilişkili olması ile birbirine bağlanır. Tüm suçlular arasında da aynı biçimde mutlaka bir bağ söz konusudur. Organize bir suç şebekesinin başında ise her iki yaşam biçimine de dahil olan saygın bir “burjuva kötü kahraman” dikkat çeker. İyi kahramanların yanı sıra önceden kötü olup sonra iyilerin safına geçip sonunda fedakârlıkla yaşamını kaybeden bir figür metinlerde mutlaka bulunur. Metin tüm bunları bir şehir mekânının zeminine oturttuğunda, şehir, geceleri suçun yaşandığı sisli ve esrarlı bir atmosfere bürünür. Bu anlatı iskeleti *Paris Esrarı* dışında Bastil’in, Londra’nın,

Brüksel'in, operanın esrarı gibi daha birçok öykülmüş eserin metinle eş zamanlı üretilmesine sebep olur (s. 129). Bu bağlamda Green'in macera türü odağında intikamcı türe dair sıraladıkları toplumsal yaşama dair önemli gösterenler taşıması açısından değerlidir.

Cawelti (2014) *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* metninde türsel sınıflandırmalara farklı bir anlayışla yaklaşır; popüler kültür için çokça önem arz eden macera, esrar ve aşk ekseninde yazılmış metinler bir tür "formül edebiyat"tır. Genel anlamda bir edebi formül, bir anlatının ya da dramatik konvansiyonun birçok bireysel çalışmaca ortak olarak kullanıldığı yapıdır. Cawelti'ye göre, "formül", ya da "reçete edebiyatı" teriminin izahı için iki kullanım biçiminden söz edilebilir: Birincisi, spesifik bir kişi ya da şeyin iyileşme serüveninin konvansiyonlarına işaret etmesi. Bu noktada konvansiyonlarla kastedilen, bu formülasyonun ortaya çıktığı dönemin ve kültürün yapısına bağlılığı ortaya koymasındır. Bu anlamda klişe biçimde tipik olarak etiketlenebilen her şey aslında bir formüle maruz kalarak üretilmiş olur. Formüle edilmiş olan her şey aslında o dönemin zihni yapısının bir haritasını ortaya koyması ve bu haritanın göstereninin ne olduğu konusunu açık etmesi bakımından önemlidir.

İkinci olarak ise edebi anlamda formüller aynı zamanda geniş bir olay örgüsü biçimini de yansıtır. Bu tanımlama biçimi akla birçok anlatıda ortak biçimde varlığı tespit edilip takip edilebilen bir ortak örüntünün varlığını gösterir ki bu örüntü, bir zaman dilimi ya da tek bir kültürle sınırlı değil, bunların üzerinde bir ortaklıktır (s. 5-6). Cawelti'ye göre bu tarz popüler örüntüler arketipik anlatı formlarının tecessümüdür. Bu anlamda bir arketipten hareketle bir türe ait yeni bir anlatı biçimini kurmak, onu nasıl yeniden ilginç bir biçimde oluşturduğuyla sınırlanamaz; dönemin sembollerini, kültürel temalarını, öne çıkmış olaylarını nasıl

bu anlatıya yedirdiği ile zenginleşen bir anlam kazanır. Örneğin, bir kahraman tipinin ortaya çıkması için neden sonuç ilişkilerine bağlı birtakım olaylar, durumlar, gösterenler oluşmalıdır ki bu tipin ortaya çıkışı gerçekleşebilsin ve onların ortaya çıkışına zemin hazırlayan kültür için bir anlam taşıyabilsin. Bu sebeple bir formül, daha evrensel bir örüntü biçimi ya da arketipi ile birçok spesifik kültür konvansiyonunun bir sentezi ya da toplamıdır. Bu gibi özellikleri yüzünden Cawelti'ye göre formül, aynı zamanda birçok anlamda alışılmış “tür” kavramına oldukça yakındır fakat bu yakınlık, türün çok kapsayıcı anlamlarda kullanılmasından ötürü formülün ayriyeten var olmasının bir gereğidir de. Tür öyle geniş anlamlara sahiptir ki nasıl düzyazı anlatıları ya da lirik şiir hatta komedi, hiciv gibi kavramlar bir tür olarak görülüyor ise dedektif hikayeleri ya da casusluk anlatıları da bir tür olarak sınıflandırılır. Formülün tanımında olduğu gibi bir anlamda kullandığında ise tür, daha çok “popüler türler” odağında benzer bir nitelik taşır. Bu noktada Cawelti ister formül ister tür densin, hangi kavramsallaştırmanın tercih edildiğinden çok önemli olanın ortak ve net bir anlam çıkarabilecek bir uzlaşımın oluşması adına bu iki terimin aralarındaki farkı görünür kılmak için bu yolu seçtiğini ortaya koyar.

Formül kavramı bu anlamda temel olarak, arketipik anlatı örüntülerini ve kültürel izleri taşıyan büyük bir metin grubunun karakteristik özelliklerini genelleme anlamında kullanılır. Bu kavramı birincil derecede işlevsel yapan ise birçok insan topluluğunun ortak kolektif fantezilerini paylaştığı bir örüntüde, aslında spesifik zaman dilimleri ve kültürlerin nasıl birbirlerinden ayrıştığı ve farklılaştığına dair tarihi ve kültürel çıkarım yapmayı mümkün kılmasıdır (s. 7). Bu çıkarımları mümkün kılan yapı aslında özelleşmiş formül örüntüleri yani farklı metinleri değerlendirmenin yolunu açan estetik bir kriterler toplamı da oluşturur. Bu bağlamda, formülün genel tanımı, bir türün kavramsallaşmasıdır. Bu sebeple de

birbirlerinin birer zıttı gibi algılanmaması gereken formül ve tür, edebi analizin karmaşık yönünün iki unsurudur ve bu bakış açısıyla formül ve tür arasındaki ilişkinin kurulma biçimi “popüler tür”ün oluşumunu yansıtır. Dolayısıyla, özel olarak popülerlik vurgusunun sürmesi adına Cawelti “formül-tür” kavramının kullanımını ya da direkt “popüler tür” kavramının kullanımının bu daraltılmış alana odaklanmada işler bir özellik taşıdığını söyler ve bir arketip tür araştırmasına giriştiğini ekler (s. 8).

Formül edebiyatın sanatsal özelliklerine değinen Cawelti, bu tür ürünlerin sanat ile bağının âdeta yasaklanmışçasına ayrı tutulduğu ve yalnızca metinlerin standartlığı ve bu metinleri tüketmenin ilkel düzeyde kaçma ve rahatlama ihtiyaçlarıyla kurduğu ilişkisinin irdelendiğinden bahseder. Bu yazın biçiminin sahip olduğu standartlığın aslında yazarlar ve okurlar arasında belirli sabit konvansiyonları doğurmasının önemli olduğuna değinir. Eğer herhangi bir standart olmazsa orada sanatsal bir iletişimin de mümkün olmayacağını belirten Cawelti, aynı zamanda bu tarzdaki metinlerin üretim biçiminden ötürü yazarın oldukça “velut” bir kişi olmasının gereğinin oluştuğundan söz eder. Yazar odaklı bir bakıştan yola çıkarak Cawelti’nin bu bağlamda söylediklerini özetlemek gerekirse; formüle dayalı yaratımda bulunan “iyi” yazarlar, stereotiplere yeni karakterler kazandırmada ve örüntüye yeni dokunuşlar katmada, farklı stereotiplerle bir kombinasyon yaratmada ve sınırları zorlamada büyük bir kapasiteye ve yeteneğe sahip olmalıdırlar ve bu kıymetlidir. Çünkü bu biçimde üretilmiş metinler, temelde tek bir örüntü içerisine yerleşmiş de olsalar, yapılarında gerçekleştirilen orijinal sapmalarla aynı örüntüyü kullanarak yeniden üretmenin ve başarılı ürünler vermenin iyi birer örneği olurlar. Bu tıpkı modern metinler öncesi geleneksel anlatıların üretim biçimindeki yapıya benzer. Ancak bununla kalmaz; iyi bir formül edebiyatı ürünü olmanın önemli bir ispatı daha vardır. Yaratılan stereotip öyle üstün kurulmalıdır ki içinde bulunduğu

belirli zaman dilimini yansıtmadaki başarısı ile sonraki nesillerin ve farklı kültürlerin dikkatini çekebilmelidir yani “arketip”leşebilmelidir. Bir yazarın yarattığı bir stereotipin başarılı olup yerleşmesi ise genelde iki biçimde gerçekleşir: çok başarılı biçimde kurulmuş bir kahramanla veya insanın karmaşıklığına, kırılğanlığına temas eden önemli bir katkı yapmasıyla (s. 8-12).

Son olarak Cawelti de genel kanıya katılarak formül edebiyatı eğlenceyle ilişkili tutar. Yaşamdan kaçmak ve rahatlamak için formül edebiyata sığınmak, temelde insanın yaşamdaki olumsuzluklardan sıyrılmak adına alacağı keyfe odaklandığı bir okuma deneyimi sunar. Bu anlamda gerçek yaşamı yansıtmayı hedefleyen daha “ciddi” edebiyat sayılacak mimetik özelliklerdeki metinlerin yapısından kaçınır (s. 13). Formül edebiyatın üç aracı vardır: merak, kimlik ve uzak, hayali bir dünya kurulumu.

Merak genellikle yazar tarafından içine atıldığımız bir endişe hali ile önemsedığımız kahramanın kaderinin bilinmezliğine dayandırılır. Merakın en basit düzeydeki hali arkası yarın-büyük çekişme (*cliff-hanger*) türünde bir sürükleyiciliktir. Böyle bir tarzda biliriz ki kahraman her zaman bir biçimde kurtulacaktır; çünkü her seferinde öyle olmuştur fakat yine de okur olarak merak ederiz.

Cawelti’nin ikincil olarak değindiği kimlik kavramı, bir metinde bir biçimde bağ kurabildiğimiz kahramanların varlığı ile ilişkilidir. Burada yine mimetik anlatılarla karşıtlığı üzerinden formül anlatılar anlaşılabilir; Mimetik anlatılarda kahramanları tanımak, takip etmek, nasıl bir dönüşüm göstereceklerini beklemek ve durmadan bu kahramanla bir ilişkilene biçimi icra etmek zorunda kalınır. Oysa formüller anlatıda kaçma mefhumunun yapısından ötürü kahramanlar okurun peşine takılabileceği ve kendini kaptırabileceği bir karakterdedir. Çoğunlukla birer

“kahraman”dırlar ve tahmin edilebilir bir tip çizerler. Üstün bir karaktere sahip kahramanlar portresi çizen bu anlatı kişileri ya baş edilmez tehlikelerden mucizevi olarak sıyrılanlar, ya kendilerine inanılmaz bir uyumla bağlı partnerlerini bulan aşıklar, ya ulvi bir merhamete sahip tamamen “iyi” kahramanlar ya da çok ciddi çabalarla gizlenmiş bir hakikati ortaya çıkarmasıyla “dahi” sayılan birileridir.

Üçüncü olarak, formül edebiyatın yarattığı dünyalar, ilginç detaylarla örülü dikkat çekici yerlerdir. Bu dünyalarda dikkat çeken önemli bir özellik, adaletin devlet ya da yasalar yoluyla değil, her zaman birtakım bireyler tarafından sağlanmasıdır. Dolayısıyla bir toplumun gerçeklik ve ahlak anlayışına dair bir çıkarsamaya gitmeyi de mümkün kılar. Fakat bu dünyalar aslında hayalidir ve devletin gerçekleştiremediği öngörülen adalete dair mevzuların birtakım “süper” kahramanlarca hallediliyor olabilmemesinin yarattığı bir tür rahatlığı okura iletir (s. 35).

Martin Green ve Cawelti’nin metinlerinde ortaya koyulanlarda ortak olarak görüldüğü üzere macera türü, temelde sosyal yaşama ve özellikle de politik konumlanışa dair önemli bir gösteren olarak işleyen bir türdür. Bu türün popüler bir edebiyat türü olarak sahip olduğu özelliklerle neler gösterdiğine dair fikir sahibi olmayı sağlayan bu çalışmalar, bu tez bağlamında bir metin örneğiyle incelenecektir. Bunu yaparken ise intikamcı macera türünün kurucu metni olan *Paris Esrarı*’na dayalı olarak *Kış Geceleri*’nin bu bağlamda nasıl bir metin olduğuna değineceğim.

3.3 *Kış Geceleri Paris Esrarı*’ndan mülhem ise bunu nasıl okuruz?

3.3.1 *Paris Esrarı* üzerine

Kış Geceleri’nin temelde kaynaklandığını iddia ettiğim intikam odaklı esrar maceralarının türsel olarak ilk ürünü olan Eugene Sue’nün *Paris Esrarı* metni 1843’te tefrikasını tamamlamıştır. Metin bir tefrika roman olmasından kaynaklı

olarak sürekli bir “arkası yarın” yapısı taşır ve bu durum döneminde okurların kimi zaman hoşuna giden kimi zaman ise sinirlendikleri bir özellik olmuştur (Allen, 1991, s. 278) fakat türü de bu yapısı ile kurmuş bir metindir. Bu bağlamda *Paris Esrarı* türün kurucu metni olarak kendisinden sonra yazılmış bu türdeki birçok metinle arasında farklı biçimlerde de olsa mutlaka bir bağ taşır. *Kış Geceleri*'ni Hacıyan zaten Avrupa'da yazılmış macera romanlarına özenerek yazdığını *Heğine yahut İstanbul'da bir sır* romanının mukaddimesinde belirtir. Bahsettiği romanların çoğunun başlangıcı olan metin şüphesiz ki *Paris Esrarı*'dır³.

Bu metin bir intikam macera romanı olarak tanımlanır ve bu metin temelde bir başkahramanın metin boyunca birçok entrika ve suçun esrar perdesini aralayıp ezilmişlerin intikamını alması ile ilerler. Başkahraman kılık değiştirmiş bir prenstir. Rodolf ismindeki bu soylu kişi, kendi yaşamında kötücül eski karısı yüzünden yaşadığı acılardan dolayı Almanya'dan Paris'e gelmiştir ve burada kötü insanlara haddini bildirerek “adalet” dağıtmaktadır. Rodolf'un bu maceraya atılırken içinde taşıdığı acı, çocuk yaşta ölmüş olan kızını kaybetmiş olmasından ileri gelir. Metinde daha ilk sahnede karşılaşmış olduğu genç kız Gualöz/Meryem/Mari/Amelya, Rodolf'un öz kızıdır ve metnin sonunda bu durum ortaya çıkacaktır. Bu durum ortaya çıkıncaya dek ise Rodolf Paris'in gizli köşelerinde kalmış olan düzenbazlıklarla ilgilenecektir.

Rodolf tabiaten iyi fakat düşmüş insanlara yardıma, çocukluğunu ailesi olmadan sokaklarda ve kötü insanların elinde geçiren ve henüz 16 yaşında fahişelik yapan Gualöz'ü Paris'in dışında bir kır evine temiz bir yaşam için göndermekle başlar. Bundan sonra ise karşılaştığı kötüler ve iyiler sürekli birbirleriyle bağlantı içinde kişiler olarak adalet tesis edilinceye dek sahnede kalır, değişir, dönüşür ya da

³ Metinde yararlandığım *Paris Esrarı* Cem Cahit çevirisi olan 1945 baskısı metindir.

ölürler. Gualöz başta olmak üzere pek çok kişiye kötülüğü dokunan ve karanlık dünyaların öne çıkan kişilerinden Baykuş isimli bir kadın ve Mektep Hocası ismindeki erkek kötü karakterler ve bunların bağlantılı olduğu aristokrat bir noter olan Jak Ferran temelde metnin kötüler grubunun öne çıkan isimleridir. Bunların çevresinde çokça başka kötü kişi ve aile entrikalarda bir arada görülür ve adalet tesisinde de herkes kendi payına düşeni alır.

Bu noktada dikkat çeken husus, adaletin kimin elinden ve hangi şekilde dağıtıldığıdır. Metnin anlatıcısı ilahi adaletten bahsetse de aslında birkaç tesadüf dışında çoğu durum Rodolf'un planları neticesinde çözülür. Rodolf düzenbazlıklara müdahalede bulunurken kısasa kısas usulünde ilerler. Kötü kahramanlara eziyet etmekten hiç çekinmez. Onları çoğu zaman pusuya düşürtür. Kendi yarattığı entrikalar içinde kalıp sonunda haklanmalarını ve ceza görmelerini sağlar. Bu haliyle Rodolf ve kötüler arasında eylem açısından tek fark bir suç karşılığında ceza alıyor oluşlarıdır ve yaptıklarının bedelini başlarına gelenle ödemeleridir. Bu sayede kurban konumuna getirilmiş ve hiç suçu yokken soyulmuş, kaçırılmış, sakatlanmış ya da öldürülmüş bazen de zorla kötülüğe itilmiş iyi kişilerin intikamını almaktır. Rodolf bu gibi özellikleriyle metinde o derece ön plandadır ki kahramanların ağzından onu bir "tanrı" gibi gördükleri çıkar.

Yine de metinde adaletin tesisi yalnızca Rodolf'a bırakılmamış, Fransız emniyet güçleri de bazı işlerde rol almış ve gerekli cezaları uygulamıştır. Bu çoğunlukla hapishane ya da tımarhaneye kapatılmak bazen de kürek mahkumuna dönüşmek biçiminde tecelli eden bir adalettir. İlahi adalet tecelli ettiğindeyse kötüler bazen kendi ellerinden bazen ortaklarının elinden kendi cezalarını bulurlar. Bu genelde sakat kalmak, cinayete kurban gitmek gibi işlerdir. İyi kahramanlar içinde ise Rodolf tarafından neredeyse herkes bir bataktan kurtarıldığı ve ekonomik olarak

da iyi bir konuma geçtiği için herhangi bir ilahi adalet ya da kader emaresine rastlanmaz.

Yalnızca Rodolf cephesinde durum farklıdır. Rodolf içine sinmeyen durumlar karşısında aksiyon almaz, asla yanlış yolu seçmez bir süper kişidir bu sebeple de “kader” kendisine istediğini verir. Bu anlamda metnin bağlamında adaletli birisidir. Metnin sonunda Rodolf’un Paris’te büyük bir oranda kişinin zarar gördüğü 10 kadar haydut ve serseriye etkisiz hale getirdiği ve yeniden Almanya’ya döndüğü görülür. Fakat kızını bulmasına ve bu kızla birlikte bir de eş edinip dönmesine rağmen Rodolf’un şahsi hikayesi metin sonunda trajik biter. Yaşadığı kirli geçmişini unutamayan ve güzellikleri hak etmediğine inanan Gualöz, metnin sonunda önce kendisini manastıra kapatır ardından da intihar eder. Bu son aslında Rodolf’un sanıldığı ve çizildiği kadar güçlü ve her işe muktedir bir kişi olmadığını, yine kaderin birçok şeyin önüne geçebildiğini göstererek metni kapatır (Sue, 1945).

Paris Esrarı’nın bahsettiğim yapısı karşısında bu kurucu metnin açtığı yolda yazılmış ve intikamcı esrar maceraları türünü kalabalıklaştıran metinlerde yukarıdaki kimi aksiyonlar ya da durumlar birer motife dönüşüşü ve bu motiflerin kullanımları yahut dönüşümleri ile tür zenginleşir. Bu tez kapsamında *Kış Geceleri* bu bağlamda değerlendirildiğinde, türe eklemlenen bir metin olarak bu türü nasıl etkilediği ve bu metinden yola çıkarak kendi yerelliği içinde türü nasıl dönüştürdüğüne bakmak gerekir. Bu bağlamda öncelikle *Kış Geceleri*’nin sinopsisini incelemek önemlidir.

3.3.2 Kış Geceleri üzerine

Kış Geceleri temelde bir intikam hikâyesi olarak tanımlanabilecek bir macera romanı olma özelliğine sahiptir ve irili ufaklı birçok maceradan oluşur. Anlatı başlangıcı metinde 1867 senesinin et kesimi haftasında geçer ve Hrand isiminde bir gencin

çıkacağı balodan sarhoş olarak evine dönerken kilise kapısında bir bebek bulması ve bu bebeği evlat edinmesiyle başlar. Fakat bu kısım çabucak biter ve âdetâ merak unsuruyla donatılmış bir çerçeve çizerek metinde farklı bir konuya geçilir. Anlatının temel hareket noktası, Vaginak Deruni isimli İzmir’de yaşayan bir Ermeni gencin babasının ölürken vasiyet etmesi üzerine, Tiflis’ten İstanbul’a göçmüş bir Ermeni ailenin kızı olan beşik kertmesi Maloyna Mariman ile evlenmek üzere İstanbul’a gelmesidir. Vaginak Deruni metinde aristokrat bir aileye mensup tüccar bir gençtir. Vaginak’ın İstanbul’a gelişi, bir cinayet teşebbüsüyle karşılaşmasına sebep olacaktır. Epey zengin olan bu iki tüccar ailenin evlilikle iyice pekişecek varlıklarından haberdar olan “Karakaçan” lakaplı karanlık işler peşindeki Ermeni bir “kötü adam” asıl ismi ile Onnik, önceden bu seyahatin haberini almış ve bir plan yapmış olarak Vaginak’ı iskelede karşılar.

Karakaçan, Vaginak’ın Bakırköy’de yanlarına gideceği Mariman ailesinin bir uşağı gibi kendini tanıtarak kendinden daha saf arkadaşı bir başka “kötü adam” olan Gaytano ile işbirliği yapar. İkili, Vaginak’ı bir kayıkta denizin ortasına sürükler, onu giysilerinden soyar, bağlayıp bayıltır ve denize atarak ölüme terk ederler. Buradaki nihai amaç, Karakaçan’ın, Vaginak’ın giysilerine bürünerek kendisini Mariman ailesine tanıtırak Vaginak’ın yerine geçmesidir, Gaytano ise onun hizmetkârı göreviyle yanında bulunacaktır. Bu plan işler ve Karakaçan “Sahte Vaginak” olarak Mariman’ların malikanesine yerleşir ve Maloyna ile evleneceği, böylece yüklü bir servete kavuşacağı günü beklemeye başlar.

Öte yandan da Vaginak’ın İzmir’de bıraktığı servetine ulaşmak için Gaytano ile türlü işler peşinde koşarlar. Bu işler esnasında Vaginak’ın yaşamakta olduğunu ve Kalküta’da bulunduğunu keşfederler. Sahiden de Vaginak denize atıldıktan çok kısa bir süre sonra Nazaryan isimli Hindistan’da ikamet eden zengin bir Ermeni’nin

“Afrika” isimli gemisinin mürettebatınca kurtarılmıştır. Maloyna'nın Karakaçan'dan hiç hoşlanmaması sebebiyle sürekli evlilik meselesini ertelemesine bir çare bulmak ve Vaginak İstanbul'a dönmeden bu evliliği gerçekleştirip servete konmak adına Karakaçan, hafif bir rahatsızlığa tutulan Maloyna'nın babası Davit Mariman'ı ölüm döşeginde bir hastaya çevirmeye karar verir. Böylece Maloyna'nın ölüm döşegindeki babasının kızının mürüvvetini görme arzusunu geri çevirmeyeceğine inanır. Karakaçan, Mariman'ın doktoru olan ve bir olay yüzünden iki kişinin ölümüne sebep olan Paskoyno'yu bu sırrı ile tehdit ederek Mariman'a her gün belli dozlarda zehir vermek suretiyle ağır hasta olmasına sebep olur.

Fakat bu yalnızca bir ağır hastalık olarak kalmayıp ölüme varacaktır çünkü Karakaçan'ın vakti kalmamıştır ve gerçek Vaginak Deruni denizden kendisini kurtaran Matyas isimli denizci ve geminin sahibinin oğlu Şariman Nazaryan ile İstanbul'a kendisini öldürmeye çalışan bu iki adamdan intikamını almaya gelmiştir. Metnin intikam motifi temel olarak bu mesele üzerine kuruludur ve metnin maceralarını gittikçe genişletip giriftleştirecek bir hâl alması da bu intikamın bir türlü alınamayışı ile gerçekleşecektir.

İntikam bir türlü alınamaz çünkü Karakaçan metin boyunca başına geleceklere dair her daim tetikte ve hep öncesinde karşı manevralarla alacağı zararı önleyen, hin ve başarılı bir kötü kahraman olarak çizilmiştir. Nitekim Karakaçan Vaginak'ın gelişini erkenden haber alarak Mariman'a ulaşmasına fırsat bırakmadan Maloyna ile evlenir fakat bu evlilik birbirleriyle gerçek manada evli bir çift gibi yaşamamaları, bir ahiret evladı edinmeleri koşulu ile gerçekleşmiştir. Bunun üzerine istediğini elde eden Karakaçan doktora Mariman'ı öldürtür. Vaginak ise bu ölüm gerçekleşmeden Sahte Vaginak'ı ele vermeye yetişemediği ve kendi kimliğini Mariman ailesinin “namusu için” açıklayamadığı gibi bir nedenselleştirmeye başvurarak Karakaçan'ı

gizlice takibe karar verir. Metin bundan sonra intikam alınıp alınamayacağı gerilimi üzerinden ilerler.

Metinde yol teması bolca tekrar eder. Karakaçan Vaginak'ın herhangi bir aksiyona geçmesine izin vermeden Gaytano ile Odesa'ya kaçmaya karar verir. Onları gözlemeye karar veren Vaginak ise Matyas ile onların peşinden Odesa'ya yol alır. Karakaçan yine Vaginak'tan bir adım önde, onu takip edeceğini bilerek bir plan hazırlamıştır; Matyas ve Vaginak'ı harabe bir evde ateşe vererek bir ikinci cinayete teşebbüs edecektir. Karakaçan ve Gaytano'yu takip ederek onları yakalayacağını zanneden Vaginak ve Matyas, Karakaçan'ın oyununa gelerek kapalı kaldıkları bir terk edilmiş evde ateşler içinde kendilerinden geçerler. Bu kez öldüklerinden emin olan Karakaçan ve Gaytano, evi terk ettikten kısa bir müddet sonra gezintiye çıkmış ve tesadüfen durumu gören Matmazel Olanga ve uşağı, Vaginak ile Matyas'ı baygın fakat ölmemiş hâlde bularak kurtarır. İyileşme süreçleri boyunca ikisini de hususi doktoru Paskoyno'ya tedavi ettiren Olanga ile nihayetinde iyileşip kendine gelen Vaginak birbirlerine âşık olur ve evlenir. İyileşme süreci uzun süren Matyas'a Odesa'da eşlik eden çift, Armanak isminde bir erkek çocuk sahibi olarak Matyas'ın tam olarak iyileşmesinin ardından İstanbul'a döner.

Tüm bu süreç boyunca İstanbul'da kalan Şariyan ise yalnızlıktan sıkılarak Bakırköy'de bolca yürüyüşe çıkmış ve bu yürüyüşlerin birinde karalar içinde babasının yasını mezarı başında ağlayıp dua ederek tutan Maloyna'yı görüp kendisine âşık olmuştur. Maloyna Şariyan'ın hislerini kendisine açması karşısında onu yanıtsız bırakmamış ve bu iki kahraman, Maloyna'nın Sahte Vaginak olan Karakaçan'la evli olması sebebiyle ancak yasak ve gizli bir aşk yaşayabilecek bir pozisyonda kalmıştır. Odesa'daki Karakaçan'ın Maloyna'ya dönüşü epey vakit

almış, bu süreçte Şariyan ile Maloyna Beyoğlu'nda bir ev tutup orada herkesten gizli yaşamaya karar vermiştir ve bu süreçte Maloyna bir kız çocuğuna hamile kalmıştır.

Bu esnada İstanbul'a dönen Vaginak ve ailesinden dahi bu durumu gizleyen Şariyan, bir biçimde Sahte Vaginak'tan kurtulmanın yollarını düşünerek beklemekteyken babasının Kalküta'da rahatsızlandığı haberini alınca aniden yolculuğa çıkmak durumunda kalır. Bu esnada Maloyna bebeğini bir gece evvel doğurmuştur ve Sahte Vaginak da İstanbul'a dönmüştür. Bebeği saklama gereği doğduğundan ve ona bir zarar geleceği korkusuyla Şariyan, onu Vaginak'a emanet ederek kilise kapısına bırakmasını, alan kişinin de evini takip ederek her ay ona bir meblağa bağışlamasını tembihler. Vaginak'ın Şariyan için kabul ettiği bu iyiliğin gerçekleştiği gece, Gaytano ile çoktan İstanbul'a dönmüş olan Karakaçan, halen yaşadığını öğrendiği Vaginak'ı bir kez daha müşkül duruma düşürmeye karar vererek bu kez onu öldürmeyi denemek yerine oğlu Armanak'ı kaçırarak fidye isteme yolunu seçer çünkü asıl derdi paradır ve Maloyna'dan alabildikleriyle yetinemiyordur. Bebeği kaçırmak için kullandığı kişi ise Vasiliki isimdeki süt anne olacaktır. Rum olan Vasiliki bu teklifi para karşılığı kabul edip bebeği alıp kaçar ve çocuğu bir "ahiret evladı" olarak Maloyna'ya götüren Karakaçan ve aile fertleriyle aynı hanede yaşamaya başlar. Bu iki bebeğin aynı gece ailelerinden koparılıklarının ardından Şariyan ve Maloyna'nın bebeklerinin kilise kapısında Hrand isminde bir başka Ermeni tarafından bulunur.

Bu kısım ile okur ilk bölüme yeniden dönmüş olur. Hrand sefahat hayatına düşkün ve tüm servetini bu yolda kaybetmiş bir genç adamdır. Vaginak Hrand'ın evini gözler ve ona para bırakır, tüm bunlar olurken Vaginak'ı Gaytano takip etmiştir. Metnin geri kalanında Hrand'ın dayı oğlu olduğu anlaşılan Karakaçan, kendisini Vaginak olarak zengin çevrelere tanıtacak, bu süreçte Hrand'ın eski

sevgilisi ve Vasiliki'nin kız kardeşi olan Anita'yı metres edinecek, sürekli balolar, tiyatrolar ve yemek eğlencelerinde vakit geçirecektir. Karakaçan'ın bu süreçte Kalküta'ya gitmiş olan Şariyan'dan Maloyna'ya gelen mektuplardan birine ulaşması sonucu bu gizli ilişkiyi keşfi gerçekleşir.

Maloyna'ya âşık olduğunu fark eden Karakaçan bir biçimde intikam peşine düşer ve bebeklerine ulaşmak için Gaytano'nun gördüğü fakat unuttuğu o evi bulmaya çalışır. Fakat çevirdiği dolaplarla Karakaçan, öyle bir ilişkiler ağının içine düşmüştür ki hem ele geçirmeye çalıştığı servet hem de edindiği kimlik elinden kayıp gitme raddesine gelmiştir. Çocuğu evlat edinen Hrand, kendisinin gerçek kimliğini bilmektedir ve aslında ismi Onnik olan dayı oğlu ile arası geçmişte Hrand'a ailecek yaptıkları bir haksızlıktan ötürü hiç de iyi değildir. Öte yandan eline geçen paraların miktarı epey azalmış, Vaginak çocuğu için istenen fidyeyi verememiş - fakat uzaklaştırılmak adına İzmir'e taşınmış ve Karakaçan da bu durumu çözecek bir yol bulamamıştır.

Hâl böyleyken Karakaçan, öncelikle kendisinden bolca para talebinde bulunan ve onu yavaş yavaş tehdit etmeye başlayan Gaytano'yu devreden çıkaracağı bir cinayetle işe başlar. Sarhoş edip balkondan aşağı ittiği Gaytano'nun cinayetine bir kaza süsü vererek dikkatlerden sıyrılır. Bu şüpheli ölümün esrarını çözmek içinse metne ilk kez bir Müslüman Osmanlı olan zabıta Küçük Zeki girer. Nihayetinde tüm bu girift intikam ilişkileri Karakaçan'ın gittikçe köşeye sıkışması ve Maloyna'nın aşkından dolayı duyduğu hiddetin kendisini zayıf düşürmesinden ötürü daha fazla ilerleyemez. Hrand'ın evlat edindiği Maloyna'nın kızı Meryem'in izini bulan Karakaçan çocuğu kaçırmak için bir plan düzenler.

Kendisini bir süredir takip eden Küçük Zeki'nin ise onun peşinde olduğundan haberi yoktur. Hrand'ı bir şekilde oyuna getirip evden uzaklaştıran Karakaçan'ın

Meryem'i kaçırmak üzere düzenlediği baskında Küçük Zeki onu emeline ulaşamadan pencereden kaçarken yakalar ve yaralanıp ölmek üzere olan Karakaçan'ı Zabıta merkezine götürüp Hrand ile yüzleştirir. Fakat Karakaçan burada Hrand'a Vaginak'a iletmesi için kendisinden intikamını aldığı, oğlunu öldürttüğü cümlelerini sarf eder. Metnin "kötü adamı"nın ölümü ardından olaylar hızla çözülmeye başlar. Şariyan Kalküta'dan dönerek Maloyna ile buluşur, Vaginak ise Karakaçan'ın yakalandığı haberini alarak İstanbul'a geri döner. Şariyan'ın kızını kendisine teslim edecek olan Hrand'la buluşur ve Maloyna'nın yanına doğru yola koyulurlar. Meryem'e kavuşan Maloyna ve Şariyan'ın mutluluklarının yanında Vaginak kendi çocuğunu bulamadığından ve çocuğu kaçıran Karakaçan da öldüğünden çok mutsuzken Hrand ona Karakaçan'ın ölürken verdiği, çocuğunun öldürüldüğü haberini söyler. Bunun üzerine çokça üzülen Vaginak'ın mutsuzluğu ise uzun sürmeyecektir çünkü Anita, Hrand'a haber göndertmiş ve ölüm döşeğindeki kız kardeşi Vasiliki'nin itirafı üzerine Armanak'ın Maloyna'nın yanında kalmış olan ve "ahiret evladı" ettiği bebeğin ta kendisi olduğu açığa çıkmıştır.

Bunun üzerine anlatının kapanış bölümü gelir, Şariyan ve Maloyna evlenirler, kendileriyle birlikte yaşamak üzere Vaginak ve Olanga'yı evlerine davet ederler; bu da yetmez Hrand ve valide Anna'nın de yanlarını taşınmalarına ısrar ederler ve hepsi kabul eder. Hemen akabinde anlatının kapanışında ise herkesin bir araya geldiği bir sofrada Şariyan bu kez hep birlikte Kalküta'ya taşınmayı teklif edince yine tüm kahramanların kabul ettiği görülür. Metnin son sahnesi, İstanbul'dan henüz hareket etmiş bir vapurdan geriye bakan Hrand ve Valide Anna'ya aittir. İkisi de vatanlarını Meryem uğruna terk etmelerinin şaşkınlığını paylaşırlar fakat bu tam manada bir şaşkınlık mıdır yoksa bir gönderme midir bilinmez. Valide Anna'nın son sözcükleri

“Cenab-ı hak her ne emr buyurursa o olur evladım” olacaktır (Hacıyan, 1889, s. 262).

3.3.3 İlişkilenmeler üzerine

Kış Geceleri Paris Esrarı'ndaki birçok motifi bulundurur ve bunları dönüştürerek kullanır. Bu biçimiyle *Kış Geceleri*, Baxandall'ın deyimiyle bu türü dönüştürerek ona katılmış olur, aynı zamanda da onu bozar ve yeniden yazar. Metin bunu çoğunlukla karakterlerdeki farklı özellikler, yerel birtakım zorunluluklar, kişisel tercihler ve yönelimler gibi nitelikleriyle oluşturmuş olur. Bu bağlamda iki metin üzerine söyleyeceklerimi metnin türde yarattığı sapmalar ve türü benzerliklerle devam ettirmesi üzerinden açımlayacağım.

Kış Geceleri, anlatım tarzı ile *Paris Esrarı*'na oldukça yakındır. İki metnin anlatıcısı ve anlatım teknikleri arasında belirgin bir farka rastlamak mümkün değildir. Bunun dışında *Kış Geceleri*, anlatının kurulumundaki belli başlı motifler açısından da *Paris Esrarı* ile örtüşür. Türün devamlılığını sağlayan bu tipteki tekrarlayan motifler aslında *Kış Geceleri*'nin bir intikam macerası olarak tanımlanmasını mümkün kılar.

Kış Geceleri tıpkı *Paris Esrarı* gibi suçun işlendiği karanlık işlerin döndüğü sisli ve soğuk geceleri olan bir başkentte geçer. Gece vakti bu bağlamda iki metinde de önemlidir çünkü planlar bu vakitlerde yapılır. Bu planların oluşturulduğu gece saatleri tercih edilen mekânlar da çok benzerdir. Meyhaneler karanlık ve kötü işlerin ana mekânı olarak iki metinde de ortaklaşmıştır. Metinlerdeki düşkünler ve kötülük işleyen alt tabaka karanlık, pis, küflü ve nemli, gizli bölmeleri olan, dehlizli ve havasız yerler olan bu meyhanelerde konuşlanmıştır. *Paris Esrarı*'nda Rudolf bu yerlere kılık değiştirip kendisi girerek aslında bu dünyanın içine dahil olmuşken *Kış*

Geceleri'nin aristokratları bu alanlarda çok nadir görülür. Bunun yerine *Kış Geceleri*'nde yer altı dünyası olarak tabir edilebilecek bu dünyanın sakinleri zengin yaşamlara dahil olurlar fakat karanlık işlerini çoğunlukla buralarda görmeyi sürdürürler. Bu tip işlerin geceleri planlanıp gündüzleri icra edilmesi ise *Kış Geceleri*'nin geceleri karanlık mekânlarda gündüzleri ise aristokrat alanlar olarak evlerin salonlarında geçmesine sebep olur. Bu salonlar her ne kadar kamusal birleşme mekânları olsalar da gizli işler odalara çekilip tartışılır ya da koordine edilir. *Paris Esrarı*'nda bu durumda benzerdir fakat bir farkla; evlerden ziyade oteller de işin içindedir ve hem iyi düşkünler hem de kötü düşkünlere birleştiren bir mekân olarak otel, odaların neredeyse her birinde farklı sınırların icra edildiği bir yerdir. *Kış Geceleri*'nde bu esrarın otel gibi daha kozmopolit özellikte bir mekândan değil hanelerden ileri gelmesi şüphesiz ki otelin işlevinin metnin yazıldığı dönemde İstanbul'da Avrupa'daki ile benzer bir seyirde olmayışıdır. Nitekim Beyoğlu'nda odalar kiralanır, binalar bu biçimde işletilir, fakat *Kış Geceleri*'nin konu ettiği kahramanlar daire usulünde yaşayan kişilerdir bu sebeple de bu kategoriye dahil sayılmazlar. Bunun sebebi şüphesiz ki kahramanların sahip olduğu özellikler ve sosyo-ekonomik statüleridir.

Paris Esrarı metindeki kahramanların maddi durumlarına bakılmaksızın onları tabiatlarından yola çıkarak iyi ya da kötü kişiler olarak niteler. Bu bağlamda örneğin Rudolf'un eski eşi Sara bir kontes olmasına rağmen kötü karakterlidir. Benzer biçimde Jak Ferran aristokrat bir kötüdür. Fakat örneğin Şurinör düşkün ve meyhanelerde kabadayılık yapan birisi olmasına rağmen iyi tabiatlıdır ve sonunda Rudolf'un sadık dostu olur onun uğruna can verir. Yine Gualöz geçimini kazanmak için fahişlik yapar fakat bir yolunu bulsa hemen bu durumdan kurtulmaya bakar ve bu yaşantıyı sevmez. Söz konusu *Kış Geceleri* olduğundaysa metinde çoğunlukla

kötü karakterdekiler aynı zamanda da düşkündür. Sosyo-ekonomik olarak aşağı tabakaya ait olmak, metinde kötülüğün de bir parçası gibidir. Bir başka deyişle kötülük, düşük sosyo-ekonomik durumun bir getirisidir ve bundan kurtulmak adına iyice körüklenir. Tereza, Vasiliki, Fınduko gibi daha birçok kahraman sosyoekonomik statülerini yükseltebilmek gayesiyle kötülük işlemeyi kabul ederler. Bu kişiler metinde bahsi geçen karanlık mekânlarda bulunurlar, yaşamlarını tefecilik, süt analık, düzenbazlık, hırsızlık gibi geçim kaynaklarıyla sürdürürler. Aynı zamanda ahlaksal olarak da metinde bu kahramanlar aşağı bir statüde konumlandırılmıştır. Bu bağlamda söz gelimi Vasiliki süt anadır fakat kendisi gayrimeşru çocuk sahibi olan bir kişi olduğu için parasızlıktan bu işi yapar, o da tıpkı Gualöz gibi bu durumdan kurtulmak ister fakat bu uğurda *Paris Esrarı*'ndakinin tersine kötülüğe bulaşır. Tereza kendi kız çocuklarını ahlaksız işlere sürer, Fınduko para için adam öldürür. Düşkünlük bu bağlamda metinde hem ahlaki hem de ekonomik bir kader ve bir bakıma da zorunlu bir tercihtir. Metindeki iyi karakterler ise statü olarak daha alt sınıftaki hizmetkârlar ve aristokratlardır. Aristokrat tek kötü Karakaçan yani kendi ismiyle Onnik'tir. Bu bağlamda Hacıyan'ın metninde bir yanda soyluluk ve zenginlik yan yanayken öte yanda fakirlik ve düşkünlük birliktedir. Bu durum aslında *Paris Esrarı* ile resmedilen ezilen sınıfın dünyasının Hacıyan'ın metninde bir karşılığı olmadığını gösterir. Dolayısıyla türsel olarak *Paris Esrarı*'nın açmış olduğu yolun Osmanlı kültürel alanında bir karşılığının henüz oluşmadığını düşündürür. Fakat burjuvaların dünyası metinde oldukça geniş bir yer tutar ve dikkat çeken nokta bu kişilerin sahip oldukları servete kıymet vermeyen bunun yerine manevi değerleri önemseyen kişiler olmalarıdır. Marimanlar Bakırköy'de bir yalıda otururlar ve bu ev metinde güzelliğiyle oldukça gösterişli olarak tasvir edilir. Şariyan, Matyas ve Vaginak Kalküta'dan geldiklerinde kendilerine en lüks evlerden birini seçerler. Fakat

tüm bu koşulların bir ehemmiyeti yoktur, bu metnin bir normalı gibidir. Bu bağlamda örneğin Deruni ve Mariman aileleri servet sahibi kişiler olarak bu serveti sadece huzur içinde yaşamalarını sağlamak maksadıyla kullanır, bunun dışında dağıtmaktan hiç çekinmez. Hatta metinde Bakırköy'ün fakirleri tarafından Maloyna'nın ismi bu özelliğinden dolayı “alicenap” konulmuştur.

Bunun dışında Vaginak içine düştüğü güç durumlarda kendisine teklif edilen fidyeleri ailesi uğruna hiç düşünmeksizin kabul eder. Bu kişiler için metinde namusları her şeyden önce gelir. Hrand ise bu bağlamda metinde en farklı konumdaki kişidir. Kendisi iyi olup hata yaptığı için sosyoekonomik olarak düşen bir karakterdir ve bu durumunda kendisine yardımcı olan Valide Anna'ya müteşekkirdir. Asla serveti ya da parayı önemsemez, geçimini idame ettirmesi ve eğlence için biraz ayırabilmesi onun için yeterlidir. Fakat metinde meteliksiz kaldığında sefahat yaşantısını sorgulayacak ve suçu kendinde de bulacak bir karakteri vardır. Bu bağlamda iyi olup da düşen bir profil sergilemesiyle *Kış Geceleri*'nde tek farklı pozisyona sahip kahraman Hrand olur. *Paris Esrarı*'ndaki kahramanlarla *Kış Geceleri*'ndeki kahramanları ayıran en belirgin özellik *Kış Geceleri*'ndeki kahramanların iyilik ve kötülük arasındaki çizgide gidip gelmemeleri, daha tek taraflı çizilmeleridir. Bu bağlamda örneğin Rudolf bir kötüye sadece kötülüğü için karşılık verdiğinde aslında kendisi de gayet zalimane bir tavra girer. Mektep Hocası isimli karakterin yaptıklarının bedelini ödemesi için Rudolf tarafından kör bırakıldığı görülür. Oysa *Kış Geceleri* bu bağlamda iyi kahramanların sonuna dek kurban kalmayı sürdürseler de asla zalimlik yapmamaları ve çizgilerinden ayrılmamaları ile dikkat çeker.

İki metnin taşıdığı ortak motiflerden biri kahramanların başka bir yerden göç etmiş olmasıdır. *Paris Esrarı* Almanya'dan gelen ve metnin sonunda oraya geri

dönen Prens Rodolf'a sahipken *Kış Geceleri*'nde Karakaçan ve Hrand gibi İstanbullular dışında neredeyse herkes bir yerden gelmedir; Deruni ve Mariman aileleri 1830'larda önce Tiflis'ten İstanbul'a Deruni ailesi ise oradan İzmir'e göç etmiştir. Metinde Vaginak'ın eşi olan Olanga Köstencelidir fakat aslen İtalyan'dır. Anita ve Vasiliki Rum'dur ve Yunanistan'dan gelmedirler. Geri dönme motifi değil, göç etme teması *Kış Geceleri*'ne hâkim olduğundan bu kişilerin bir kısmı roman sonunda geldikleri memleketlerine dönmez bunun yerine birleşip Kalküta'ya seyahat ederler. Bu bağlamda iki metnin karakterlerinin de yer değiştiren hareketli kişiler olduğu söylenebilir.

İki metinde de benzer olarak işleyen motiflerden bir başkası, metindeki kılık değiştirmelerdir. Kılık değiştirme iki metinde de tanınmama ve bu sayede planlarını icra etme amacına binaen kullanılır. *Paris Esrarı*'nda bu karakter iyilerin süper gücü Rodolf iken *Kış Geceleri*'nde bu motif süper kötü karakter Karakaçan tarafından gerçekleştirilir. Rodolf soylu bir kişi olarak kendisini işçi sınıfından gösterip ezilen sınıfının arasına karışır ve bu insanların dünyasındaki suçları ortadan kaldırmaya çalışır. Karakaçan ise kendisi soylu bir aileden geliyor olmasına rağmen hırsızlık, düzenbazlık gibi kötü vasıflar kazandığından bu itibarını kaybetmiştir. Fakat metinde bu itibarı yeniden kazanmak adına kılık değiştirdiği ve yeniden soylu kimseler ile ilişkilenemeye başladığı görülür. Soyluların dünyasına girip onların dünyasında kötülükler icra eden Karakaçan bu bağlamda Rodolf'un tam zıttı bir karakter çizer. *Kış Geceleri*'nde Karakaçan'ın iş yaptırdığı kötü haydutlar ve hizmetçiler haricinde neredeyse herkes soyludur. Bu anlamda *Paris Esrarı*'ndaki tekrar eden ezilenlerin kurtarılması ve gözetilmesi yapısı *Kış Geceleri*'nde yoktur. Üstelik bu metinde Karakaçan'ın alt sınıf ile kurduğu irtibat onları kurtarmak yerine her birinin mahvına sebep olur çünkü bu kötü karakterin dokunuşuna maruz kalmak demektir. Ayrıca

metinde sınıfsal olarak daha aşağıda olan kişiler Karakaçan sebebiyle daha da müşköl duruma düşerler ve bir kısmı yaşamını yitirir. Düşkün bir durumdan iyi bir konuma geçen tek kahraman Hrand ve Valide Anna'dır. Onlar da tesadüfen yani kaderin sayesinde bu işte Karakaçan'ın oyunundan kurtulabildikleri için bu şerefe nail olmuştur.

Aslında *Kış Geceleri* çok belirgin özellikleri açısından *Paris Esrarı*'nın oldukça aksi bir pozisyonda konumlanmıştır. *Kış Geceleri*'nde aristokrat ve iyi bir süper kahraman yoktur. Metnin başkahramanı gibi görülen Vaginak, varlıklı ve soylu olmasına karşın asla eyleyen bir kahraman olmadığından en temelde metin bu yolda bir ayrım yaşar. Dolayısıyla anlatım da bunun üzerinden farklı bir aksta şekillenir. *Kış Geceleri*'nin bir süper iyisi değil süper kötüsü vardır. Herkesten daha öne çıkarılan Karakaçan, *Paris Esrarı*'nın kötülerinden ayrışan özellikler taşır. Bunlar içinde en belirgin olanı, kendisinin entrikaların arka planında iyilerin hepsinden daha bilgili ve olaylara hâkim oluşudur. *Paris Esrarı* iyilerin süper kahramanı Rodolf'un engin dikkati ve tesadüflerin sayesinde işlenecek kötülükleri ve düzenbazlıkları kötüler safının bir adım öncesinde takip eder ve kötülere karşı tuzaklar kurarak onları saf dışı bırakır ya da oyunlarını bozar. Böylece adaletin tesisi her seferinde bir başarı ile gerçekleşmiş olur. Kötülerin etkisinde kaldığı ve buna engel olamadığı nadir durumlarda ise Rodolf da felaketlere uğrar fakat bu durumdan kaderin kendi yanında olması sayesinde kurtulur. Fakat yine de buna rağmen metnin sonunda oldukça bedbaht bir halde görürüz kendisini. Rodolf adaleti sağlamıştır, ezilenlerin hayatlarına dokunmuş onlara yeni ve güzel hayatların kapılarını açmıştır kötülerini bertaraf etmiştir fakat mutlu bir kahraman değildir.

Çok benzer bir kurulum *Kış Geceleri*'nin Karakaçan'ı için geçerlidir. Karakaçan iyilerin arkasından tuzaklar kurarken iyiler metinde her şeyden

bihaberdir. Bu halleriyle birer kurban olmaya oldukça müsait çizilirler çünkü her seferinde gafil avlanırlar. Karakaçan bir süper kötü kahraman olarak detaylı planlar yapar, bu planlar esnasında karşısındakine çıkış yolu bırakmadan her yandan onu kuşatır. Ne var ki metinde iyileri bu durumlardan kurtaran hep ilahi güç olacaktır. Asla kendi çabalarıyla başlarına örülmüş çoraplardan kurtulamayan iyi kahramanlar, her seferinde canlarını korumayı başarmak dışında bir kazanç da elde etmezler. Metin Karakaçan'ın gittikçe güçlenerek büyük bir entrikalar ağı örmesiyle gelişir. Bu biçimiyle Hacıyan, türün kurucu metni olan *Paris Esrarı*'nın adaletin tesisi için kurmuş olduğu yapıya hiç başvurmadan bu kötücüllüğün beslenmesiyle ilerler. Türün bu yapısının tersten kurulup bozulması, adaletin bir türlü tecelli edemeyişi olarak *Kış Geceleri*'nde yankı bulur. Adalet bir türlü tesis edilemez çünkü Rodolf gibi bir kahraman yoktur *Kış Geceleri*'nde, bunun yerine oldukça aristokrat fakat eyleyemeyen kurban pozisyonuna düşen iyi kahramanlar vardır ve bunlar ilahi adaleti beklemek dışında bir şey yapamazlar. Yalnızca metnin en sonunda Karakaçan'ın cezası Küçük Zeki'nin elinden verilir ve adalet bu biçimde tecelli etmiş olur.

Rodolf'un prensliğinin aksine Küçük Zeki bir devlet memurundan başka bir vasfa sahip değildir. Ayrıca Küçük Zeki pek de yakından tanınan bir kahraman da değildir. *Paris Esrarı*'nda da en sonda kötüler çetesinin cezası devlet eliyle verilir fakat bu aslında onların tüm oyunlarının Rodolf'un gizli elinin ortaya çıkarışıyla aydınlanmalarından kaynaklıdır. Dolayısıyla Rodolf eğer herhangi bir aksiyonda bulunmasaydı yine devlet memurları bu duruma müdahale edebilir miydi sorusunu metin yanıtsız bırakır. *Kış Geceleri*'nde Küçük Zeki'nin devreye girmesinde ise hiçbir iyinin etkisinden söz etmek mümkün değildir. Aksine yine Karakaçan buna sebep olan kişidir fakat bu da "tesadüfen" gerçekleşmiştir. Kendi işlediği cinayetin

tetkiki için devreye giren Küçük Zeki, kendi sezgilerine güvenerek akli melekelerinin de yardımıyla kurduğu planlarla olayı çözüme kavuşturur ve gizli bir el gibi çalışır. Nihayetinde kötünün ortadan kalkması ile adalet tesis edilir ve metnin iyi kahramanları mutlu bir yaşama sahip kişiler olarak metnin sonuna ulaşır ve Karakaçan'dan kalan diğer entrikalar da ilahi adaletin eliyle birer birer çözülüp olumlu anlamda son bulur.

Paris Esrarı her ne kadar bir süper kahraman ekseninde gelişse de metnin sonuna gelindiğinde Rodolf'un büyük bir acı içinde bırakılmış olduğu dikkat çeker. Oysa Rodolf metin boyunca zayıf bir pozisyonda çok nadiren ve kısa süreli kalır ve hemen kendisini toparlayarak eski haline döner. Fakat bu kahraman her ne kadar çevresindeki sefillere sonsuz yardımda bulunup onların yaşamlarını iyileştirmişse de yaşadığını sonradan öğrendiği ve geç kavuştuğu kızı Gualöz'ün üstü örtük intiharı, onu derinden yaralamış olarak metin kapanır.

Kış Geceleri'ne bakıldığında ise durum epey farklıdır. Metin boyunca acı çeken ve sürekli maddi manevi zarara uğratılan bir karakterler grubunun metnin sonunda kötünün ölümü ile feraha ermesiyle mutlu bir sona ulaşır. Bu mutlu sonda düşümlerden ötürü gerçekleşmeyen kavuşmalar yaşanır, Maloyna ve Şariyan arasındaki yasak aşk evliliğe döner, hem Vaginak ve Olanga hem de Maloyna ve Şariyan çocuklarına kavuşur ve Hrand daha sakin bir hayata adım atmayı kabul eder. En önemlisi de tüm bu kahramanların Karakaçan gibi kötü bir karakterin ortak olarak yaşattığı acılar hasebiyle birlikte yaşama duygusu geliştirmesi ve buna karar vererek metni kapatmalarındır. Metin kapanırken yine *Paris Esrarı*'ndaki gibi bulunulan yerin terkiyle biter. Nasıl ki Paris acıların, sefaletin, kötülüğün ve geçmişin şehri olarak terk edilmişse İstanbul da kötü maziyi hatırlatan bir yer olması ve tüm acıların yaşandığı şehir olması sebebiyle yeni başlangıçlar için terk edilir. Paris'in terkiyle

Almanya’da Rodolf’un başına ne geldiği biliniyor olmakla birlikte *Kış Geceleri* yalnızca bu terkediş için yola çıkılmasıyla sonlandığından gittikleri Kalküta’da kahramanların akıbeti hakkında bir şey söylemek mümkün değildir.

Metnin kahramanları aksında kurulan bu tersten yapı, iki metin arasındaki neyi farklılaştırmıştır ve türe ne katmıştır peki? *Kış Geceleri* içerdiği farklı yapılardan yola çıkıldığında *Paris Esrarı*’ndan oldukça başka bir noktaya doğru gider. *Paris Esrarı* Paris’in ezilen sınıfına mercek tutan, onlar arasında iyiler ve kötüler ayırımına dayalı olarak adalet dağıtan ve böylece böyle bir sınıfın nasıl kontrol altında tutulabileceğini vurgulayan bir metindir ve adaletin sağlanmasında yalnızca devletin organlarının yeterli olamadığı noktalarda geçmiş yönetimlerin organlarının nasıl da işleyebileceğini gösterir ve bu haliyle bir yönetim eleştirisidir. Öte yanda *Kış Geceleri*, şahısların teker teker adaleti sağlamak gibi bir becerilerinin ve bu kadar güçlerinin olmayacağını, aksine ancak devletin böyle bir durumda kurban pozisyonuna düşen vatandaşlarının güvenlik ve korunmasını sağlayabileceğini gösteren bir metindir. Bu anlamda birisi devlet otoritesini sorgularken diğeri meşrulaştırmayı hedefler görünür. Peki *Kış Geceleri* niçin böyle bir meşrulaştırma girişimi taşıyan bir metindir? Metin niçin bunca kurban yaratıp bunları devlet ve ilahi adalet yoluyla kurtarmayı tercih eder?

BÖLÜM 4

BİR KURBANLAR ANLATISI OLARAK *KIŞ GECELERİ*: İNTİKAM

MACERASINI TERSTEN OKUMAK

Agop Hacıyan'ın *Kış Geceleri* romanı Arap harfli Türkçede ilk kez 43 bölümden oluşan 262 sayfalık çift sütunlu bir metin olarak hicri 1306 [m.1889] yılında Maviyan Matbaasında yayımlanmıştır. Bu metin 1886'da Hacıyan'ın, *Perayı Kişerneri* (Pera Geceleri) ismiyle basılan Ermenice metninin bir tercümesi -yahut uyarlaması- olarak Osmanlı okuruna sunulur. Ben bu çalışma bağlamında bu metni bir tercüme olarak kabul etmeyi tercih ediyorum. Nitekim Osmanlı bağlamında bir metinde yazarın kimi müdahaleleri bulunarak belirli değişikliklere gidilmiş, metin uzatılmış yahut kısaltılmış, hatta sadece bir özet hâlinde yer almış gibi özellikler taşıyabilir; bu türden birçok metin, kapağın üzerindeki ifadeyle söylemek gerekirse, hep “terceme edilmiş” olarak Osmanlı kültürel alanında yer bulur (Paker 2014).

Hacıyan'ın *Kış Geceleri* de bu bağlamda *Perayı Kişerneri* ile benzer bir ilişkiye sahiptir fakat kapakta tercüme olunduğuna dair hiçbir bilgi yer almaz. Bunun dışında “Musahhih: Vahiddin” diye bir ifade kapakta yer tutar ki, bu metnin bir biçimde tercüme edilip üzerine tashih edilmiş bir baskı olduğunu gösterir. *Perayı Kişerneri* ve *Kış Geceleri* bir karşılaştırmaya tabi tutulduğunda içerik olarak neredeyse metinlerin birbirinin aynı olacak kadar benzer olduğu göze çarpar; olay örgüsünde değişiklik yoktur, macera tıpa tıp aynı geçer, anlatım neredeyse birebir bir çeviridir, cümleler anlamsal açıdan birbirini karşılar. Fakat bu gibi benzerlikler iki metin arasında hiçbir fark olmadığı fikrine kapılmaya sebep olmamalıdır. İki metinde belli başlı farklılıklar da dikkat çeker. Örneğin kahramanların isimlerinde değişiklikler söz konusudur; Küçük Ömer Arap harfli Türkçeye aktarılırken Küçük

Zeki olmuştur, ya da *Kış Geceleri*'nin 43 başlığına karşın *Perayî Kişerneri* 29 başlıktan oluşur. Yine de iki metin aşağı yukarı aynı hacimdedir; bu Hacıyan'ın metnin bazı bölümlerini sonradan böldüğünü gösterir. Metnin iç tarihi *Kış Geceleri*'nde 1867 olarak geçerken *Perayî Kişerneri*'de 1864'tür. *Perayî Kişerneri* kendisini okura “İstanbul hayatından bir roman” alt başlığıyla ve de bir “mukaddime” ile sunarken *Kış Geceleri*'nde bir bilgi yoktur, ayrıca herhangi bir mukaddime de metinde yer almaz. Bu ve benzeri özelliklerine bakılacak olursa *Kış Geceleri*'nin *Perayî Kişerneri*'nin ufak değişiklikler içeren bir tercümesi olduğunu söylemek yerinde olsa da birebir bir karşılaştırma yapmak bu tezin konusunu aşan ve bir başka çalışmaya konu olacak bir kapıyı aralamak olacaktır. Bu bağlamda tezin dördüncü bölümü olan bu kısımda, metnin anlatıbilimsel bir yakın okumasını yaparak *Kış Geceleri* romanına macera türü odağında yaklaşmaya çalışacağım.

4.1 Metnin yapısı üzerine

4.1.1 Anlatıcı pozisyonları

Yukarıda bir sinopsisi verilen olaylar silsilesi etrafında gelişen *Kış Geceleri*, Tanzimat romanlarında görülmeye alışıldık biçimde, müdahil ve her şeyi bilen bir anlatıcıya sahiptir. Bu müdahil anlatıcı bazen olayların seyrine bazen muhatabın okuma deneyimine müdahale ederken bazen de bilgi verme gibi bir niyetle araya girer. Yalnız bu anlatıcı muhatapla uzun uzun söyleşecek boyutta bolca sesi duyulan bir anlatıcı olarak tanımlanamaz; daha ziyade “arada bir” kendisini hatırlatan bir anlatıcı olduğunu söylemek daha yerinde olur. Metnin anlatıcısı farklı birkaç noktada metne dahil olur ve bu dahil oluşlar metnin kimi zaman tefrika roman kimi zaman ise macera romanı olmasından kaynaklı olarak bir bağlama oturur; kimi zaman ise metnin kendi macerasına dair fikir sahibi olmayı sağlar. Anlatıcının metin içindeki

görünürlüğü pek de sık değildir ve dahil olduğu kısımlarda kısaca sesini duyurup aradan çekilir. Bazen yalnızca kendi varlığını hatırlatacak, metnin bir anlatıcısı olduğunu belli edecek kısa ifadelere yer verir: “...diyerek kari’in kirama vasfını ettiğimiz...” (Hacıyan, 1889, s. 5) ya da “Kari’in kiramın malumu olduğu üzere” gibi (s. 64). Bu tür kısımlarla anlatıcı, metni bir çerçeveye almış olur ve dışarıda bir yerlerde bir anlatan olduğunu bildiren bir pozisyonu üstlenmiş olur. Bu durum anlatıbilim açısından bakıldığında çoğunlukla metnin kendi kurgusallığını ortaya koymasının bir işareti olarak görülür ve aslında daha çok postmodern metinlerde karşımıza çıkar. Fakat Tanzimat romanı açısından bakılırsa çok sık karşılaşılan bu durum, çoğunlukla anlatma eyleminin halen sözlü kültür sınırları ile yazılı kültür sınırlarında gidip gelmesinden ve performatif bir eylem olarak görülmesinden kaynaklandığı fikrine dayanır. Nitekim Nüket Esen’in (2012) Ahmet Midhat özelinde Tanzimat metinlerine dair değindiği üzere bilinir ki, henüz yeni örnekleri verilen roman türü, Osmanlı toplumunda halen sözlü geleneğin özellikle de anlatıcı ve muhatap bağlamında meddahlık geleneğinin bir uzantısı gibidir. Yazarlar yazılı kültürün bir getirisi olan metin üzerine düşünme, çalışma ve tashih etme gibi fırsatlarını değerlendirmek yerine halen sözlü mesajlara yakın bir tavra daha yakın görünürler (s. 40). Özellikle olayların bolca geçtiği ve olayları takip ederek hızla tüketilmeye müsait metinler aslında sözlü anlatma eylemine epey yakın yapıdaki metinlerdir. Yazılı seri üretimin yeni yeni yaygınlaştığı bu dönemde bu türden eğilimler ise doğal karşılanır. Erol Köroğlu’nun (2014) ortaya koyduğu üzere tefrika romanın yapısı ile bu durumu açıklamak mümkündür:

“Tefrika romanın okuyucu üzerinde inanılmaz bir etkisi vardır. Kimi okurların okumayazma bile bilmediklerini, kahvelerdeki toplu okumalar üzerinden bu romanları izlediklerini de belirtmek gerekli. Zaten romanın ilk ortaya çıkışında “gerçekmiş gibi yaptığı”nı, yazılanların bir sayfada gerçek olduğu belirtilirken izleyen sayfalarda bunun bir kurmaca olduğunun söylendiğini, okurun iki arada bırakıldığını biliyoruz. Gazetede yayınlanan tefrika roman pek kültürlü ya da

eğitimi olmayan okurların okuduklarının gerçek olduğuna daha fazla inanmalarıyla neticelenebilmektedir.” (s. 134)

Dönemin konjonktürü ile değerlendirildiğinde aslında gazete ve tefrika roman ilişkisi ile bu türden bir anlatım tekniğinin sıkı sıkıya bağlı olmasının da bir sebebidir.

Nitekim tefrika roman çoğu zaman haberlerle aynı sayfalarda yer alır ve bu dilden etkilenir. Aynı sayfalarda yer alan ve kısa zaman dilimlerinde kaleme alınmış tefrika parçalarının da bu türden bir hüviyet taşımasına şaşmamak gerekir.

Kış Geceleri'nin anlatıcısının bir başka araya girme hali, gizli kalmış bir noktayı açığa vurup sanki muhatabın metni anlayıp anlamadığına dair şüpheleri varmışçasına ifadeler kullandığı, hatta muhatabı tasdik ettiği kısımlarda görülür: “Binaenaleyh sandalcının Gaytano diye bağırmasından kendisinin Karakaçan olduğuna kari'in kiram elbette hükmetmiştir” gibi (Hacıyan, 1889, s. 14). Bu kısımlarda muhatabın zihninde şüpheyeye yer bırakmak istemeyip bir netlik kazanması hedefi taşıması ilginçtir. Yazmış olduğunun bir macera romanı özellikle de esrar odağında bir metin olduğu düşünöldüğünde hiç müdahale olmaksızın devam etmesi, okurun bu macerayı kendi keşfetmesini sağlama açısından daha makul görünebilir. Fakat Hacıyan işini muğlaklığa bırakmak istemez ve bu tavrıyla da okura aslında pek de güvenmediğinin, metni anlama konusunda kendi yol göstericiliğine ihtiyaç duyduğuna inandığının bir resmini çizer. Bu güvensizliğin pratik bir sebebi olabilir; örneğin, metnin tefrika olması günler arasında metni kaçırma ihtimali olan okurların ayaklarının yere basmasını sağlamak amacı güdüyor olabilir. Öte yandan bu güvensizlik bir 1889'da yazan Tanzimat yazarı açısından düşünöldüğünde bağlamsal da olabilir çünkü II. Abdülhamid'in tahtta olduğu ve metinlerin hangi anlama geldiği konusunda net bir fikre kapılmanın önemli olduğu bir dönemdir bu. Fatmagül Demirel'in *II. Abdülhamid Döneminde Sansür* (2007) isimli eserinde belirttiğine göre, “basılacak bir kitabın kaderi teftiş memurunun iki dudağı arasındadır. Ancak

onun vereceği olumlu karardan sonra kitabın okuyucuya ulaşması mümkün olabilmektedir” (s. 92). Metin farklı manalara çekilebilecek muğlaklıklar taşır ya da ikircikli anlamlara sahip olursa sansürlenebilir, yayımlanmayabilir yahut yazarının başını belaya sokabilir. Yine macera romanı bağlamında muhatabın pek de hoşuna gitmeyebilecek bir başka hamle olarak anlatıcı, “keşifleri” aşikâr eder. Anlatıcı özellikle bazı esrarları açığa çıkaracak hamlelerle metne dahil olarak muhatap ile konuştuğuna ve heyecanla muhatap ile paylaşımında bulunduğu rastlanır: “Kari’in kiramımız merhum papazın bizzat Vaginak Deruni kendisi olduğunu elbette keşfetmiştir” (Hacıyan, 1889, s. 73) ya da “[k]ari’in kiramın kendisinin Maloyna olduğunu elbette anlamış pederinin mezarına ziyarete gelip dua etmekte bulunduğunu keşfetmiş olduğuna şüphe yoktur” (s. 82) veya “[z]annedersek kari’in kiram bu iki herifin Karakaçan ve Gaytano olduğunu anlamışlardır” (s. 101) gibi. Bu noktada bu tutum macera romanı türüne pek olumlu bir katkıda bulunmasa da tefrika romanın yapısı düşünüldüğünde anlatıcının daha evvelki tefrikalarda kalmış olan bölümlerin ufak bir hatırlatmasını yapmak niyetiyle yukarıda örnekleğim gibi muhataba hatırlatmada bulunması anlamlı görünür. Çünkü Hacıyan metinde kronolojik bir sıra takip etmediğinden odağı sürekli farklı kişilerin oluşturduğu sahneler çevirir ve araya giren farklı bölümlerden dolayı önceki bölümleri hatırlatması gereğini hissettiği düşünülebilir. Tefrika romanın bölüm bölüm yayımlandığı düşünüldüğünde bu hatırlatmalar daha da anlamlı olur. Bunu, bir önceki bölümü kaçıran ya da unutmuş olan muhataba karşı epey düşünceli bir yazar tutumu olarak değerlendirmek mümkündür. Bu haliyle muhatabın metni alımlama tecrübesinde müdahil anlatıcının işlevinin tamamen pratik amaçlara karşılık geldiği gözlemlenir. Hacıyan’ın burada yaptığı anlatı söylemi düzleminde değerlendirilmelidir. Anlatı söylemi metnin hangi sayfasında ne anlatıldığı olarak

düşünülebilir. Yazar, kronolojik öykü dizilişine olay örgüsü ile nedenselliği verirken, söylem dizilişini yaratır. Bunu yapmak için de *analepsis (flashback/geçmişe atf)* ve *prolepsislerden (flash forward/geleceğe atf)* yararlanır. Böylece gömülü hikâyeler (*embedded stories*) ortaya çıkar.

Öte yandan anlatıcının araya girdiği bu türden bölümlerin metnin türü olan macera romanı ile bir ilişkisi olduğu görülür. Çünkü anlatıcı özellikle aydınlık kalmasını istediği noktalarda muhataba âdeta sufle vererek bu kısımları doğru anlaması konusunda ısrarda bulunur ve tipik bir Tanzimat romanı anlatıcısının müdahil tavrını sergiler. Metnin anlatıcısının bir başka müdahil olma durumu daha vardır ki, bu da yine “bilgi veren” Tanzimat romancısının anlatıcılarına yakındır. Daha metnin ilk sayfasında, bir ortamı tasvire giriştikten hemen sonra anlatıcı: “Kari’in kirama şurasını da beyan idelim ki Beyoğlu’nun büyük harikinden evvel pek meşhur olan Rumeli balohanesi şimdi “Verdi” tiyatrosuna tahvil olunmuştur” (s. 1) diyerek araya girer. Bu noktada spesifik bir zaman dilimine işaret edilerek büyük yangın öncesinin Beyoğlu’suna dair bir detayla metnin öykü zamanının Rumeli Balohanesi’nin Verdi Tiyatrosu’na dönüşmeden önce olduğuna gönderme yapılmış olur. Böylece anlatı zamanının ise Verdi Tiyatrosu’nun yeni hüviyetine kavuştuktan sonraya işaret ettiği anlaşılır. Bu ayırım önemlidir çünkü anlatıcı bu eklenti ile anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki farkı belirgin bir biçimde vurgulamış olur. Muhatap bu uyarıdan sonra öykü zamanı ile geçmiş bir zamana gittiğini bilir. Çünkü ona seslenen anlatıcının şimdisinde artık Rumeli Balohanesi’nin yerinde Verdi Tiyatrosu vardır. Bu bilgi sayesinde muhatap, metnin ilerleyen sayfalarında öykü zamanının nereye kadar geleceğine dair merakta bırakılmış olur. Bir yandan ise bu cümle aslında gerçek bir olaya işaret etmesi sebebiyle de önemlidir. Bu bilgiyi vermekle anlatıcı muhataba bu tahvilden sonraya dair bir hikâyeye anlattığını söylerken

fark ettirmeksizin bu hikâyenin gerçek olduğuna dair bir hamle de yapmış olur. Hatta bu durumla örtüşecek biçimde, metnin ilk cümlesi “Miladi 1867 senesinde et kesimi haftasının son pazar gecesi” (s. 2) diye başlayarak zaten spesifik bir zaman işaret eder. Metnin bu özelliği birçok macera romanının başlangıç cümleleriyle benzer olarak direkt tarih içerir. Bu özellikteki metinlerin 19. yüzyılın gerçekçilik vurgusuyla birlikte düşünülmesi makul görünür. 19. yüzyıl gerçekçilik anlayışı derken kastettiğim ve romanda hedeflenen gerçekçilik, günümüzde görülen tarzda doğrudan gerçek hayattan kaynaklanan belge-roman (*docu-novel*) gerçekçiliği değil, okurda gerçeklik yanılsamasına yol açacak, olmamışsa bile olması muhtemel olayların anlatımına dayalı gerçekçiliktir (Compagnon, 2004) . Romanın gerçeğin kendisinin anlatımıyla yakından ilişkili görüldüğü bir dönemde üretilen *Kış Geceleri*'nin anlatıcısı, açık biçimde diğer Tanzimat dönemi anlatıcıları gibi bu romanın “gerçek bir hikâye”nin kaleme alınışı olduğuna dair bir vurgu yapmaz.

Hatta Ermenice romanın mukaddimesinde bu yazdığının Avrupa türü romanlara çok özenmesinden ötürü deneme yapmak adına kaleme alındığına fakat pek de başarılı olamadığına dair belirttikleriyle karşılaşılır ki, bu metnin kurmacalığını kabul ettiğini gösterir. Ama yangın sonrası balohanenin tiyatroya dönüşmesi vurgusu ve 1867 senesinin spesifik bir vaktine yapılan gönderme, gerçek bir zaman ve mekân birlikteliğine değinme ihtiyacı hisseden bir anlatıcıyla karşı karşıya olunduğu izlenimini verir. Bu noktada Bakhtin'in (2001) kronotop kavramı akla gelir. Edebi anlamda kronotop, zamansal ve mekânsal göstergelerin dikkatlice tasarlandığı somut bir bütünü işaret eder. Zaman; kalınlaşır, vücuda bürünür ve görünür olur; öte yanda mekân dolar ve zamanın, olay örgüsünün ve tarihin devinimlerine duyarlı bir hâl alır. Böylece okur okuduğu metindeki birbiriyle ilişkilendirilmiş bir zaman ve mekân bütünselliğinde bir bağlamla karşı karşıya kalmış olur. Bakhtin'e göre tüm bu zaman

ve mekânların en büyük önemi anlatı açısından taşıdıkları anlamdır. Anlatının akışını asıl gerçekleştiren unsurlardır bunlar. Anlatının düğümlerinin “bağlandığı ve birleştiği” yer olarak bu zaman ve mekânlar anlamın kazanılmasındaki başat görevi üstlenmiştir. Anlatıların toplumsal bir bağlamda anlamlandırılmasını da sağlayan bu kavramsallaştırmasıyla Bakhtin’in kronotopu geleneksel olarak tekrar eden kimi motiflerin varlığına dayanır (2001, s. 320-321).

19. yüzyıl metinlerinde Bakhtin’in dikkat çektiği nokta, salonlar misafir odaları gibi karşılaşma mekânlarından oluşan alanların kronotopudur. Tanzimat romanı bağlamında bakıldığında sefahat hayatının yaşandığı tiyatrolar ya da buradaki gibi balohaneler gerçekten de kendilerine has bir kronotop yaratırlar. Şüphesiz ki, bu büyük gösteri alanları belirli sınıftan kişilerin bir arada bulunduğu karşılaşma alanlarıdır. Bu mekânların dolduğu akşam vakitlerinde, eğlenceye gelenler ekonomik olarak bu ortama ayak uydurabilecek, alafranga tarzda yaşamakta olan Beyoğlu müdavimleridir. Bu noktada ekonomik olarak sınıfsal bir düzey belirlemenin mümkün olmadığını belirtmek gerekir. Çünkü Beyoğlu eğlence yaşamı en zengin Osmanlılardan ev hizmetçilerine dek pek çok kişinin ışıltısına kapıldığı bir yaşamın arzusuna ulaşma isteği olduğundan, sınıfsal olarak daha aşağıdaki kişilerin dahi para biriktirip girdikleri bir yer olma özelliğini taşır.

Öte yandan Tanzimat romanlarındaki görünümüyle balohaneler ışıkları, gürültüleri, sahnelenen piyesleri yahut düzenlenen yemeli içmeli ve müzikli ortamları ile aslında pek de tekin yerler değildir. Metinlerde mutlaka kendinden geçercesine sarhoş olan genç, sefahat düşkün erkekler, bunları aldatmaya meyyal genç ve şuh kadınların varlığı, çoğunlukla “yanlış Batılılaşma”ya işaret eden bir motif oluşturmuştur. Bu bağlamda Tanzimat döneminde yazılmış olan *Kış Geceleri*’nde okurun karşısına ilk çıkan kahramanın balohane merdivenlerinden

paldır küldür inen zil zurna sarhoş Hrand olması şaşırtıcı sayılmaz. Hrand da bir Ermeni olarak çoğunlukla Müslüman Osmanlı genç beyefendileri için bir tuzak olarak görülen sefahat hayatına düşmüş bir kişi olarak çizilir. O da selefleri gibi yitiktir, ekonomik olarak kendisini geçindirmek bir yana elindeki servetini de cebindeki son meteliğe kadar harcamıştır ve aç karnını doyuramayacak durumdadır:

Vah halime... ceplerim de karnım gibi bomboş, altı saat evvel şu yan cebimde on bir adet çil mecidiyeler şakırdamakta idi. Ey Hrand dostum, bu çıkar yol değildir, başka bir sabah dahi böyle aç açına yatmak istemezsen kendine bir tarik-i selamet ittihaz itmelisin, eğer “Annita” olmasa idi ben bu gece bu kadar içmez idim, paralar da cebimde kalır idi. Ah... Annita’nın günahını almayalım. Eğer o olmamış olsa idi şüphesiz bir diğerini bulacaktım, mamafih, Annita gayet iyi yürekli bir kızdır... Adam sen de!... Şimdilik gidip uyuyalım. Uyandıktan sonra bu bapta düşünürüz. (Hacıyan, 1889, s. 1)

Hrand’ın bu iç muhakemesi epey önemli bir gösterene işaret etmektedir. Aslında Hacıyan metin boyunca iç muhakeme yetisi kazanmış karakterlere yer verecektir. Fakat bu iç konuşmalar ise geri planda her şeyi bilen anlatıcının karakterler üzerindeki muhakemesinin bir izdüşümü gibidir. Buradaki sadece müdahil ve muhataba seslenen değil, aynı zamanda karakterlerin zihinlerine girip duygu, düşünce ve iç monologlarını aktaran bir anlatıcıdır. Bu anlatıcının diğer Tanzimat dönemi anlatıcıları gibi ahlakçı ve iyinin tarafını tutan bir özelliği olduğunu söylemek mümkündür. Anlatıcı elbette ki kötü karakterlere sırt çevirir, onları tahkir eder. İyi karakterlere ise bir şefkat duyduğu, “zavallı, biçare” gibi sıfatlar kullanmasından anlaşılır. Karakterlerinin içlerinden geçene de vakıf olan bu her şeyi bilen anlatıcının sefahat hayatını pek de onaylamadığını Hrand’ın Meryem’i bulduğu gibi bu tür bir yaşama tövbe ettirilmesiyle anlamak mümkündür. Anlatıcı Hrand’a bunları düşündürerek, karakterin tamamıyla kaybolmadığını, kötü olmadığını, düzelme isteği taşıdığını bize göstermiş olur. Aynı anlatıcı karanlık ve düşkün yaşamları ve ortamları anlatırken ahlakçı bir tavra bürünecek ve tarafını çok net biçimde belli edecektir.

Kış Geceleri'nin anlatıcısının bir başka özelliği ise aktarmacı değil, göstermeci bir anlatıcı özelliği taşımasıdır. O kadar ki metin birçok yerde neredeyse bir tiyatro sahnesinde oynanıyormuşçasına sadece diyaloglarla ilerler ve anlatıcı karakterlerin iç konuşmalarını da diyalog biçiminde gösterir. Sahneler de bolca betimleme ile resmedilir. Nitekim metnin başlangıç sahnesi buna en güzel örneklerden biridir:

Yirmi yirmi beş yaşında ve oldukça sarhoş bir delikanlı balonun merdivenlerinden yuvarlanarak aşağı indi. Eğer yılankavi merdivenin duvarı olmamış olaydı düştü diyecek idik. Sarhoşluktan her ne kadar benzi atmış ise de siması güzel ve kendisini ilk defa görenler onun hüsn-i halini tasdik ederler idi. Merdivenlerden inip kendini sokakta bulduğunda gidecek mahalini kararlaştırmak için biraz tefekkürden sonra Galatasaray'na doğru ilerlemeye başladı. (s. 1)

Bu türden bir giriş metnin göstermeci tavrına en iyi örneklerden biridir. Bunun dışında metinde anlatıcının göstermek yerine kendi sesinden aktardığı herhangi bir kısma rastlamaz. Olayların tümü okurun önünde yaşanır ve yorumlanır. Nitekim burada “Merdivenin duvarı olmamış olaydı düştü diyecek idik” der anlatıcı. Bu söylem ile sanki bir yerlerde gizlenmiş bir biçimde Hrand'ı izleyen bir anlatıcının var olduğunu hissettirir fakat anlatıcı sesi bunu söylerken biliriz ki, baktığımız noktada bize metindeki sahneleri gösteren odaklayıcıdır ve biz metni onun gözünden görürüz. Anlatıcı odaklayıcısını kendi gözünden gizlenmiş bir kamera gibi metne yerleştirmiştir. Bizler sanki tüm olanları takip eden bir kameranın eşliğinde izleriz. Hatta bu kamera bölüm başlangıçlarında uzaktan gittikçe olayın ve durumun yaşanma anına doğru yaklaşarak gelir ve belirli bir yakınlığa ulaştınca hangi karakterle karşı karşıya olduğumuzu anlatıcının ağzından çıkanlar sayesinde anlarız. Bu bağlamda denebilir ki, metnin başlangıçları odaklayıcı göz ile anlatıcı sesi arasındaki bir paslaşma ile açılır ve yeterli mesafe kat edildikten sonra anlatıcı ses kendini belli eden bir tona bürünür, kısa bir süre görünür olur; gerilim yükselmediği sürece aradan çekilir, topu yeniden odaklayıcıya bırakır.

Hacıyan odaklayıcıya bu tür bir nitelik kazandırarak aslında metnin macera türü özelliğine esrar katmayı başarmış olur. Biliriz ki, odaklayıcı sahneye yeterince yaklaşmıyaya dek bir merak unsuru çoktan yaratılmıştır bile. Anlatıcı sesi o merak unsurunu dayanamayıp her ne kadar aşikâr da etse, ardından yeniden odaklayıcı bölümün kapanışına kadar anlatıcı sesten daha önde durur. Metin boyunca odaklayıcı tüm karakterlere eşit mesafede durur ve oradan metni okura gösteren bir pozisyonda kalır. Anlatıcı sesi de benzer biçimde tüm karakterlere benzer bir mesafeden yaklaşmış gibidir. Gerçi yaptığı yorumlardan kötülerden hoşlanmadığını ve iyilere acıdığını anlarız fakat herhangi biri için ayrıcalıklı bir anlatımdan söz etmek mümkün değildir.

4.1.1 Metnin yapısı katmanlar, zaman ve mekân üzerine

Kış Geceleri, Tanzimat romanının epistemolojisiyle paralellik içindedir. Tanzimat dönemi metinleriyle kıyaslandığında birçok açıdan bu metnin bir muadili olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Bunlar içinde bir önceki bölümde de değinildiği üzere anlatıcı çok belirgin bir gösterendir. Bunun dışında metnin anlatmayı tercih ettiği konu da bu dönem metinleri içinde görülebilecek bir niteliğe sahiptir. Bir başka örnek olarak yine metnin büyük bir kısmının geçtiği çevrenin Beyoğlu oluşuyla da bir benzeşme söz konusudur. Fakat birçok farklar da mevcuttur ve bu farklara odaklanmak *Kış Geceleri*'nin muhtevasını ortaya çıkarmada yardımcı olacaktır.

Metin temel olarak, Tanzimat dönemi erken metinlerinde görülmeye alışıldık biçimde sefahat hayatı içinde yitip giden ve romanların sonuna doğru ancak bir yol çizmeye çalışan ve çoğu zaman bu sonun karakterlerin mahvına sebep olduğu anlatılardan ayrılan bir yapı sergiler. Kuşkusuz metnin bu özelliğine bakmak için Hrand'a ve çevresine odaklanmak gerekecektir. Hrand hemen daha ilk bölümün sonunda bu kötü yaşama tövbe edecek ve kendine temiz bir sayfa açarak yaşamaya

niyetlenecektir. Hacıyan'ın Hrand'ı bu biçimde çizmesinde nasıl bir mana olduğuna yoğunlaşmak bu noktada anlamlıdır.

Hrand metinde iyilerin dünyası ile kötülerin dünyası arasında bir köprü işlevi gören karakter olacaktır. Bu sebeple de iki dünyaya da eşit derecede yakın olabilmesi için sefahat dünyasını bilen tövbekâr “sarhoşluktan her ne kadar benzi atmış ise de siması güzel ve hüsn-i hali” (s. 1) bir karakter yaratmak makul görünür. Nitekim tıpkı diğer kahramanlar gibi Hrand'ın da nasıl biri olduğu yüzünden anlaşıldığından, ileriki bölümlerde sefahat hayatına “kontrollü” biçimde dönmüş olsa dahi bir daha sefalet düşmeyecek kadar olgunlaştığı görülür. Bu noktada Hacıyan'ın Hrand'a bu olgunluğu babalık kimliği ile atfetmesi dikkat çeker. Romanın ilk bölümünde kilise kapısında bulmuş olduğu Meryem bebek, yalnızca varlığı sayesinde Hrand'ın bu hayattan elini eteğini çekmesine vesile olur: “Şimdi bizim birinci vazifemiz sıhhat-i bedeniyesi yerinde bir süt ana bulmaktır. Ondan sonra rakı, şarab, raks, balo, bade ... ‘Annita’yı... Onu da suya ver gitsin. Ben bundan sonra kızımı seveceğim,” (s. 7) der. Böyle bir hayatı yaşamaya alışmış bir karakter için, hele de daha evvel yazılmış Tanzimat romanlarındaki karakterlerle kıyaslanınca epey aceleci bir tercih yapan Hrand'ın bu karara nasıl vardığı daha derinlikli çizilmiş olsaydı elbette çok farklı bir anlatı yapısından söz etmek gerekecekti. Fakat bu aceleci tercihin sebebi düşünüldüğünde hemen birkaç sayfa evvel Hrand'ın iç sesinde duyduğumuz gizlenmiş ahlakçı anlatıcı, bu kez de yine Hrand ile söyleşircesine kendisine müdahalede bulunur ve ne yapacağına dair doğru yolu ona göstermiş olur, çünkü romanın akışı için gerekli olan budur. Bu epey hızlı hatta acemice bir giriştir. Hrand bir an evvel bir bebeğe bakabilecek olgunluğa erişmelidir çünkü ancak bu biçimde anlatı akacaktır. Peki öyle ise neden Hrand gibi sefahat hayatına meyyal bir kahraman çizmeyi tercih etmiştir

yazar? Çok daha “oturaklı” bir başka iyi adam çizerek bebeği ona buldurup anlatıyı da onun üzerinden pekâlâ kurabilirdi. Burada birkaç ihtimal üzerinden konuşmak gerekir.

Birincisi, Hrand dönemin genç erkek prototipini yansıttığı için okura tanıdık gelecektir ve okurun aklında hep bir yerlerde daha evvel okumuş olduklarından kaynaklı olarak Hrand’ın sefahat hayatı merak uyandıracak, geçmişini sorgulatacak, yeniden böyle bir hayata dönüp dönmeyeceğine dair fikirlere kapılmasına ön ayak olacaktır. Bu anlamda Hrand’ın bu kimliğinin merakı sağlamak adına bir işlevi olduğundan söz edilebilir. İkinci olarak, Hacıyan’ın tükettiği metinler *corpusu* düşünüldüğünde bir yazar olarak üretimine etkisi bulunmuş olabilecek metinlerin çoğunda bu türden karakter yaratımlarına rastlamış olabilir ki, fark etmeksizin kendisi de böyle bir karakter yaratma eğilime girmiş olur. Nitekim metnin aslında esrar odağındaki macera türüne dair kaynağı olabilecek *Paris Esrarı* metninde kılık değiştirerek düşkünlerin arasına girmiş bir soylu olan Rodolf söz konusudur ve *Kış Geceleri* bu türden bir kahramanı kendi yerelliğinde bu biçimde dönüştürerek ortaya koymuş olabilir. Üçüncü ve kuvvetle muhtemel olarak ise ilk ikisine ek olarak Hrand gibi bir kahraman, intikamcı macera türünde yazılmış bir metinde yer alacağı için yaşamın cezbesine kapılabilecek birisi olarak var olmalıdır.

Bu şu anlama gelir; Hrand metnin ilerisinde yeniden Annita’ya rastlamasa, eğlence yaşamına yeniden dönmese, dayısının oğlu ile orada karşılaşmasa ve uslu uslu evinde oturan bir adam olsa, metin yürümeyecektir. Yürümeyecektir çünkü bir macera romanı *Paris Esrarı*’nın yazımından itibaren girift ilişkiler, entrikalar ve karanlık dünyalar üzerine kurulu olacaktır ve bu dünyalara girişin bileti Osmanlı romanında sefahat hayatından geçecektir. Dolayısıyla neredeyse tüm kahramanlar bir biçimde bir maceraya dahil edilebilecek kumaşa sahip olmalıdır. Osmanlı romanında sefahat yaşantısı yalnızca yanlış Batılılaşmanın bir sembolü olarak gösterilmekle

kalmayacak, bireysel ölçekte pek çok hayatın mahvının da bir sebebi olarak görüleceğinden aslında oldukça tehlikeli ve bireysel anlamda suçlar da doğuran bir muhtevaya sahip olacaktır. Bu anlamda sefahat yaşantısı bir macera romanına malzeme verebilecek pek çok özellik taşır ve Hrand da bu kumaşa sahip birisi olarak metindeki yerini alır.

Metinde sefahat hayatı yerine bebek sevgisi koymayı tercih eden Hrand'ın bu eğiliminin sebebi sevgiye dayandırılmıştır ki, bu da Hrand hakkında daha çok şey öğrenmemizin yolunu açacaktır. Bu noktada Hrand'ın kimsesiz ve sevgisiz, yolunu kaybetmiş bir kişi olarak çizilmiş olması ve anlatıcının devreye girip bunu anlatmış olması önemlidir. Anlatıcı sese bakılacak olursa tıpkı Tanzimat metinlerinde görülmeye alışıldık biçimde Hrand'ın ebeveynlerinin vefat ettiği söylenir. Üstelik ailesinden kalan para, alışıldık biçimde tükenecektir ve Hrand'ı zorluğa sokacaktır. Fakat bu metinde servetinin yok olmasında sefahat kadar Hrand'ın akrabalarının da önemli bir etkisi olacaktır. Onu sefahate mecbur bırakacak olan, Hrand'ın ailesini kaybettikten sonra yanlarına sığındığı dayısının konağındaki muamele olacaktır. Hrand'ı yetiştirmek bahanesiyle dayısı ailesinden kalan servete el koyar ve Hrand dayısının evinde oldukça öteki bir pozisyonda kalır. Bir süre sonra dayısının yanından ayrılıp elindeki tüm parayı bitirene dek harcayan ve hiçbir iş de bulamayan Hrand gidecek hiçbir yeri yokken ve hatta Galata Köprüsü'nden denize bakarken - anlatıcının “kim bilir biçarenin zihninden neler geçiyor idi” (s. 5) diye muhataba ima ettiği üzere intiharı düşünürken- eski dadısı Valide Anna ile karşılaşır ve birlikte yaşamaya karar verirler. Bu geçmişe dönüş ile Hrand'ın nasıl birisi olduğuna dair bir serim de yapıldıktan sonra metnin şimdisine dönülür. Böylece Hrand Meryem'i bulduktan ve sefahat hayatından el etek çekme kararını verdikten sonra metnin ilk anlatı katmanını tamamlayarak uzunca bir süre metnin odaklayıcısının kadrajından

çıkılmış olur. Burada yazar okurları, alışık oldukları bir mirasyedi genç erkek anlatısıyla karşılaştırıp hemen onun sefahat hikâyesini çözümler ve böylece onu güvenilir bir “cici baba” haline getirir. Sonra ise asıl toplumsal tehlikeler ve suçla okuru karşılaştırır. Böylece bir türü, diğer türe geçiş için kullanmış olur. Bu bölümün kapanışıyla birlikte metnin farklı katmanlardan oluşan bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaya başlanır.

Hrand’ın olduğu bu bölümün ardından asıl maceranın başlayacağı kısımlarla ve kahramanlarla okur tanışırılır. Metnin ilk dört bölümü diğer bölümlere bir zemin hazırlayan olaylarla örülüdür ve bazı benzerlikler taşır. İlk dört bölümde de ortak olarak görülen önemli bir yapı vardır. Odaklayıcı âdetâ uzaktan yakına doğru gelen bir kamera gibi, tasvir edilen bir ortama ve detaylarına gittikçe yaklaşır, yaklaşır ve bir karakteri odağına alır, sonra ona yaklaşır ve anlatıcı onu tasvir etmeye başlar. Bundan sonra ise bu kahramanın çevresine doğru odaklayıcı çıkar ve yeniden geri çekilerek olayları odağına alan anlatıcının sesi ve karakterlerin diyalogları metinde yükselir.

Başlangıçtaki dört bölüm içinde ilk bölümün daha farklı bir yer tuttuğunu söylemek gerekir. Bu bölüm anlatı zamanının diğerlerinden farklı olduğu bir bölümdür. Anlatıcı ilk bölümden sonra zamanı 1866’ya çekerek birçok bölüm aktaracak ve bunlar geçmişten kronolojik olarak metnin birinci bölümündeki 1867’ye, metnin şimdisine ulaşacaktır. Bu türden bir tercihin metin adına belli başlı işlevleri söz konusudur. Metnin zamanına dair bu gizleyişin çok temel bir sebebi vardır; o da meraktır. Bu şekilde bir girişin ardından odaklayıcının dönmüş olduğu anlatının geçmişte olduğunu fark eden okur okuma deneyimi boyunca, geleceğe dair de bildiği birtakım şeylerden ötürü durmadan bir yapbozun parçalarını tamamlamaya çalışır. İlk bölümde gördüğü kahramanlar ve olay ise hep aklının bir köşesindedir;

acaba bir daha ne zaman ortaya çıkacaktır? Sonrasında gelen olaylarla bu ilk olayın ve kahramanların nasıl bir bağlantısı vardır? Bu ve bu gibi sorulara sebebiyet veren bu kurulumla yazar merak duygusunu her daim tetikleyerek metni başlatmış olur.

Kış Geceleri aslında bu ilk bölümle de bir örneği verildiği üzere, yapısal olarak kimi zaman geriye atıflar içererek kaleme alınmış bir anlatıdır. Metnin ilk bölümleri odaklayıcının âdeta bir kamera gibi birden fazla mekân ve zamandaki farklı sahnelere yönelerek aslında okura kahramanlara dair bir serim sunacak biçimde kurgulandığı bir yapıya sahiptir. Bu yapı metinde macera romanlarında ihtiyaç duyulan esrar ve merak unsurlarını yaratmaya imkân veren bir özellik gösterir. Bölümler üzerinden buna örnek verilecek olursa, ilk olarak okurun bakmasının istendiği sahne, Hrand'ın karnavalın son cumartesi gecesi Beyoğlu'nda Rumeli Balohanesi'nden epey sarhoş olarak ayrılmasıdır. Bu sahnenin ardından esrar, hemen tenhalaşan ve kararan sokaklarla yükselmeye başlar. Hrand Meryem'i kilise kapısında bulup eve götürürken okur bu bölümle Hrand'ı takip eden bir gölgenin varlığından haberdar olarak metnin “esrarına” adım atmış olur. Bu gölge Meryem bebek için kapıdan Hrand ve Valide Anna'ya para bırakacaktır. Ayrıca bu gölgeyi takip eden bir başka gölge daha vardır, fakat onun varlığı belirtildikten sonra anlatıcı bölümü kapatacaktır. Dolayısıyla metnin asıl esrar odağındaki zirve noktası odaklayıcı ikinci gölgenin gözünden etrafa baktıktan sonra sarf ettiği cümlede gizlenmiştir: “-Beyoğlu, işte hal olunmaya şayan bir sır, acaba bu kundaktaki çocuk kimin oluyor? Anlamalıyız... Elbet anlarız’ diyerek yokuştan çıkıp nabadid oldu” (s. 2). Aslında bu cümle henüz kimliği bilinmeyen bir gölge tarafından edilmiştir fakat anlatıcının muhatabı yöneltmek istediği yön de bu cümle ile bildirilmiştir; kundaktaki bebek kimin sorusu, yazarın açık biçimde sorulmasını beklediği sorudur. Bu cümle âdeta muhatabın zihninden geçercesine metinde yer almıştır. Beyoğlu'na

seslenen bir sestir bu. Beyoğlu sırların bulunduğu ve çözüldüğü bir yer olarak yansıtılır ve elbet bu sırlar açığa kavuşacaktır, muhatabın bundan bir şüphesi olmamalıdır. Bu cümlenin tonunda sanki okur Beyoğlu'nun sırlarına dair daha pek çok şey okumuş gibi bir tını yakalanır. Dönemin üretimlerine bakıldığında bu tondan bu tınıyı çıkarmaya şaşmamak gerekir. Nitekim benzer türlerde benzer konuları içererek üretilmiş metinlere giriş bölümünde değinmiştim ve *Kış Geceleri* de onlardan birisi olarak Beyoğlu'na dair birtakım sırların anlaşılacağı bir hikâye olacaktır.

Oysa ikinci bölüm ile okurun bakışı bu kez bambaşka bir mekân ve zamanda Marimanların Bakırköy'deki yazlıklarına çevrilir. Bu bölüm 1866 yılında olduğunu belirten bir cümle ile başlar. Bu kısımda okura Mariman ve Deruni ailelerinin geçmişleri ve şimdilerine dair bilgiler verilerek yeni bir serim oluşturulur ve Hrand'a dair hiçbir noktaya temas edilmediğinden bu bölüm "söylemedikleri" ile başlı başına yeni bir esrar yaratmış olur. Bu noktada tefrika okurunun zihninde daha iki bölümünü okuduğu bu romanın epey merak uyandırması şaşırtıcı olmayacaktır. Bu iki bölüm arasındaki keskin dönüş sayesinde başta okurun zihninde bırakılan esrar metnin takibini sağlayacak güdümü doğurmuş olur. Nitekim bir sonraki bölümle bu kez de bir meyhane ortamında birtakım kirli işler peşindeki bir grup kişinin bulunduğu bir sahne ile karşı karşıya kalındığında bu merak duygusu iyice pekişecektir. Üçüncü bölümle Karakaçan ve Gaytano isimindeki kötü karakterlerin bir planı olduğu ve neyin gerçekleşeceği açıkça verilmiş olur. Peşinde oldukları Mariman ve Deruni ailelerinin servetleridir ve Karakaçan bu ailelerin öykülerine Eminönü'nde bir kahvehanede kulak misafiri olarak vakıf olmuştur. Bu kez kamera "Vaginak" isimli dördüncü bölüme döndüğünde ise serilen kahramanların bir grubunun ilk kez karşılaşmalarıyla aslında tüm bu hikâyenin neyin etrafında

döneceğine dair bir netlik belirmeye başlamış olur. Dördüncü bölüm ile birlikte artık suç işlenir; Vaginak bayıltılıp ölmesi için denize atılır ve bu eylem maceraların tetikleyicisi olur. Artık okurun kendisini kaptırıp okuyacağı bir yandan da durmadan ipuçları toplayacağı uzunca bir yeni kısım başlamıştır. Bu kısım metnin en hareketli bölümü olacaktır. Bu kısım boyunca olayların birbirine zincirleme bağlandığı ve bölümlerin de bu sebeple aynı biçimde bağlandığı görülür. Sürekli ertelemeler vasıtasıyla durmaksızın merak ögesi üretilerek bölümler kapanır ve tefrika okuruna uzunca bir müddet bu esrarlarla oyalanacağı malzeme vermiş olunur.

Bu noktada, macera romanının ne biçimde kurulduğunu anlamak açısından önemli olan ilk bölümlerle ortaya konan serimi değerlendirmekte fayda var. Karakağan ve Gaytano metnin suç işleyen kötü adamları olarak Vaginak ve Mariman ailesine zarar verecek bir planı para amacıyla düzenlerler. Planı icraate koyduklarında ise bilmedikleri bir biçimde “ilahi düzen” onlara engel olmaya başlamıştır bile. Vaginak yaşayacak ve bu sebepsiz kötülüğü cezalandırmanın bir yolunu bulmak için dönecektir. Bu motif aslında macera romanlarında karşılaşılan intikam türünün serimiyle birebir örtüşür. Vaginak cinayet teşebbüsünün ardından dönecek ve Karakağan ile Gaytano'nun peşine düşecek, böylece intikamını almaya çalışacaktır. Fakat bu bir türlü gerçekleşmeyecek, gerçekleşmedikçe roman uzayacak, maceralara yenileri eklenecek, her şey oldukça girift bir yapı alacaktır.

4.2 Yapının ters yüz oluşu: Alınamayan intikamlar

Kış Geceleri aslında oldukça enteresan bir intikam/esrar odaklı macera romanıdır çünkü aslında başta kurulan ana macera teması dışında metindeki her şey zincirleme olarak peşi sıra gelmesine rağmen pek de dikkat çeken ya da katmerli bir intikam peşinde koşulmasına yol açan bir yapı taşımaz. Dolayısıyla türsel bir sapmanın

oldukça ilginç bir örneğini oluşturur. Bu sapma temelde ilk aksiyonun gerçekleşmesinden itibaren baş gösterir. Esrar da bununla bağlantılı olarak, en sonda değil, öykü ilerledikçe ara ara açılır. Metinde bir suç işlenir, bu suçun ardından kaderin bir cilvesi olarak suç tam gerçekleştirilememiş olur; bundan mütevellit alınması gereken bir intikam zuhur eder. Fakat bu intikamın alınması kötü karakterin yeni entrikalar yaratarak ortalığı karıştırmasıyla durmaksızın ertelenir. Bu ertelemenin sonucunda ise olaylar öylesine karışır ki, kötü karakter intikam almak isteyen tarafa dönüşür ve sonunda da güçsüzleşip kanunun devreye girmesiyle yok olup gider. Dolayısıyla metinde bir baş kahramandan söz edilecek olursa bunun kötü kahraman Karakaçan olduğunu söylemek yanlış olmaz. Karakaçan tüm olayların merkezinde, metinde gerçek manada eyleyen ve sonuna dek bir güç taşıyan tek kahramandır, fakat oldukça olumsuz çizilmiştir. Karakaçan'ın karşısında ise pasif ve kurban kahramanlar olurlar. Metin bu haliyle ezber bozan bir yapıya sahiptir.

Bu noktada romanın henüz ilk bölümünden itibaren görülmeye başlanan hususa daha yakından bakmak gerekir. Metindeki karakterlerin çoğunlukla melodramatik ve tek yönlü olarak çizilmesi ve iyi ya da kötü kutuplarından birine uyacak biçimde zıt kurulmuş olması karakterlere dair en belirleyici özelliktir. Hacıyan'ın karakterlerinin neredeyse hepsinde var olan bu ikili zıtlık, maceralar karşısında gidişatı belirleyecek olan olayların yaşanmasına mahal vermek adına bu biçimde metne yerleştirilmiş görünür. Metnin başlangıcından itibaren bu yapıyı izlemek oldukça kolaydır. Hrand, Valide Anna, Annita, Vaginak, Şariyan, Maloyna, Mariman, Olanga, Baba Parsih ile Matyas ve Küçük Zeki metinde iyiler kutbunu oluştururken Karakaçan, Gaytano, Tereza, Fındıko, Belalı ve Doktor Paskonyo ile Vasiliki kötüler kutbunu oluşturacaktır. İyiler ve kötülerin çoğunluğu metne bir zıtlık kurmak amacıyla yerleştirilmiştir ve her birinin küçük işlevleri var gibidir. Bunlar içinde en çok

ayrılan kahraman, Davit Mariman'dır. Kendisi metinde oldukça kısa birkaç bölümde yer alıp aristokrat bir Ermeni profili çizer. Varlığı esnasında kızı ile iletişiminden anlaşıldığı kadarıyla oldukça geleneksel bir kişidir. Kızının beşik kertmesi ile evlenmesini isteyen, varidatını kime bırakacağını önemseyen, işlerine ve dostlarına kıymet veren bir babadır. Fakat metnin hemen başlarında “yitirilmiş” bir babaya dönüşecek olan Mariman'ın, varlığından çok yokluğu metni etkilemektedir. Mariman'ın yokluğu aslında tüm işleri başlatan eylemlerin başında gibidir. Karakaçan'ın evlenmesi, para elde etmesi ve bu paraları kaybetmemek adına Gaytano'yu da öldürmesi, Maloyna'nın yasak bir aşk yaşayıp çocuk sahibi olması, Karakaçan'ın bu çocuğun peşine düşmesi ve sonunda Hrand'ın evindeki baskında ölmesi, hep Mariman'ın ölümünün ateşlediği kurşunlardır.

Bu bağlamda Mariman'ın yitişi, Tanzimat romanının yitirilmiş baba karşısındaki gidişatına eklenen bir metne çevirir *Kış Geceleri*'ni. Metin Tanzimat romanının epistemolojisiyle paralellik içindedir. Metinde hür ve yaşlı erkek kahraman sayısı yok gibidir. Bir tek Karakaçan'ın babasından söz edilir fakat o da ölmüştür. Hrand'ın ailesinden de yine kaybedilen kişiler olarak bahsedilmiştir. Var olan erkek kahramanlar ise hizmetkâr olmaları sebebiyle hür değillerdir. Dolayısıyla Jale Parla'nın (2012) Tanzimat romanına dair tespiti ile örtüşen, baba otoritesizliğinden kaynaklanan bir eylemememe halinin olumlu karakterler üzerinde etkili olduğu metinde fark edilir (s. 19-20). Bununla birlikte Karakaçan'ın kötücüllüğünün dizginlenemeyişinin ardında da bu otorite boşluğunun varlığından söz etmek mümkün görünür.

Mariman'ın bu önemli pozisyonundan başka baş kahramanlardan olmayıp metnin gidişatını etkileyen iki kahraman daha vardır. Metinde dönüşüm gösteren iki kişidir bunlar: Doktor Paskonyo ve Vasiliki. Bu iki kahramanın kimi sebeplerle

mecbur kalarak kötülük işlemeye mecbur bırakıldıkları görülür. Doktor Paskonyo bir kadına karşı zaafi yüzünden ölümüne sebep olduğu bir ailenin sonunu getirmiştir. Karakaçan bu durumu fark edip Paskonyo'ya karşı kullanarak Mariman'ı ona öldürtür. Fakat yazar, metnin ilerleyen bölümünde Vaginak ve Matyas'ın ölümünden dönmesini sağladığında, onları tedavi eden Doktor Paskonyo'yu iyilerin kutbuna geçirmiş olur. Vasiliki ise paraya karşı zaafi yüzünden süt annesi olduğu Armanak'ın kaçırılmasına yardım edip kötüler safında yer alırken, yazar tarafından ölüm döşeğine düşürülüp Karakaçan'ın zulmüne uğradığı bir zamanda Vaginak'a çocuğunun yaşadığını söyleyerek iyilerin safına geçmiş olur. Bu iki kahraman, metinde maceraların çözüme kavuşma anlarında ortaya çıkıp dönüşüm geçirmeleriyle anlatı açısından önemli bir pozisyona sahiptirler, çünkü "baht dönüşleri" yaratırlar. Daha sabit olan diğer iyi karakterler ise olayların etrafında döndüğü kişilerdir; fakat bunlar gidişat konusunda yalnızca kurban pozisyonunda bırakılmıştır ve eyleyen görülseler de edilgen kalan kişilerdir. Metinde en çok aksiyon alan ve tüm entrikaları yaratanlar ise kötü karakterlerdir ve asıl eyleyen rolündekiler onlardır. Yine de metindeki tek dönüşümün iyiler-kötüler saflarında gerçekleştiğini söylemek anlatıyı eksik bırakacaktır.

Hrand, hakkında çok farklı açılardan çok farklı eleştiriler geliştirilebilecek zenginlikte bir karakterdir. Metinde düşkünlükten sıyrılması ile dikkatleri üzerine çekebilecek bir dönüşüm geçiren tek karakterdir ve bu dönüşümü geçirmesinden mütevellit roman sonunda saygınlık kazanarak ödüllendirilen bir pozisyona ulaşır. Fakat bu gerçek manada bir dönüşüm müdür? Roman Hrand ile açılıp Hrand ile kapanır. Hrand metne bir baş kahraman gibi yerleştirilmiştir. Fakat metnin neredeyse yarısından fazlasında hiçbir bölümde görülmez bile. Bunun sebebi Hrand'ın maceranın dallanıp budaklandığı noktada dışarıdaki çerçevede kalmasıdır. Hrand

metne bir çerçeve anlatı katmanı olarak eklenen bölümün baş kişisidir. Aslında bu bölüme tam manasıyla bir çerçeve demek doğru olmayacaktır. Çünkü metnin başlangıçtaki kısmı, anlatı ilerledikçe anlaşılır ki aslında metnin geleceğinden bir kısımdır ve metnin ortasından sonra farklı bir biçimde aynı olay anı tekrar anlatılır ve artık başlangıçtaki zamanın da ötesine geçilir. Dolayısıyla Hrand ancak Meryem'i bulacağı zamandan sonra anlatının tam manasıyla bir unsuru olacaktır. Başta ise gizemin yaratımında etkili olan bir başkahraman pozisyonu taşır. Eğer anlatı, hakkında az şey bildiğimiz bu kahraman ile açılıyor olmasaydı, metin boyunca peşine düşeceğimiz maceranın gizemi yaratılmış olmayacaktı. Bu haliyle Hrand ile açılan bölümde *Kış Geceleri* esrar odaklı bir macera romanı görünümü taşır. Oysa metnin ilk bölümünün ardından anlatıyı bir intikam macerasına çevirecek olan eylemin işlenmesiyle iki tür bir arada metinde sunulmuş olur ya da bir türden diğerine geçilerek türler arası sabitlenemezlik⁴ (*generic instability*) ortaya çıkartılmış olur. Bu iki türsel birlikteliği taşıyan metnin iki farklı katmandaki anlatılarda yer alan kahramanlarının birbirlerinden farklı özellikler göstermesi de kaçınılmazdır. Nasıl ki gizem içeren bölümde Hrand gibi ahvalini merak edeceğimiz bir karaktere ihtiyacımız varsa, intikam anlatısının süreceği kısım içinde iyi ve kötü karakterde kahramanlara ihtiyaç vardır. Bunları karşılamak adına romanda ön plana çıkarılan Vaginak ve Karakaçan hattındaki gerilime geri dönmek gereklidir.

Kış Geceleri'nde Vaginak üzerinden kurulan intikam motifi, Karakaçan'ın metin boyunca giriştiği onlarca entrikadan kaynaklı olarak bir türlü alınamaz. Bu noktada metne daha yakından bakarak entrikaların sebep olduğu maceralara eğilmek anlamlıdır. *Kış Geceleri* toplamda 6 maceradan oluşur. Bu maceraların neredeyse

⁴ Tartışmanın geçtiği bir kaynak için bkz. Thomas O. Beebee, *The ideology of genre: A comparative study of generic instability* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994), (s. 1–66).

tümünde görülen ortak özellik bir suç işlenmesi, bir kurban ortaya çıkması ve intikamın alınmasının ertelenmesidir. Bu bağlamda metinde en belirgin biçimde intikam almaya niyetli asıl kahraman Vaginak'tır; çünkü kasten yapılmış en büyük suç ona karşı işlenmiştir ve kendisini öldürmek isteyen bu adamları cezalandırarak namusuna sahip çıkmış olacaktır. Nitekim metinde bu iş için üç kişi görevlendirilmiştir. Karakaçan Vaginak'ı denize atıp ölüme terk ettiğini düşünür fakat Vaginak Afrika isimli gemi ile Kalküta'ya gidecek, oradan Matyas ve Şariyan isimli iki arkadaş edinerek intikamını almak için geri dönecektir. Fakat Vaginak döndüğünde Karakaçan'ın yeni suçu olan Mariman'ın öldürülmesi icra olduğundan, Maloyna'nın zarar görmemesi adına Vaginak gerçeği gizleyecektir. Metin boyunca maceraların sürmesinin sebeplerinden birisi de gerçeğin gizlenmesi olacaktır. Gerçek ortaya dökülmedikçe yeni suçlar işlenecek ve zarar gören kişi sayısı ve bu zararın şiddeti gittikçe artacaktır. Nitekim Vaginak Karakaçan'ın Mariman'ı öldürme suçu esnasında İstanbul'a döndüğünden Karakaçan ile yüzleşmeyi Maloyna'ya zarar vermemek adına erteleyecektir. Bu erteleme ise yeni bir macerayı ve suçu doğuracaktır. Vaginak'ın döndüğünden haberdar olan Karakaçan yanına Gaytano'yu da alarak Odesa'ya kaçınca Vaginak da peşlerinden gidecek ve bir kumpasa daha düşürülecektir. Bu kez yeniden öldürebilmek için bir plan yapan Karakaçan Vaginak'ı ve yanındaki dostu Matyas'ı harabe bir evde ateşe verecektir. Vaginak bir kez daha bir suçun kurbanı konumunda kalacak bunun sonucunda ise yine intikam almasını gerektirecek bir pozisyonda bırakılacaktır. Bu kez sadece kendisine değil aynı zamanda da dostu, daha evvel hayatını kurtaran Matyas'a zarar verilmiştir ve intikam hırsı artmıştır.

Bu noktada metnin yapısında dikkat çeken bir özellik de her suçun işlenmesinden sonra karakter kadrosunun gittikçe kalabalıklaşmasıdır. Vaginak

denize atıldıktan sonra Matyas ve Şariyan'ı yanına almıştı, yangından kurtulduğundaysa onu kurtaran Olanga ile evlenecek ve İstanbul'a onunla dönecek üstelik de bir çocuğu olacaktır. Bu artışın metinde nasıl bir işlevi olduğunu düşünmek gerekir. Bu biçimde kurbanın yanında karakter sayısının artması okurda kurbanın daha çok güçlenerek intikamını almaya yaklaşacağı hissine kapılmasına sebep olur. Fakat aslında tam tersi gerçekleşir. Vaginak'ın çevresi ne kadar kalabalıklaşırsa aldığı yaranın şiddeti o kadar artmakta Karakaçan'ın gücü ise yükselmektedir. Dolayısıyla metinde tek kalan kötü karakter güçlenirken etrafı kalabalıklaşan iyi karakter pasifize olmaktadır. Bu pozisyonda Vaginak tam bir kurbandır. Tamamıyla suçsuz bir pozisyonda hiçbir ilişkisinin olmadığı Karakaçan gibi birinin şahsi çıkarları sebebiyle defalarca öldürülmeye çalışılır. Aslında Vaginak'ın öldürülme sebebi olarak metne yerleştirilmiş olan Karakaçan'ın servet elde etme hırslının geri planı, herhangi bir açlık ya da sefalet de içermez; saf bir kötülüktür bu. Çünkü Karakaçan'ın babası ve Hrand'ın da dayısı olan kişinin epey zengin olduğu ve hatta başkalarının haklarını gasp eden bir kişi olduğu bilgisi romanda verilir.

Vaginak bu sebepsiz husumetin karşısında metin boyunca gittikçe sıkışan ve çaresizlik hissedilen bir kahramana dönüşür. Üstelik bu pasiflikte Vaginak'ın çevresine sevdiği insanların katılması ve bu kişilerin zarar görme durumlarından ötürü daha da kırılmanlaşıp intikamından dahi vazgeçmesi durumuyla karşı karşıya kalınır. Nitekim Vaginak, bir süre Odesa'da kaldıktan sonra döndüğünde artık bir aile babasıdır. Karakaçan'a karşı hisleri ise intikamdan ziyade korkuya evrilmiştir. Karakaçan Vaginak'ı tekrar öldürmek yerine ondan gelir elde etmek adına şantaj yapmayı uygun bulduğunda yeni bir suç daha işlenir. Bu kez Vaginak'ın oğlu Armanak kaçırılacaktır. Armanak karşılığında fidye isteyen Karakaçan sadece

fidyeyle kalmaz, Vaginak'ın İstanbul'u terk etmesini de talep eder. Vaginak çaresiz bir biçimde olanlara boyun eğer ve istenenleri yapar. Başta katillerinin peşine düşüp onlarla boy ölçüşmek isteyen ve intikam almak isteyen bu kahraman, metnin sonlarına doğru kendisini rahat bırakması için düşmanlarına yalvaran biri konumuna geçer. Böylece intikam almayı dahi düşünemeyecek durumda kalarak daha da zarar gören bir kurbanı dönüşür ve kendisine yapılanların sebebini bir türlü anlayamaz.

Gerçekten de bakıldığında Karakaçan'ın ölümcül biçimdeki kötülüğünün ardında bu kadar ısrarla durmasına sebebiyet verecek bir husumete rastlanmaz. Alt tarafı bir plan yapmış, bu plan işlememiş, durum ortaya çıkmasın diye bir plan daha yapmış fakat bu plan da işlemeyince gerisi çorap söküğü gibi gelmiştir. Burada Karakaçan adına bağlayıcı olan şey para ve hırsıdır. Vaginak'ın Karakaçan karşısında bu duruma gelmesi, anlatı açısından oldukça enteresan bir gidişata sebebiyet verir. Bu bir intikam anlatısıdır fakat intikamın alınması sürekli ertelenir ve hatta metinde kahramanlar arasında âdeta bir alışveriş nesnesi gibi el değiştirir. Vaginak gibi baştan güçlü çizilmiş oldukça karizmatik bir kahraman rolünü, tabiri caizse metin boyunca büyümesi engellenemeyen ve gittikçe herkesin rolünü çalarak baş kahramanlığa geçen kötü Karakaçan'a kaptırır. *Kış Geceleri*'ne intikamın başrolde olduğu bir metin demek yerindedir aslında. İntikam karakterler arasında döner durur.

Karakaçan'dan intikam alması beklenen bir başka kahraman Şariyan'dır. Pasifize olmuş bu kahramanlardan bir başkası olarak Şariyan, Karakaçan ile hiç karşılaşmamış olmasına rağmen, Maloyna'yla yaşadığı gizli aşktaki failliğinden ötürü Karakaçan'a karşı baştan tedbir almayı düşünür. Kendisi metinde Vaginak'ı öldürmeye teşebbüs edenlerin kim olduğunu öğrenemez çünkü Vaginak herhangi bir zarar görmesinden çekindiği için bu kişilerin kim olduğunu Şariyan'dan saklar. Fakat Şariyan geri planda durumu çözecektir:

Vaginak'ın hakkı var, evet! Merhum habisler herhalde İstanbul'a avdet edeceklerdir. Ve mademki beni tanımazlar, onların cezasını ben vereceğim. Benim her şeyden malumatım bulunduğunu Vaginak bilmiyordur. Bundan böyle Maloyna'nın namusunu muhafaza etmek bana ait bir keyfiyettir (s. 115-6).

Şariyan ile Karakaçan'ın bağlantısının Maloyna olmasından ötürü metin hep bu kadın kahraman etrafında ikisinin aksiyonlarından söz eder. Dolayısıyla Şariyan ve Karakaçan'ın metin boyunca bir kez dahi karşılaştıkları görülmez. Fakat Şariyan'ın Karakaçan'dan çekincesi çok yüksek olmalıdır ki kendisiyle hiç karşılaşmamasına rağmen, çocuğunu bir yabancıya emanet edip Kalküta'ya gidebilecek denli gözünü karartmıştır. Şariyan bu hareketiyle Karakaçan'ın gizlilikle kurduğu planlarla onun verebileceği zararlardan ailesini korumaya çalışır. Bir yasak aşk yaşayan Şariyan gizlilikle ailesini kurarken Baba Parsih dışında kimsenin bu durumdan haberi olmaz. Yine de Maloyna ile yaşadıkları aşkı meşrulaştırmak okur adına oldukça kolaydır. Hacıyan'ın Karakaçan ile Maloyna arasında anlaşmalı bir evlilik var etmesi ve Karakaçan'ın baştan itibaren kötü bir şahsiyette çizilmesi böyle bir ilişkinin kabulüne elverişlidir. Anlatı boyunca özellikle belirli pozisyonlarda oldukça ahlakçı olan anlatıcı sesinin Maloyna-Şariyan aşkında hiçbir yorumda bulunmadan bu ilişkinin alımlanışını muhataba bırakması bu ilişkiyi metne yerleştirme amacının hikâyeye heyecan katmak olduğu fikrini uyandırır. Ayrıca bu ilişki metnin Karakaçan'ı vuran, boş bulunup yakalandığı, hiç hesap etmediği bir parçası olarak ilahi adaletin bir parçası gibi metne yerleştirilmiştir. Olabildiğince az görüşen Maloyna ve Karakaçan arasında oldukça soğuk bir ilişki olmasına rağmen metnin başından beri dikkat çekmeyen bir mesele ilk kez ortaya çıkar.

Karakaçan Maloyna'ya karşı hisler beslemektedir ve tesadüf eseri Şariyan'a gönderdiği mektuba şahit olur. Bu bağlamda mektuplar metinde önemli bir yere sahiptir. Karakaçan peyderpey mektuplara ulaştıkça Şariyan ve Maloyna arasındaki

aşkı öğrenecek, bunun üzerine bir de çocuklarının varlığını öğrenince zıvanadan çıkacak ve bu kızı bulmak için büyük bir uğraşa girecektir. Mektupların varlığını öğrendikçe Karakaçan'ın önce acı, sonra kızgınlık, sonra nefret ve en sonunda da intikam almak isteyecek kadar haksızlığa uğradığına dair bir fikre kapıldığı görülür. Baştan itibaren Karakaçan, kimsenin kendisine kötülük yapmadığı bir kişi olarak çizilmiştir evet, fakat Sahte Vaginak olarak evlendiği Maloyna'nın bir başkasıyla aşk yaşaması onu derinden etkileyince Maloyna ve Şariyan'dan intikam almak ister. Böylece kurduğu yeni plan temel meselesi olan Vaginak'ın intikamı peşine düşmesinden dahi vazgeçmesine sebebiyet verir. Bu noktada Şariyan'ın beslediği hislere karşın Karakaçan'ın intikam alınacak kişiden intikam almak isteyecek bir kişiye dönüştüğü görülür. İşte bu biçimde Karakaçan hiç aklından geçirmediği bir sebepten ötürü başarısızlığa düşecektir. Başarısızlığı getiren, duygularını devreye sokarak akılla işlettiği entrikalardaki etkisini kırarak olan Maloyna'nın ihaneti olacaktır. Karakaçan metin boyunca aklın ve hinliğin ne türden kötülükleri planlayabileceğinin bir timsali olarak var olur.

Merhamet, acıma, şefkat gibi duyguları son derece geri planda, oldukça soğuk çizilmiş bu kahraman, arzuları ve hırsları konusunda ise bir o kadar ateşlidir. Başkaları konusundaki planlarının bu derece iyi işlemesinin altında yatan sebepler, kendisinin işlediği kötülükler karşısında bir duygulanıma girmemesiyken Maloyna'nın bir sevgili edinmesi karşısında duygularına hâkim olamaz ve Maloyna'ya karşı bir şeyler hissetmiş olduğundan mütevellit acı ile hareket eder ve bu türden bir gafa düşmesi sonunu getirecektir. Fakat metinde Karakaçan'ın hissettiği bu güçlü hislerin altı aslında epey boştur. Çünkü Karakaçan anlatının başından beri hiç de Maloyna'ya karşı hisler besleyecek biri gibi çizilmemiştir. Dahası Karakaçan öylesine "saf kötü" olarak metne konulmuştur ki, aksi yönde

olumlu anlamda herhangi bir his besleyebileceğini dahi düşündürmez okura.

Nitekim kötücül bir aşktır bu Maloyna'nın hırçınlığından ve nefretinden etkilenmiştir Karakaçan. Maloyna'nın onu gördüğünde hissettiği nefreti fark ederek: "Karakaçan kendi kendine: Yaman kız! Fakat on beş güne kadar benim taht-ı otağıma gireceksin" (s. 23) der, fakat bu gerçekleşmez.

Bu noktada Karakaçan'ın ani dönüşümünün sebebini düşünmek, anlatı açısından anlamlandırmak gerekir. Karakaçan metinde hep kazanan bir süper kötü iken birdenbire düşüşe geçecektir. Acaba Hacıyan, çıkar yol bulamadığı bir noktada mı anlatıya böyle bir yön vermeyi tercih etmiştir yoksa bu zaten başından beri planladığı bir şey midir? Karakaçan tüm kahramanları çok güzel dize getirmiş, çokça para elde etmiş, Maloyna'dan da istediği kadar para koparabildiği ve sorgulanmadığı bir noktada üstelik ortağı Gaytano'yu da sırf para bölünmesin ve yaptıkları ortaya çıkmasın diye öldürmüşken ne olup da birdenbire düşüşe geçmiştir? Şariyan ve Maloyna etrafında şekillenen bu ilişkinin metnin başından beri oldukça güçlü ve kararlı bir kötü adam imajı çizen Karakaçan'ı epey sarstığı ve bir intikam arzusuyla yanıp tutuşturduğu görülür. Bu noktada metnin başından beri var olan intikam meselesi, Vaginak kanadında zaten epeyce törpülediğinden bu kez tam tersi kutba geçer ve metinde intikam peşindekiler ve kurbanlar değişir.

Hacıyan'ın iyi kahramanları asla öç alamayan ve kötülük karşılığında, Vaginak pozisyonunda olduğu gibi, istese dahi eyleyemeyen bir yapıda var edilmiştir. Tıpkı Şariyan da Vaginak gibi Karakaçan'ın kötü bir kişi olduğunu bilir, ona kin besler fakat ona bir zarar vermek adına harekete geçmez. Bunun yerine "Maloyna'nın namusunu korumak" maksadıyla gizli bir ilişki yaşamayı tercih eder. Aynı sebep Vaginak için de geçerliydi. Bu noktada metnin iyi kahramanlarının ahlak konusunda çok keskin oldukları ve asla asaletlerinden ödün vermeyen bir yapıda çizilmeleri

dikkat çeker. Oysa bu pozisyon metinde onların güçsüz kişiler olarak çizilmesinin önüne geçememiştir. İyiler bu metinde kurban rolüne en uygun kişiler olarak çizilmişlerdir. Nitekim, Vaginak metinde hiçbir intikam alamadığıyla kalmaz aynı zamanda içine düştüğü durumda daha da çaresiz bir halde bırakılır. Çocuğunun kaçırılmasından evvel aslında Karakaçan'dan uzak kaldığı müddetlerde mutlu bir kişi olarak yaşamını sürer ve bu mutluluğun yitip gitmemesi için intikamından vazgeçer. Artık kendisi bir mutluluk yaşamış olduğundan kötü günleri geride bırakmanın peşindedir. Karakaçan'la yüzleşmesinde de bunu dile getirir:

Bilmiyorum, beni nereden tanıyorsun. Fakat sonradan Maloyna'yı sevdiğine kanaat hasıl ettim, hakkın vardır. Maloyna'yı senden gasp edecektim. Tabii beni öldürmeye çalıştınız. Şundan da emin ol ki Köstence'da son defaki vakada bahtiyar oldum. Görüyorsun ki sana karşı asla bir kin ve garezim yoktur. (s. 147).

Nitekim Karakaçan'ın çocuğunu çalmasıyla Vaginak şeref ve namusu için intikam peşinde koşmaktan vazgeçer; tek derdi Karakaçan'ın kendisinden dostu Şariyan'a etmesini istediği kötülükten kendini kurtarabilmektir: "Fakat benden ne istersin ey hain! Ömrümü tek mil zehirledin acaba ben sana ne kötülük etmişim, ismimi namusumu payimal ettin, evladımı çaldın, şimdi de benim senin gibi bir alçak olmamı istiyorsun öyle mi?" (s. 184) der ve bu konuda çizdiği tavır ile Şariyan'a bir kötülük yapmayacağını net olarak belirtir:

Sen de şu söyleyeceğim lakırdıyı iyi dinle, Şariyan dünyada can pasesi evladını bana emanet etti, bu mukaddes emaneti senin gibi bir hain adamın eline asla vermeyeceğim, eğer bu yüzden evladımın başına da bir felaket gelecek olursa bir kelp gibi seni gebertireceğim. İşte benim de son cevabım budur artık buradan gidebilirsin. (a.y.).

Bu noktada bu türden bir çıkışla Karakaçan'a göz dağı veren Vaginak'ın niçin bu raddeye gelinceye dek bu kadar sert davranmamış olduğu sorusu akla takılır fakat cevapsız kalır.

Öte yanda Karakaçan artık yaptığı kötülöklere dair fazla mı ileri gitti acaba diye düşünür ve daha fazlasına cüret edemez. Bu noktada Karakaçan'ı eskisi kadar gözöpek davranamama durumuna iten artık tek başına olmuş olması ve bir nevi vadesinin dolduğunu hissetmesidir. Çünkü zaten Gaytano'yu öldürerek zabitanın şüphesini çekmiş ve gözlerin kendi üzerine dönmesine sebep olmuşken daha büyük bir olay çıkarmaya kalkışamayacak bir hal içindedir. Yapmış olduğu planların hepsinin birbirine giriyor olması Karakaçan'ın gitgide çıkmaza düşmesine sebep olur. Bu noktada işin içinden çıkmasını en güçleştiren durum ise duygularının devreye girmiş olmasıdır. Kendi intikamı karşısında Karakaçan hiddetlenerek ve aynı zamanda da kırılarak bu durumdan iyi çıkmak adına planlar yapar. Dahası bu durumu tüm gidişatına dair bir fırsat olarak kullanmak ister:

Her ne olursa olsun bunların kızını elde etmeliyim. Onun elimde bulunması benim sebep-i selametimdir. Başka türlü benim için kurtuluş yoktur. Çocuğu bulursam alır bir vakit için Kalküta'ya giderim ve orada büyük bir meblağa bedel pederine satarım... (s. 207).

Bu planları artık köşeye sıkışmasından ötürü gerçekleşemeyecek olan Karakaçan, bir anda dört kollu bir planı yönetebilecek kabiliyete sahip olamaz. Bir yanda baştan beri kurbanı olan Vaginak ve husumet duyduğu Şariyan olmasına rağmen bir başka tarafta da Hrand'ı ve Küçük Zeki'yi de alt etmesi gerekecektir. Hrand bunlar içerisinde en zoru gibidir çünkü Karakaçan'ı aslında tek tanıyan kişi kendisidir. Hrand'ın dayızadesi olan Karakaçan, yani gerçek ismiyle Onnik, Hrand ile baloda ilk karşılaştığında kendisini Vaginak Deruni olarak tanıtır. Fakat gerçek kimliğini Hrand anlayınca ona gerçeği söylemeksizin eski serseri yaşamını sonlandırıp itibar kazanabilmek için böyle bir isim aldığını ifade eder. Hrand bu durumu makul bulur ve Karakaçan'dan şüphe etmez. Hatta bu duruma dair bir merak da gütmmez. Hrand metinde sırların kendisine aşikâr edildiği bir kişi olarak çizilmiştir fakat bunun yazar eliyle gerçekleştirildiği çok bellidir çünkü kendisinin esrarları çözmek adına

hiçbir çabası ya da merakı yoktur. Baştan itibaren sefahat hayatına çok yakın bir kişi olan Hrand'ın önce bir kız babasına dönüşmesi, sonra süt ana bulmak için yeniden sefahat hayatına dönmesi fakat bu kez biraz daha frenli gitmesi, sonunda ise pek de bulaşmak istemediği bir gizemle karşı karşıya bırakılması karşısındaki kayıtsızlığı dikkat çekicidir. Bunlardan pek de etkilenen bir kahramanmış gibi görünmez Hrand. Başına gelen herhangi bir şey karşısında oldukça kabullenicidir ve sarsılmaksızın yaşamına devam eder. Karakaçan'ın kendisine tuzak kurduğunu öğrendiğinde bile kesinlikle bu durumdan kurtulacağı konusunda çok emindir. Hiç kendisine güvenini kaybetmez:

-Ay! Ay! Ay! İşte güzel bir facia. (s. 186)

-Fakat ne vardır evladım? Acaba bir tehlike mi bizi tehdit ediyor?

-Valide Anna. Büyük bir tehlikedeyiz.

Biçare karının simasının rengi soldu. Hrand kahkaha ile gülerek dedi ki:

-Hasta olmanın lüzumu yok Valide Anna! Haşaratın biri kızımı aşırnak azminde bulunuyormuş. Fakat bereket versin kendisini pek iyi tanıyorum.

Bizim Sahte Vaginak Deruni dayımın oğlu idir.

Dur! Ben de ona bak ne oyunlar oynayacağım. (s. 187-188).

Bu biçimdeki tavırları aslında Hrand'ın Karakaçan'ı hafife almasından ileri gelir fakat sonradan görülür ki o da gayet Karakaçan'dan zarar görebilecek birisidir, eyleyebilen bir kahraman değildir, mağdurdur. Kendisinin en zayıf noktası metnin sonlarına doğru Meryem'i kaçırma teşebbüsü ve Valide Anna'nın yaralanması olacaktır ki, nitekim gayet de bu durum karşısında sarsılıp yıpranmıştır. Bu noktada Hrand'ın metindeki işlevi oldukça muğlaktır. Tesadüf eseri bir bebek bulan, tesadüf eseri de bu bebeği kötü adam kuzenine kaptırmaktan son anda kurtulan, sonra da tesadüfen bebeğin ailesiyle tanışıp bebeği onlara bırakan, en sonunda da tüm bu tesadüfler çerçevesinde içinde kaldığı pozisyonda yaşamının kalanını geçirmek için Kalküta'ya taşınan bu adamın nasıl bir işlevinden söz edilebileceği çok belirsizdir. Tek parlayan tarafı Hrand'ın başına gelen tüm maceraları kabul edip onlara kapılarak yaşamını

şekillendiren bir kişi oluşudur. Bu bağlamda Hrand olayların gidişatında her şeyin birbirine bağlanmasında yardımcı olan maceralara boyun eğmiş bir karakterdir. Bu özelliğiyle Karakaçan'a karşı herhangi bir ciddi aksiyonda bulunmayıp onun da mağdur konumuna geçmesi çok normaldir çünkü Hacıyan Hrand'a bu türden bir kişilik özelliği yüklememiştir.

Hrand metinde asla önce kendisi aksiyon almaz, yalnızca savunmaya geçer. Nitekim Hrand Vaginak'ın onu bir mektup ile uyarması karşısında Karakaçan'a karşı tedbir alır fakat yine de onun hain planına yakalanmaktan kurtulamaz. Böylesi eyleyemeyen bir kahramanın diğer iyi kahramanla ortak bir tablo çizmesi aslında pek de ilginç değildir. Bu pozisyonuyla Hrand metinde okura eşlik eden bir kahraman gibidir. Hacıyan'ın iyi fakat pasif erkekleri, Karakaçan gibi bir süper-kötü karşısında açık biçimde yenilirler. Fakat yenildikleri bir güç savaşındır. Tüm bu kişiler metnin sonunda yine ilahi adalet sayesinde kazanır konuma geleceklerdir. Fakat bunun sağlanmasında etkisi olan karakter olarak Maloyna'dan söz etmek yanlış olmayacaktır. Eyleyemeyen erkeklerin yanında Maloyna gibi kasti olarak hiçbir şey yapmaksızın Karakaçan'ı cezalandırabilen bir kahramanın konmuş olması durumu değiştirir. Maloyna metinde ilahi adaletin ellerinden biri gibidir.

Maloyna metindeki erkek kahramanlara kıyasla Karakaçan'a karşı daha aktif ve eyleyen bir karakter profili çizer. Metnin başında babası ile yaşayan, kendi halinde, toplum nezdinde cömert bir kız olan Maloyna, beşik kurtmesi olan Vaginak ile evlenme hayalini kurar vaziyettedir. Karakaçan'ın Sahte Vaginak olarak Marimanların konağına gelmesi ile Maloyna baştan itibaren son derece hisleri kuvvetli, âdeta kalp gözü açık bir karaktere bürünür. Bu haliyle sanki ilahi birtakım özellikleri varmış gibidir. Karakaçan hakkında baştan itibaren oldukça olumsuz hisler besler. Üstelik bu hislere yalnızca yüzüne bakarak kapılır: “Bu ilk tecessüs Maloyna'nın üzerine su-i

tesir-i mucib oldu. Sahte Vaginak'ı gördüğünde bir takım hissiyatı-ı tabiiye ile kendisinden nefret etdi” (s. 21). Gittikçe derinleşen daha da büyüyen bir dehşetle Karakaçan'ı irrasyonel ama doğru bir biçimde teşhis eder ve bunu söylemekten de imtina etmez:

Şimdi karşımda değil misin? Bana ellerin kan ile mülemma gibi görünürsün, ah kardeşim bu bir budalalık değil mi ya? (s. 55).

Mösyö Vaginak'ı ilk gördüğümünden beri ondan fevkalade bir dehşet his etmekteyim. Bu hissiyatım tabiattan mı yoksa divanelikten mi olduğunu bilemiyorum. Kendisini her ne vakit görsem gözüme kana susamış bir katil gibi görüyorum. Bu hülyayı zihnimden def etmeye çok çalıştım ise de bir fayda hasıl olmadı. Har daim kulağıma kutlu bir seda ile “Bu adam bir katildir” diyor gibi geliyor. Her gece rüyamda onu adam boğazlıyor gibi görüyorum, korku ile uyanıp Vaginak'ın kan ile mülemma yüzünü karşımda durmuş görüyorum. (s. 58)

Metin boyunca Karakaçan'dan bu denli nefret ettiği belirtilen Maloyna, abartılı bir biçimde hislerine kapılır ve bu adamdan delicesine ürker. Sahte Vaginak'ın kendisinde uyandırdığı dehşet nedeniyle onunla bir anlaşmalı evliliğe ancak razı gelebilir ve böylece de aslında Karakaçan'ı yalnızca ailenin varidatına ortak etmiş olur. Fakat nikahlı olduğu eşi olduğu için Karakaçan ile aynı evde yaşamak durumundadır da. Karakaçan'ın Vaginak'ın peşinden Odessa'ya gidişi sıralarında âşık olduğu ve yasak bir aşk yaşamaya başladığı Şariyan ile ilişkisinin boyutları gün yüzüne çıkıncaya değin Maloyna'ya dair okurun görebildiği sadece iki sahne, kendisinin bu hissikablelvuku yorumları ve Şariyan ile birbirlerine ne denli âşık olduklarıdır.

Maloyna bir yandan çok iyi çizilirken aslında öte yandan da bazı okurların kendisini ahlaki olarak yargılayabilecekleri bir özellik taşır. Evli bir kadın olarak yaşayacağı yasak aşktan bir de çocuk sahibi olacak olan Maloyna'nın bu yaşadıklarının muhatabın gözünde ahlaki yargılamalara yol açmasını bir nebze de olsa hafifletmek adına anlatıcı, metinde hizmetkârı olan Baba Parsih'e söylettikleriyle muhatabı yönlendirmeye ve aklındaki sorulara bir yanıt vermeye çalışır gibidir: “Senin

kimseye borcun yoktur. İstedğin adamı sevmeye hürsün kızım” (s. 91). Bu yetmez okur, Maloyna'nın muhakemesiyle karşı karşıya kalır. Bu âdetta bir ikna biçimi gibidir hatta buna bir çeşit meydan okuma demek yanlış olmayacaktır. Aşağıdaki monologlarda Maloyna âdetta toplum baskısına yanıt veriyor gibidir:

Benim muhabbetimi ne hak ile men edecekler? Beni beşerin en ziyade mukaddes bir hissi tabiisinden ben niçin mahrum oldum. Bizzat peder ve validem birbirlerine arz-ı muhabbet etmemişler mi? Bu cihanda bir ferd-i vahid var mı ki kendisinin aşk ve alaka duygusu bulunmasın. Bizi yoktan var eden Cenabı Hak beni bu duygudan mahrum mu yaratmış? Ormandaki ufacık kuşlardan ta girdap zeminde bulunan hayvanat bile bu hiss-i tabiiye malik değil midirler? Niçin bu hissi cebren men edeyim. Hayır! Bu hissiyat namus dahilinde oldukça hiçbir vakit tabip olunamaz. Pederime vermiş olduğum sözü kalbimi hür saklayarak icra ettim. Yarın sabah kabristanda bulunacağım (s. 86).

Bu noktada Maloyna'nın kararını verdiği ana bakıldığında ise biraz cesaret sonrasında kararından emin olmaya başladığı görülür:

-Fi'l-vakıa Vaginak'ın bana halis isem de bu dünyada onun taht-ı nikahında değilmiş gibi yaşayacağımı kanaat hasıl ettim. Her ne kadar Vaginak kanuna müracaatle ikameti dava etmiş olsa bile o halde yine yalnız ben bedbaht olacağım, Şariman ise ilanihaye bahtiyar kalacaktır. Ah seviyorum. Hayale gelmez bir muhabbet-i şedid ile Şariman'ı seviyorum ne yapayım. Bundan maada Şariman'a olan muhabbetimi Vaginak'dan gizleyeceğim.
-Vaginak'ın vefatını mı bekleyeceksin?
-Evet, ya Vaginak'ın vefatını veyahut kendi vefatını bekleyeceğim. Eğer ömrümü bedbahtlık ile geçirmek için dünyaya gelmiş isem bedbaht olurum, bilakis eğer bahtiyarlıkla geçirecek isem o günlerin zevkini sürmek isterim. (s. 109-110).

Bu noktada Maloyna'nın bir tercihte bulunduğu, kendine bir yol çizdiği ve kendisini kaderin akışına bıraktığı görülür. Bu noktadaki kader teslimiyeti metin adına önemlidir çünkü metnin sonuna gelindiğinde metindeki birçok kişinin Karakaçan ile arasındaki kötü bağlantıdan kurtuluşunu sağlayanın kader olacağı görülür. Bu pozisyonda kaderin Maloyna'nın yanında olduğunu belli eden cilvesi Karakaçan'ın ona olan hislerini fark etmesi olacaktır ki bu durum kendi sonunu getirsin.

Karakaçan'ın metnin sonuna doğru âşık bir nitelikte çizilmiş olması ve kendisine kurgusal açıdan böyle bir gidişat verilmiş olması oldukça makul görünmesine rağmen anlatıda bu durumlar sanıldığı kadar metinle bir bütünleşme

sağlamaz. Bunun sebebi Karakaçan'ın metin boyunca hiçbir kimseye karşı aşk ya da sevgi gibi hisler besleyebilecek bir karakterde çizilmemiş olmasıdır. Dolayısıyla Karakaçan'ın metnin sonlarına yakın bir yerde birdenbire bir aşk yüzünden bunca gidişatı boşa çıkarması, daha önce de belirtildiği üzere okura pek de tatmin edici bir nedensellik sunmaz. Karakaçan'ın Maloyna ile ilk karşılaşmasından itibaren kendisine karşı hislerine dair hiçbir açıklama metinde yer almaz. Aksine hep karşı taraftan Maloyna'nın Karakaçan'dan ne denli nefret ettiği üzerinde durur metin:

Vaginak oldukça güzel ve terbiyeli bir delikanlı. İkimiz birbirimiz için büyümüşüz. Hiçbir fena hali yoktur fakat kendisini gördüğüm saatten beri niçin bu kadar nefret ediyorum bilmem. Acaba kendim bilmeyerek pederimin Vaginak'ı sevdiğini mi kıskanıyorum? Eğer öyle ise bilmiş olmalıyım ki pederim onu sevmesiyle beni sevmiş olur. Fakat hayır, hayır... onda bir korkunçluk hissettiğime sebep kıskançlık olmadığını anlıyorum. Ah, bu halde acaba sebebi nedir? (s. 24)

Bu gibi hisler ve düşünceler içinde olan Maloyna'nın Karakaçan'la karşı karşıya kaldığı anlarda hep Karakaçan'ın ne kadar korkutucu bir kişi olduğu üzerinde durulur.

Karakaçan, Maloyna'nın bu sözlerinden gayet müteessir olarak titreyip keskin bir bakış ile onun yüzüne baktı. Bir engerek yılanı gibi bu bakışı Maloyna'nın ciğergahına işledi. (s. 55)

Karakaçan, Maloyna'nın bu ifadesini işittiğinde benzi attı. Bir dakikada kaffe ümidleri heman mahv olmakda idi. Fakat hissettiği kin ve garezi setr ile şu yolda cevap verdi. (s. 36)

Üstelik bu türden kötücül yaklaşımlar dışında Karakaçan başta Maloyna'nın bir ilişkisi olabileceğinden şüphelenip bu konuyu Gaytano ile tartışır ve söylemleri oldukça fütursuzdur, tek derdi planlarının aksamamasıdır:

- Hatırma bir şey geldi.
- Nedir?
- Maloynanın sakın bir sevgilisi bulunmasın
- Öyle öyle pek doğrudur.
- Bu hususa dair muhakkak bir şey bilir misin?
- Hayır, yalnız bir zan.
- Sevgilisi olup olmadığını sonra anlarız (s. 27).

Tüm bu anlatı söyleminin ardından son bölümlerde Karakaçan metin boyunca çok az görüşmüş olduğu Maloyna'ya karşı bir şeyler hissettiğini düşündüğündeki tavrı oldukça enteresandır. İlk önce evli olduğu bir kadının bunu yapmış olması fikri onda bir kızgınlığa sebep olur: “Ah! Muannit Maloyna beni tahkir ettiğin yanında kalmayacaktır. Az vakte kadar dizlerimize kapanarak merhametimi dileyeceksin” (s. 156). Fakat anlatıcı bu durumun yalnızca bir yanlış karşısındaki kızgınlık olmadığını vurgulamaya başlar:

Karakaçan düşünce içinde kendi odasına çekildi. Bu taş yürekli adamın kendinde bir tebdilat hasil olmuş idi. O ana değin her bir teşebbüsünde muvaffak olmuş iken, bir türlü natüvan bir kızı yıkamıyordu. Bazı adamlar var ki maşukasından sevildiğini hissettiğinde kendi muhabbeti zail olur. Bilakis Karakaçan dahi Maloyna'nın kendinden nefret ettiğini derhatır ettikçe, günbegün Maloyna'ya olan aşk u alakası artmaya başlıyordu. İşte bu sebepten daha ziyade hiddet hissediyor idi. (s. 157)

Bu noktada Karakaçan'ın Maloyna ile arasında var olan tek ilişki olan para isteme durumu vurgulanarak aslında farklı herhangi bir ilişki kurmaktan dahi imtina eden Maloyna'nın bu umursamazlığı karşısında köpüren bir Karakaçan resmi çizilir. Metinde Karakaçan'ın Maloyna'ya ilgisi bu reddedilme ve umursamazlıktan ileri geliyor gibi gösterilir ve bu sebeple Karakaçan Maloyna'ya karşı tek ilişki kurma biçimini ancak para istemekle sürdürebilir:

Herhalde şu mütekebbir ve muannid kızı imlaya getirmeliyim bana fevkalade mağruriyetle adeta emrediyor. Ben ise âdeta çocuk gibi huzurunda titriyorum... Acaba seviyor muyum?... Mümkünsüzdür. Ben onu sevemem...!!! Kalbimde hissettiğim muhabbet geçici bir divaneliktir ki pek çabuk sönecektir. İşte o zaman onunla hesabımızı sırasına koyarız. Bana 5000 lira vererek büyük bir ihsan ediyor zannediyor. Çok isterim çok... (s. 178)

Zaten herhangi bir karşılığı olmayan tek taraflı bir aşkta Karakaçan, Şariyan ile ilişkisine dair detaylar öğrendikçe durmaksızın nasıl bir intikam alabileceği fikri içinde kıvrırır durur: “Evladını bulacağım Maloyna ve o vakit... Ah! O vakit bana yalvaracaktır. Şimdiden öyle hissediyorum ki yalvarmasına dayanamayıp merhamet edeceğim. Ah, seviyorum. Divane gibi seviyorum” (s. 178). Bu türden duygusal iniş

çıkışlar yaşayan Karakaçan'ın histerik haller içerisine düşmesi de Tanzimat romanlarındaki erkekleri anımsatan bir yapının bu metinde sürdürdüğünü gösterir, fakat tek bir farkla; burada kahramanı besleyen kötücül duygular olduğundan ve kendisini bu biçimde tanımladığından sonunda yine kendini güçlü bir pozisyona çekmeye çalışır:

Bu alçak habis, Maloyna gibi natüvan bir kız karşısında vahşetini kamilen kaybedip titredi. Nice habisleri bilafütur işlemiş olduğu halde şimdi Maloyna'nın bir bakışından kendisini tutamayıp ağlamaktaydı. Bu taş yürekli adamın her hissiyatı şiddet olduğundan Maloyna'ya olan muhabbeti dahi gayet şedit idi. Beş dakikadır derin tefekkürde kaldıktan sonra ayağa kalkıp mendiliyle gözyaşlarını sildi ve hiddetle kendi kendine dedi ki: -El verir! Ben başkalarını ağlatmak için doğmuş bir adamım. Çocuk gibi ağlamanın manası yoktur. (s. 178)

Her ne kadar görünürde Karakaçan öfkesini yenmiş ve planlarını işletmeye devam etmiş görünse de anlatı, bu noktadan sonra Karakaçan'ın aleyhine işlemeye başlamıştır. Bu bağlamda Karakaçan'ın Maloyna ve Şariyan'ın aşkını öğrenmesi bu gidişatın önünü açan olay olmuştur. İntikam alma sırası Karakaçan'a gelmiştir. Maloyna'ya karşı bilenerек son gücüyle planlarını yürütmeye çalışır. Fakat Maloyna kendi yoluna bakmakla onu çoktan güçsüzleştirmiştir.

Metinde Karakaçan'ın tüm bu kötücüllüğüne karşın işleyen bir ilahi adaletin temsili olan tek karakter Küçük Zeki olacaktır. Sıradan vatandaşlar olan kahramanlar suç karşısında devletin sağlayacağı adalete muhtaçtır çünkü kendilerini müdafaa edebilecek durumda değildirler. Kurban konumundaki bu kahramanlar, Karakaçan gibi azılı bir katilin ve düzenbazın karşısında ya ilahi adalete ya da ilahi adaletin eli gibi davranan devletin adaletine sığınabilmektedirler. Bu da metinde Küçük Zeki'nin rolüne düşen olacaktır. Karakteri niteleyen sıfatı ve ismiyle Küçük Zeki namı, Hacıyan'ın bir dipnotla belirttiğine göre, “Bu adamın boyu kısa ve kendi gayet zeki olduğundan” ileri gelmektedir (s. 200). Bir devlet memuru olarak Küçük Zeki, metinde devleti temsil eden ve Müslüman Osmanlı olan tek kişidir ve oldukça olumlu

çizilmiştir. Karakaçan'ı ve suç ortağı Gaytano'yu yakından tanıyan Zeki, gizlice iz sürer, hamleleri hesaplar, düşündüklerini doğrular ve sonunda tüm metin boyunca süren düğümü akıl muhakemesi sayesinde çözer:

Gaytano Vaginak'ın uşağı bulunduğu halde ağasının odasında ne işi var idi. Ve ne için o odada rakı içiyordu. Bahusus ki Gaytano'nun üzerinde yirmi lira bulundu. Eğer ağasının o gece gelmeyeceğini biliyor idiyse istediği yere gidip eğlenemez mi idi? Her emarelerden anlaşılıyor ki ağa uşak mabeyninde hafif bir teklifsizlik var imiş. Yoksa ne sebeple Gaytano o gece ağasının odasında bulunurdu. İşte bu nikat karanlıkta kalıyor” demekte idi. Ellerini ceplerine sokarak “Zenbil onu tanı” diyerek biraz düşündü. Ve bade şu fikirlerde bulundu: “Fakat bu Vaginak eğer asıl Karakaçan ise zengin olduğundan her ne yol ile olursa olsun Zenbil'i susturacaktır. Eğer Zenbil'e müracaat edersem aldanacağım, şimdi ne yapmalı. Yek başıma bu işi deruhte edeceğim. Şimdi (sülûk) edeceğimiz tarafa bir çeki düzen verelim. İzmir'den bir Vaginak Deruni İstanbul'da Tavit Mariman'ın kızına beşikli ki bunlar birbirini asla görmemişler. İyi! Vaginak pederinin vefatından sonra İstanbul'a gelir ve tabii ilk defa geldiğinden İstanbul'un hiçbir tarafını bilmez. Karakaçan onu karşılar yahut daha akla yakın Mariman'ın tarafından istikbale gider. Nereye? Hiç düşünmek istemez doğruca vapura herhalde daimî refiği Gaytano beraberinde bulunur. Mariman'ın Makriköy'deki hanesine gitmek üzere kayığa yahut bir sandala otururlar. Sonra? Sonra denizin açığında Karakaçan onu öldürür. İyi ama sandalcı görmez mi?... Ah buldum. Sandalcı Gaytano'dur. Melun gördüğünü unutmuştur. Sonradan Karakaçan Vaginak Deruni'nin familyaca kağıtlarını üzerinden soyarak kendisi Vaginak Deruni olur doğruca Tavit Mariman'ın hanesine gider ve orada Vaginak Deruni diye kabul olunur. Mariman'ın kızı ile teehhül eder! Evet! Bunları yapmak Karakaçan için bir bardak su içmek gibidir. Doğruyu söylemek için gayet ustalık ile kurulmuş bir dolab! Fakat bu böyle olduğu gün gibi aşikâr ise de ispatlar lazımdır... Bir nokta var ki beni şaşırtıyor. Karakaçan nereden biliyor idi ki Mariman ve Deruni hanedanlarının beyninde kız verip almak üzere böyle bir ahd var? (s. 211-12).

Kimi noktalarda sıkışsa da Küçük Zeki boşlukları kendisi doldurur ve sezgilerinin yolundan giderek en nihayetinde kabataslak çözmüş olduğu bu esrarı sonlandırmak için planını yapar. Hrand'ın evine Meryem'i kaçırmaya gelecek olan Küçük Zeki'nin bu keşfi, okura belli edilmez. Okur bu duruma yalnızca olayın yaşanma anında şahit olur ki, bu da metnin merak ve heyecan unsurunu güçlendirmiş olur. Bu noktada devlet elinin suçun gereğini yerine getirmesi, diğer olumlu

karakterlerin tümünün pasif çizilmiş olmasını da açıklar. Zeki her şeyi anlayabilecek kadar zekidir ve kendisine aşikâr olmamışsa da tüm metindeki esrarı harfi harfine doğruca anlayabilecek kabiliyette çizilmiştir. Bu durum elbette ki Hacıyan'ın Zeki'yi kurması ile ilgilidir. Küçük Zeki'nin bunca başarısını sadece zeki ve tecrübeli olmasına mal eden Hacıyan, aslında bu hamle ile metnin gerçekçiliğini zedelemiş olur. Hatta bunu sonradan anlamış olacak ki, kahramanı metinde bazı kötülerle işbirliği yapıp onların oyununa gelecek olarak da çizer. Fakat sonunda anlarız ki Zeki zaten her şeyi anlamış, okura da bu anlayışı belli etmemiştir:

Bu müsteit memur Zenbil'in Karakaçan hakkında kendisini aldatmış olduğunu derk ve keşfetmiş idi ise de asla belli etmeksizin kendisine inanmış gibi gösterdi. Ve yine Karakaçan'ın ahvalini teccüsde devam eyledi ve Sahte Vaginak Deruni'nin asıl Karakaçan'ın kendisi olduğuna bazı emareler dahi bulmuş idi ki sonradan anlaşılacaktır. (s. 224)

Buradan anlaşılır ki Hacıyan Karakaçan ile baş edecek bile olsa bu zabıtı?? da pasif bir karakter olarak çizmiştir. Hacıyan neden Karakaçan ile ciddi anlamda boy ölçüşen bir kahraman var etmek yerine böyle geri plana çekilen kişiler çizmeyi tercih etmiştir? Dahası alınması gereken intikamı Karakaçan ile hiçbir husumeti olmayan, bu iş sadece vazifesi olduğu için yapan birisinin elinden aldırır. Hatta buna intikam alınması demektense adaletin tesis edilmesi demek daha doğru görünür.

Bu biçimde bir gidişatın sonunda görürüz ki, Hacıyan metnin başında intikam alınacak esrarlı bir olay yaratır ve gidişatı bu yönde kurar. Fakat kurgu gereği intikam alması gereken Vaginak gibi kahramanlar, metinde öylesine eylemekten uzaklaştırılır ki, sonunda intikamın bir türlü alınamayışı devreye girer. Alınamayan bu intikam metinde olaylar iyice sarpa sardıkça vazgeçilen bir şeye dönüşür ve intikam alması gereken başta muktedir ve güçlü çizilmiş kahramanlar sonda birer kurban olarak faillerine karşı yalvarır olarak bırakılırlar. Bu kurbanlıktan kurtuluş içinse metnin başvuracağı güç, ilahi adalet ve devletin adaleti olacaktır. Bu bağlamda kötü olanın

intikam alma arzusu duymasına sebep olacak hamle, ilahi adaletin metindeki önemli unsurlarından olan kader vasıtasıyla gelir. Karakaçan'ın tüm yaptıklarına karşın ona acı çektirmenin yolu, hislerinden geçmiştir ve Maloyna-Şariyan gizli aşkı ona acı verecektir, bu aşkın mucidi metinde kaderdir. Metnin suçlusu bu biçimde yara alıp zayıflamaya başlar ve ilahi adalet iyilerin yanında olduğunu göstermiş olur. Böylece Karakaçan muktedir ve son derece güçlü yenilmezliğinden düşüşe geçmiş bir süper kahramana dönüşür. Sonunda ise bu güçsüzlükten sebep planlarında oluşan açıklara devletin eli olan Küçük Zeki sızar ve sonunda Küçük Zeki, Karakaçan'a hak ettiği cezayı vererek onu ortadan kaldırıp kurbanların yaşamlarında huzuru sağlar ve metni bir sona bağlamış olur.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Bu tez temelde 19. yüzyıl Osmanlısında kaleme alınmış popüler metinlerin kanondaki yokluğunu ve/ya var olanların hakir görülüşünü sorgulamaya açma hedefiyle *Kış Geceleri* romanını konu almıştır. Bu bağlamda popüler romanların neler gösterebileceğine odaklanarak 19. yüzyıl kültürel alanını resmetmek için bu tür metinlerin anlaşılıp tanınmasına niçin gerek olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bunu yaparken ise ilk bölümle metinlerin görünmezliğini tartışmaya açarak *Kış Geceleri*'nin ortaya konduğu kültürel alanı bu görünmezlikten kurtarmak adına dönemin çok konuşulan metinlerinden yola çıkıp entelektüel dünyayı bir çerçeveye almaya çalıştım. İkinci bölümde metnin ilişkilendiği tür ve metin ile nasıl bir bağ kurduğu üzerinden bu metnin aslında ne gibi özellikler taşıdığını ve bu özelliklerin neler söylediğini öne çıkardım. Üçüncü bölümde de metni yakın okumaya tabi tutarak nasıl bir Osmanlı esrar intikam macerası olduğunu gözler önüne sermeye çalıştım. Bu bölüm, tüm bu yaptıklarım neticesinde geldiğim noktada çalışmanın ve metnin nasıl değerlendirileceği üzerinde durarak savlarımı bir kapanışa erdirecek.

Birinci bölümde ortaya konulduğu üzere, milli edebiyatların kuruluşu 19. yüzyıldan itibaren gündeme gelmiş ve hızla ivme kazanmıştır. Bu aşama aslında bir edebiyat kanonu inşasıdır ve hangi metinlerin kanonda yer alıp hangilerinin kanon dışında bırakılacağı dönemin konjonktürüne göre şekillenir. Söz konusu Türkçe edebiyat olduğunda, kanonu oluşturan metinlerin Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş ideolojisi ile çelişik olmayan bir muhteva taşıması bu bağlamda baş öncüdür. Bu öncülü sağlamayan metinler ise yok sayılacaktır. Geçmişten günümüze edebiyat tarihlerine bakıldığında ortak olarak göze çarpan ilk mesele popüler romanların ve

hatta yazarların devre dışı bırakılmasıdır. Bu bağlamda en çok bilinen ve popüler Osmanlı yazarı olan Ahmet Mithat'ın dahi edebiyat tarihlerinde küçümsenmesi, sürekli kusurlu, başarısız ve orijinallikten uzak bulunması, devre dışı bırakma tavrının ne denli acımasız olduğunu gösterir.

Modern edebiyat kanonunun çerçevesi, yalnızca bir ya da birkaç eser vermiş ve döneminde metinleri pek de rağbet görmemiş Şemsettin Sami, Namık Kemal, Samipaşazade Sezai gibi isimlerle kurulurken bu yazarların terakkiye dönük ve eski geleneği yıkmaya hevesli -hatta bazen tam tersine belli belirsiz- söylemleri aslında yeni devletin ideolojisinin meşrulaştırılması adına iyice parlatılmıştır. Hâl böyleyken popüler Avrupa romanlarıyla bir biçimde ilişkilenen Osmanlı metinleri özgünlükten uzak, taklit, ilkel ve başarısız sayılarak büyük bir genellemenin kurbanı olurlar. Bu genellemenin bir getirisi olarak ise halen dahi edebiyat tarihlerinin birçoğunun sürdürdüğü söylemle, Tanzimat dönemi edebiyatı henüz kimsenin doğru dürüst yazmayı bilmediği bir tür olan romanın en basit ve olmamış örneklerinin verildiği utandırıcı bir dönemdir. Bu utanç, yeni Türkiye'nin okur yazarı için gereklidir çünkü yolunu nereye çevirmemesi gerektiği konusunda kati bir çizgi çekilmiştir. Gitmemesi gereken yol onu gitmesi gereken yola çıkaracaktır ve bu sayede erken Cumhuriyet politikaları yönünü Batı klasiklerine çevirecek kendi geçmişindeki metin birikimini ise yok sayacaktır.

Yok sayılan bir başka metinler grubu ise Müslüman Osmanlı olmayan yazarların üretimlerini içeren külliyatlardır. Nitekim kanon kurulurken kanonda yer alacak tüm metinler Türk ve Müslüman kimliği taşıyan isimlerden seçilmiştir. İlk romandan, ilk tercümeyle birçok Türkçe metin Türk kimliği taşıyan yazarlara ait sayılmış olduğundan dolayı aksini sorgulamak uzunca bir süre tercih edilmemiştir. Arada dil ve alfabe farkı engellerinin bulunması da dikkate alındığında bu metinlerin

kanona dahil edilmemesi bir tercihten çok zorunlulukmuş gibi görünür. Ne var ki, bu alana dair çalışmaların gittikçe arttığı bir süreçten sonra dahi hâlen *Akabi Hikayesi* gibi metinlerin kanona dahil edilmeyişi sorgulamaya açılması gereken bir tavır olarak durur. Nitekim bu tezin ilk bölümünde değinildiği üzere görülür ki, eşzamanlı olarak hem Arap harfli hem de farklı alfabe ve dillerde ortak bir üretim ve tüketim süreci Osmanlı okuryazarlık alanını hakimiyeti altına almıştır.

Bu bağlamda *Kış Geceleri*'nin hem popüler olması hem de bir Ermeni tarafından kaleme alınmış olması sebebiyle kanonda yer almaması oldukça normaldir. Ne var ki sadece metnin kendi hikayesinin ortaya koyduklarına bakıldığında bile Osmanlı okuryazarlık pratiklerinin ve faaliyetlerinin sanılandan çok daha girift ve iç içe olduğu ortaya çıkar. Metnin yazarı Agop Hacıyan İstanbul'da yaşayan bir Ermeni yayıncıdır. Dönemin Ermenice dergilerinde çeşitli görevler üstlenmiş bir kişi olarak beş roman kaleme almıştır. Bu romanların mukaddimelerine bakıldığında Avrupa romanlarına öykündüğü ve bunların benzerlerini ortaya koyma arzusu taşıdığı görülür. Nitekim bu arzusunu *Perayi Kişerleri*'yi (*Pera Geceleri*) yazarak yerine getirmiştir de. Ermenice kaleme alınan bu metin, *Luys* gazetesinde tefrika edilmiş ve oldukça yoğun bir ilgi görmüş olacak ki, birden fazla kez basılmıştır. Bunun da etkisiyle olsa gerek, Hacıyan bu metni *Kış Geceleri* ismiyle Arap harfli Türkçe olarak Osmanlı okuryazar çevresine de sunar. Metin elbette Ermenice bilmeyen dar bir Ermeni çevreye sunuluyor da olabilir fakat metnin bu sunumu her halükârda Müslüman Osmanlıların tüketim alanına dahil olmuştur. Hacıyan dışında Rumların ve Levantenlerin de benzer biçimde şehir esrarı odağında metinler kurdukları bilgisine de rastlandığında görülür ki, bu anlatılar aslında bir dönemin yaygın bir popüler türü olarak bir eğilimi gözler önüne sererler.

Bu eğilimi irdelemek adına ikinci bölümde tür kuramı bağlamında macera türü mercek altına alınarak bu türün çeşitliliği içinde esrarlı şehir maceralarının yeri ve *Kış Geceleri*'nin konumu gösterilmeye çalışılmıştır. Bir metnin bir türe ait olması durumunu tür kuramları bağlamında ele aldığım bu bölümde göstermeye çalıştığım temel nokta, bir metnin bir türe katıldığında o türle nasıl bir ilişkilene biçimi edindiğidir. Bu bağlamda tür, çok keskin sınırları ve kaideleri olan bir sınıflandırma biçimi olmaktan ziyade oldukça esnek fakat belirli ortaklıklara dayanan, kaygan fakat yine de bir kalıba oturan bir muhtevaya sahiptir. Sonuçta bir metin bir türe ait olmaktan ziyade kendisi gibi birçok metinle bir araya gelerek o türü oluşturur ve türün sınırları yahut kuralları görünür hale gelir. Bu bağlamda macera türü odağa alındığında, yalnızca böyle bir tür içinde bile sonsuz çeşitlilikle karşılaşmanın mümkün olduğu görülür.

Macera romanlarının ortaklaşan özellikleri içinde *Kış Geceleri*'nin eklenileceği tür, esrarlı şehir maceralarıdır. Bu maceralar temelde bir suçun işlenmesi akabinde alınması gereken bir intikamın doğduğu metinlerdir. İntikamın alınışına değin okur metnin kahramanlarının peşinde esrarlı maceraların birinden diğerine koşar. Burada esrar önemlidir çünkü metnin geçmiş olduğu şehir zemini bu esrarın yaratım ögesi olarak metinde yer alır. Modern şehrin girift ve karanlık köşeleri her türlü esrarı barındırabilecek niteliktedir ve işlenen suçlar şehrin bu özelliği sayesinde âdeta örtülür ve gizlenir. Bu sebeple intikamın alınışı metinde kapanışa gelinceye dek ertelenir. Sona gelindiğinde ise her şey bir çözüme kavuşur. İyiler korunur yahut ödüllendirilirken kötüler cezalandırılır ve adalet tesis edilmiş olur, intikam alınmıştır. Bu türün kurucu metni sayılan *Paris Esrarı*'nda durum tam olarak böyledir. Oysa *Kış Geceleri*'nde durum farklıdır. *Kış Geceleri* yapısı itibariyle *Paris Esrarı*'yla yakın bir çizgidedir fakat çok temel bazı unsurlar bu metinde

yoktur. En büyük fark intikam ve kahramanların bu intikam karşısındaki pozisyonlarıdır.

Metnin üçüncü bölümü *Kış Geceleri*'nin temel farkı olan intikamın bir türlü alınamayışı meselesi üzerinden şekillenmiştir. *Kış Geceleri* yapısı itibarıyla kahramanları arasında iyi ve kötü olmak üzere ikili bir zıtlık kurar. Bu ikili zıtlıkta çok dikkat çeken ve metne özgü fakat türe ait olmayan bir özellik göze çarpar. Esrarlı şehir maceralarında intikam çoğunlukla bir süper başkahraman olan karizmatik karakterin eliyle alınır ve bu karakter metindeki düşkünlere adalet dağıtır, onları ihya eder ve içine düştükleri güç durumlardan kurtarır, metin kötülerin cezalandırıldığı iyilerin ise ödüllendirildiği bir tabloda sonlanır. Oysa *Kış Geceleri* bu anlamda türün yapısında bir kırılma yaratır. Bu kırılma ile tür, Osmanlı sınırlarında kendi bağlamıyla bir anlam bulur.

Kış Geceleri iyi karakterlerinin kötü karakter karşısında eyleme yetisini yitirdiği ve kendisini kurbanıya dönüştürdüğü bir anlatı yapısı sergiler. Metnin başından kurulmuş olan yapıya göre kötü kahraman Karakaçan ve dostu Gaytano, metnin her şeyden bihaber iyi kahramanı Vaginak'ı öldürme girişiminde bulunarak onu intikam alması gereken durumda bırakırlar. Vaginak da bu intikamın peşine düşer ve failleri aramaya başlar ve onlar cezalandırmak ister. Fakat bu durumun gerçekleşmesi metinde sürekli ertelenir. Ertelendikçe metin yeni suçlarla dolmaya başlar. Çok sayıda kahraman metne dahil olur ve bunlar içerisinde kötü olanlar durmadan iyilere karşı suç işler. İyiler ise bu suçlar karşısında yıkılır, harap olur, bir hal çare düşünür fakat iş başa düştüğünde pasifize olur, hiçbir şey yapmazlar.

Sonunda suçluların cezalandırılması ve adaletin tesis edilmesi tanrıya ve devlete bırakılır. Bu anlamda *Kış Geceleri Paris Esrarı*'nin türe getirmiş olduğu devlet otorite ve adalet mekanizmasının sorgulanması mefhumunun tam zıddını

yaparak tanrı ve devlet otoritesini meşrulaştıran bir metindir. Peki *Kış Geceleri* niçin böyle bir meşrulaştırma girişimi taşıyan bir metindir? Metin niçin bunca kurban yaratıp bunları devlet ve ilahi adalet yoluyla kurtarmayı tercih eder?

Bu sorulara metni kendi bağlamı içinde değerlendirerek yanıt vermek daha kolaydır. *Kış Geceleri*, Ermenice üretimde bulunan Ermeni bir yazarın metni olarak Arap harfli Türkçe bir biçime bürünmüştür. Metin, imparatorluğun diline Ermenicesinden çevrilerek Osmanlı okuruna sunulmuştur ve Ermeni karakterlerin başlarından geçen bir maceraya odaklanır. Ermenice kaynak metin ile arasında ilk bakışta göze çarpan kimi kahramanların isimleri ya da bölüm adları gibi somut farklar olsa da içeriğin neredeyse cümle cümle aynı olduğu görülür. İki metnin sonunda da adaletin tesisi devlet memurunun elinden gelir. Yine de metnin tefrika edildiği varsayılırsa tefrika ile Ermenice baskı arasında yahut Arap harfli Türkçe tercüme arasında ne gibi değişikliklerin olmuş olabileceği konusu muğlaktır.

Romanın yayınlanma tarihi olan 1889'da, II. Abdülhamit'in İstibdat dönemi sürmektedir. Bu bağlamda Müslüman yazarların metinleri dahi buna mecbur kalıyorken Ermeni bir yazarın metninin devlet otoritesine biat etmesi oldukça doğal görünür. Bu bağlamda yalnızca adaletin bir devlet memuru elinden gelmesi değil aynı zamanda metin boyunca Ermeni kahramanların eyleyemeyişi, güçlü olan kahramanın kötü kahraman oluşu ve hiçbir süper kahramana yer bırakılmayışı anlamlı görünür. Müslüman Osmanlı okuruna sunulan bu türden bir metnin böyle bir yapı taşıması kendisi pek de aykırı bir kişi olmayan Hacıyan için oldukça doğaldır. Kötülük karşısındaki çaresizlik ve sonun devlet otoritesinde bir çözüme bağlanması oldukça klasik ve alışıldık bir sonudur. Düğüm *deus ex machina* çözümüyle gelmiştir. Tanrı yahut devlet fark etmeksizin metnin gidişatı içinde parlayan yahut beklenen kişi yerine çözümün bir anda beliren bir şahıs, güç ya da kurum tarafından gelişi ile

metin *Paris Esrarı*'nın yapmış olduğu adalet eleştirisini barındırmamış olur. Bunun bir sebebi olarak metnin kendisini bir maduniyet anlatısı olarak da okumak mümkündür. Kahramanların eyleyemeyişi, baş kaldıramayışı, birer özne olamayışı ile düşünüldüğünde Osmanlı kültürel bağlamına bu anlamda oturan ve devlet otoritesi ile uzlaşmayı tercih eden bir tavır dikkat çeker.

Bununla birlikte bu metnin sunulduğu Ermeni okurlar için de kimi mesajları olabilir. Gerçi *Kış Geceleri*'nin Ermeniler arasında yaşanmış olan bu macera ile ne demek istediğine daha yakından bakmak istendiğinde metnin çok da kuvvetli savlar ortaya atmaya izin verdiği söylenemez. Metinde Ermeniler dışında Rum, İtalyan gibi farklı Hristiyanlar da bulunur. Fakat romanın temel aksı Ermenilerin kendi içindeki sıkıntılarıdır. Ermeni harfli Türkçe yazılmış bu dönem metinlerine bu bağlamda *Kış Geceleri* de benzer. Fakat bu metnin açık biçimde Ermenilere herhangi bir mesaj yolladığını söylemek pek de mümkün görünmez. Olsa olsa kendi aralarında yaşadıkları husumetlerin kendi sonlarına sebep olacağına dair bir nasihat çıkarılabilir fakat metnin bunu söylemek gibi bir derdi olduğu da iddia edilemez. Yine de çok uzak bir ihtimal olmakla birlikte metnin söylediklerinden çıkarılabilecekleri zihin açması ve sorgulatması açısından eklemek istiyorum.

Metnin kahramanlarından Hrand ve Karakaçan birbirlerinin dayı oğlu olarak metne konulmuş iki karakterdirler. Bu karakterlerin ikisinin de İstanbullu ve burjuva olduğu fakat sonradan düştüğü görülür. Hrand ailesini kaybederek ve sefahat hayatına dalarak düşkün bir kişiye dönüşürken Karakaçan ise babası gibi kötü ahlaklı bir kişi olduğundan var olan servetini tüketip yine bu türden servetler kazanmanın yolunu çalmakta ve entrikalarda bulduğundan ayak takımı ile aynı yerlerde düşüp kalkmaya başlar. İki dayızade arasındaki bu gerilim, Ermeni cemaatinin kendisine dair bir eleştiriyi barındırır mı bilinmez fakat yine de bu duruma dikkat çekmekte

fayda vardır. Ne de olsa metindeki diğer kahramanların hiçbirisi Osmanlı coğrafyasının yerlisi olmayan Ermenilerdir ve aralarında bir akrabalık bağı bulunmamaktadır. Dışarıdan gelen diğer Ermeniler ve Hristiyanlar ile bir kardeşlik vurgusu yapılarak metnin sonunda bir birliktelik içinde göç etme haliyle karşılaşılır. Şariyan ve Vaginak birlikte yaşamayı tercih eder, sonrasında Kalküta'ya göçmeleri konusunda da ortak bir karara varırlar ve hatta Hrand'ı da yanlarına alırlar. Bu haliyle gerilerinde iyi olan kimseyi bırakmadan giderler. Metnin belirgin bir özelliği olarak aile efradı olmasına rağmen birbirleriyle düşman konumuna girebilen Hrand ve Karakaçan gibi kahramanların yanında birbirlerini hiçbir yerden tanımamalarına rağmen Matyas gibi yaşamlarını kurtaran, Şariyan gibi onlarla dost olup arkalarını kollayabilen kahramanların var edilmiş olması ne anlama gelir? Bu soru kesin bir cevap bulamayacak olsa da dikkatleri çekmeye sorunun vurgusu yeterli olacaktır.

Tüm kahramanların metnin sonunda Kalüküta'ya göç etmeleri, yeni bir hayatın kötü mazi anıları üzerine kurulamayacağına inanmalarından ileri geldiği için gerçekleşir. Halihazırda zaten metinde Şariyan Kalkütalıdır ve varlıklı bir kişidir. Yeniden yaşam kurmak için sıfırdan başlamaları gerekecek bir yere gitmektense orada zaten bir statü sahibi olacaklarından oraya gitmeleri çok makuldür. Dahası bu türün yapısı içinde de anlamlı bir yere oturmaktadır. Nitekim *Paris Esrarı*'nda Rodolf da yanına sonradan kazandığı ailesini alıp memleketine dönecektir. Fakat bunu yaparken tüm sıkıntı çekenleri bir biçimde Fransa sınırlarında bırakır ve orada iyi olmalarını sağlar; kendiyle birlikte kendi ülkesine götürmez. Peki niçin *Kış Geceleri*'nin kahramanları hep birlikte Kalküta'ya giderler? Dahası niçin birlikte yaşamayı tercih ederler? Bu noktada Hacıyan'ın Ermeni cemaatine karşı birliktelik olmalarının onları daha güçlü yapacağına dair bir mesajı bulunup bulunmadığı düşünülebilir. İyilik ve refahın onlar adına birleştirici olacağı vurgulanmış olabilir ki ancak bu biçimde

kendilerine kötülük edenleri de alt edebileceklerdir. Aksi şekilde ise ancak dışarıdan gelebilecek kötülüklere karşı savunmasızca oradan oraya savrulurlar. Madundurlar, bu sebeple eyleyemez ve kendilerini koruyamazlar, ancak devletin gücü sayesinde başlarına gelenleri aşabilir ve düze çıkabilirler. Bu açıdan bakıldığında metnin biat etmesine rağmen sonundaki bu göç meselesi ile yine de bu “vatan”da bir şeylerin pek de yolunda gitmediğini hissettirdiğini de yadsımamak gerekir. Fakat bu sadece metnin sonundaki bir cümlecik ile var edilmiştir. Bu bir kader meselesidir ve teslim olmayı gerektirir:

-Cenab-ı Hakk her ne emr buyurursa o olur evladım!

Valide Anna bu sözünü müteakip son defa olarak hüzün-engiz ve mağmumane surette sevgili vatani üzerine atf-ı nazar eyledi, fakat vapurun hareketi sebebiyle yavaş yavaş gözden nihan olup gitti. (Hacıyan, 1889, s. 262)

Böylece esrarlı şehir maceralarına bir örnek teşkil eden *Kış Geceleri* metni, türe yeni bir örnek getirmiş ve onu dönüştürmüş olur. Bu ve benzeri metinlerin daha fazla irdelenmesi ile benzer bir izleğin, türün Osmanlı sınırlarındaki diğer üretimlerinde nasıl geliştiği ve nelere işaret ettiği daha detaylı ortaya konulduğunda *Kış Geceleri*'nin de bunlar arasındaki yeri anlaşılacaktır. Fakat elbette bunlar farklı birçok çalışmanın konusu olacaktır.

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

As far as the Ottoman cultural field is concerned, the 19th century stands out as a period in which new genres begin to emerge. In this period when the printing world started to enrich rapidly, a corpus of texts expanding with both translations and copyrighted productions contain great diversity in qualitative terms. Especially in the context of literary texts and more specifically novels, the rapid consumption of many texts belonging to both the previous century and their contemporaries in the Ottoman cultural field has led to the increase of this diversity as a preference. Apart from the consumption of European authors in their own language, sometimes more than one translation of a text attracts enough attention to be revealed in this period.

The texts produced are not limited to translation; The production of new texts, which often come into contact with these texts before the eyes, reaches considerable degrees in this period. Writers and publishers of the period tried to bring all kinds of texts to the agenda in this period that would make the reader, who encountered a novel, a novel genre, demanding more about what they read. While doing this, it is striking that the texts they mostly prefer are inspired by the texts that are popularly consumed in Europe. While Tanzimat writers experience their first encounter with European texts, they also take on the excitement of bringing the reader to new texts. In this context, it is inevitable that the texts produced in this period touch different genres. The number of texts that have not come to light in the body of texts that have been formed is still considerable. In this context, *Kış Geceleri*, which is a text that has not come to light and signifies a different genre among the texts produced in the period has been the subject of this thesis.

Kış Geceleri, a Turkish text with Arabic letters, written by Agop Hacıyan, an Armenian who lived in Istanbul in 1889 and was busy with publishing, is genetically a mysterious adventure of revenge. Moreover, this text is articulated to the genre of revenge-oriented mystery adventures that are about the city initiated by *Mystery of Paris* with its locality. This thesis is a product of the effort to locate this text in literary history by examining the forms and structure of association.

Some valid reasons can of course be listed for the fact that the *Kış Geceleri* and similar texts have not come to light until today. The most striking of these is that such texts are excluded as secondary texts because they are popular texts. Such exclusion undoubtedly takes place in line with preferences during canon formation. The question of which texts will be included in the canon or not is closely related to the social and ideological conditions of the period in which the canon was formed. In this context, the introductory part of the thesis has examined the issue of canon setup since the Tanzimat period and brought up the absence of a group of popular and unsuccessful texts. When the two common tendencies of popular texts not to be included in the canon are taken into consideration, it is seen that these texts are either not considered successful enough and are seen as second or even third class, or they cannot be included in a national literary establishment because they are already written by writers who have Armenian, Greek or Levantine identities. In the making of this argument, I have examined the literary histories of a period from the 19th century to the 21st century, and examine the position of such texts against the group of popular texts.

From this point of view, in the introduction part, I focused on what kind of text *Kış Geceleri* is, and brought up the corpus of texts that might have an impact on the production of this text but have always been left out. For this reason, I find it important to make visible the texts that might have had an impact on the production of *Kış Geceleri* and were added to the Ottoman literature until 1889, when they were published, but were never mentioned because of their popularity. It is obvious that as the large pool of such texts comes to light, it will be more possible to understand and accurately recognize the 19th century texts and cultural environment. For this reason, bringing what kind of impact these texts has left on Ottoman literates up for discussion, whether they were presented to the Ottoman readers through foreign language or translation or copyright production, made more than one print, were out of print, expected to continue for days in serials, constantly changing hands and reaching many people, and putting this forward was one of the goals of this thesis.

In the canon, it strikes the eye that popular novels are not visible, as well as today's works are abstained to bring forward such novels. Nevertheless, in recent years, the popular novel has been studied more through studies in genres such as fantasy and crime on the generic classification of texts produced in the 19th century Ottoman Empire. However, the genre of adventure (adventure stories) has not yet been considered much. This may appear to be because the boundaries of the adventure genre carry a structure that is not as distinct as other species and is highly branched.

In fact when the two very popular texts in the 19th century are considered both the *Count of Monte Kristo* and *Mystery of Paris* are an adventure narrative; but the two actually have quite different generic features and structural themes, therefore they are not mentioned side by side. Although Ottoman intellectuals presented such

texts to the reader only on the basis of being "famous" without classifying them, the presence of numerous texts that came to light proves that phrasal grouping is possible. In the second part of the introduction of the thesis, I tried to leave an open the door for different discussions through mentioning such translations and copyrighted texts in the popular text group.

In this thesis, in which I claimed that *Kıy Geceleri* is a mystery adventure, I made the textual comparison that prompted me to this idea on *Mystery of Paris* because it is the founding text of the genre. However, while doing this, it should not be overlooked that both texts share a desire for being a serial. Since both texts are serials, they depend on the structural features of the novel-feuilleton genre, and they propound this by blending it with the structure of the adventure genre.

Second and third chapters of the thesis emphasized on the mystery adventure features of *Kıy Geceleri*. Therefore, species theories have been put into focus after the second chapter. In the second part, after demonstrating to what extent genre is an unfixable and variable sum of principles in the context of genre theories, the issue of how each text affected the genre is addressed. In this context, a comparison made on *Mystery of Paris* and *Kıy Geceleri* shows that, in fact, each new text added to the genre contributes to the genre and changes and transforms the genre. In this context, the differences of the two texts will become as important as their similarities.

The third part of the thesis which emphasized on the clarity of these differences provides an example of how *Kıy Geceleri* reverses and disrupts the genre of "mysterious revenge adventure" as I call. *Kıy Geceleri* will structurally maintain the species as mentioned in the second chapter, however while doing so it will also have many differences originating from its locality. Besides the *Mystery of Paris*'

attitude that reveals the oppressed class and intersects it with the aristocracy, *Kıy Geceleri* turns into a narrative of victims with bourgeois heroes who lack action. While *Mystery of Paris*' superhero brings justice wherever he goes and legitimizes his own power, in *Kıy Geceleri* it is seen that all good heroes fall into despair and inaction in the face of a super villain. For this reason, even though the mystery remains in the text, revenge hangs in the text, justice cannot be established and the bad ones are punished only by the state or fate. What is meant by this attitude of *Kıy Geceleri*, which takes the genre's notion of revenge in a different direction by leaving empty, has been brought forward in the last section.

KAYNAKÇA

- Abdülhalim Memduh. (1306/1888) *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniyye*. İstanbul: Mahmut Beymatbaası.
- Allen, J.S. (1991). *In the public eye: A history of reading in modern France, 1800-1940*. New Jersey: Princeton University Press.
- Arakel. (1301/1884). *Esami-i Kütüb*. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.
- Ayaydın Cebe, G.Ö. (2009). *19.yüzyılda Osmanlı toplumu ve Türkçe basılı edebiyat: Etkileşimler, değişimler, çeşitlilik*, (yayımlanmamış doktora tezi). Ankara, Bilkent Üniversitesi.
- Bakhtin, M. M. (2001). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. İstanbul: Ayrıntı.
- Beebee, T.O. (1994). *The ideology of genre: A comparative study of generic instability*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Pres.
- Cawelti, J. G. (2014). *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Charriere, E. (2016). “*We must ourselves write about ourselves*”: *The transcommunal rise of the novel in the late Ottoman Empire*, (yayımlanmamış doktora tezi). Michigan: University of Michigan.
- Compagnon, A. (2004). *Literature, theory and common sense*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Demirel, F. (2007). *II. Abdülhamid döneminde sansür*. İstanbul: Bağlam.
- Demirkol, N. (2015). *1850-1900 yılları arasında edebiyat yayıncılığı alanının yeniden biçimlenmesi ve edebiyat çevirileri piyasasının doğuşu*, (yayımlanmamış doktora tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi.
- Derrida, J. (2000). “The Law of genre. David Duff, ed. *Modern genre theory* içinde (s.221-252). Harlow: Longman.
- Enginün, İ. (t.y.). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh.
- Esen, N. (2016). *Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar*. İstanbul: İletişim.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Green, M. B. (1991). *Seven types of adventure: An etiology of a major genre*. Pennsylvania:

Penn State Press.

Hacıyan, A. (1306/1889). *Kış geceleri*. İstanbul: Maviyan Şirket-i Müterebbiye Matbaası.

Hacıyan, H. (1869). *Heğine ya da İstanbul'da bir sır* [Heğine gam kağdnik mı i Gostantnubolis- Հեղինե կամ գաղտնիքն ար ի Կոստանդնուպոլիս]. İstanbul: Kürkciyan Matbaası.

Hacıyan, H. (1886). *Pera geceleri* [Perayi kişerney - Բերայի գիշերները]. İstanbul: Kürkciya Matbaası.

Harvey, A. D. (1988). *Literature into history*. New York: Springer.

Holbrook, V. R. (1998). *Aşkın okunmaz kıyıları: Türk modernitesi ve mistik romans*. (Erol Köroğlu, Engin Kılıç, çev.). İstanbul: İletişim.

Köroğlu, E. (2012). “Hançerli Hanım” mı, “Mirat-i Aşk” mı? Bir hikâyenin dönüşüm sürecinde etkilenen ve etkileyen olarak *İntibah*. K. Yetiş, *Edebiyatımızın üç zirvesi: Namık Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir* içinde (s. 26-40). İstanbul: Elginkan Vakfı.

Köroğlu, E. (2014). Aşırılık, suç ve düzeni (tefrika) romanda yazmak: *Dürdane Hanım* örneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 127-170.

Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. İstanbul: Metis.

Mildanoğlu, Z. (2014). *Ermenice süreli yayınlar 1794-2000*. İstanbul: Aras.

Moran, B. (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim.

Mustafa Reşit (1303/1887). *Asar-ı meşahir*. İstanbul: Matbaa-yı Ebuzziya.

Tanpınar, A. H. (2013). *19uncu asır Türk edebiyat tarihi*. İstanbul: Dergâh.

Todorov, T. (2012). *Fantastik: Edebi türe yapısal bir yaklaşım*. İstanbul: Metis.

Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Hikâye*. İstanbul: Özgür.

Uysal, Z. (2014). *Metruk ev: Halit Ziya romanında modern Osmanlı bireyi*. İstanbul: İletişim.

Özön, M. N. (2017). *Türkçede Roman*. İstanbul: İletişim.

Üyepazarcı, E. (2019). *Unutulanlar, hiç bilinmeyenler ve bilinmek istemeyenler: Türkiye'de popüler romanın ilk yüzyılına öyküsü (1875-1975)*. İstanbul: Oğlak.

Paker, S. (2014). Terceme, te'lif ve özgünlük meselesi. *Eski Türk edebiyatı çalışmaları IX- Metnin halleri: Osmanlı'da telif, tercüme ve şerh* içinde s.36-71). İstanbul: Klasik.

- Parla, J. (2016). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim.
- Pyrhönen, H. (2007). Genre. Herman, D. (ed.) *The Cambridge Companion to Narrative* içinde (s. 109–123). Cambridge: Cambridge University Press.
- Srents, S. (2012). *Ermeni edebiyatı numuneleri 1913*. İstanbul: Aras.
- Strauss, J. (2014). Osmanlı İmparatorluğu'nda kimler, neleri okurdu? (19.-20. Yüzyıllar). Uslu, M.F. & Altuğ, F. (Ed.). *Tanzimat ve edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda modern edebi kültür* içinde (s. 1-65). İstanbul: İş Bankası.
- Stepanyan, Garnik (1981). Sovyet yazarları. *Biyografik sözlük [Կենսագրական բառարան]*. Cilt II, (s.150-151). Erivan: Ermeni SSR Bilimler Akademisi.
- Sue, E. (1945). *Paris esrarı*. (Cem Cahit, çev.). İstanbul: Güven.
- Şişmanoğlu Şimşek, Ş. (2019 Nisan/Haziran). “*Beyoğlu sırları: ‘Esrarlı’ İstanbul romanlarına karamanlca bir giriş*”. *Roman Kahramanları* 38 (ss. 87-93).
- Yalçın, S. D. (1998). *XIX. yüzyıl Türk edebiyatında popüler roman*. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.