

EMBEDDED NARRATIVES AND THE CHRONOTOPE CONCEPT

IN *AHMET METİN VE ŐIRZAT*

FATMA KAHRAMAN

BOĞAZIĞI UNIVERSITY

2019

EMBEDDED NARRATIVES AND THE CHRONOTOPE CONCEPT

IN AHMET METİN VE ŞİRZAT

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

Fatma Kahraman

Boğaziçi University

2019

AHMET METİN VE ŐIRZAT'TA
GÖMÜLÜ ANLATILAR VE KRONOTOP KAVRAMI

Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans Tezi

Fatma Kahraman

Boğaziçi Üniversitesi

2019

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Fatma Kahraman, 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..........

Date01.08.2019.....

ABSTRACT

Embedded Narratives and the Chronotope Concept in *Ahmet Metin ve Şirzat*

Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) one year after he published his travel narrative in 1889, *Avrupa'da Bir Cavelan* (2015), he began serializing *Ahmet Metin ve Şirzat* (2015) in 1891. *Avrupa'da Bir Cavelan*, the work of Ahmet Mithat's first encounter with Europe, is a narrative in which the author has made it clear that Ottoman Empire is far behind the West. The reflection of the occidental discourse caused by this situation is seen in *Ahmet Metin ve Şirzat*. The discourse of both technical and moral superiority of the East is narrated to the reader through an advanced narrative technique. Therefore, this thesis aims to show how, when Ahmet Mithat had to accept the superiority of the West, he benefited from complex and advanced novel techniques in a compensatory manner. To understand this, first, the skeleton of discourse supported by embedded narratives will be revealed. In doing so, the terminology of Manfred Jahn (2012) will be used. Then, it will be explained how this skeleton shapes in flesh and discourse becomes concrete and representable on the basis of Bakhtin's (1981) chronotope (time-space) concept. In this way, it will be claimed that the occidental attitude, which does not receive enough attention, is an important field of ideological struggle and that Ahmet Mithat put forward a serious fight through narrative techniques in this novel.

ÖZET

Ahmet Metin ve Şirzat'ta Gömülü Anlatılar ve Kronotop Kavramı

Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) *Avrupa'da Bir Cevelan* (1889) adlı yolculuk anlatısını kitaplaştırdıktan bir yıl sonra *Ahmet Metin ve Şirzat* (1891) romanının tefrikasına başlar. Ahmet Mithat'ın Avrupa ile olan ilk karşılaşmasının ürünü olan *Avrupa'da Bir Cevelan* yazarın Batı karşısında Doğu'nun çok gerisinde kaldığını açıkça ifade ettiği bir anlatıdır. Bu durumun yol açtığı oksidentalit söylemin yansıması *Ahmet Metin ve Şirzat'ta* görülür. Hem maddi hem manevi anlamda üstün bir Doğu söylemi okura gelişmiş bir anlatı tekniği aracılığıyla iletilir. Dolayısıyla bu tez, Ahmet Mithat'ın Batı'nın üstünlüğünü kabul etmek zorunda kaldığında bu gerçekliği telafi edici bir tavırla nasıl karmaşık ve gelişmiş roman tekniklerinden yararlandığını ortaya koymayı hedefler. Bunu anlamak için öncelikle söylemin gömülü anlatılarla desteklenen iskeleti ortaya konacaktır. Bunu yaparken Manfred Jahn'ın (2012) terminolojisinden faydalanılacaktır. Daha sonra bu iskeletin nasıl ete kemiğe büründüğü, söylemin somut ve temsil edilebilir hale geldiği Bakhtin'in (1981) kronotop (zaman-uzam) kavramı üzerinden açıklanacaktır. Bu sayede, yeterince ilgi göremeyen oksidentalit tavrın aslında önemli bir ideolojik mücadele alanı olduğu ve Ahmet Mithat'ın da bu romanda anlatı teknikleri sayesinde ciddi bir mücadele ortaya koyduğu iddia edilecektir.

TEŞEKKÜR

Tezim boyunca kaynak, yöntem ve motivasyon konusunda değerli desteğinden ve anlayışlı tavrından dolayı en büyük teşekkürü tez danışmanım Erol Köroğlu'na borçluyum. Bu tezin bitmesindeki emeği ve desteği için çok teşekkür ederim.

Lisanstan bu yana kazandırdıkları bilgi ve bakış açısı sayesinde bu tezi yazabilecek düzeye gelmemi sağlayan tüm hocalarıma, tez jürimde olmayı kabul eden Fatih Uslu'ya ve Veysel Öztürk'e teşekkür ederim. Tez sürecinde pek çok kere ihmal ettiğim, Türkiye'ye gelip neredeyse hiç görüşmeden geri dönmek zorunda kaldığım zamanlardaki anlayışlarından dolayı aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim. Tez sürecimin başından sonuna dek, en zor zamanlarımda bana destek olan dostlarım Aysun Barut Bilgili'ye, Melis Yiğit'e, Berzah Özgü Özalp, Behre Övgü Özalp ve kardeşim Ferhay Kahraman'a teşekkür ederim. Bir yandan çalışırken bir yandan tez yazmanın zorluğunu bilen ve acil izin istediğimde ya da işe çok yorgun geldiğimde anlayış gösteren yöneticilerim M. Heaton ve M. Farrell'e teşekkür ederim. Tez boyunca gösterdiğim her türlü fedakârlık için, uykusuz geçen aylarım için ve hayallerimin peşinden gitmekten vazgeçmeyip bu tezi tamamladığım için kendime teşekkür ederim. Neredeyse her gün zihinsel seyahatlerle bir araya geldiğimiz Ahmet Mithat Efendi'ye tezime olan katkısı için teşekkür ederim.

Beni bir yerlerden izlemeye ve başarılı olmam için dua etmeye devam ettiğine inandığım babaannem Fatma Kahraman'a tüm eğitim hayatıma olan sonsuz katkısı için teşekkür ederim ve bu tezi ona ithaf ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ix
BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Batı'nın maddi üstünlüğü: <i>Avrupa'da bir Cevalan</i>	6
1.2 <i>Ahmet Metin ve Şirzat'a</i> dair bir özet.....	12
BÖLÜM 2: GÖMÜLÜ ANLATILAR VE KRONOTOP KAVRAMI.....	26
2.1 Gömülü anlatılar.....	27
2.2 Kronotop kavramı: zaman ve uzam birlikteliği.....	33
BÖLÜM 3: CİHAN CİHAN İÇİNDE, ROMAN ROMAN İÇİNDE:	
<i>AHMET METİN VE ŞİRZAT'TA</i> GÖMÜLÜ ANLATILAR.....	64
3.1 <i>Ahmet Metin ve Şirzat'ta</i> Anlatı Düzeyleri	66
3.2 Anlatı düzeyleri arasındaki hiyerarşi	68
3.3 Öykü dışı gömülü anlatılar.....	72
3.4 Gömülü söylemler.....	74
3.5 Gömülü anlatıların işlevleri.....	79
3.6 Mise en abyme.....	90
BÖLÜM 4: <i>AHMET METİN VE ŞİRZAT'TA</i> KRONOTOP.....	91
4.1 Anlatıya dayalı modernleştirme örneği olarak <i>Ahmet Metin ve Şirzat</i> ...92	
4.2 Gömülü anlatılardaki romana özgü kronotoplar.....	101
4.3 Yol kronotopu.....	107
4.4 Karşılaşma kronotopu.....	109
4.5 Tarihi mekân kronotopu.....	111

4.6 Güverte kronotopu.....	112
4.7 Kamara Kronotopu.....	114
4.8 İssız ada ve mağara kronotopları (eşik kronotopu).....	116
BÖLÜM 5: SONUÇ	119
EK: (UZUN ÖZET) EXTENDED ABSTRACT.....	124
KAYNAKÇA	128

ÖNSÖZ

Ahmet Mithat, 1891 yılında tefrikasına başlanan ve 2013'te ilk kez Latin harfli kitap formunda yayımlanan *Ahmet Metin ve Şirzat* (2013) romanında Doğu'nun sadece manevi değil maddi olarak da Batı'dan üstün olduğu ideolojik söylemini ilk kez geliştirir ve bunu anlatı dünyasının dinamikleri üzerinden okura ulaştırır. Yalım (2019) "Doğulu Bir Müstağrib; Ahmet Mithat Efendi" başlıklı makalesinde Ahmet Mithat'ın özellikle 1889'daki Müsteşrikler Kongresi'ne katılımının ardından oluşan savunmacı oksidentalist söylemini *Avrupa'da Bir Cevelan* romanına bağlı olarak inceler. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ı da bu makalede "Batı karşısında müdafaa anlamına gelebilecek bir diğer önemli roman," (s. 445) olarak ele alır. Zira, "bu eserinde Ahmet Mithat Efendi'nin, Osmanlılığı; hatta Türklüğün müdafaasını yaptığına şahit olunmaktadır" (alıntılayan Yalım, 2019, s. 445). *Ahmet Metin ve Şirzat*'taki oksidentalist söyleme gönderme yapan çalışmaların birçoğu Orhan Okay'ın (1991) *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi* başlıklı kitabına atıfta bulunur. Bu kitapta Okay, aslında Ahmet Mithat'ın Doğu'yu Batı'dan üstün göre tutumunu, oksidentalist yerine "romantik bir milliyetçi," (s. 158) olarak tanımlar. Bu anlamda *Ahmet Metin ve Şirzat*'ın İslam ve Osmanlı medeniyetinin, Türk milletinin büyüklüğünü ortaya koymak için yazılmış bir roman olarak ortaya konduğunu iddia eder (s. 391). Okay'ın çalışmasının sık sık kaynak gösterilen bir kaynak oluşu, sonraki yıllarda da metnin ideolojik yönüne odaklanan çalışmaların ortaya konmasına yol açmıştır. Örneğin Koçak'ın (2011) yüksek lisans tezi *Ahmet Metin ve Şirzat*'taki Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük, medeniyetçilik gibi ideolojileri ortaya koyar ve bunları Batı'dan gelen milliyetçilik ideolojisine birer alternatif olarak ele alır. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ın ideoloji ile ilişkilendirildiği bu çalışmaların eksik

tarafı metindeki anlatı bilimsel tekniklere ve bu tekniklerin ideolojik söylemi iletmedeki işlevlerine odaklanıyor oluşlarıdır. Bu açıdan yapılan incelemeler metnin edebi değerini gözden kaçırmaktadır. Az sayıda metnin edebi değerini de ortaya koyan makale yazılmış olmasına rağmen bunlar da ideolojik söyleme hiç değinmez. Bu anlamda, metindeki gelişmiş anlatı tekniklerinin ideolojik söylemi iletmedeki işlevini ortaya koyan bir çalışma eksiktir.

Bu tez, iddiasını tartışırken öncelikle ideolojik söylemin gömülü anlatılarla desteklenen iskeletini ortaya koyacaktır. Daha sonra bu iskeletin nasıl ete kemiğe büründüğü, söylemin somut ve temsil edilebilir hale geldiği Bakhtin'in (1981) kronotop (zaman-uzam) kavramı üzerinden açıklanacaktır. Bu yapılırken, metnin çok katmanlı yapısını oluşturan gömülü anlatıların zaman ve mekânla olan ilişkilerine odaklanılacak ve seçilen zaman ile mekânların metnin ideolojik mesajı içindeki işlevi tartışılacaktır.

İlk bölümde *Ahmet Metin ve Şirzat* metnin sahip olduğu oksidentalist Doğulu söylemin ortaya çıkışını anlamak için öncelikle Ahmet Mithat'ın bu romanın tefrikasından bir yıl önce kitaplaştırmış olduğu *Avrupa'da Bir Cevelan'a* (2015) değinilecektir. Bu seyahatte Ahmet Mithat'ın böyle bir söylem geliştirmesinin nedeni, Avrupa'da gördüğü maddi ilerlemenin bir anda elde edilemeyecek seviyelerde olduğunu idrak etmesiyle Batı karşısında kapıldığı yenilgiye bağlanacaktır. Bu bölümde ayrıca *Ahmet Metin ve Şirzat* metni içerisinde çok sayıda gömülü anlatı ve her bir anlatıya ait çok sayıda kronotop olduğu için metnin bir özeti sunulacaktır.

Gömülü anlatıların teorik tartışmasına yer verildikten sonra aynı bölümün devamında Bakhtin'in 1981 yılında *The Dialogic Imagination: Four Essays [Diyalojik İmgelem: Dört Kompozisyon]* içinde yer alan "Forms of Time and of the

Chronotope in The Novel” [Romanda Zaman ve Kronotop Biçimleri] makalesinden hareketle kronotop kavramı açıklanacaktır. Kronotop kavramı, metne gömülü olan tüm ideolojilerin, söylemlerin, düşüncelerin metinde ete kemiğe bürünerek somut bir hale gelmesini ve temsil edilebilir olmasını sağlayan zaman ve mekân arasındaki bağ olarak tanımlanacaktır. Bu bölümde aynı zamanda Collington (2010) tarafından “The Chronotope and the Study of Literary Adaptation: The Case Of *Robinson Crusoe*” [Kronotop ve Edebi Uyarlama Çalışmaları: *Robinson Crusoe* Vakası] adıyla yayınlanan makalede yer verilen kronotop ve edebi uyarlama ilişkisine metinler arası bağlamında değinilecektir. Bu bağlamda Genette (1997) tarafından bir yeniden yazım imgesi olarak kullanılan palimpsest imgesi yorumlanacaktır. Yine Genette’in palimpsest imgesine dayanan anlatıya dayalı modernleşirmeyi (*diegetic modernization*) tanımlanacaktır. Eski bir olay örgüsünün yer aldığı kronotopun modern bir bağlamda farklı bir kronotopa bütüncül olarak aktarılması demek olan anlatıya dayalı modernleşirme, Collington’ın *Robinson Crusoe* örneği üzerinden açıklanacaktır. Tüm bunların ardından Bakhtin’in (1981) ilk dönem romanlarının kronotoplarını belirlemek için kullandığı ve “zorluklarla mücadele macera romanı” (*adventure novel of ordeal*) kronotopu, “gündelik yaşam macera romanı” (*adventure novel of everyday life*) kronotopu ve “biyografi-otobiyografi” (*biography autobiography*) kronotopu olarak adlandırdığı romana özgü kronotoplara (*novelistic chronotope*) değinilecektir (s. 110). Devamında Bakhtin’in makalesinin sonuç bölümünde değindiği yol, karşılaşma, şato, eşik, salon ve misafir odası kronotopları gibi kronotoplara yer verilecektir. Böylelikle teorik çerçevesi çizilen gömülü anlatılar ve kronotop kavramı, tezin bir sonraki bölümünde *Ahmet Metin ve Şirzat* metni ile ilişkilendirilecek ve anlatının bu dinamiklerinin Doğu’nun üstünlüğü söylemini okura iletmemedeki rolü açıklanacaktır. Bu doğrultuda öncelikle “Cihan Cihan

İçinde, Roman Roman İçinde: Gömülü Anlatılar” başlığı altında metindeki gömülü anlatıların iskeleti çıkarılarak ve bu yapı metnin ideolojisi doğrultusunda incelenecektir. Gömülü anlatı terminolojisi doğrultusunda gömülü anlatılar yer aldıkları düzeye göre adlandırılacaktır. Daha sonra, gömülü anlatıların bu düzeylerdeki işlevleri ortaya konulacaktır. Doğu’nun üstünlüğüne dair bir ideolojik mesaj içermesinden dolayı en fazla açıklama/sergileme işlevi üzerinde durulacaktır. Mitoloji ve tarihten bahsederken açıklama işlevine ek olarak benzeşim işlevi; aşk hikâyelerinden bahsederken ise bu gömülü anlatıların engelleme-geciktirme işlevleri daima ideolojik söylemle ilişkilendirilerek incelenecektir. *Ahmet Metin ve Şirzat*’ın gömülü anlatılardan oluşan iskeleti anlaşıldıktan sonra aynı bölümde yer alan “*Ahmet Metin ve Şirzat*’ta Kronotop” başlığı altında, bu iskeletin nasıl ete kemiğe büründüğü tartışılacaktır. Bu bağlamda kurmaca *Şirzad-ı Selçuki* metninin kronotopu Doğu’nun Batı’dan üstün olduğu on ikinci yüzyıl kronotopu olarak ele alınacaktır. Ahmet Metin’in birinci düzeydeki anlatısı ise Osmanlı’nın Batı’nın çok gerisinde kaldığı on dokuzuncu yüzyıl kronotopu olarak ele alınacaktır.

Ahmet Metin’in yolculuğunu konu alan birinci düzeydeki metnin, bir anlamda eski bir metin olan *Şirzad-ı Selçuki*’nin bir adaptasyonu ya da yeniden yazımı, eski olanın yeni bir işleve katılması, palimpsest yöntemini anımsatan bir benzerlikle bu yapının açığa çıkarılması olduğu iddia edilecektir. Bu bağlamda, bu iki metin Genette’in (1997) anlatıya dayalı modernleştirme kavramı üzerinden incelenecektir. Böylece, okurun nasıl on ikinci yüzyıldaki Doğu üstünlüğünü, on dokuzuncu yüzyılda bir kez daha değerlendirmeye çağrıldığı ortaya konacaktır. Politik ve kültürel bağlam ile yeniden yazım arasındaki ilişkinin metinlerin kronotopları üzerinden yorumlandığı bu incelemenin ardından *Ahmet Metin ve Şirzat*’taki gömülü anlatılar romana özgü tür kronotopları bağlamında incelenecektir.

Bu bağlamda Şirzat'ın hikâyesi şövalye romanlarına özgü, Cafer El Tercüman'ın hikâyesi gündelik yaşam macera romanlarına özgü ve Neofari'nin hikâyesi biyografi-otobiyografi romanlarına özgü kronotoplar olarak ele alınacaktır. Devamında bir kısmı Bakhtin tarafından belirlenmiş olan, bir kısmı da *Ahmet Metin ve Şirzat*'a özgü anlatının dinamikleri doğrultusunda metin tarafından ortaya konan krontoplar üzerinden olay örgüsü ve bu olay örgüsü içinde somutlaşan Doğu'nun üstünlüğü söylemi analiz edilecektir.

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Tüm dünyada yolculuk anlatısı türünün altın çağını yaşamakta olduğu on dokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl başı Türk edebiyatında da Ahmet Mithat Efendi'nin modern anlamda türe öncülük ettiği bir dönemdir. Yazarın 1882'de kitaplaştırdığı *Acaib-i Âlem* yolculuk konulu ilk romanı; 1890'da kitaplaştırdığı *Avrupa'da Bir Cevalân* ise Avrupa'yı gerçekten görerek anlattığı, kurmaca olmayan yolculuk anlatısıdır. Ahmet Mithat Efendi, bu iki anlatı arasında geçen sürede Avrupa'yı anlatan ya da konusu Avrupa'da geçen çok sayıda yolculuk anlatısı kaleme almıştır. Bu tezde Ahmet Mithat Efendi'nin 1889'da Şarkiyatçılar Kongresi'nden döndükten ve *Avrupa'da Bir Cevalan*'ı 1890'da kitap haline getirdikten sadece bir yıl sonra tefrikasına başladığı *Ahmet Metin ve Şirzat* (2013) adlı yolculuk romanına odaklanılacaktır. 1891'de *Tercümân-ı Hakikat*'te ek olarak yayınlanmaya başlanan *Ahmet Metin ve Şirzat*'ın tefrikası yarım bırakılır. 1893'te tekrar tefrika halinde yayınlanmaya devam edilir ve tamamlanır. Yüz yirmi yıl sonra, 2013 yılında ilk kez Latin harfleri ile kitap haline gelir. Tefrikanın neden yarım kaldığı ya da Latin harfleri ile kitaplaşması için neden bu kadar zaman geçtiği belirsiz. Ancak bu romanın hem teknik hem de söylem olarak Ahmet Mithat'ın önceki anlatılarından çok daha farklı bir biçimde ortaya konulmuş olması o dönem için henüz roman türü ile yeni tanışmış sayılabilecek Osmanlı okuru tarafından yeteri kadar anlaşılammış ve hak ettiği ilgiyi görmemiş olabileceğini akla getirir.

Ahmet Mithat 1873'te yazdığı "Hikâye Tasvir ve Tahriri" makalesinde roman türlerini dört tabakaya ayırır ve çoklu olay örgüsüne sahip romanları "en âli tabaka" olarak adlandırdığı dördüncü tabakaya dahil eder (aktaran Köroğlu, 2012 s. 56). Bu

açıldığında *Ahmet Metin ve Şirzat* (2013) da çoklu olay örgüsü ile dördüncü tabakaya dahil edilebilecek bir romandır. Buna rağmen, bu roman hakkında son birkaç yıldır yapılmaya başlanmış incelemelere bakıldığında, ya sadece mekâna odaklanmış bir seyahat romanı, ya da son dönem Osmanlı'sının ideolojik söylemlerinin tekrarlandığı kuru bir bildiri metni gibi ele alındığı görülür. Oysa bu roman, Ahmet Mithat'ın Avrupa'yı gördükten sonra yazdığı ilk roman olması yönüyle hem yazarın oksidentalizmde yeni bir evreye, hem de o güne dek seyahat anlatısı türünde okuduğu ve yazdığı tüm seyahat anlatılarının, coğrafya konulu kitapların, tarih konulu makalelerin, dönemin süreli seyahat yayınlarının ve diğer pek çok tür ve söylemin çoklu bir olay örgüsü içinde bir arada kullandığı gelişmiş bir anlatı tekniğine işaret eder. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ı bu bağlamlarda incelemek romanın yazıldığı dönemden bu yana göz ardı edilen değerinin anlaşılmasını sağlayacak ve yeni incelemeler için de ilham verecektir.

Ahmet Metin ve Şirzat metninin en temel ideolojisi Doğu'nun hem maddi hem de manevi yönden Batı'dan üstün olduğudur. Bu ideolojik iddia, Ahmet Mithat'ın bu metni tefrika ettirmeye başlamadan sadece bir yıl önce (1891) kitap haline getirdiği ve Avrupa'daki izlenimlerini aktardığı *Avrupa'da Bir Cevlan*'dan sonra ortaya attığı yeni bir söylemden kaynaklanır. Olcay Akyıldız'ın (2014) "Muhayyelat-ı Ahmet Mithat: Söylemsel Bir Strateji Olarak "Seyahat-ı Zihniye" başlıklı makalesinde geniş bir biçimde değindiği gibi Ahmet Mithat'ın hayal ettiği, kurguladığı Avrupa ile gidip gördüğü Avrupa arasında farklılıklar vardır (s. 28). Bu farklardan biri aslında Batı'nın maddi ilerlemesi meselesidir. Ahmet Mithat'ın (2015) *Avrupa'da Bir Cevlan*'da sık sık farkına varıp zaman zaman da dile getirdiği gibi Batı'nın maddi gelişmişliği, düşündüğünün aksine kısa sürede elde edilemeyecek kadar ilerlemiş vaziyettedir. *Ahmet Metin ve Şirzat*, (2013) bu durumun yol açtığı yenilgi durumuna

karşı Ahmet Mithat'ın ortaya koyduğu yeni oksidentalist söylemin kurmaca düzeydeki temsilidir. Zira müstağrip (oksidentalist) söylem, bir yenilginin ortaya çıkardığı, aşağılanma durumundan beslenen bir harekettir. Ahmet Mithat'ın Batı karşısında duyduğu kompleksin yansıması da *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta görülür. Ahmet Mithat, kurmaca *Şirzad-ı Selçuki* metninin izini sürmek için Batı'ya yaptığı seyahatte, Doğu'nun on ikinci yüzyıldan kalan maddi ve manevi üstünlüğünün izlerini bulur. Batı o günkü ilerleme seviyesine ulaşmak için Doğu'yu örnek almıştır. Dolayısıyla, örnek alınması gereken Batı değil Doğu'dur. Zira, Batı bugünkü gelişmişlik seviyesine Doğu sayesinde ulaşmıştır. *Ahmet Metin ve Şirzat*, hem maddi hem manevi olarak Doğu'nun Batı'dan daha üstün olduğu ideolojisi üzerine inşa edilmiş bir metindir. Bu ideolojik söylem romanda teknik açıdan gömülü anlatılar dolayısıyla bir iskelete oturur. Bu iskeletin ete kemiğe bürünüp somut ve temsil edilebilir hale gelmesini ise metinde yer alan çeşitli zaman uzamlar (kronotoplar) sağlar. Bu sebeple, bu tezde öncelikle romanda Doğu'nun üstünlüğüne dayanan ideolojik söylemin iskeletinin gömülü anlatılar vasıtasıyla nasıl inşa edildiği, daha sonra bu ideolojinin nasıl somut hale geldiği bir başka deyişle bu iskeletin nasıl ete kemiğe büründüğü zaman uzamsal bir bakış açısıyla Bakhtin'in kronotop kavramından faydalanarak analiz edilecektir.

Gömülü anlatı yapısı, okurun metne gark olmasını sağladığı için ideolojik söyleme sahip metinlerin iletilmesinde etkili bir tekniktir. Erol Köroğlu'nun belirttiği gibi okuru metne gark etmek, özellikle Ahmet Mithat gibi erken dönem roman yazarları için önemli bir meseledir çünkü bu sayede okur metni daha kolay kavrar ve metin ideolojik olarak okuru daha kolay etkisi altına alır (Köroğlu, 2012, s. 132). *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta en fazla yer tutan gömülü anlatı kurmaca *Şirzad-ı Selçuki* anlatısıdır. Bu roman, aynı zamanda Ahmet Metin'in anlatısının ortaya çıkmasına da

kaynaklık eder. Ahmet Metin tıpkı bir roman okuduktan sonra hayatı değişen modern roman kahramanları gibi *Şirzad-ı Selçuki* romanını okuduktan sonra Şirzat karakterinin on ikinci yüzyılda yaptığı Akdeniz seyahatini, kendisine bir Şirzat süsü vererek on dokuzuncu yüzyılda tekrarlamaya karar verir. Bu şekilde, anlatının belli bir olay örgüsüne sahip bir başka gömülü anlatıya dayandırılması Fatih Altuğ'un da ifade ettiği gibi Ahmet Mithat'ın sıklıkla kullandığı bir yöntemdir ve bu yöntem sayesinde hikâyenin inandırıcılığı artar (Altuğ, 2012, s. 49-55). Ancak, *Ahmet Metin ve Şirzat*'ın farkı öncelikle iç hikâyenin de bir roman oluşu ve romanın içinde de başka gömülü anlatıların yer alıyor oluşudur. Dahası, *Şirzad-ı Selçuki* anlatısı belli bir noktada başlayıp sona ermez, çerçeve hikâye ile farklı anlatı zamanlarına sahip olmalarına rağmen ikisi eş zamanlı bir şekilde ilerler ve birbiriyle neredeyse eş zamanlı sona erer. *Şirzad-ı Selçuki* anlatısı metinden çıkarılacak olsa metin Doğu'nun maddi üstünlüğü söylemini neredeyse bütünüyle yitirir.

Ahmet Metin ve Şirzat'taki gömülü anlatılar, ideolojinin desteklenmesi konusunda önemli bir işleve sahiptir. Farklı karakterlerin, farklı olay örgülerinin bir arada aynı söylemi tekrar edebiliyor olması gömülü anlatılar sayesinde olur. Romanın gömülü anlatılardan meydana gelen iskeletini ortaya koymak ve metnin incelemesini bu noktada bırakmak metni sadece ideolojik bir mesaj ileten kuru bir bildiriden ibaretmiş gibi yorumlamak ve bu metnin en önemli veçhelerinden biri olan zaman ve mekân ilişkisini ve buna bağlı olan yolun seyri, tarihin seyri, hayatın seyri gibi ortak yönelimi zamanın akışı olan temaları göz ardı etmek olur. Oysa, gömülü anlatılar aracılığıyla desteklenen ideolojinin metinde somut bir ifade kazanmasını, olay örgüsüne bağlı olarak temsil edilebilir hale gelmesini sağlayan, farklı zaman ve mekânda bir arada duran ve anlatıların düğüm noktalarını oluşturan Bakhtin'in kronotop olarak adlandırdığı zaman ve mekân arasındaki özel bağdır. Kronotop

üzerinden yapılacak bir inceleme metinde seçilen zaman ve mekânın ideolojiyi nasıl somutlaştırdığını ve bir eyleme dönüştüğünü anlamaya yarayacaktır. *Zira Şirzad-ı Selçuki* metninin anlatı zamanı olan on ikinci yüzyıl Doğu'nun teknik olarak üstün olduğu bir dönem; anlatı mekânı olan Akdeniz ise Doğu'nun Batı karşısında hâkim olduğu bir bölgedir. Ahmet Metin bu yolculuğu on dokuzuncu yüzyılda yeniden yapar, bir anlamda *Şirzad-ı Selçuki* anlatısını yeniden yazar. Bunu yaparken de ait olduğu dönemin kronotopuna uygun olarak yapmaya çalışır. *Ahmet Metin ve Şirzat*'taki gömülü anlatılara ait romana özgü kronotoplar ortaya konulduktan sonra her düzeyde yer alan kronotoplar ve bunun olay örgüsüne olan etkisi incelenecektir. Metnin bir yolculuk anlatısı olması nedeniyle üzerinde en çok durulacak kronotoplar yol-karşılaşma, kamara, güverte ve tarihi mekân kronotopları olacaktır.

Ahmet Metin ve Şirzat'ta mekân, tarihe bağlı değişim gösteren veya olduğu gibi kalan tarihsel olanın değişiminin simgesi ve zamanın somut yansımasıdır. Ancak bu değişim, geçmişe olan nostaljik bir özlemi değil Doğu'nun üstünlüğü ideolojisini ifade eder. *Avrupa'da Bir Cevelan*'da ortaya konan Batı'nın maddi üstünlüğü bu metinde kökleri Doğu'da olan, Batı'nın sonradan edindiği ve esasında Doğu'nun maddi üstünlüğüne dönüşür. Ahmet Mithat'ın Batı'yı gerçekten gördükten sonraki yaşadığı şokun etkisi ve oksidentalist söylem bu metinde billurlaşır. Ahmet Mithat'ın Batı ile olan karşılaşmasının hemen sonrasında yazdığı bu roman ve öne sürdüğü Doğu'nun hem maddi hem manevi bakımdan Batı'dan üstün olduğu ideolojisi metindeki gömülü anlatılar vasıtasıyla ortaya konulur ve anlatının destek noktaları olur. Bu gömülü anlatıları birbirine bağlayan, içerdikleri ideolojiye somut bir ifade kazandıransa kronotoplardır.

1.1 Batı'nın maddi üstünlüğü: *Avrupa'da bir Cevelan*

Ahmet Metin ve Şirzat'taki söylemin nasıl ortaya çıktığını anlamak için, bu söyleme kaynaklık eden *Avrupa'da Bir Cevelan*'ın Ahmet Mithat üzerindeki etkisini anlamak gerekir. Zira, *Avrupa'da Bir Cevelan*'a dek Ahmet Mithat'ın romanlarında sadece bir fikir olarak var olan Avrupa, bu anlatıdan sonra bir fikir olmanın ötesinde, Ahmet Mithat'ın doğrudan gözlemlerine dayanan bir söyleme dönüşür. Bu yeni söylem özünde Doğu'ya ait olan bir maddi üstünlük söylemdir.

Avrupa'da Bir Cevelan, Ahmet Mithat'ın 1889 yılında Stockholm'de gerçekleştirilen Oryantalistler Kongresi'ne gitmek üzere yola çıktığı ve iki aylık sürede Avrupa'nın çeşitli ülkelerini ziyaret ettiği ilk ve tek fiili Avrupa seyahatini konu alır. Ahmet Mithat bu kitabın giriş bölümünde İstanbul'dan Gamboç vapuruna binerek Marsilya'ya çıktığı günden beri zihnini daima Avrupa'daki teknik ilerlemenin meşgul ettiğini söyler. Bu düşünce, Ahmet Mithat'ın Tanzimat dönemi ile daha büyük bir tartışma konusu haline alan Batılılaşma sorunsalı üzerine yolun başından itibaren düşündüğünü gösterir:

Hakikat! Enzar ve efkar-ı Osmaniyeimiz Avrupa'yı beğenip beğenmemekte bir asra karib zaman müteredit bulunmuş...Sultan Selim Han'ın henüz kafeste bulunduğu zamanlarda bu ortaya atılmış ve o zamandan beri bu mesele hallolamamış. Ben halletmişim iddiasında bulunmazsam da zannederim ki meseleyi hall-i katiye tekarüb edebilmişimdir. (Ahmet Mithat, 2015, s. 1000)

Ahmet Mithat Efendi, II. Selim dönemine dayandırdığı Batı'nın örnek alınıp alınmaması tartışmalarına aslında *Avrupa'da Bir Cevelan*'dan önceki seyahat anlatılarıyla, farklı konulardaki romanlarıyla ve makaleleriyle dolaylı da olsa dahil olmuştur. Ahmet Mithat Efendi'nin Doğu-Batı söylemi *Avrupa'da Bir Cevelan*'a dek Doğu'nun kültürel tarafını oluşturan manevi değerleri ile Batı'nın maddi değerlerini sentezlemek üzerine kolaycı sayılabilecek bir söylem olarak devam eder. Bu söylemin en bariz sayılabilecek örneği *Felatun Bey ve Rakım Efendi (1875)*

romanıdır. Bu romanda, hem Doğu'nun İslâm ilmi, edebiyatı konusunda hem de Batılı anlamda roman ve tiyatro türleri konusunda bilgili Rakım Efendi ile Batı'yı sadece yüzeysel olarak taklit eden Felatun Bey karakteri karşılaştırılır:

Doğu ve Batı medeniyetlerinin mukayesesi ve yanlış ve doğru Batılılaşmayı örneklemek için iki zıt tipin karşı karşıya getirildiği bir roman. Hem Doğu, hem Batı kültürünü almış geleneksel Rakım Efendi ile züppe Felatun Bey'in karşılaştırılması. (Esen, 2014 s. 173)

Ahmet Mithat'ın Doğu-Batı meselesini ak ve kara iki zıt karakteri karşılaştırarak bu şekilde “hemen sonuca varmak isteyen – huzursuzluğa tahammülü olmayan kolaycı yaklaşımı,” (Esen, 2014, s. 46) hem Tanpınar için hem de huzursuz modern birey için oldukça rahatsız edicidir. Zira, Ahmet Mithat'ın, Tanpınar'ın tanımıyla (1988) “Avrupa ilmi ve felsefe tarihi ile dini akidelerinin arasındaki o rahat, buhransız sallanışı (alıntılamanın Esen, 2014) ve bunların birbiriyle bağdaştırarak Osmanlı'nın toplumsal ve kültürel sorunlarını çözebileceğine dair aşırı özgüveni,” (Esen, 2014, s. 47) söz konusudur. Öyle ki Ahmet Mithat'ın bu aşırı özgüvenli hali 1889'da gerçekleşen Avrupa ile olan yüzleşmesine dek devam eder. Ahmet Mithat'ın o güne dek sahip olduğu kendinden emin tutum seyahat romanlarının karakterlerinde de var olmaya devam eder. Olcay Akyıldız, bu bağlamda (2014) Ahmet Mithat'ın 1889 yılında gerçekleştirdiği Avrupa seyahatinin yeni bir perspektif kazandığını iddia eder. Buna *Paris'te Bir Türk* romanı örnek oluşturur.

Özellikle hakkındaki düşünceleri bağlamında *Paris'te Bir Türk* romanının ana karakteri olan Nasuh ile yazarı Ahmet Mithat arasında pek çok benzerlik vardır. Ancak yazar Ahmet Mithat ile roman kahramanı Nasuh'un seyahat tecrübeleri birbirinden oldukça farklıdır. Nasuh'un kurmaca seyahatlerini ve seyahat tecrübelerini Ahmet Mithat okuduğu metinler ve hayalleri dolayımı ile zihninde şekillenmiş olan Avrupa idealine uygun bir biçimde yaratmıştır. Ama kendisi seyahat ettiğinde zaman zaman beklentileri ile örtüşmeyen gerçek bir dünya ile başa çıkmak zorunda kalmıştır. (Akyıldız, 2014, s. 24)

Kurmaca Nasuh karakteri, kıyafetin medeniyetle bir ilgisi olmadığını düşünür.

İsveç'te Şarkiyatçılar Kongresi'ne katılan Ahmet Mithat da aynı fikirde olmasına

rağmen Avrupa'daki algının hiç de öyle olmadığını görür. Avrupa bu konuda oldukça önyargılı ve tutucudur. Bu durum Ahmet Mithat açısından büyük bir şaşkınlık yaratır. Zira hem *Paris'te Bir Türk*'te hem de *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'de iddia edildiği gibi “Tanzimat romancıları dış görünüşle batılılaşamayacağını savunmakta ve romanlarında Avrupa hakkında pek bir şey bilmeden sadece özentili kıyafetleri ile “batılılaşmak”, “avrupaî” olmak isteyen züppeleri karikatürize etmektedirler (Akyıldız, 2014, s. 26). Bu noktada, Ahmet Mithat'ın kendinden aşırı emin, özgüvenli tutumu sekteye uğrar. Dolayısıyla, Avrupa'ya gerçekleştirdiği fiili seyahatinde önceki yazdıklarının geçerliliğini bir kez daha doğrulamayı bekleyen Ahmet Mithat, gidip görme fırsatı bulduğu ülkelerde tam olarak tahayyül ettiği ikili karşıtlığı bulamaz. Avrupa'nın manevi geri kalmışlığı, zannettiği gibi topyekûn bir ahlaki yozlaşma değilken, maddi ilerlemesi de sandığı gibi Osmanlı tarafından kolayca elde edilebilecek bir boyutta değildir. Ahmet Mithat, durumun gerçekte beklediğinden farklı olduğunu Paris'teki Sergi-i Umumi'nin Makine Sarayı'nı gördükten sonra tamamıyla idrak eder: “Bugünden sonra Avrupa terakkiyat-ı maddiyesinin gerçekten hayret-ferma-yı ukul-ı müdekin olacak dereceyi çoktan bulmuş da geçmiş bile olduğunu teslim eyledim” (Ahmet Mithat, 2015, s. 658). Avrupa'nın vardığı maddi ilerleme kolayca ihraç edilebilecek boyutu çoktan aşmıştır. Dolayısıyla Ahmet Mithat, o güne dek metinlerinde savunduğu Batı'nın maddi tarafını alıp manevi tarafını almamanın çok daha büyük boyutlu bir soruna işaret etmekte olduğunu ve bütüncül bir yaklaşım gerektirdiğini anlar.

O güne dek hem Ahmet Mithat için hem de Ahmet İhsan gibi Avrupa seyyahları için maddi gelişmişlik algısı binaların, caddelerin düzeninden, şehirleşmeden ibaretken, Ahmet Mithat ilk kez 1898'de Avrupa'yı gerçekten gördüğünde maddi ilerlemenin binalardan, caddelerden ibaret olmadığını; sanayide,

teknikte, bilimde, ulaşımda bütüncül bir kalkınmaya işaret ettiğini fark eder. Öyle ki, Osmanlı’da kadınlar hâlâ çırıkla ip dokurken Makinalar Sarayı’nda bunun seri üretimle her renkte, her şekilde yapıldığını görmüştür. Sadece makinalar, trenler, binalar, caddeler, bulvarlar, umumi bahçelerle de sınırlı değildir maddi gelişmişlik. Ahmet Mithat’ın seyahat boyunca zihnini, hayalini yoran maddi ilerlemenin bir başka maddi yönü olan, milletin manevi varlığının korunup saklanması meselesidir. Türk ve İslam tarihinin kültürel varlığına rağmen, bunları sergileyecek, koruyacak müzeler, kütüphaneler yani maddi ilerlemenin bu boyutu Osmanlı’da hiç yoktur.

Özetle, maddi gelişmişlik denilen şey, şehirlerin düzeniyle, kullanılan makinelerle, maddi varlığın saklandığı müzelerle ve kütüphanelerle bir bütündür ve Osmanlı tüm bu alanlarda Avrupa’nın yüzyıllarca gerisindedir. Ahmet Mithat (2015) Avrupa’nın neresinin beğenilip neresinin beğenilmeyeceği konusundaki tartışmalarda, Osmanlı için artık bu noktadan sonra Avrupa’yı beğenmemenin söz konusunu bile olamayacağını belirtir. Tek yapılması gereken herkesin el birliği ile çalışmasıdır. Buna rağmen Ahmet Mithat’a göre “Avrupa’yı geçebilmek muvaffakiyetini evladımız değil ahfadımız [torunumuz] için bile düşünürsek belki de yine istical etmiş [acele etmiş] sayılırız” (s. 54). Yine de herkes el birliğiyle çalışsa bile Avrupa’yı geçebilmek artık Osmanlı için iki nesil sonrası için bile hayaldir.

Ahmet Mithat’ın Avrupa’da gördüklerinden sonra sadece maddi ilerleme değil manevi geri kalmışlık konusundaki sarsılmaz inancı da dönüşüme uğrar ve maddi ilerlemenin boyutunu idrak ettiği noktada, maneviyat bir üstünlük aracı olmaktan çıkıp bir teselli bulma aracı olur. Ahmet Mithat’ın Avrupa’yı görmeden önce Batı’nın manevi açıdan Doğu’nun çok gerisinde kaldığına dair sarsılmaz bir inancı vardır. Avrupa’ya gittiğindiyse, geleneksel bir toplumsal ahlak anlayışı üzerinden tanımladığı bu manevi geri kalmışlığın pek çok Avrupa ülkesi için geçerli

olmadığını görür. Örneğin İsveçliler, sanayice gelişmiş de olsalar güzel ahlaklarını muhafaza etmişlerdir. Bu yönüyle, Ahmet Mithat'ın maddi olarak gelişen milletlerin manevi olarak geri kalmış olduğu tezi geçerliliğini yitirir.

Ahmet Mithat'ın maddi ilerleme karşısında duyduğu düş kırıklığının zirveye vardığı an, Paris'teki Makineler Sarayı'nı gördüğü andır. Ahmet Mithat burayı görmek için sabah erkenden çıkar ve sergi kapanana dek geri dönmez. Tüm gün makineleri inceler ve zihninde Osmanlı ile kıyaslar. Otele döndüğünde hem zihnen hem fiziksel olarak çok yorgundur. Madam Gülnar'a o gün gördüğü makinelerden ne kadar etkilendiğini anlatır. Ahmet Mithat'ın yeni söylemi Madam Gülnar'ı şaşırtır:

Acayip! Bu suret sizce bir fikr-i cedit, bir hikmet-i cedide demektir ki bana şimdiye kadar bundan hiç bahsetmemiştiniz.”
Öyledir. Fakat hemen bugün makine galerisini ziyaretim üzerine payda olmuş bir fikir, bir hikmet değildir. Epeyce günlerden beri bu fikir, bu hikmet kafamda dolaşıyordu. Bugün katiyen peyda eyledi. (Ahmet Mithat, 2015, s. 660)

Anlaşılacağı üzere, Ahmet Mithat'ın maddi ilerleme konusundaki bu yeni yaklaşımı bir anda değil, tüm seyahati boyunca gördüklerinin neticesinde oluşmuştur. Ahmet Mithat (2015) ilk kez Batı'nın sahip olduğu bu maddi gelişmişliğe gıpta ve hasetle bakar ve kendi memleketinde bunları görememekten dolayı adeta komplekse kapılır:

İnsanın kendini beğenmemesi kabil olamayacağından ben de nefsimdeki yüzlerce kusur ve seyyiatı görmemek zaafına duçarsam da beni nev'imın mesudiyetine gıpta ve bahusus haset edecek kadar redaet-i tabımı hiç görmediğimden vicdanımca kanaatım vardır. Fakat işe milliyet meselesi girdiği zaman işin başkalaştığını inkâr edemem. Öyle her ciheti mamur, müzeyyen, muntazam memleketleri görüp de kendi memleketimin bunlara benzememesini tahayyül edememek benim için asla kabil olamaz. (s. 659)

Ahmet Mithat, Avrupa ülkeleriyle Osmanlı'yı kıyaslar ve Osmanlı'daki kusurları görerek Osmanlı'nın da Avrupa'ya benzemesini tahayyül eder. Bu tahayyül, Ahmet Mithat'ın daha önceki anlatılarında olmayan bir tahayyüldür. Tam da bu noktada her zaman Batı'ya karşı bir üstünlük olarak ileri sürdüğü maneviyatı, bu kez Batı'nın maddi ilerlemesi karşısında bir teselli olarak gördüğü müstağrip (oksidentalist) bir

söylemde bulunur: “Meğer ki şu Avrupa’nın umran-ı zahirisine mukabil bizdeki mamuriyet-i maneviyeyi bir azar-ı hikmetle görüp fikr-i hikmetle düşünerek tab’ıma teselli vermeliyim” (s. 664). Ahmet Mithat için manevi üstünlük, Batı’nın maddi üstünlüğünü tasdik ettikten ve Osmanlı’ya dönüp baktığında, Osmanlı’nın yüzlerce kusurunu kabul ettikten sonra yaşadığı kıskançlık ve hayal kırıklığına karşı bir savunma ve bir teselli aracı hükmünü almıştır. Madam Gülnar’ın da Osmanlı’nın Batı karşısındaki manevi üstünlüğünü tasdik etmesi üzerine, Ahmet Mithat (2015) teselli bulur ve bu fikre kendisini inandırır: “Nasıl ki işte o tesliyeti buldum ve arkadaşım gibi fikr-i hikmetine itimat teslimiyetim olan bir zata da tasdik ettirerek itminanımı arttırdım” (s. 664). Ahmet Mithat’ın, Madam Gülnar gibi farklı din ve milletten olan, bilgili ve görgülü yol arkadaşlarına fikirlerini tasdik ettirmesi, kurmaca anlatılarında da okuru bu fikirlere ikna etmek için sık sık başvurduğu bir yöntemdir. Örneğin, seyahati konu alan ilk roman olan *Acaib-ül Alem*’de (2004) Suphi ve Hicabi gemi seyahatine çıkar ve yolda bir başka seyyah olan İngiliz Miss Haft ile karşılaşır. Seyahat boyunca tüm diyaloglarda Miss Haft, bu iki Osmanlı seyyahının Osmanlı’nın üstünlüğüne dair fikirlerini tasdik eder. Ardından daha inandırıcı kılmak için kendisi de bu üstünlüğü pekiştirecek örnekler verir. Aynı yöntem kurmaca dışı olmasına rağmen Madam Gülnar ile olan sohbette de işler:

Hatta iş bu dereceyle de kalmadı. Sohbetimiz daha ileriye gitti nazar-ı ibret ve fikr-i hikmetimiz önünde daha neler açıldı neler ki Avrupa’nın böyle badi-i emirde ve nazar-ı sathide akılları çilesinden çıkaracak olan mamuriyet ve ziynet-i fevkaladesini gıptaya bile şayan bulmamaya başladım. (Ahmet Mithat, 2015, s. 664)

Diyaloglar aktarılsa da Madam Gülnar ile olan sohbetin neticesinde Ahmet Mithat, Avrupa’ya gıpta ile bakmaktan bile vazgeçer ve bununla teselli bulur.

Ahmet Mithat, *Avrupa’da Bir Cevlan*’da Batı’nın maddi gelişmişliğinin kısa sürede elde edilemeyecek kadar ilerlemiş olduğu gerçeğini kabul eder. Bu gerçeğin

yol açtığı aşağılanma durumu karşısında Batı'nın maddi üstünlüğü söyleminden vazgeçerek, Doğu'nun Batı karşısında her anlamda üstünlüğüne dayanan müstağrip bir söylem yaratır. Bu söylemin ileildiği anlatı ise *Avrupa'da Bir Cevelan*'ın ardından yazdığı *Ahmet Metin ve Şirzat*'tır. Bu roman, Ahmet Mithat'ın Avrupa'ya gıpta ile bakan ve Batı'nın maddi üstünlüğü karşısında teselli arayan haline yanıtıdır.

1.2 *Ahmet Metin ve Şirzat*'a dair bir özet

Bu bölümde, *Ahmet Metin ve Şirzat*'ın farklı zamanlara ve mekânlara ait pek çok iç anlatıdan oluşan, çok katmanlı ve iç içe olan yapısını incelemeye başlamadan önce, on bir bölümden oluşan romanın olay örgüsü kısaca özetlenecektir.

1891 yılında tefrikasına başlanan *Ahmet Metin ve Şirzat yahut Roman İçinde Roman*, Ahmet Metin karakterinin anlatı zamanı on ikinci yüzyıl olan *Türk Şövalyesi Şirzat-ı Selçuki* adında bir kitaptan etkilenecek şekilde bu romanda anlatılan İtalya seyahatini on dokuzuncu yüzyılın imkânlarıyla tekrarlamasını konu alır. Ahmet Metin, *Türk Şövalyesi Şirzat-ı Selçuki (Şirzat del Seluçiya)* kitabına bir gün Kulekapısı'na giderken Yahudi bir kitapçıda tesadüfen denk gelir. Bu kitapta Anadolu'nun İçel taraflarından bir Türk asilzadesi olan Şirzat'ın denizcilikteki yetkinliğini ispatlamak için Sicilya'ya giderek orada tanıştığı Araplarla yaşadığı deniz maceraları ve kahramanlıkları anlatılır. Ahmet Metin bu kitabı okur ve Şirzat'ın on ikinci yüzyıldaki silinen izlerini açığa çıkarmak için kendisi de bu okuduğu romanda anlatılan yerlere bir deniz seyahati yapma kararı alır.

Evet! Ben bu romanı okuduğum zaman şu Şirzat'ın gezip dolaştığı yerleri gezmek dolaşmak merakına düştüm. Zira bu yerlerin bazıları, o zamanlar memalik-i Arap'ta iken şimdi bilküllüye Avrupalılaştı. Fakat hala birçok asar-ı bakiyesi var imiş. Gideyim, göreyim bu asar neden ibarettir, ahali-i hazırasında ahval-i sabıkadan bir fikir kalmış mı diye bu seyahati tertip eyledim. Posta vapuruyla dahi seyahat mümkün idiyse de sözün doğrusunu ister iseniz ben de kendime bir Şirzat süsü vermek istedim. (s. 78)

Ahmet Metin'e göre, *Türk Şövalyesi Şirzad-ı Selçuki* metnini okuyanlar Türk tarihinin Osmanlı'dan daha geriye, Selçuklulara dayandığını ve Avrupa ile olan ilişkilerinin aslında yedi sekiz asır öncesine dayandığını, o asırda da Doğu'nun Batı için maddi ve manevi bir örnek olduğunu görecektir. Böylelikle, gömülü anlatılardan söz ederken detaylı bir biçimde değinileceği gibi Ahmet Metin bir yandan bu yolculuğu yeniden yaparken bir yandan da kendi devam eden anlatısı içinde neredeyse eş zamanlı olarak anlatır. Ahmet Metin'in devam eden anlatısını ise karaktere yakın duran yazarsal anlatıcı aktarır.

Romanın ilk iki bölümünün "Yeni Hasan Mellah" ve "Yeni Meliketü'l-Bahr" olarak adlandırılmış olması, bu romanda birbirini yeniden üreten metinlere ve metinler arası yapıya bir göndermedir. Romanda Osmanlı, kendi gemisini kendi inşa edebilecek teknik ilerlemeye ulaşmış gibi tahayyül edilir. Bu bölümler, gemi inşasıyla ilgili detaylı bilgileri ve mürettebatın tanıtılmasını içerir.

Ahmet Metin gemiyi inşa ederken ve mürettebatı bir araya getirirken imgesel olarak da olay örgüsünü ortaya koyacak olan mekânı inşa etmekte ve karakterleri bir araya getirmektedir. Ahmet Metin, üç yıl boyunca sanayi, gemicilik ve seyahat üzerine kitaplar okur. Bu okudukları arasında en faydalı olan seyahat kitaplarıdır:

Zira gemi inşasına ve mellahlığına dair okunan kitaplardan kat'-ı nazar fakat seyahat kitapları daha birçok mebahise dahi yol açıyorlar. Öyle ya! Filanca yeri seyahat eden bir seyyah, o mahallin mazisine, haline, müstakbeline dair birçok şeylerden de bahsedecek. Seyahat bu suretle edebiyata, hikemiyata kadar varacak. Hele asar-ı kadimeye intikal ile arkeoloji ve nümizmatik, yani ilm-i mimari-i kadim ve ilm-i meskukat-ı kadimeye doğru da yol açılacak. (Ahmet Mithat, 2013, s. 39)

Gemi inşası ve denizciliğe dair bilgi edinilebilecek en iyi kaynak seyahat kitaplarıdır. Anlatıcı Ahmet Metin'in bu sözleriyle kendi romanını da teknik anlamda gerçeğe uygun bilgiler veren bir kaynak gibi meşrulaştırır. Ahmet Metin okudukları sayesinde bir gemi inşa edebilecek kadar bilgiye sahip olur. Böylece, tamamının

Türk olduğu vurgulanan işçilere İstanbul’da yapılmış ilk kotrayı inşa ettirir. Ahmet Metin bu geminin inşasını merak edenlere kendi defterini uzatır ve çizimlerini gösterir. Böylece, okur da karakterin yaptığı çizimleri doğrudan doğruya görmüş olur. Romanın içinde bu tür resimlerin yer alması o dönem için yeni bir tekniktir ve okurun metne gark olmasını sağlar. Bir anlatının somut temsili olan fotoğraf, muhatabın metne gark olması için en önemli yöntemlerden biridir. Böylece okur yavaş yavaş anlatıya dahil edilir (Schaeffer ve Vultur, 2005, 237-239). Bu romanın muhatabı bu çizimleri anlayabilecek bir okurdur. Zira, Ahmet Mithat’ın şimdiye kadar yazdığı seyahat kitaplarını okumuş ve kendisini bu yolla denizcilik konusunda geliştirmiştir:

Hasan Mellah gibi, Hüseyin Fellah gibi, Demir Bey gibi romanlarımızda ve Avrupa’da Bir Cevalan ve Seyyadane Bir Cevalan nam seyahatnamelerimizde kariin-i Osmaniyeimize hususat-ı bahriyeye dair birçok efkâr ve malumat vermiş olduğumuza mebnidir ki, bu eserimizde inşaat-ı bahriyeyi de biraz tafsile cesaret edebildik. (s. 96)

Bu romanda, karşımızda o güne dek yazdığı çok sayıda seyahat anlatısı ve genel olarak romanlar sayesinde roman tekniğini geliştirmiş bir Ahmet Mithat vardır. Aynı zamanda, muhatap da okudukları sayesinde kendisini geliştirmiş ve çok katmanlı bir anlatıyı bu sayede anlayabilecek bir okur olarak tahayyül edilir.

Başta tanıtılan kotra, Ahmet Metin’in İtalya seyahatine çıkacağı kotra değildir. Onun için yirmi metre boyunda yeni bir kotra inşa edilmektedir. Geminin yeniden inşası, romanın bütününde var olan “yeniden yazım” imgesini çağrıştırmaları bakımından önemlidir. Yeniden inşa edilen bu kotranın ismi Meliketü’l Bahr’dır. Bu isim daha eskiden yazılmış olan *Hasan Mellah* romanındaki Hasan Mellah’ın gemisinin ismidir. Dolayısıyla, yeni inşa edilen bu gemi, romanda yeni olanın, eski bir yapıya katıldığı, yeni olanın eskinin izlerini taşıdığı yapının da bir anlamda sembolüdür. Bu bölümlerde aynı zamanda seyahat sayesinde bir araya gelen gemi

mürettebatı hakkında kısaca bilgi verilir. Mürettebat geminin kaptanı Karadenizli Ömer Kaptan, hesap memuru kaptanın oğlu Süreyya, lostromo Hacı İsmail Çavuş, muço Katrina ve Ahmet Metin'in hizmetçisi Vasiliki'den oluşur. Bu karakterler dışında aşçının ve tayfanın da isimleri verilir, ancak hikâyenin olay örgüsüne bir katkıda bulunmayacakları için sonraki bölümlerde isimleri tekrar geçmez.

“Bir Eski Aşına” bölümünün olay örgüsüne yön veren en önemli olay, Ahmet Metin ve mürettebatın gemi ile yola çıktıktan sonra Atina'ya vardıklarında burada Mösyö Nikolso Le Boyar Çokogono ve eşi Madam Neofari Çokogono ile karşılaşmalarıdır. Bu karşılaşma anına dek gemide hiçbir olay yaşanmaz. Rutin olayların tekrarlandığı, can sıkıntısının ve bıkkınlığı hâkim olduğu durağan bir atmosfer içinde yolculuk devam eder. Ahmet Metin bu süreçte kamarasında yazı yazarak oyalanır ancak yazmaktansa kendisine yol boyunca eşlik edecek bir yol arkadaşının olmasını hayal eder:

Bir de yol arkadaşına ihtiyaç görüyor idi ki böyle bir arkadaşı olsa defterlere kaydedeceği şeylerin birçoklarını da dost-ı maarif-şiar ile müzakere ve münazara ve mücadeleden sonra kaydetmesi şüphesiz daha ala olur idiyse de Süreyya bu mevkii ihraz edemiyor idi. Ahmet Metin'in arkadaşına, musahibe olan ihtiyacını Vasiliki daha iyi tesviye edebiliyor idi. (Ahmet Mithat, 2013 s. 139)

Ahmet Metin'in seyahat boyunca kendisine eşlik eden, tarih, coğrafya, seyahat konularında diyaloglara girdiği ve kendisini bu konularda tasdik eden “kadın seyyah yol arkadaşı” tipi *Acaib-i Alem*'de (2004) Miss Haft ve *Avrupa'da Bir Cevelan*'da Madam Gülnar olarak görülür. Bu metinde bu tip Neofari'dir. Neofari de Ahmet Metin gibi bir seyahat anlatısından etkilenerek yola çıkmıştır. Hatta bu seyahat anlatısının da yazarı başka bir kadın seyyah olan Madam Brasey'dir. Neofari'nin çıktığı bu deniz seyahati Romanyalıların yaptığı ilk deniz seyahati olacaktır. Neofari, hem eski Yunan heykelleri kadar güzel hem de aklına hayran olunacak kadar zeki ve kültürlü biri olarak okura tanıtılır.

Ahmet Metin Neofari'yi ilk gördüğünde bir aşinalık hisseder (s. 160). Bir süre sonra, çocukken babası ile Romanya'da ziyaret ettikleri bir ailede Neofari ile Madam Koçagari adıyla tanıştığını ancak o zamanlar Neofari'nin Nikolso'nun değil, yaşlı bir adamın karısı olduğunu hatırlar. Madam Koçagari'nin nasıl olup da Madam Çokogono kimliğini aldığı bir merak unsuru yaratır. Bu noktada, yazarsal anlatıcı Madam Çokogono'nun tarihini bilmenin tüm Romanya'nın ve dolayısıyla Avrupa'nın tarihini bilmek demek olacağını ve bu yüzden de hikâyede önemli bir yeri olduğunu söyler.

Romanın "Madam Çokogono" isimli bir sonraki bölümünde de hem Madam Çokogono'nun doğumundan gemideki karşılaşma anına kadarki biyografisi hem de bu biyografiden yola çıkarak Avrupa'nın maddi ve manevi gelişmişlik durumu hakkında anlatıcının yorumları aktarılır. Buradaki temel mesaj, Avrupa'nın her yerinin aynı gelişmişlikte olmadığıdır. Ahmet Mithat'ın *Avrupa'da Bir Cevelan*'dan sonra bütüncül Avrupa algısının değişimi bu bölümde açıkça görülür. Anlatıcı bu bölümde gelişmekte olan ülkelerde açlıktan ölen olmamasına rağmen Avrupa'da açlıktan ölmenin, hatta intiharın yaygın olduğunu; henüz ekmek yapmayı bilmeyen, hâlâ ayakkabı yerine çarık giyen ülkeler olduğunu söyler. Anlatıcıya göre medeniyetin doğduğu yer kabul edilen Yunanistan'da bugün medeniyetten yoksun bir sürü Yunan vardır. Avrupa'nın şu an sahip olduğu medeniyetin tarihine bakılırsa görülür ki medeniyet İstanbul'un fethinden sonra Avrupa'ya hicret eden Rumlar sayesinde İtalya'ya, oradan Fransa ve Almanya'ya geçmiştir; yani Batı'daki maddi ilerlemenin özü Doğu'dadır (Ahmet Mithat, 2013, s. 161-165).

Neofari de anlatıcının çizdiği gibi yoksul ve medeniyetten uzak bir Avrupa ülkesi olan Romanya'da doğmuş ve Avrupai tarzda yetiştirilmiştir. Doğar doğmaz sütanneye verilmiş, kendi dilinden önce Almanca ve Fransızca öğrenmiştir.

Fransa’da eğitim almış ve tamamen alafranga tarzda yetiştirilmiştir. Daha sonra kendisi gibi Avrupalı yetiştirilmiş ancak kendisinden yaşça çok büyük bir adamla evlenmiş ve bir kızı olmuştur. Sonrasında ise çiftliklerine gelen Bükreşli bir delikanlı olan Nikolso ile tanışmıştır. Nikolso okuldan atılmış, kumarbaz, hovarda ve tüm servetini Paris’te tanıştığı Viyanalı bir aktriste yedirmiş biridir. Neofari Nikolso ile Paris’e kaçıp onunla yaşamaya başlamış ve ismini de Madam Çokogono olarak değiştirmiştir.

Bir sonraki bölüm olan “Sahfa-i Tarihe Bir Nazar” bölümü Neofari, Nikolso ve Ahmet Metin arasında geçen edebiyat ve tarih tartışmasına ayrılmış bir bölümdür. *Ahmet Metin ve Şirzat* (2013) romanının başlığında parantez içinde *Hakayık-ı Tarihiye Üzerine Bir Müesses Roman* yani tarihi hakikatler üzerine bir roman olduğu yazar. Ahmet Metin, *Şirzat-ı Selçuki* romanının türünün bir “roman istorik”, yani esaslı tarihe dayanan bir tarihi roman olduğunu, hatta gerçek olduğunu iddia eder. Nikolso’nun *Şirzat*’ın gerçek olup olmadığını sorması üzerine, “bence o hikâye bir hayal değildir. Bir hakikattir. (...) Ayrıca, hakikat olmayacak bile olsa inanılmayacak bir tarafı yoktur,” (s. 232) diye yanıt verir. Bu yanıt, anlatıcının “gerçek” ve “inandırıcı olma” kavramlarını aynı anlamda kullandığını gösterir. Ahmet Metin’e göre aslına uygun olarak yazılmış bir roman, bir tarihi metinden daha inandırıcıdır. Bu noktada hangi milletin yazdığının “gerçek” olduğunu belirleyecek olansa seyahattir. Ahmet Metin’i *Şirzat*’ın ardına düşüren de budur:

İki millet arasında cereyan edenleri iki tarih başka başka yazar. Beni *Şirzat-ı Selçuki* romanının arkasına düşüren de bu oldu.
Tarihte olmayan şeyleri aramak için mi?
Hayır, tarihte olanların doğrusunu aramak için. (Ahmet Mithat, 2013, s. 219)

Ahmet Metin’i yola düşüren, *Şirzat*’ın anlatısının gerçek olup olmadığını görme arzusudur. Ahmet Metin’e göre tarihi hayalden hakikate dönüştürecek olan seyahattir (s. 217). Seyahati lezzetli kılacak olansa yine tarih ve coğrafyadır.

Bu bölümün ardından gelen “Pire’den Otronto’ya” bölümünde bir önceki bölümde başlayan tartışma devam eder. Bu seyahate çıkılma nedeni, tarihi hayalden hakikate dönüştürmektir; bu yüzden aslında bu bir seyahat değil “mekteb-i irfan”a girmektir (s. 265). Yol boyunca Ahmet Metin, Ahmet Mithat’ın hâce-i evvel rolünü üstlenerek Osmanlı’nın Rusya ve diğer ülkelerle olan savaşlarını ve galibiyetlerini anlatır. Neofari de Osmanlı milletinin en büyük ve en şanlı millet olduğunu her seferinde tasdik eder (s. 351).

Bu bölüm bir yandan romandaki aksiyonun da yükselmeye başladığı bir bölümdür. Yunan hırsızlar gemilere baskın yaparlar. Neofari’nin gemisi yakılır ve yağmalanır, gemideki mürettebatın bir kısmı öldürülür. Bunun üzerine Neofari ve Nikolso Ahmet Metin’in gemisine geçer. Bu noktadan itibaren sürekli Neofari’nin Ahmet Metin’in ilgisini çekmeye çalışması karşısında Ahmet Metin’in ahlaklı bir Müslüman erkek olarak bu ilgiye karşılık vermemesi vurgulanır. Ahmet Metin’in terbiyesi ve nezaketi karşısında Neofari dilinin Ahmet Metin’e “Osmanlı”, “Türk”, “Müslüman” demeye varmadığını, zira Avrupa’nın zihnindeki Osmanlı profilinin cahil, barbar ve zalim olduğunu ifade eder. Oysa Ahmet Metin de Avrupalılar gibidir, onlardan tek farkı ise iffetli oluşudur (s. 346).

“Roman İçinde Roman” olarak adlandırılan bölüm o ana kadar ilerlemekte olan iç hikâyelere değinilen bölümdür. İç hikâyelerin bu bölümde öne çıkma nedeni, ana ekseni Ahmet Metin’in yolculuğu olan çerçeve hikâyede bir aksiyon yaşanmıyor oluşudur. Bu hareketsizliğe paralel olarak gemi de çok yavaş ilerlemektedir. Normalde iki saatte gidecekleri mesafeyi dokuz günde kat ederler. Bu da gemide karakterler için işsizlik ve iç sıkıntısı yaratır. Anlatıcı, tam bu durumda bu anlatımın içindeki diğer anlatılardan söz eder. Bölümün başında roman içinde roman olarak kast edilenin Şirzat’ın değil Neofari’nin iç anlatısı olması dikkate değerdir. Bu

romandaki asıl roman içinde roman durumu *Şirzad-ı Selçuki* romanı için söz konusudur. Ancak Ahmet Metin bir karakter olarak bir romanın içinde olduğunun bilincinde değildir. Bu yüzden karaktere yakın duran anlatıcı da roman içinde roman durumundan bahsederken Şirzad'tan bahsetmez.

Bu bölümde, Neofari'nin işlediği cinayet anlatıdaki önemli aksiyonlardan biridir. Neofari, Vasiliki ile Süreyya arasında gelişen aşk hikâyesinden haberdar değildir. Bu yüzden, Vasiliki'yi Ahmet Metin konusunda kendisine rakip olarak görür. Onu ortadan kaldırmak için geminin muçosu Katrina'yla para karşılığında iş birliği yapar. Ancak yaptıkları planı geminin İtalyan kılavuzu duyar. Kılavuzun duyduklarını Ahmet Metin'e anlatmasından korkan Neofari, bir gece sarhoş olup uyuyakalmasını beklediği kılavuzu, Katrina'nın yardımıyla denize atar. Neofari işlediği bu soğukkanlı cinayeti amaçlarına ulaşmak için yaptığı cesur bir hareket gibi görür:

Herkesin bu alemde matmah-ı nazarı, bir ümidi, bir arzusu olur. Mesela zengin olarak mesut yaşamak istersin yahut bir kocaya varmak emelinde bulunursun. Hasılı kendini bahtiyar etmek için herhangi bir şeye nailiyeti zihninde kararlaştırmış isen o şey senin matmah-ı nazarın, gayet-i maksadın olmuş olur. İmdi ona nailiyet yolunda sana herhangi bir şey mani olur ise mani-i mezkuru bertaraf ederek daima yolunu açık bulundurmalısın. Yol kapalı olursa sen maksada, maksat sana tekarüp edemezsiniz. Evet bazı kere de insanın maksadı kendi ayağın gelir. Mevani-i mezkurenin bazıları biraz korkunç olurlar. Eğer onlardan korkup ürküntü gösterecek olur isen maksadı kaybeyledikten başka kendi selametini bile tehlikeye koymuş olursun. Cüret lazımdır dostum cüret! Anladın mı? (Ahmet Mithat, 2013, s. 431)

Neofari'ye göre eğer hayatta bir amacın varsa bunu gerçekleştirmek için cesur olmak, ona giden yol kapalıysa bile bir yol açmak gerekir. Dolayısıyla, Neofari her ne kadar bir cinayet işlemişse de bir yandan da cesur, kararlı ve soğukkanlı biri olarak çizilir. Bu bölümde ayrıca Ahmet Metin Messina Gazetesi'nde haber olması üzerine Neofari'nin gerçek kimliğini bir kez daha öğrenir. Ancak olanlardan dolayı Neofari'yi suçlamaz. Başına gelenlerin sorumlusu hayatına giren erkeklerdir:

Elhasıl sizin düçar olmuş bulunduğunuz bu felaketlerden dolayı ilk mesuliyet kocanıza ait olup ondan sonra dahi sizin gençliğinize, güzelliğinize, servet samanınıza tamahen size taarruz eden ve sizin zaaf-ı nisvanınızı kendilerinin kudret-i merdaneleriyle düçar-ı mağlubiyet eyleyen erkekler birer birer mesul olurlar. Nasıl ki son mesuliyet dahi Nikolso'dadır. (s. 468)

Anlatıcıya göre Neofari'nin başına gelenlerin sorumlusu erkeklerdir. Metnin sonunda ahlaklı olmayı da kendisine bir erkek olarak Ahmet Metin öğretir. Neofari Ahmet Metin'in kadınlara karşı olan bu ahlakçı tutumunu eleştirir ancak bu metinde bir tartışma haline getirilmez: "En muvafık bulduğum tarif yeni filozoflardan birinin 'Kadın kısmı maziye çabuk unuttur, müstakbeli hiç düşünmez,' söylediği sözdür. Kadınların pek de lehine olmayan bu sözlerden dolayı feylosof [filozof] efendiye muaheze buyurmayınız..." (s. 464) demesi üzerine Neofari bu sözü iğneleyici bir şekilde "zavallı kadınlar" diyerek yanıtlar. Anlatıcı, Neofari'nin bu sözden maksadının kadınlar hakkındaki bu gibi hükümlerin haksız ve zalimane şeyler olduklarını anlatmak olduğunu söyler. Ancak yine anlatıcının sözleriyle Ahmet Metin bu sözü kendi hikmetine muvafık gelecek surette anlayarak "evet hakikaten zavallılardır," (s. 465) der. Böylece Neofari'nin feminist bakış açısı bir nebze de olsa ortaya konsa da anlatıcı hemen benmerkezci tutumuyla diyalogu burada noktalar.

Neofari, bu iç hikâyede bir cinayet işlemiş olsa da anlatıcı tarafından bilinçli ya da bilinçsiz olarak toplumsal normlara karşı koyan ve kişisel istekleri doğrultusunda hareket eden bir karakter olarak resmedilir. Amaçlarına ulaşmak için bir erkeği planlı bir şekilde öldürmekten çekinmez. Olaylar buraya varmadan önce en başta, evli olduğu adamı sevmediği için eş ve aynı zamanda annelik rollerini reddeder. Okuduğu bir kitaptan etkilenerek deniz seyahatine çıkar. Ne evli olması ne çocuk sahibi olması seyahate çıkmasına engel olmaz. Hatta, bu seyahate tek başına çıkacaktır ancak "bir kadına koca lazımdır" toplumsal düşüncesinden dolayı Nikolso'yu da yanına alır (s. 432). Öte yandan, Nikolso'yu cahil ve kültürsüz

bulduğu ve artık ona karşı bir hevesi kalmadığı için yanında istemez. Zira, yolculuğun devamında Nikolso'nun gemiden atılmasını sağlar.

“Sicilya’da Şirzat” adlı bölüm Ahmet Metin ve arkadaşlarının Şirzat’ın hikâyesinin anlatıldığı yer olan Palermo’ya varmalarıyla başlar. Bu bölüm ve bu bölümü takip eden bölümlerde ağırlıklı olarak Ahmet Metin’in *Şirzad-ı Selçuki* anlatısını Neofari’ye anlatması ve Neofari’nin dinleyerek yorumlaması şeklinde ilerler. Bu anlatıda değinilen yerleri gezerek buralarda Şirzat dönemine ait Doğu’nun üstünlüğünü ispatlayan izler bulurlar. Bu bakımdan, özellikle bu bölüm Doğu’nun maddi ve manevi üstünlüğü iddiasının en fazla doğrulandığı bölümdür. Ahmet Metin, *Şirzad-ı Selçuki* romanını anlatmaya Şirzat ve arkadaşlarının yemek yediği Pelegrino Dağı’nda başlar.

Buna göre, Cezayir’den Palermo Limanı’na Selçuklu Devleti’nden bir gemi girer. Bu gemi bir savaş gemisidir ve içinde Şirzad-ı Selçuki namında bir Türk asilzadesi bulunmaktadır. Şirzat, Mahmud El Mübarek adlı Sicilya’nın en meşhur tüccarlarından birinin konağına gider. Burada bir sofraya otururlar ve bir ara sofradakilerden biri Şirzat’a hangi kahramanlıklarda bulunduğunu sorar. Şirzat da henüz çocukluktan yeni çıkmış olduğunu, kendi kahramanlığını tecrübe edebileceği bir fırsatın gelmediğini söyler ve onlardan anlatmalarını ister. Muhammed El Mübarek bir tanıktan dinlemiş olduğu bir hikâyeyi anlatır. Bu hikâyede Kazım isimli biri Trablusgarp’tan Marsilya’ya doğru bir Fransız gemisi geleceğini ve bu gemide yüzlerce Müslüman esir olduğunu, eğer geminin yolunu iki yüz adamla keserlerse bu Müslümanları kurtarabileceklerini söylemiştir. Ona inanan Müslümanlar gemiyle yola çıkmışlar ancak yolunu kestikleri gemide aslında Müslüman olmadığını, üç dört yüz silahlı adam olduğunu görmüşlerdir. Bu adamların elinden sadece bu hikâyeyi aktaran tanık sağ kurtulmuştur. Hikâyeyi dinleyenlerden biri bu ihaneti yapan Kazım

El Mürtet'in Ostika'da bir manastırda saklandığını haber aldığını söyler ve ölen Müslümanların intikamını almak için buraya gitmeyi önerir: "Haydi bakayım oğullarım! İçinizde gerçekten kahraman var ise meydana çıksın da intikamını alalım!" (Ahmet Mithat, 2013, s. 529). Şirzat, bu durumu kahramanlığını ispatlamak için bir fırsat olarak görür ve birkaç adamla birlikte Kazım El Mürtet'in saklandığı Ostika Manastırı'na gitmek üzere gemiyle yola çıkar.

Ahmet Metin bu noktada anlatıya ara verir ve devamını kendi gemileri de Ostika Manastırı'na vardığında getirir. Manastıra vardıklarında Şirzat, Kazım El Mürtet'i rahip kıyafeti giymiş ve rahip gibi bir sakal bırakmış olarak bulur. Kazım, ele geçirildiğinde kendisini öldürmeleri için Arapça olarak yalvarır. Bu sesi duyan Şirzat, sesi çok tanıdık bulur ve Kazım'ın yüzüne baktığında onun aslında Cafer El Tercüman olduğunu görür. Böylelikle Kazım idam edilmekten kurtulur. Henüz Kazım'ın gerçekte kim olduğu ortaya çıkmadan, bir Frenk gemisi bu kez Arapların üzerine bir baskın yapar ve onların gemilerini ele geçirir. Sicilya bayrağını indirerek Papa bayrağını asarlar. Şirzat ve Cafer'i de esir alarak gemiye alırlar. Bu gemide Şirzat, Cafer'den nasıl buralara geldiğini anlatmasını ister. Cafer'in Şirzat'a anlattıklarını Ahmet Metin de Cafer'in ağzından Neofari'ye anlatır. Buna göre Cafer El Tercüman, küçük yaşlarda Suriye korsanları tarafından esir alınmıştır. Daha sonra Şirzat'ın babası onu beğenerek hizmetine almıştır. Hem İtalyancayı hem Türkçeyi hem de Arapçayı çok iyi bildiği için Cafer, Şirzat'ın babasına ticari konularda yıllarca tercümanlık yapmıştır. Bir yandan İslamiyet'i bir yandan Türkçeyi ve Arapçayı çok iyi bildiği için herkes onu Müslüman olarak tanımaktadır. Şirzat'ın babası Cafer'i akrabalarından bir prensesle evlendirmek istemiştir ancak Cafer bahaneler bularak evlenmeyi reddetmiştir. Reddetmesinin asıl nedeni kendisini kalben Katolik hissetmesi ve bu yüzden Müslüman bir kadına gönlünün razı

olmamasıdır. Bir gün efendisinin gemileriyle Malta'ya uğradığında burada Napoli'ye gidecek bir gemideki Hristiyanlarla tanışmış ve efendinin altınlarını çalarak bu gemiyle kaçmış ve Venedik'e kadar gelmiştir. Buraya vardığında, kendisini Tomas Kruza olarak tanıtmıştır.

Hristiyanlar onun Müslümanlar için bir casus olduğunu düşünmektedirler. Hristiyanların tarafında olduğunu ispatlamak için de Mahmud El Mübarek'in anlattığı gibi iki yüz adamın ölümüne yol açmıştır. Buna rağmen Hristiyanların tam olarak güvenini kazanamaz ve pek çok kişi kendisine düşmanlık besler. Bu esnada, Roza Dellaroka isimli bir kızla aralarında ilk görüşte aşk başlamıştır fakat bu kız çok saygın bir aileye mensuptur. Bu yüzden annesi kızının Tomas Kruza gibi ile evlenmesini istemez. Kızını kaçırmamasından korkarak onu Ostika Manastıra'na saklar. Tomas Kruza da hem kızı bulmak hem de Roma'da kendisine düşmanlık besleyenlerden kaçmak için papaz kılığına girmiş ve ismini de Frer Pavlos olarak değiştirmiş ve bu manastıra gelmiştir. İkinci baskını yapan Hristiyanlar Kazım'ın manastırı Müslümanlara onun yağma ettirdiğine inanmış ve idam edilmesi için emir vermişlerdir. O anda anlaşılmalıdır ki Cafer aslında Madam Dellaroka'nın çocuğudur ve Roza'nın da üvey kardeşidir. O anda bir kez daha idamdan kurtulur ve olmaması gereken bir evlilik önlenmiş olur. Bu bölüm, Şirzat anlatısı ile başlayıp Kazım'ın başından geçenlerin anlatılmasıyla sona erer. Ahmet Mithat bölümün sonunda "Kazım El Mürtet'in Malta'da İskender Şir Bey'in gemisinden altınları alıp kaçtığı zamandan bed' ile ta salb olunacak iken ölümünden kurtulduğu vakte kadar bütün sergüzeşti cem ediliş oluyor," (Ahmet Mithat, 2013, s. 580) diyerek okur için karmaşık ve takip etmesi zor olabilecek olan anlatıya bir çerçeve çizer. Kazım El Mürtet'in başına gelen olayların nedeni karakterin kendisinin de ifade ettiği gibi huzur içinde yaşadığı Müslüman topraklarından ayrılmasıdır.

“Eski Robinson” bölümünde Şirzat ve Roza’nın ıssız bir adaya düşerek hayatta kalmaları ve bu adada Şirzat’ın ahlakından etkilenen Roza’nın Hristiyanlık dininden Müslümanlık dinine geçişi anlatılır. Ahmet Mithat (2013) bu adanın Eski Robinson’un ikamet ettiği yer olduğunu söyler. Neofari *Robinson Crusoe* hikâyesini bildiğini ancak bu eskisi midir yenisi midir bilmediğini söyler. Ahmet Metin bunun üzerine “O dediğiniz *Robinson Crusoe* yenisidir madam! Benim dediğim eski Robinson ise Şirzad-ı Selçuki’den ibarettir,” (s. 632) der. Daniel Defoe’nun da bu hikâyeyi Alexander Selkrik adlı gemiciden aldığını anlatır ve onun da hikâyesine kısaca değinir. Ahmet Metin’e göre Şirzat ve Roza’nın bu adadaki hikâyesi yazılacak olursa *Robinson Crusoe*’dan aşağı kalmayacak bir roman meydana gelecektir.

Beş buçuk ayın sonunda tesadüfen Aydınogulları’na ait bir geminin adaya uğramasıyla Şirzat ile Roza kurtulmuş olur. Ancak doğrudan Anadolu’ya gitmezler çünkü Şirzat, Roza’yı önce Roma’ya annesine götüreceğine söz vermiştir. Gemi halkı bunun kendilerini Frenklere kendi elleriyle teslim etmek demek olduğunu söyleyerek karşı çıkmasına rağmen Şirzat sözünü tutar. Roma’ya vardıklarında Roza annesine Şirzat’ın ahlak bakımından Hristiyanlardan üstün olduğunu bir kez daha tasdik eder: “Şirzad-ı Selçuki’den gördüğüm sadakat ve savfet-i fevka’l beşeriyeyi ne Hristiyanlıkta ne de sair hiçbir kimsede görmek mutasavver olamayacağından...” (Ahmet Mithat, 2013, s. 675). Roza, ıssız adada bir dönüşüme uğrayarak Hristiyanlıktan vazgeçip Müslüman olur ve Müslüman bir erkekle evlenip Anadolu’ya yerleşme kararı alır.

Son bölüm olan “Netayiç” bölümünde tüm iç hikâyeler yolun sona ermesiyle beraber sona erer. Şirzat ve Roza birlikte Anadolu’ya gitmek üzere Roma’dan ayrılırlar. Cafer El Tercüman’ın hikâyesinin sonu verilmez. Neofari “öyle ise roman neticesiz kalmış oluyor,” dediğinde Ahmet Metin romancının hikâyeyi karakterlerin

doğumundan ölümüne kadar vermek zorunda olmadığını söyler (s. 686). Vasiliki “kendim Rum olduğum halde bunca senedir Müslüman kapısında, sizin kapınızda bulunurum. Rumları da öğrendim. Müslümanları da,” (s. 702) diyerek Müslüman bir erkek tercih eder. Tüm bu hikâyeler sonuçlandıktan sonra Ahmet Metin ile Neofari sanki bir romanı bitiren okurlar gibi birer fincan çay içerler. Son olarak sıra Neofari’nin hikâyesine gelir. Ahmet Metin, Neofari’nin başına gelenleri Müslüman ve Türk bir ailede yetişmemiş olmasına bağlar.

Yolculuk sona erdirdiğinde gemide ufka bakarlarırken Neofari kendisinin de içinde bir karakter olarak yer aldığı, ana çizgisi Ahmet Metin’in gemi yolculuğu olan hikâyenin sonunun geldiğini ilan eder: “Senyör! Şu halimiz de Meliketü’l Bahr’in istismal eylediği üçüncü romanın neticesi olsun. Şirzat, Roza Dellaroka ile ve Süreyya, Vasiliki ile mail-i meram oluyorlar. Biz dahi yekdiğerimizin hasretine kanaatle romanımızın neticesini istintaç etmiş olalım,” (Ahmet Mithat, 2013, s. 702).

Neofari bu yolculukta Ahmet Metin’in güzel ahlakından etkilenecek yolun sonunda kocasının ve kızının yanına dönüp tekrar Madam Koçagari kimliğine dönmeye karar verir. Yaş şehrinde *Etuan de Karpat* adlı bir gazetede seyahatini yazmaya başlar. Gazatenin her sayısını Ahmet Metin’e de gönderir. Neofari tekrar toplumsal düzene dahil olmuştur ancak öte yandan işlemiş olduğu bir cinayet söz konusudur ve bu cinayet cezasız kalmamalıdır. Bu yüzden, Ahmet Metin bir gün gazeteden yazıların sona erdiği çünkü Madam Neofari Çokogano’nun bir kaza sonucu nehre düşerek boğularak öldüğü haberini alır. Böylece ilahi adalet tecelli etmiş olur. Neofari her ne kadar yaşam tarzını değiştirip eşine ve çocuklarına dönse de maneviyatını kaybetmiştir bir kere. Anlatıcıya göre, maddiyat el değiştirebilse de kaybedilen maneviyatın bir daha geri kazanılması mümkün değildir.

BÖLÜM 2

GÖMÜLÜ ANLATILAR VE KRONOTOP KAVRAMI

Ahmet Metin ve Şirzat romanında, yazarın sahip olduğu, Doğu'yu Batı'dan maddi ve manevi olarak üstün gören ideolojik söylemin anlatıdaki iskeletini gömülü anlatı yapısı oluşturur. Gömülü anlatı yapısı aynı söyleme ve ideolojiye sahip, farklı zamana, mekâna ve karakterlere ait birden fazla anlatının bir arada bulunmasını sağlar. Bu anlatıların her biri diğerini açıklar, birbiriyle benzerlik kurar. Böylelikle anlatıcının iletmek istediği ideoloji, diğer metinler ve karakterler tarafından tekrar ve tasdik edilir. Metnin içinde kendi kendini tasdik eden bir yapı kurulur. Dolayısıyla, gömülü anlatı yapısı ideolojinin iletilmesi için uygun bir işleve sahiptir. Metindeki yapıyı incelemeden önce, bu bölümde öncelikle gömülü anlatılar ve işlevleri ile ilgili teorik yaklaşımlara yer verilecektir. Bu teorilerde, aynı anlama gelen kavramların farklı anlatıbilim teorisyenleri tarafından farklı kelimelerle adlandırılmış olması öncelikle böyle bir inceleme yapmayı ve bu doğrultuda hangi terminolojinin kullanılacağını belirlemeyi zorunlu kılar. Metin analizine geçildiğinde kafa karışıklığını önlemek adına önceden karar verilen bu terimler kullanılacaktır.

Metnin sahip olduğu ideolojinin metinde iletilmesini sağlayacak olan gömülü anlatı yapısı üzerinde durulduktan ve bu tür anlatıların yer aldığı metinlerin iskeleti ortaya konulduktan sonra, bölümün devamında bu iskeletin metinde zaman ve mekân sayesinde nasıl ete kemiğe büründüğü anlaşılır kılınmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası olan kronotop kavramı tartışılacaktır. Bu kavramı açıklarken özellikle kavramı ortaya koyan Bakhtin'in (1981) "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" makalesinden faydalanılacaktır. Bir metnin sahip olduğu kronotopun metnin yazıldığı sosyal ve

kültürel arka planla etkileşimine değinilecektir. Sonrasında yine Bakhtin'in ortaya koyduğu ve romanda olay örgüsünü belirleyen belli başlı kronotoplara ve yan kronotoplara değinilecektir.

2.1 Gömülü anlatılar

Gömülü anlatı, en genel haliyle metinde karakterlerin, zamanın ve mekânın yer aldığı matris anlatının içinde yer alan ve bu ilk anlatıyla arasında ilişki olan ikinci bir anlatıyı ifade eder. Gömülü anlatının yer aldığı düzey, matris anlatının yer aldığı düzeyden farklıdır. Gömülü anlatı düzeyindeki anlatının anlatıcısı, bu anlatıyı okura/dinleyiciye aktarmakta olduğu matris düzeyin bir karakteridir. İlk okumada biraz karmaşık gelebilecek olan bu anlatı çerçevesinin en yalın karşılığı “hikâye içinde hikâye” ifadesidir.

Gömme eylemi, entegre etmek, araya eklemek, bir şeyi başka bir şeyin kapsamına dahil olacak şekilde bir araya getirmek anlamlarına gelecek şekilde kullanılır. Mieke Bal'a göre (1997) gömülülük olgusu üç kavramın birlikte bulunması koşuluyla gerçekleşir: Araya ekleme, alt-sıralama ve homojenlik.

Araya ekleme (*insertion*): Bal, bu kelimeyi özellikle matris anlatıyla, matris anlatının arasına eklenen metin arasındaki bağlantıyı ortaya koymak için daha ziyade bir kaynaşma halini belirtmek için kullanır. Araya giren anlatı ile matris anlatı arasındaki geçişler okur tarafından algılanabilir olmalıdır ya da yeterli bir analizden sonra algılanabilir hale gelmelidir. Eğer araya giren anlatı ve matris anlatı her biri kendi zaman-uzamına, anlatıcısına sahip ayrı ayrı iki metin gibi duruyorsa ortaya anlamsız bir yapı çıkar.

Alt-sıralama (*subordination*): Matris anlatı ile araya eklenen metin arasında bir şekilde hiyerarşik bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki metnin evrenine ait özne-

nesne, parça-bütün, söylem-içerik arasında olabilir. İki anlatı arasında hiyerarşik bir yapı kurulamaması durumunda anlatılar iç içe değil yan yana durur. Örneğin, iki kişi arasında devam eden bir diyaloga üçüncü bir kişi dahil olduğunda bu diyaloglar iç içe değil, yan yana dururlar ve aralarında hiyerarşik bir yapı bulunmaz. Bu yüzden gömülü bir yapıdan söz edilemez. Eğer diyaloga dahil olan üçüncü özne, iki öznenin konuştuğu konu ile bağlantılı olan farklı bir hikâye anlatıyorsa bu yapı hiyerarşıktır. Bal hiyerarşinin temelini anlatıdaki özne-nesne ilişkileri olarak değerlendirir. Bir anlatı nesnesi bir sonraki seviyede özne oluyorsa burada bir gömülü olma durumu söz konusudur. Anlatıbilim alanından söz ediliyorsa bunun nesnesi anlatı metinleridir. Bu nesnenin öznesi ise anlatıcıdır.

Homojenlik (*homogeneity*): Bal, homojenlikle gömülü olan parçaların aynı sınıfa ait olmasını kast eder ve yapısalcı yaklaşıma dayalı bir kriter ortaya koyar. Örneğin, bir metin söz konusu olduğu için cümlelerden oluşan yapı homojendir. Eğer, tanım Almanca cümlelerden oluşan bir yapı olursa araya giren Fransızca cümleler homojen yapıyı bozar. Anlatıbilimsel açıdan, gömülü bir anlatıdan söz edebilmek için, bir anlatının yine başka bir anlatının içinde yer alması gerekir. Bu anlatı, betimleyici, açıklayıcı, sözlü ya da yazılı bir anlatı olabilir ancak nihayetinde anlatısal olmalıdır.

2.1.1 Anlatı düzeyleri

Buraya kadar gömülü olma durumunun tanımı yapıldıktan sonra, bu alt bölümde matris anlatı ve gömülü anlatıların birbirleri ile olan ilişkilerine değinilecektir. Farklı kuramcıların bu ilişkileri ortaya koyarken kullandıkları aynı anlama gelen farklı terimlerin uygunlukları tartışılacak ve tezin geri kalanında kullanılacak olan terminolojiye karar verilecektir.

Manfred Jahn (2012) gömülü anlatı terimi yerine, farklı anlatıbilim kuramcılarının kavramsallaştırdığı, her biri aynı anlama gelen “ikinci düzeydeki anlatı”, “iliştirilmiş anlatı” ya da “alt anlatı” (*hypo-narrative*) terimlerini önerir. Bu anlatıların gömülü oldukları temel anlatı içinse “birinci düzeydeki anlatı”, “çerçeve anlatı” ya da “matris anlatı” (*matrix narrative*) terimleri kullanılabilir. Fakat her ne kadar tüm bu kavramlar aynı anlama gelse de tam olarak ifade edilen durumu karşılamayabilir. Jahn bunun da tartışmasını yapar. Örneğin, temel metne dair öne sürülen “çerçeve anlatı” teriminin muğlak çağrışımlara yol açabileceği için tercih edilmemesi gerektiğini söyler. Onun yerine, matris anlatı demek daha uygundur. Bu terim, kelime kökeni olarak da bakıldığında özellikle “iç içe olma” halini ifade ettiği için anlamlıdır. “Latince ‘mater’ (anne, rahim, kaynak...) kelimesinden türemiştir ve ‘içinden başka bir şeyin türediği bir şey’ anlamına gelmektedir (Jahn, 2012, s. 56). Matris anlatının içinde sınırsız sayıda iliştirilmiş anlatı yer alabilir. Matris anlatının içinde yer alan bu sınırsız sayıda anlatı yapısı, edebi ve/ya sözlü olmayan anlatılar için de düşünülebilir. Örneğin, bir ressamı resim yaparken başka bir ressamın da onun resmini yapıyor olması ve onu da üçüncü bir ressamın resmediyor olması gibi (*mise en abîme*) ya da filmin içinde başka bir film çeken karakterler bu yapıya örnektir. Bu anlamda “matris anlatı” terimi kapsayıcı bir terimdir (Nelles, 2005).

Jahn’ın ve diğer anlatıbilim kuramcılarının matris anlatılara dair görüşlerinin çıkış noktasını anlamak için, bu anlatı sorunsalını yirminci yüzyılın ikinci yarısında ilk kez ele alan Genette’in yaklaşımına ve terminolojisine değinmek gerekir. Genette gömülü anlatıları tartışırken bu anlatıların öncelikle birbirinden farklı düzeylerde gerçekleşiyor olmalarını temel alır. Genette’e göre, bir anlatıda aktarılmakta olan herhangi bir olay, öyküsel düzeyde, bu anlatıyı üretmekte olan anlatıcının bulunduğu düzeyin bir düzey üzerindedir (Genette, 2011, s. 248).

Bu tanım birkaç kavramı açıklığa kavuşturmayı gerekir. Buna göre, anlatı evreninin, yani öyküsel (*diagetik, diegetic*) düzeyin dışında kalan gerçek yazarın kurmaca metni yazdığı düzey öykü dışı (*extradiegetic*) düzeydir. Bu düzeyde bir anlatı oluşturan anlatıcı öykü-dışı anlatıcı olarak nitelendirilir. Öykü dışı anlatıcının oluşturduğu anlatının içinde yer alan olaylar öykü içi (*intradiegetic*) düzeydedir. Bu düzeyin anlatıcısı öykü içi anlatıcıdır. Bu anlatıcının anlattığı anlatı öykü üstü (*metadiegetic*) bir anlatıdır (s. 248).

Metni bu bölümde detaylı analiz etmeden sadece kavramların daha anlaşılır olması adına, *Ahmet Metin ve Şirzat*, bu terminoloji üzerinden yorumlanacak olursa, Ahmet Mithat Efendi'nin kurmaca *Ahmet Metin ve Şirzat*'ı yazışı, birinci düzeyde gerçekleşen öykü dışı (*extradiegetic*) bir yazınsal edimdir. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ın içinde anlatılan olaylar bu ilk anlatının içinde yer alır, dolayısıyla bu olayların hepsi öykü içi (*intradiegetic*) olur. *Şirzat*'ın anlatısı içinde anlatılan olaylar ikinci düzeye aittir ve birinci düzeyde bir kahraman olan Ahmet Metin tarafından aktarılır. Bu durumda, *Şirzat* anlatısı, öykü içi (*intradiegetic*) bir anlatıcı tarafından anlatılan öykü üstü (*metadiegetic*) bir anlatıdır. İlk iki düzeyi açıklamak için Genette'in kullandığı bu terminoloji kullanışlı olmasına rağmen, *Ahmet Metin ve Şirzat* gibi üçüncü düzeyin de söz konusu olduğu anlatılarda yetersiz kalır. Böyle bir durumda ya Nelles'in önerdiği gibi tetradiyejetik (*tetradiegetic*), pentadiyejetik (*pentadiegetic*) vb. gibi terimler ya da Jahn'ın önerdiği gibi meta meta diyejetik "*meta-metadiegetic*" gibi terimler kullanmak gerekecektir. Öte yandan, Rimmon-Kenan, Genette'in öykü üstü "*metadiegetic*" terimini de sorunlu bulur. Çünkü "meta" ön eki Yunanca "üstünde, arasında, beraber" anlamlarına gelir. Bunun yerine, yine Yunanca "altında" anlamına gelen "hypo" ön eki ile oluşturulan alt-anlatı (*hypo-narrative*) terimini bir alternatif olarak sunar (Jahn, 2012, s. 58).

Ahmet Metin ve Şirzat'ta yer alan farklı düzeylerdeki anlatılardan söz ederken yukarıda bahsedilen terimlerin hem Türkçe karşılıklarından hem de kendi dillerindeki çağrışımlarından dolayı kafa karıştırıcı olabileceği düşünüldüğü için, bu tezin metin analizi kısmında mümkün olduğunca Jahn'ın, Rimmon-Kenan'dan alıntılacağı terimlere başvurulacaktır. Bu terimler son derece yalın ve hem düzeyleri hem de anlatıcıları birinci, ikinci, üçüncü şeklinde adlandırmaya dayanmaktadır. Bu doğrultuda, ikinci bir anlatıya iliştilirili olmayan matris anlatı, birinci düzeydeki anlatı kavramıyla adlandırılır. Birinci düzeyde yer alan bu anlatıya başka bir anlatı iliştilirirse bu anlatı ikinci düzeydeki anlatı kavramıyla adlandırılır. İkinci düzeydeki anlatıya ilişik bir anlatı söz konusuysa bu da üçüncü düzeydeki anlatı kavramıyla adlandırılır. Aynı bakış açısıyla, birinci düzeyde yer alan bir anlatıcı “birinci düzeydeki anlatının anlatıcısı”; ikinci düzeydeki anlatıcı da “ikinci düzeydeki anlatının anlatıcısı” olur. Bu çok yalın adlandırma kavram karmaşasının önüne geçecektir (Jahn, 2012, s. 56).

2.1.2 Anlatı düzeyleri arasındaki hiyerarşi

Özellikle Jahn'ın belirttiği gibi “birinci”, “ikinci”, “üçüncü” gibi farklı düzeylerdeki anlatılardan söz edildiğinde ister istemez hiyerarşik bir yapı da kurulmuş olur. Ancak bu hiyerarşik yapı aslında bir adlandırmadan öte değildir ve anlatı seviyelerine işaret eder; birinci düzeydeki anlatının diğer düzeylerdeki anlatılardan daha önemli olduğu ya da kronolojik olarak daha ilerde olduğu anlamına gelmez (Bal, 1981, s. 58).

Anlatıyı bu şekilde hiyerarşi çağrıştıran düzeylerle ifade etmenin yol açtığı asıl sorun anlatının mekanik bir yapıdaymış gibi düşünülmesine yol açmasıdır. Oysa, pek çok anlatıda düzeyler arasında çok keskin sınırlar yoktur. Her biri temel anlatının içinde olup aynı düzeyde yer alan ve yan yana duran ve yine de birbirinden ayrı olan

anlatılar söz konusu olabilir. Benzer şekilde, aynı düzeyde yer alan karakterin birbirlerinden ayrı hikâyeleri eş zamanlı gelişme gösteriyor olabilir. Bu durumda bu iki hikâye arasındaki ilişkiyi hiyerarşi bildiren terimlerle adlandırmak sorunludur. Dahası, birinci düzeyde yer alan anlatıcının ikinci düzeydeki bir anlatıyı bölerek araya girip olayları yorumlaması ya da ek bilgi vermesiyle düzeyler birbirine yaklaşır, hatta birbirine değer. Bir düzeyde anlatılmaya başlayan bir anlatının devamı farklı bir düzeyde getirilebilir. Bir düzeydeki bir olay, başka bir düzeydeki olayların akışına yön verebilir. Dolayısıyla, bir hiyerarşi varsa bile bu farklı düzeylerdeki metinlerin sürekli etkileşim hakkında olduğu, sınırların muğlak hale geldiği bir hiyerarşi olabilir (Yücel, 1933, s. 36).

2.1.2.1 Anlatısal metalepsis

Eğer farklı düzeylerdeki anlatılar mekanik değil, birbiriyle ilişki kuran dinamik bir yapıdaysa bu kez bu düzeyler arasındaki geçişin nasıl gerçekleştiği sorunsalı ortaya çıkar. Genette'in ilkelerine göre bir düzeyden başka bir düzeye geçiş ancak "bir duruma başka bir durumun bilgisini aktarmayı sağlayan söylemin alıntılanması yoluyla olabilir" (Genette, 2011, s. 254). Bunun dışında kalan düzeyler arası geçişler birer sınır aşımıdır ve öykü dışı anlatıcının öykü içi anlatı evrenine, ya da öykü içi bir anlatıcının farklı düzeyde yer alan bir evrene izinsiz şekilde girişi sonucu gerçekleşir (s. 256). Kimi zaman metnin yazarı, sanki kendi bulunduğu uzamdaki zaman ile hikâyenin anlatı zamanı eş zamanlı ilerlemekteymiş gibi konuşabilir. Örneğin, karakter bir konuda bir şeyler anlatırken Ahmet Mithat'ın araya girerek karakterin anlattığının hepsini alıntılayamadığını çünkü karakterin konuşma hızı ile kendisinin bunları yazma hızının aynı olmadığını söylemesi bu bağlamda bir anlatısal metalepsis örneğidir.

Metalepsis kavramı içinde değerlendirilen bir başka durum, Genette'in terimleriyle üst öyküsel bir anlatının, sanki öyküselmiş gibi anlatılması durumudur. Bu durumda, anlatıcı hikâyesini anlattığı karakterin sözlerini tamamen onun sesiyle aktarır ve böylelikle bir anlatıcı olarak aradan çekilir. *Ahmet Mithat ve Şirzat*'ta, Ahmet Metin'in Cafer El Tercüman'ın hikâyesini alıntılarken "hikâyeyi Cafer El Tercüman'ın ağzından anlatalım," dedikten sonra "yaptım", "söyledim" gibi ifadelerle aktarması bu duruma örnektir. Genette (2011) bu anlatılama biçimini özel olarak indirgenmiş üst öyküsel (*reduced metadiegetic*) ya da sözde öyküsel (*pseudo diegetic*) olarak adlandırır (s. 258). Genette'in bu kavramı daha geniş bir çerçevede anlatıcının kendisine ait olmayan bir anlatıyı doğrudan doğruya anlatması şeklinde de yorumlanabilir.

2.1.2.2 Sözde-öyküsel anlatı (*pseudo diegetic narrative*)

Genette (2011) sözde öyküsel anlatı kavramını "kökeni bakımından ikinci düzeyde olan, ama aniden birinci düzeye çıkarılan ve kaynağı ne olursa olsun bir anlatıcı kahraman tarafından üstlenilen anlatı" olarak tanımlar (s. 262). Bunu, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanının ilk versiyonu olan *Jean Santeul*'daki anlatıyı örnek vererek açıklar. Bu romandaki durum özetle şöyledir: Kim olduğu bilinmeyen bir dış öyküsel anlatıcı tatil yaparken bir yazarla tanışır. Bu yazar o esnada bir roman üzerinde çalışmaktadır. Her akşam yazdığı kadarını bu dış öyküsel anlatıcıya okur. Aradan yıllar geçer ve yazar ölür. Aynı dış öyküsel anlatıcı bu yazarın romanının bir kopyasını bir şekilde bulur ve onu yayınlamaya karar verir. Bu anlatı da romana adını veren *Jean Santeul*'dur. "İç öyküsel anlatıcı kendi hikâyesini anlatmaz ve anlatısı sözlü değil, yazılıdır. Hatta bir roman içerdiği için edebidir" (s. 259). Ayrıca

metne adını veren bu roman, okur ile metnin kurmaca yazarını doğrudan iletişime geçirir. Böylelikle, anlatının üst öyküsel niteliği neredeyse belirsiz bir hale gelir. Her durumda, birinci düzeydeki anlatının ikinci düzeye geçmesini sağlayacak bir özellik ortaya çıkmış olur. Anlatıcı kendisi hayatta değilken yaşanmış olaylara, dolayısıyla ancak başka bir metin vasıtasıyla erişilebilecek bilgilere, kayıp bir metnin yazarsal anlatıcılığını üstlenerek erişmiş olur. Tarihsel geriye dönüşle birlikte de başka bir anlatı düzeyine geçiş sağlanır.

Proust benzer bir “geçiş yöntemi” olarak anlatıcının bir olayı hatırlamasını, dolayısıyla hafıza yoluyla karakterin geçmişteki bir anlatıya erişebilmesini öne sürer. Anlatıcı sanki bir anısını hatırlıyormuş gibi yaparak aslında başka bir düzeydeki anlatı için bir gerekçe bulmuş olur (aktaran Genette, 2011, s. 259). Her durumda okur ikinci anlatının sebebi olan zamansal ve uzamsal değişikliği bir “geriye dönüş” meselesi gibi görür ve anlatı düzeylerinin değişmesi kurmaca metnin tutarlılığını sarsmamış olur. Zamansal geriye dönüşle beraber başka bir anlatı gelir.

2.1.2 Gömülü söylem (*embedded discourse*)

Genette’in indirgenmiş üst öyküsel ya da sözde öyküsel olarak adlandırdığı bu düzeyler arası geçiş yöntemine Pelc (1971) dilbilimsel açıdan yaklaşır ve gömülü söylemleri alıntılanan söylem (*quoted discourse*) olarak adlandırır. Alıntılanan söylemler gömülü söylemlere sahip olan birincil söylemlerin yer aldığı düzeyde yer alırlar. Alıntılanan bu söylemler üst dilbilimseldir (*metalinguistic*).

Bir metinde sadece anlatılar gömülü değildir, aynı zamanda metnin yazarının sahip olduğu söylem de gömülüdür. Bu türden bir alıntılama, başka bir düzeye geçişi de sağlar. Örneğin karakter, başka bir karakterin hikâyesini alıntılatabilir. Hatta Pelc’e göre metnin tümü de yazar tarafından alıntılanmış bir söylem olabilir (Pelc,

1987, s. 271). Örneğin, *Şirzad-ı Selçuki* romanı yazılı bir metindir ve Ahmet Metin bu metni sözlü aktarırken aslında bir yandan da yazılı olan tüm bir metni alıntılar. Alıntılama işlemi sadece düzeyler arasındaki geçişi sağlamaz. Bunu yaparken, alıntılamanın özne, alıntıladığı metni kendi söylemine dahil eder. Bunu yaparken de son derece seçici bir biçimde, kendi ideolojisine uygun olanı seçer. Yine dilbilimsel açıdan bakılacak olursa, ikinci seviyedeki dilbilimsel özne bağımsız bir statüye sahip değildir (Bal, 1981, s. 54). Bu öznenin anlatısı ilk öznenin onun ifadelerini alıntılama konusundaki seçiciliğine bağlıdır. Dolayısıyla, anlatıcı her ne kadar bir alıntılama yapıyor olsa da ikinci öznenin konuşmasına engel oluyordur. Anlatıcı, bu ikinci özneyi alıntıladığı anda kendi söylemine dahil etmiş olur. Esas kurmaca olan, ikinci öznenin seçilen, yorumlanan, hatta icat edilen söylemidir. Bundan dolayı, her ne kadar çok anlatı ve anlatıcı olursa olsun, aslında her biri yazarsal anlatıcının söyleminin tekrar edilerek güçlendirilmesine hizmet eder. Bu karakterlerin, doğrudan kendi sesleriyle konuşuyor bile olsalar, sahneye çıkma, yani anlatı haklarının olduğu söylenemez. Daima kendilerine eşlik eden ve anlatıya nihai anlamını verecek olan anlatıcı hazırda beklemektedir. Bu hazırda bekleyen birinci anlatıcı gerekirse diyalogu yarıda bırakabilir ya da yorumlamak için başka bir diyalogun arasına davetsizce girebilir. Anlatıcının kimi zaman okurun, karakterlerin kendi seslerini duymasına izin vermesinin nedeni anlatıcının söz ettiği deneyimi bireysel olarak üstlenebilecek, doğrulayabilecek ve kendi yorumlarıyla destekleyebilecek bir ben öznesine ihtiyaç duymasından kaynaklanır (Genette, 2011 s. 276). Dolayısıyla, gömülü söylemler sayesinde yazarın sahip olduğu ideoloji perçinlenir. Pek çok ideolojik metnin gömülü anlatılar içermesinin nedeni tam da budur. Anlatıcının sahip olduğu ideolojik işlev, metnin dışında kalan bir işlevdir. Anlatıcı, sahip olduğu bu ideolojik söylemi kendi tekelinde bulundurmak için ciddi bir çaba harcar. Bu söylem

için hem gerçek ya da kurmaca yazarın (*author*) hem de bu eserdeki varlığın egemen otoritesine (*authority*) işaret eden bir terim olarak yazar otoritesi (*auctorial*) terimi kullanılmaktadır (Genette, 2011 s. 283). Yazarsal anlatıcı ya da metinde yazarın sözcülüğünü yapan diğer anlatıcı ve karakterler de bu söylemi desteklemek dolayısıyla yazar otoritesini güçlendirmek için metindedirler. Hiç kimse yazarın söylemine meydan okuyabilecek güçte değildir. Ancak her ne kadar metindeki tüm karakterler ve anlatıcılar yazarın söylemini desteklemek için orada bulunsalar da kimi zaman yazarın kontrolü dışında, diyalojik yapının imkânları dolayısıyla karakterler kendilerine ait söylemlerini duyurabilirler. Bunun olması durumunda yazarsal anlatıcı metne son anlamını vermek üzere yukarıda belirtildiği gibi diyalogu yarıda keser ya da kendi söylemini destekleyen ekstra bir yorum ya da açıklama ekler. Anlatıcının bu benmerkezci tutumu ona söylemine dahil ettiği bir anlatıyı isterse kaynağa dayandırma, istemezse dayandırmama özgürlüğünü verir. Uzun bir alıntılama yapıyorsa okura kendisinin orda olduğunu hissettirecek hatırlatmalarda bulunur. Genette, anlatıcının bu ayrıcalıklı konumunun anlatsal benmerkezciliğe iyi bir örnek oluşturduğunu söyler:

Üst-öyküsel anlatıcı bir kez daha bunları bir araya getirir ve daha kendisi doğmadan gerçekleşmiş olan bu hikâyeyi kendi ağzından anlatır, ama araya bir imza gibi, sonradan kendisinin de varlığıyla duruma dahil olduğunu gösteren ve okurun onu uzun süre unutmamasına engel olan işaretler koymayı da ihmal etmez. (Genette, 2011 s. 264)

Örneğin *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta anlatıcı başta kaynak belirtmeden uzun uzun tarihsel bilgiler alıntılar. Dinleyiciler, karakterin bu anlattıkları karşısında şaşırırlar. Bu durumda, anlatıcı metnin yazarını hatırlatan bir gönderme yapar ve Ahmet Mithat'ın *Kırk Ambar Mecmuası*'nda "Tarih-i Osmani'nin Kısm-ı Şairanesi" adıyla derlenen birkaç makaleyi okuyup okumadıklarını sorar (Ahmet Mithat, 2013 s. 73). Böylece, okura alıntılananların yazarın güvencesi altında aktarıldığı hatırlatılır.

2.1.3 Gömülü (iliştirilmiş) anlatıların işlevleri

Farklı düzeylerde yer alan anlatılar, birinci düzeydeki anlatı ile farklı biçimlerde ilişki kurar. Bu konuda Genette, açıklayıcı işlev (*explanatory*), tematik işlev (*thematic*) ve oyalama/engelleme (*distraction*) işlevi olmak üzere üç tür işlevden söz eder (Genette, 2011, s. 232). Jahn bu işlevleri detaylandırarak Genette'in söz ettiği işlevleri kapsayan beş işlev belirler. Bunlar açıklama/sergileme (*exposition*), oyalama (*distraction*); engelleme-geciktirme (*obstruction/retardation*) ve benzeşim-analoji (*analogy*) ve eylemsel bütünleştirme (*actional integration*) işlevleridir (Jahn, 2012, s. 58). Bu tezde daha kapsamlı olduğu için Jahn'ın ortaya koyduğu işlevlerden faydalanılacaktır:

Açıklama/Sergileme: İkinci düzeydeki anlatı, birinci düzeydeki anlatının dışında kalan olayları açıklayan bir işleve sahiptir. Özellikle geçmişteki olaylardan söz edilir. Bu ilişki türü, Genette'in nedensellik ilişkisini de kapsar. Balzac'ın “*voici pour-qui*” (şu sebeple) dediği şeydir ve okura hangi olayların durumu o anki noktaya getirdiğinin bir açıklamasıdır. Bu açıklamayı yapan genellikle kendi hikâyesini ya da başka bir karakterin hikâyesini anlatan karakterdir (Genette, 2011, s. 232).

Bu yöntem çoğunlukla dış öyküsel okurun merakına yönelik olarak iç öyküsel dinleyicinin merakını gidermek için kullanılır. Görünürde anlatıcı iç öyküsel dinleyicilere ya da karakterlere açıklama yapar. Oysa gerçekte tüm açıklama dış öyküsel okuru bilgilendirmek içindir. Metinde asıl hedeflenen dış öyküsel okur olması, kimi zaman metnin görünen işlevi ile gerçek işlevi arasında uyumsuzluğa yol açar. Anlatıcı dış öyküsel okurun zaten bildiğini düşündüğü konuları iç öyküsel dinleyiciye anlatmaz ya da tam tersi iç öyküsel anlatıcının zaten bildiği konular dış öyküsel okuru bilgilendirmek için tekrar edilir. Örneğin, anlatıcıdan başına gelenleri anlatması istenir. Anlatıcı olayları çok daha eski bir tarihten anlatmaya başlar.

Oyalama: Bu tür ilişki, birinci düzeyde çok fazla olayın olmadığı durumlarda farklı bir düzeyde bir anlatının aksiyon katması için araya girmesidir. Jahn (2012) buna “o zaman yağmurun yağmasını beklerken bize bir hikâye anlat,” (s. 59) örneğini verir. Araya giren anlatılar matris anlatıda çok fazla öneme sahip değildir ve esas anlatı kesintiye uğradığında olay örgüsünün dışında anlatıya dahil olurlar.

Engelleme/geciktirme: Bu işlev de bir tür oyalama işlevidir ancak amaç bir düzeydeki anlatının sürekliliğini geçici olarak askıya alarak başka bir düzeydeki anlatıdan söz etmek ve böylece dinleyicinin/okurun merak duygusunu arttırmaktır. Örneğin bir gemi seyahati esnasında anlatılan hikâyenin çevresel faktörlerden dolayı kesintiye uğraması ya da vakit geç olduğu için anlatıcının hikâyenin devamını ertesi gün getireceğini söylemesi bunlara örnektir.

Eylemsel Bütünleştirme: Eylemsel bütünleştirme de bir anlamda oyalama ya da geciktirme işlevidir. Ancak, ikinci düzeydeki anlatı birinci düzeydeki anlatının olay örgüsünde önemli bir yere sahiptir. *Binbir Gece Masalları* bunun bir örneğidir. Şehrazat’ın anlattığı ikinci düzeydeki anlatılar, kahraman olarak yer aldığı birinci düzeyde hayatta kalmasını sağlar. Bu durumlarda düzeyler arası etkileşim söz konusudur.

Genette, Jahn’ın tanımladığı son üç benzer işlevi tek bir işlev olarak ifade eder. Ancak, Jahn’dan farklı olarak iki hikâye düzeyi arasında açık bir ilişki olmadığını iddia eder. Oyalama/engelleme işlevine sahip olan bizzat anlatı edimidir. Genette buna başka bir açıdan aynı metni örnek verir. *Binbir Gece Masalları* ’nda Şehrazat’ın anlattığı hikâyelerin doğrudan doğruya birinci düzeydeki anlatı ile bir ilgisi yoktur. Tek işlevi ölümü ertelemektir (Genette, 2011, s. 254).

Benzeşim: Farklı düzeylerdeki anlatıların birinci düzeydeki anlatıyla olan ilişkisi onu desteklemek ya da onunla çelişmek şeklindedir (Jahn, 2012, s. 59).

Bu ilişki Genette'in tematik işlevini hatırlatır. Buna göre, düzeyler arasında tezat ya da benzerlik ilişkisi vardır. Bu ilişki zamansal ve mekânsal bir süreklilik belirtmek zorunda değildir. Okur üzerinde mesel ve fabllardakine benzer bir etki uyandırır ve okuru metne daha fazla gark olmuş hissettirir (s. 254).

2.2 Kronotop kavramı: zaman ve uzam birlikteliği

Herhangi bir fikir ya da ideoloji gömülü anlatı yapısında olduğu gibi bir iskeletin içine dahil edilerek okura iletilebilir. Bu ideoloji birbirini tasdik eden farklı edebi, coğrafi, tarihi kaynaklar ya da kişisel tanıklıklar yoluyla okur nezdinde çok inandırıcı bir biçimde öne sürülebilir. Ancak bu şekilde anlatı bir edebi metin değil, kurmaca dışı bir metin ya da bir bildiri metni gibi olur. Anlatılanlar okura bir bildirim halinde ulaşır, bir görünüş (figür) halini almaz. Tam da bu noktada Bakhtin (1981) metnin sahip olduğu ideolojinin, tüm sosyal genellemelerin, fikirlerin metinde ete kemiğe bürünerek somut bir hale gelmesini ve temsil edilebilir olmasını sağlayan unsurun zaman ve mekân arasındaki bağı ifade eden kronotoplar olduğunu öne sürer (s. 250).

Bakhtin'in kronotop kavramının dayanak noktası Einstein'in Görelilik Kuramı'dır (s. 84). Fizik bağlamında mekân, zamanın dördüncü boyuttaki ifadesidir. Zaman ve mekânın bu birbirine içkin durumunu, Bakhtin aynı şekilde edebi metinler üzerinden yorumlar. "Chronos" (zaman) ve "topos" (mekân) kelimelerinden meydana gelen kronotop kavramı zaman ve mekânın birbirinden ayrı düşünülemeyecek olan yapısını çağırıştırır: "Kronotop, zamanla mekân arasında çeşitli toplumsal deneyimler aracılığıyla farklı biçimlerde kurulan içsel bağların edebiyattaki özgül görünümünün adıdır. Bu anlamda edebiyatla toplum, biçimle ideoloji arasında bir kesişme noktası daha oluşturur" (Bakhtin, 2001, s. 26).

Kronotop bir mekândaki zamanı maddileştirmek için birincil araç olarak işlevselleşir.

Kronotop sayesinde zaman görünür hale gelir. Böylece iyi çizilmiş mekânlarda zamanın somutluğu artar. Metinler bir kronotopa sahip olduğunda, anlatıcının aktardıkları sadece statik bir dizi söylem ve diyalog olmaktan çıkar ve karakterler arasında geçen dinamik bir hikâye kurulur. Bu yüzden kronotop romanın temel olaylarının geliştiği organizasyon merkezidir. Anlatının düğüm yerlerinin bağlandığı ve birleştiği, anlatıyı şekillendiren anlamın ait olduğu yerlerdir (Bakhtin, 1981, s. 251). Bir anlatıyı meydana getiren yazar, gerçek bir mekânda ve zamanda var olan biridir. Kendi tecrübeleri, bakış açısı ve yazmakta olduğu zamanın ideolojisine dair görüşleri vardır. Yazdığı metnin zamanı ve mekânı ise kurmacadır. Ancak metnin içinde yer alan bu kurmaca zaman ve mekânın, yazarın evreninde geçmişe ya da geleceğe ait bir karşılığı vardır. Örneğin yazar tarihi bir roman yazıyorsa, metnin içinde anlatıların tamamı kurmaca bile olsa anlatılan zaman ve mekânlar metnin dışında gerçekten var olmuştur. Yazar bu durumda, kendisinin de ancak metinler aracılığıyla erişebildiği bir zamanı ve mekânı, kendi kurmacasına dahil eder. Bu zaman ve mekân içinde kurgulanan karakterlerse aslında o dönemde gerçekten yaşamış olan tarihi kişiler olsalar bile, metne dahil olmakla beraber yazarın yaşadığı zaman ve mekânda kurgulanmaktadırlar. Yazar bunu yaparken bir yandan sahip olduğu ideolojiyi ve bakış açısını anlattığı zaman ve mekânın bağlamına uygun hale getirerek aktarmalıdır, bir yandan da okurun anlatılanları tahayyül ederken bu bağlamda tahayyül etmesini sağlamalıdır. Tam da bu yüzden metnin dışında var olan zaman ve uzam ile edebiyat arasında benzerlik kurma süreci, yine metnin dışında var olmuş tarihsel kişilerin metnin zaman ve uzamında ifade edilmesi gibi zor ve karmaşık bir süreçtir. Bakhtin (1981) de bu karmaşık ilişkiden hareket ederek gerçek tarihsel zaman ve uzamın edebiyatta temellük edilme sürecini “kronotop” (zaman-uzam) kavramı ile açıklar (s. 253).

Bakhtin'in kronotop kavramı, salt yapısalcı yaklaşımla değerlendirildiğinde eleştirilere maruz kalan bir kavramdır. Öte yandan Bemong ve Borghart (2010) Bakhtin'in zaman ve mekân arasında kurduğu ilişkinin bütünüyle yapısalcı sayılamayacağını savunur. Zira, Bakhtin'in zaman ve mekân kavramları yukarıda belirtildiği gibi içsel bağlantılarla örülü bir etkileşime dayanır. Mekân aynı zamanda, zamanın somutlaşmasını sağlayan bir öğedir. Daha da önemlisi, kronotop kavramını yapısalcı bir çerçeve içinde sınırlamak, bu kavram içindeki önemli bir unsur olan tarihselliğin göz ardı edilmesine yol açar. Oysa, metindeki tüm öğeler aynı kalsa bile metnin yazıldığı zaman ve mekânın değişmesi metnin anlamını değiştirir. Beaton (2010) bu noktada Borges'in *Don Kişot'un yazarı Pierre Menard* anlatısını örnek verir. Bu kitabın kurmaca yazarı, Cervantes'in *Don Kişot*'unu tek kelimesini değiştirmeden daha zengin bir biçimde yeniden yazar. Bu yeniden yazımı daha farklı ve zengin kılan yazarının tarihsel, coğrafi, dilbilimsel ve kültürel bağlamının üç yüz yıl önce bu anlatıyı yazan Cervantes'in bağlamından farklı oluşudur. Bu farklılık kronotopun değişmesiyle anlamlandırılabilir bir farklılıktır. Bu demek olur ki iki metinde mekânsal ve zamansal ilişkiler tam olarak aynı bile olsa, metinlerin yaratıldıkları dönemin kronotopuyla okundukları döneminin kronotopunun arasındaki ilişki bu metinlerin farklı olmalarına yol açar (s. 75).

Bakhtin'in eleştirildiği bir diğer nokta, makalesinde kimi zaman motif ve kronotop kavramlarını eş anlamlıymış gibi kullanıyor oluşudur. Öte yandan, Bakhtin (1981) bu iki kavramı tam olarak aynı anlama gelecek şekilde kullanmaz ve ayrıştırır. Örneğin, macera romanı kronotopundan söz ederken bu kronotopun kılık değiştirme gibi halk bilimsel motifler içerdiğine değiniyor olması Bakhtin'in bu iki kavramı ayrıştırdığının ispatıdır. Ancak yine de makalesinin sonuç bölümüne "her kronotop sonsuz sayıda yan kronotoplar içerebilir. Her bir motif kendi özel

kronotopuna sahiptir,” (Bakhtin, 1981, s. 252) şeklinde bir ifade eklemiş olması kronotopun sınırlarını belirlemeyi güçleştirir. Morson ve Emerson (2010) motif ve kronotop kavramlarının bu şekilde eş anlamlıymış gibi kullanılmasından dolayı belli başlı kronotoplar dışındaki kronotopları “kronotopik motifler” olarak adlandırır. Bazı araştırmacılar bu kronotoplar için “motifsel kronotoplar” demeyi tercih eder (s. 6). Kimi eleştirmenler Bakhtin’in kronotopları nitelendirme konusundaki doğruluğunu da tartışır ve bu bağlamda epik ve lirik gibi tür ve kronotopların Bakhtin’in tanımladığından çok daha dinamik ve diyalojik olduğunu iddia ederler. Falconer (2010) bu noktada Bakhtin’in belli türleri ne şekilde tanımladığı meselesini ele almaktan ziyade, bu türlerin çok zamanlılığına (*heterochrony*) odaklanmak gerektiğini savunur (s. 112). Çok zamanlılık dilbilimsel açıdan çok sesliliğin (*heteroglossia*) eşdeğeridir. Buna göre, tek bir metinde farklı kronotoplar bir arada etkileşim halinde bulunabilir. Kronotopu dinamik yapan onun farklı kronotoplar ve dünya görüşleriyle olan etkileşimidir. Eğer Bakhtin’in herhangi belli bir kronotop okuması yakından incelenecek olursa bu çok zamanlılık vurgusu görülür. Metindeki zaman ve mekânsal biçimlerin etkileşimi, çakışması birbirine zıt dünya görüşlerinin diyalojik bir zeminini sağlar. Bu açılardan bakıldığında metinlerde baskın, türe bağlı tek bir kronotopu tanımlamayı amaç edinen analizlerdense kronotopik çelişiklere odaklanan çalışmalar daha üretken okumalar sunacaktır (s. 113).

2.2.1 Yeniden yazım, uyarlama ve metinler arası bağlamında kronotop

Bakhtin (1981) metnin anlatı zamanı ile dış öyküsel yazarın anlatıyı meydana getirdiği zaman ve mekânla etkileşim olduğunu iddia eder. Bu etkileşim anlatı tamamlandıktan sonra bile metnin dünyasının metnin dışındaki dünya ile etkileşimi farklı çağlarda yaşayan okur sayesinde devam eder:

Elbette bu karşılıklı değişimin kendisi de kronotopiktir. En önemlisi tarihsel olarak gelişmeye devam eden bir sosyal dünyada meydana gelir, bunu değişen tarihsel mekânla iletişimini koparmadan yapar. Hatta, içerisinde eserle yaşam arasındaki değişimin meydana geldiği özel yaratıcı bir kronotoptan bile söz edilebilir. (s. 254)

Collington, tam da bu noktadan Bakhtin'in kronotop kavramının edebi uyarlamalarla birlikte düşünmek için çok uygun bir kavram olduğunu ileri sürer.¹ Edebi uyarlama süreci, metnin değişen sosyal ve tarihsel bağlamlarla tam olarak ilişki kurmasını, yaratıcı bir şekilde yenilenmesini sağlayacak olan yorumlayıcı bir edimdir. Başka bir deyişle, metnin kendi sosyo-tarihsel arka planına uygun şekilde aktarılmasını sağlayan bir süreçtir. Metnin uyarlandığı kronotop rastlantısal değildir ve uyarlandığı sosyo-tarihsel arka planın izlerini taşır ya da ona dair bir yorum, ideoloji içerir.

Collington (2010) "The Chronotope and the Study of Literary Adaptation: The Case of *Robinson Crusoe*" [Kronotop ve edebi uyarlama incelemesi: *Robinson Crusoe* örneği] başlıklı makalesinde yeniden yazım ve bu bağlamda ele alınan *Robinson Crusoe* uyarlamalarının kronotoplarını karşılaştırarak değişen kronotopların, değişen dönemin sosyal ve politik bağlamı ile olan ilişkisini anlamlandırmaya çalışır. Bunu yaparken metin kısmında Defoe'nun yazdığı *Robinson Crusoe* ile Michel Tournier'in yirmi birinci yüzyıldaki *Robinson Crusoe* uyarlaması olan *Friday*'i karşılaştırır. *Robinson Crusoe* anlatısını seçme nedeni bu romanın da pek çok tarihsel kaynaktan ve seyahat anlatısından ilham alınarak (yeniden) yazılmış bir metin oluşudur. Collington, teori kısmındaysa, edebi uyarlama konusundaki en temel metin sayılabilecek olan Genette'in *Palimpsests: Literature in*

¹ Edebi uyarlama için yeniden yazım terimi de kullanılabilir. Aktulum (2004) yeniden yazımı hangi türden olursa olsun önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlar. Bir yazar, düzeltme yapmak, derinlik katmak, yeni bir işlevle donatmak vb. amaçlarla kendi yapıtlarından birini de yeniden yazabilir. Birinci durumda bir yeniden yazmadan (reecriture), ikinci durumda ise bir öz-yeniden yazmadan (auto-reecriture) söz edilebilir" (s. 304).

the Second Degree metnini ve Caryl Emerson'ın Bakhtin'in kronotop kavramından esinlenerek yazdığı *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme* metnini kullanır (s. 179-193).

2.2.1.1 Palimpsest ve yeniden yazım

Genette, tezin bu bölümünde yapılacağı gibi edebi uyarlama ve yeniden yazım kavramlarını birbirinin yerine geçebilecek kavramlar olarak kullanır. Genette'in edebi uyarlamanın teorisi ve pratiği üzerine yazdığı metnin adı da bu yüzden bir yeniden yazım tekniği olan "palimpsest"e atıfta bulunur. Ancak, palimpsest sıradan bir yeniden yazım değildir. Kelime anlamı, ekonomik sebeplerle, klasik metinlerin kazınarak yerine Tanrıbilim ile ilgili metinler yazılmasıdır. Dolayısıyla, palimpsest eski anlatı ile yeni anlatının çakışan zamansal ve mekânsal çerçevelerinin bir arada değerlendirildiği bir yeniden yazımdır. Eski ve yeni anlatının tek bir metinde bu şekilde üst üste binmesi, aynı zamanda uyarlama çalışmaları için de bir kriterdir.

Genette, eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması olan metinlerarası ilişkilerin kafada yarattığı düşünceyi, "eski bir imge" olan "palempsest" sözcüğüyle belirtir. Palempsest üzerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da "aynı yaprak üzerinde bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği ancak eski metnin görülebildiği" bir imge, metinler arası bir beti olarak tanımlanır. (Aktulum, 2007, s. 216)

Yeniden yazım imgesel anlamda her zaman palimpsest türünde bir yazıdır. Yani metinlerin üst üste yığıldığı bir işlemdir. Bu yüzden, yeniden yazılan metin daima üzerine yazıldığı eski metnin izlerini taşır. Palimpsest düşüncesinin çağdaş anlamdaki felsefi temelini ortaya koyan Thomas de Quincey (1990) de "Le Palimpseste e du Cerveau Humain" başlıklı makalesinde palimpsestin metinleri bir çökelti haline getiren işleminin, bir yandan bütünlüğü çağrışırsa da öte yandan bir ayrışıklık ve çokluk özelliği ortaya koymasına dikkat çeker (alıntılayan Aktulum, 2007, s. 218).

Öyleyse görünürde, önce bir benzeşiklik özelliğinden açık bir ayrışıklık özelliğine götüren, ardından ilk metni bulmak için yapılan uzun geri dönüş ile palempsest'te yer alan eski ve yeni metinler (yazılar) arasında, zamanın yok edemediği bir “sürerlilik”, bir “bütünlük” bulunduğu düşüncesine ulaşılır. (Aktulum, 2007 s. 218)

Eski ve yeni metinleri üst üste yığan bu yapıda eski metin tamamen kaybolmaz ya da yeni metin eskisinden tümüyle bağımsız bir metin olmaz. Birinden diğerine kalan izler vardır ve anlatılar arasındaki geçişi, bütünlüğü sağlayan da bu izlerdir. De Quincey, farklı zamanlara ve mekânlara ait metinlerin bu bir arada bulunma halini insan beynine benzetir. İnsan beyninde de geçmiş, gelecek, tüm zamanlar ve mekânlar aynı anda birlikte var olurlar. Beyin, bütünleştirme yetisiyle tüm bu anları bir araya getirir ve ayrışıklık bir düzene sokar:

Palempsest, rastlantı sonucu art arda gelen, aralarında doğal bağlar kurulamayan izlekleri, konuları, yazıları, bir araya getirir, tıpkı beyin ve belleğin, ayrışık unsurları bir araya getirerek birlik yaratması gibi. (...) Palempseste de insan zihninde olduğu gibi tüm zamanlara ait anlatılar birlikte bulunur. Eskiden yazılan metnin anlatısı yeni yazılan anlatı ile üst üste biner. Bu yüzden yeni yazılan metni anlamak için önceki metinlerin izi sürülerek bu izler açığa çıkarılıp yorumlanmalıdır. (Aktulum, 2007, s. 220)

Palimpsests başlıklı kitabında Genette (1997) iki tür edebi uyarılama, bir başka deyişle yeniden yazım çeşidi ortaya koyar. Bunlardan ilki anlatıya dayalı aktarım (*diegetic transposition*)'dır. Bu aktarımda yeniden yazılan metin, kendisinden önce gelen metinden zamansal ve mekânsal olarak ayrı bir dünyaya aittir. Karakterlerin de bu yeni anlatıda isimleri, cinsiyetleri, milletleri değişebilir. Ancak önceki metinle hâlâ birçok ortaklık devam etmektedir. İkinci uyarılama türü ise anlatıya dayalı modernleştirmedir (*diegetic modernisation*). Genette'in tanımıyla “eski bir olay örgüsünün modern bir bağlama bütüncül olarak aktarılmasıdır ve bir anakronizm pratiği ya da eski bir olay örgüsünün modern biçimsel ya da tematik detaylarla süslenmesidir” (alıntılayan Collington, 2010, s. 182). Dolayısıyla anlatıya dayalı modernleştirme tam manasıyla bir yeniden yazımdır. Hikâye aynıdır ancak bağlam

farklıdır. Bu yeni bağlamda metin önceki anlatıyı doğrulayabilir ve pekiştirebilir ya da onunla tamamen zıt bir söylem üretilebilir. Ancak önemli olan metni modern bağlamda kendi kronotopuna uygun şekilde kurgulayabilmektir. Bu sayede modern bağlamdaki okur için yeni metnin ortaya çıkmasını sağlayan eski metin daha anlamlı gelir ve okur metinle daha fazla özdeşleşebilir.

Genette (1997) yeniden yazım/uyarlama bağlamında Tournier'in metnine de atıfta bulunur. Defoe'nun metninin anlatı zamanı 1695 ve mekânı Karayipler iken Tournier'in metninin anlatı zamanı 1759 ve mekânı Pasifik'tir. Ancak Genette, bu zamansal ve mekânsal değişiklikleri tespit etmesine rağmen metindeki işlevi ve anlamı üzerinde durmaz (alıntılayan Collington, 2010 s. 183) Oysa, bu zamansal ve mekânsal farklılığa Bakhtin'in kronotop kavramı üzerinden yaklaşmış olsaydı muhtemelen bunun tesadüfi olmadığını fark edecekti diye düşündürür. Nitekim, Collington aynı metni kronotoplar üzerinden okuduğunda aslında her iki romanda da zaman ve mekânın tesadüfi değil sömürgeci mesajlarla ilgili olduğunu tespit eder.

2.2.1.2 Tarihsel anlatılar ve kurmaca anlatıların uyarlamasında kronotop

Defoe (1695) ve Tournier'ın (1759) *Robinson Crusoe* yeniden yazımları anlatıya dayalı modernleştirmeye birer örnektir. Her ikisi de tarihsel gerçekliğe dayanan benzer anlatıların farklı bir zaman ve mekân bağlamında edebiyata uyarlamasıdır. Collington, (2010) ilk metin ile uyarlanan metinlerin kronotoplarını değişen sosyal ve kültürel arka planla ilişkisi bağlamında ele alır. Bu karşılaştırma, yeniden yazılan metnin kronotopunun rastgele bir seçim olmadığını göstermesi açısından örnektir.

Defoe, *Robinson Crusoe*'yu yazmadan iki yıl önce Crusoe'nun olay örgüsüne benzer konularda birkaç tarihsel anlatı yayınlanmıştır. Bunlardan biri William Dampier'in (1698) *New Voyage Round The World* anlatısının içinde bir bölüm

halinde yayınlanan ve Şili yakınlarındaki Juan Fernandez adalarında üç yıl tek başına kalan bir denizci ile ilgilidir. Diğeri ise, İskoçyalı gemici Alexander Selkrik'in geminin kaptanıyla tartıştığı için Juan Fernandez takımadalarına 1704'te terk edilmesi ve üç yıl sonra Edward Cooke ve Woode Rogers adlı iki denizci tarafından bulunmasının hikâyesidir (alıntılayan Collington, 2010 s. 184). Defoe doğrudan bir göndermede bulunmuyor olsa da o dönem için oldukça ses getirmiş ve ilgi uyandırmış olan bu tarihi metinlerden mutlaka haberdardır. Özellikle Selkrik'in hikâyesinden etkilendiği açıktır. Selkrik'in hikâyesi ile Robinson'un hikâyesi arasında iki temel fark vardır. Bunlardan biri zaman, diğeri mekândır. Robinson Crusoe adada yirmi sekiz yıl, Selkrik ise üç yıl kalır. Selkrik'in kaldığı ada Pasifik Okyanusu'ndadır, yani Avrupa bakış açısıyla burası dünyanın öteki ucudur. Oysa, Robinson'un adası Güney Amerika'nın Atlantik kıyısındaki Karayipler'dir. Defoe'nun tarihsel anlatıları kendi metnine uyarlarken zaman ve mekânı bu şekilde değiştirme nedeni, Genette'in anlatıya dayalı modernleştirmeden bahsederken değindiği okurla metin arasındaki bağ kurma meselesidir. Okur ne kadar kendisine tanıdık bir zaman ve mekâna ait bir metin ile karşı karşıyaysa bu metinle o kadar kolay bağ kurar ve metne dahil olur. Britanyalı okur için Pasifik'tense Karayipler'e dair çok daha fazla çağrışım mevcuttur. Ancak, daha da yakından bakıldığında Karayipler'in tipik sömürgeci söylem için ne kadar uygun bir mekân olduğu anlaşılır. Karayipler, Avrupa'nın hayalinde Eski Dünya (Avrupa) ile Yeni Dünya (Amerika) arasındaki ilk öncüdür. Defoe'nun okuru belli bir sömürgeci dünya görüşü ile bu mekân vasıtasıyla daha fazla bağ kurabilir. Robinson'un adada kaldığı sürenin daha uzun oluşu da hikâyenin entrikasını arttırmak içindir muhtemelen (Collington, 2010 s. 184). Defoe'nun metni ile Tourner'ın metni kıyaslandığı bu metnin hem tarihsel

olan metinden hem de Defoe'nun metninden farklı bir zaman ve mekâna ait olduğu görülür. Ayrıca, Friday karakteri de Defoe'nun metnindeki karakterden farklıdır:

Daniel Defoe'nun Robinson Crusoe'si Michel Tournier'in Cuma'sının alt metnini (hypotexte) oluşturur. Öykü düzeyinde, Tournier'nin yapıtı ile Defoe'nin yapıtı arasında oldukça fazla benzerlik kolaylıkla saptanabilir. Bununla birlikte alt-metinden (hypotexte) ana metne (hypertexte) geçiş, öyküsel olduğu kadar biçimsel ve anlamsal düzlemde de çok sayıda dönüşümü beraberinde getirir. Tournier, artık bir söylem haline gelmiş eski bir yapıtı yeniden yazarak ve güncelleştirerek kendi yapıtı aracılığıyla yeni anlamlar verir. (Aktulum, 2004 s. 310)

Tournier'ın metninin anlatı zamanı 1759-1787 yılları arası; mekânıysa Selkrik'in hikâyesinin geçtiği Juan Fernandez Takımadaları'dır. Emerson'ın (1986) belirttiği gibi kronotop, uyarlamamanın doğasını yeniden kavramsallaştırır. Anlatıdaki önemli değişiklikler uyarlanan metnin kronotopunun değişmesiyle olur. Yeni bir kronotopla olaylar aynı kalabilir ancak belli bir şekilde meydana gelen olayların önemi ve olasılıkları değişir (aktaran Collington, 2010, s. 183). Bu doğrultuda metne bakıldığında, Tournier'in seçtiği dönemin Fransız sömürge imparatorluğunun sonunun başlangıcına denk geldiği fark edilir. Mekânın özelliği ise zaman ve mekândan kopuk olması ve dolayısıyla yeni bir zaman mekânsal kimlik kazandırılacak bir yer oluşudur. Bu yüzden Tournier'ın metnin kronotopu "sömürgecilik sonrası" kronotopudur. Tournier bu anlamda bir önceki yüzyılın sömürgeci projesini okurun önüne bir kez daha getirir (Collington, 2010, s. 184-191). Özetle tarihsel bir metne dayanan edebi yeniden yazımlarda güncel metnin kronotopu sayesinde okur tarihsel olanı yeniden yorumlamaya davet edilir. Yeniden yazılan metnin zaman ve mekânının değişmesi ya da aynı kalması metnin okura iletmek istediği söylem açısından özel bir anlam taşır.

2.2.2 Romana özgü kronotoplar

Tekrar Bakhtin'e dönülecek olursa, Bakhtin tüm anlatılar için geçerli olabilecek, belli özelliklere sahip kronotopları, belli tip romanlara özgü kronotoplarla ilgili yürüttüğü bir çalışmanın devamında ortaya koyar (Bakhtin, 1981, s. 85-142).

Bakhtin, (1981) roman tiplerinden bahsederken türe dayalı bir ayırım yapma iddiası taşımaz. Böyle bir karışıklığa yol açmamak için özellikle tür değil tip kavramını tercih eder. İlerleyen dönemlerde bu tipler ilk roman türlerinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır ancak burada kast edilen durum, belli tipteki roman kronotoplarının aynı ya da benzer olay örgüsüne sahip olmasıdır. Bir anlamda, bu romanların aynı tip olma nedeni zaman ve mekânla kurdukları kronotopik ilişkinin benzer oluşudur. Bu ilişki sayesinde zaman ve mekân birebir aynı olmasa da bu ikisi arasındaki ilişki benzer olduğundan benzer olay örgüleri açığa çıkar.

Romana özgü kronotoplar olay örgüsünün ne olacağına karar vermiyor olsa da gerçekleşmesi olası olay örgülerini hazırlar. Bakhtin'in bu yaklaşımla ortaya koyduğu kronotoplar zorluklarla mücadele macera romanlarına özgü kronotop, gündelik yaşam macera romanlarına özgü kronotop ve biyografi-otobiyografi romanlarına özgü kronotoptur. Bu kronotoplar üretken ve aynı zamanda esnekler. Bu sebeple, özellikle macera romanlarının 18. yüzyılın ortasına kadar olan gelişimini sağlayan bu kronotoplardır.

Zorluklarla mücadele macera romanları için Bakhtin'in tanımladığı kronotop, macera zamanındaki yabancı dünya kronotopu olarak genellenebilir. Aynı zamanda, olay örgüsünün büyük bir kısmı yolda geçtiği için Bakhtin, bu tip romanlardan bahsederken daha sonra sonuç bölümünde detaylı olarak değineceği, yol ve karşılaşma kronotopundan da bahseder. Zaman ve mekânın ayrılmaz biçimdeki ilişkisi özellikle karşılaşma kronotopuna matematiksel denilebilecek bir ifade

kazandırır. Karşılaşma, bir hikâyenin olay örgüsünde başlangıçlara, anlatının zirve noktasına ya da sonucuna hizmet eden bir unsur olabilir ve karşılaşmalar için yol ideal bir mekândır. Zaman ve mekânın birliğine dayanan ayrılma, kaçış, kaybetme, tekrar kazanma, evlenme gibi motifler bu tip romanın olay örgüsünde çok kez kullanılır. Aslında bu motifler yeni değildir ve eski türlerde sıklıkla kullanılırlar. Örneğin aşkla ilintili ilk görüşte aşk motifi eski dönem aşk şiirlerine; fırtınalar, gemi kazaları, savaşlar eski epik türüne; karakterlerin ödüllendirilmeleri ya da cezalandırılmaları trajedilere, deskriptif motifler tarih ve coğrafya metinlerine aittir. Yunan romansları bu türlerin neredeyse hepsinden yararlandığı için bu tip roman kronotopuna en iyi sayılabilecek örnek Yunan romanslarıdır.

Bu kronotopun en önemli sayılabilecek özelliği, herhangi bir belirli zamana ve mekâna dair kesin bir gönderme yapmıyor oluşudur. Romanlardaki olaylar herhangi bir zamana ya da mekâna bağlı olarak meydana gelebilecek olaylardır ve tarihsel zamana dair bir belirti ya da çağa dair herhangi bir iz taşımazlar. Gerçekleşen tüm olaylar sanki zamanın çizgisel olan akışının dışında gerçekleşiyor gibidir. Roman sonlandığında karakterler aradan geçen zamanın dışındaymış gibi asla yaşlanmazlar. Macera zamanı karakterde ne yaşlanmaya dair fizyolojik bir iz ne de olgunlaşmaya dair psikolojik bir iz bırakmaz. Olay örgüsü açısından zaman ve mekânın ne olduğu önemli değildir. Önemli olan doğru zamanda, doğru yerde olabilmektir. Olayların gerçekleşmesine de gerçekleşmemesine de yön veren, bu tesadüfi doğru yerde doğru zamanda olma halidir. Örneğin, bu tür romanlarda sık görülen bir motif olan “yanlış bir anlaşılardan dolayı idama mahkûm edilme” durumu karakter tam idam edileceği anda onu önceden tanıyan başka bir karakterin de tesadüfen orada olması sonucunda gerçekleşmez. Bu ikinci karakter tam diğeri idam edileceği anda olaya müdahale eder. Bu yüzden, bu kronotopu en iyi ortaya

koyan ifadeler “bir anda” ve “tam o anda”, “tam zamanında” gibi ifadelerdir.

Romanın tüm olay örgüsünü kaderin bu beklenmedik karşılaşmaları, birdenbire ortaya çıkan olaylar, aniden gelişen durumlar belirler.

Bu tip romanların olay örgüsünde esaret, kaçış, arayış temaları ciddi bir yer tuttuğu için geniş mekânlara ihtiyaç vardır. Bu mekânlar genellikle birbirlerinden deniz ile ayrılmış farklı ülkelerdir. Tıpkı zamanın belli bir çağa ait olmaması gibi, mekânlar da dünya üzerinde herhangi bir noktaya ait olabilecek mekânlardır. Olayın hangi kara parçasında, hangi denizde yaşandığının olay örgüsü bakımından çok fazla belirleyiciliği yoktur. Belirleyici ve önemli olan bu mekânların birbirinden denizlerle ayrılmış mekânlar olmalarıdır. Böylece karakterler için bir deniz yolculuğu zorunlu hale gelir. Yolculuk bir yandan, mekânsal bir ilerleme ile zamanın ilerlediğinin tek somut ispatıdır; diğer yandan da karakterler arasında kurgulanan tüm maceranın somut eylem mekânıdır. Bakthin (1981) zorluklarla mücadele macera romanı tipindeki bu yabancı ülkelere seyahat motifinin antik seyahat romanlarının da gelişim göstermesinde etkili olduğunu savunur. Ancak bu tip romanlarda antik seyahat romanlarında olduğu gibi bir “anayurt” mekânı söz konusu değildir. Zira mekânlar herhangi bir döneme ve herhangi bir ülkeye ait olabilecek mekânlardır. Tanıdık mekân kavramı olmadığı için de karakter her ne kadar yabancı bir dünyada olursa olsun bu yabancı dünyanın egzotikliğine dair bir vurgu yoktur. Oysa antik seyahat anlatılarında karakterin yola çıktığı noktada geride kalan bir anayurt vardır. Burası dolayısıyla, okurun da metne dair tüm kıyaslamaları, bakış açısı, yaklaşımı, değerlendirmesi yazarla olan bu ortak noktadandır (s. 101).

Karakterlerin yola çıkmasıyla birlikte yola bağlı olay zincirinin halkaları oluşmaya başlar. Yoldaki macerayı yaşayacak olan karakterleri bir araya getirense yol ile bağlantılı olan karşılaşma kronotopudur. Karşılaşmalar genellikle yolda

gerçekleşir. Yola çıkan ana karakter çoğu zaman toplumsal bakış açısıyla evlenme çağına gelmiş olan bir erkektir ve bu yolculuk sırasında şans eseri bir kadınla karşılaşır. Bu karakterler arasında bir çekim gerçekleşir, fakat hemen evlenmezler. Birbirlerinden ayrı düşerler, kavuşurlar, tekrar ayrı düşerler. Kavuşmalarını geciktiren yoldan kaynaklanan engellerle karşılaşır. Fırtınaya yakalanırlar, gemileri denizin ortasında batar, ıssız adaya düşerler ya da korsanlar tarafından kaçırlırlar. Tüm bu engeller karakterlerin birbirlerine olan sadakatlerini ölçmek içindir. Eğer testi başarıyla tamamlarlarsa sonunda ailelerine kavuşurlar ve anlatı evlilikle neticelenir. Karakterlerin en başta sahip oldukları kimlik değişmeden aynı kalır. Çoğu zaman aynı kalan bu kimlikleri topluma açık bir mekânda toplumca tasdik edilir. Karakterin gerçek kimliğini öğrenmesi halka açık bir alanda, diğer karakterlerin önünde gerçekleşir.

Romana özgü ikinci kronotop gündelik yaşam macera romanlarına özgü kronotoptur. Bu kronotopa ait zaman alışılmışın dışında olayların yaşandığı zaman; mekânsa buna uygun biçimde kriz anlarının ortaya çıktığı mekândır. Bu roman tipinde zorluklarla mücadele macera romanı tipinde olduğu gibi herhangi bir zaman ve mekânda gerçekleşebilecek olaylar söz konusudur. Fakat gündelik yaşam macera romanlarının zamanı bir anda değişime uğrayabilir ve karakter kendini döngüsel zamanın dışında, macera zamanında bulabilir. Böylelikle beklenmedik bir maceraya dahil olurlar. Karakterler üzerinde iz bırakmayan zaman ve mekânın aksine bu metinlerin zaman ve mekânı kahramanların üzerinde önemli izler bırakır ve geçen zamanın neticesinde karakter gerçek bir dönüşüm yaşarlar. Bu nedenle de roman okura aynı karakterin birkaç farklı resmini sunar.

Mekân, zorluklarla mücadele macera romanına özgü kronotopta olduğu gibi sadece olayların yer aldığı koordinatları belirlemeye yarayan bir işleve sahip

olmaktan çıkar ve buluşma, ayrılma, kaçış gibi karakterlerin hayatındaki kritik noktaların ortaya çıkmasını sağlayan bir işlev kazanır. Olayların akışının ve karakterlerin kaderinin düğüm noktasıdır. Bu yüzden gündelik yaşam macera romanı kronotopunun en tipik özelliği, karakterin kendi yaşamının akışının mekânsal olarak yoldaki akışa nüfuz etmesidir. Bu motif halk hikâyelerinde de olan “hayat yolu” motifine dayanır. Yol ilerledikçe, yolda yaşananlar karakterin yaşamını doğrudan etkiler. Yolun sonuna gelindiğinde karakter başında olduğu kişiden başka bir kişi olmuştur. Yola bağlı olarak olay örgüsünde yer alan ihanetler, cinayetler, hırsızlıklar karakterin yeni bir bakış açısıyla farklı bir kimlik kazanmasına yol açar ya da sahip olduğu ancak farkında olmadığı kimliğini ortaya koymasına vesile olur.

Bu tür romanlarda, okura zaman olarak karakterlerin doğumlarından ölümlerine dek yer alan tüm yaşam öyküleri değil, anlatıya yön veren ve karakteri dönüşüme uğratan kriz anları verilir. Dönüşüm (metamorfoz) motifi halk hikâyelerinde de olan bir başka motiftir. Karakterin metnin başında olduğundan daha farklı birine dönüşmesini, yeniden doğumunu temsil eder. Bu anlatılarda karakter asıl sahip olduğu kimliğin ne olduğunu en başta bilmeyebilir. Örneğin, asil bir aileden geliyordur, fakat köle olarak satılmıştır. Her biri birbirini çağrıştıran kimlik, isim, kıyafet değişikliği motifleri görülür. Genellikle de bu karakterlerin başta ve sonda farklı iki imajı vardır. Bu imajlar kriz ve yeniden doğma anlarında bir araya gelir ve ayrılır. Hristiyan hacıyografileri bu tip anlatılara birer örnektir. Karakterin yeniden doğum gerçekleşmeden önce sahip olduğu günahkâr imajı kendisiyle girdiği mücadele, acı çekme ve arınma sonucunda yaşadığı yeniden doğumla aziz imajına dönüşür. Bu kriz anları, karakterin sahip olduğu imajı, özünü, yaşamının doğasını ortaya koyar. Karakterin dönüşümünü hazırlayan olaylar zorluklarla mücadele macera roman tipinde olduğu gibi tamamen ilahi bir güce bağlı değildir; karakterlerin

birey olarak aldıkları inisiyatifler de önemlidir. Ancak bireysellik olumsuz bir anlam ifade eder. Birey olarak atılan adımlar daima hatalara yol açar; sonuçları suçluluk, ahlaki zayıflık ve günahkârlıktır.

Olayların sonuçlanması da şanstın ziyade karakterin oynadığı aktif role bağlıdır. Yola bağlı ortaya çıkan olayları halkaları zinciri tamamlandığında ve olaylar sonuçlandığında zorluklarla mücadele macera roman tipinde olduğu gibi yaşanan dünya yine aynı kalır ancak bu tip romanlarda karakterin kendi dünyasından, bilincinde bir değişim ve dönüşüm meydana gelir. Karakter sadece kimliğini bulmaz, yeni bir imaj yaratır, arınmış ve yeniden doğmuş kendine ve yaşama dair yeni bir bilinç kazanmıştır.

Bakhtin'in (2010) söz ettiği ve kısaca değinilebilecek romana özgü üçüncü kronotopsa eski biyografi ve otobiyografilere özgü kronotoptur. Bu kronotopta zamansal olarak belli bir tarihsellik söz konusudur. Tarihsel zaman karakterin davranışlarını yaratmaz ya da ortaya çıkarmaz ancak bu davranışların anlamlandırılmasını sağlar. Okur, karakteri ait olduğu tarihsel bağlam çerçevesinde değerlendirdiği zaman karakterin davranışlarına anlam verir. Bir başka deyişle, karakterin davranışları yaşanan dönem sayesinde anlam kazanır. Öte yandan karakterin ait olduğu tarihsel zaman bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde metnin dışındaki yazarın ait olduğu tarihsel zamanla ve mekânla etkileşime girer. Esasında metnin dışındaki zamana ve mekâna ait olan dış öyküsel yazarın sosyal, politik yaklaşımları ve ideolojisi romanın zamanına, mekânına ve olaylarına sızar. Bakhtin, bu yüzden de bu tip romanlarda anlatılan her şeyin toplumu da ilgilendiren bir tarafı olduğunu savunur. Karakter kendisi için değil toplum için var olur. Yazarın ideolojik mesajını iletmek için karakter iç öyküsel bir araçtır (s. 130). Bakhtin (2010) romana özgü kronotopları belirledikten sonra, ayrı bir alt başlık halinde şövalye romanlarına

özgü bir kronotoptan daha bahseder ve bu kronotopun ayırt edici özelliklerini açıklar. Bu romana ait olan kronotop aslında gündelik macera romanına özgü kronotopa benzerdir. Olay örgüsü gerçek dünyadaki zamansal akışa uygun şekilde ilerlerken kırılım anında bu akış beklenmedik bir sekteye uğrar. Örneğin, karakter bir anda var olan kodların dışına çıkarak kendini yabancı bir dünyada bulabilir ve böylece yeni bir olay örgüsü meydana gelir. Ancak, karakter bu dünyaya ilahi bir gücün zoruyla itilmez. Aksine, şövalye romanlarında karakter için macera yaşamın olağan bir yönüdür ve karakter bu maceraya gönüllü olarak atılır. Maceraya atılma nedeni, cesaretini ispatlamak ve zafer kazanmaktır. Bu durum anlatıyı epik anlatılara yakınlaştırır (s. 151).

Şövalye romanlarında da mekânlar benzer şekilde savaflara, esaretlere, ayrılık ve kavuşmalara tanıklık eden geniş mekânlardır. Bu yüzden diğer macera kronotoplarında olduğu gibi denizlerle ayrılmış farklı ülkeler ve denizin kendisi olay örgüsü bakımından önem taşır. Bütün olay örgüsü yola bağlı olarak gelişir ya da olayların odağında daima yol vardır. Gündelik yaşam macera romanına özgü kronotopun en karakteristik özelliği, yukarıda belirtildiği gibi karakterin kendi yaşamının akışı ile yolun akışı arasındaki analogi iken; bu roman tipinde yolun akışı, tarihsel zamanın akışı ile analogi kurar. Yol boyunca karakterler, geçmiş zamanlara ve mekânlara ait izler ve işaretlerle karşılaşır. Karakterin macera boyunca cesareti, aşka ve şövalye kodlarına olan sadakati test edilir.

Bakhtin (2010) tipler olarak varlığını sürdüren ilk roman türlerine özgü kronotopları analiz ettikten sonra, bu kronotop biçimlerine ilişkin çıkarımlarda bulunur ve bu ilk roman tiplerinden hareketle aynı zamanda sonraki döneme ait roman türlerinde ortaya çıkabilecek bazı ortak kronotoplar tespit eder. Bunlar, “yol,” “karşılaşma,” “şato,” “eşik,” “salon ve misafir odası kronotopu” gibi kronotoplardır.

Bu kronotoplar çoğaltılabilir, bir kronotop metinde diğer kronotoplardan daha baskın olabilir. Kronotoplar çift yönlü kapsayıcı, bir arada, iç içe olabilir. Birbirinin yerini alabilir ya da bunlar birbirine ters düşebilir (s. 243-258).

2.2.3 Yol kronotopu

Yol kronotopu hem tüm maceranın başladığı hem de olayların sonuçlandığı yer ve zamanın ifadesidir. Zaman ve mekân yol boyunca iç içe ilerler ve akışla beraber yola biçimini verir. Yol hem olayların temsili için bir mekân hem de daha önce belirtildiği gibi geçen zamanın farkına varmak için bir ölçüttür. Yolun akışına göre olayların ve zamanın akışı da hızlanır ya da yavaşlar. Çok fazla olayın yaşanmadığı durumlarda, karakterlerin yoldaki hızı da yavaşlar. Aksiyon yükseldiğinde ise bu akış hızlanır.

Yol ve seyir halinde olmak Bakhtin'in (1981) romana özgü kronotoplardan bahsederken değindiği gibi metinlerde pek çok anlama gelir. "Bir yaşamın seyri, akışı", "yeni bir seyirde yola koyulmak", "tarihin seyri" vb.; ana ekseninin zamanın akışı kalması koşuluyla yolun bir eğretilmeye dönüşme şekilleri çok katmanlıdır" (Küçük, 2001, s. 317). Yol, bir yandan kavuşmaların, birleşmelerin, ilerlemenin; diğer yandan kopuşların, ayrılışların ve geri dönüşlerin yaşandığı iki yönlü bir hareket mekânıdır. Karakterler yolda ilerlerken yaşamlarını geride bırakıyor gibi olsalar da aslında akış bu defa geçmiş için söz konusu olmaya devam ediyordur.

Yol, karakterler ve olaylar için bir bağlantı kurma özelliği gösterir. Sadece iki mekânı değil, karakterlerin kaderlerini, olayları hatta farklı zamanları birbirine bağlar. Yol, kimi zaman birbirine yabancı mekânları, kimi zaman da tanıdık görünen mekânları birbirine bağlar. Ancak mekân tanıdık görünse de karakter burayı başka bir bakış açısıyla yeniden değerlendirir. Yolculuk somut anlamda bir mekândan diğer mekânadır ancak bu yolda ilerleyen karakterler bir yandan zihinsel bir yolculuk da

gerçekleşir ve yol sona erdiğinde çoğu zaman karakterler yeni bir mekânın yanı sıra; yeni bir bilince ya da yeni bir bilgiye ulaşırlar.

Yol bir bağlantı noktası olmasının yanı sıra, romana bağlı kronotoplarda da değinildiği gibi doğrudan doğruya olayların temsili için bir mekân ve olayların ortaya çıkmasında itici güçtür:

Yol edebi eserlerde sadece bir bağlantı noktası niteliğinde, bu bakımdan da hızla aşılın ve geride bırakılan bir mekân parçası olarak yer almaz. Yazarlar mekânın niteliğini ve kapsamını göz önünde bulundurarak olay örgüsünün dikkate değer bir kısmını veya tamamını yol olgusu üzerine yükleyebilirler. (Demir, 2011, s. 315)

Kimi zaman hikâyenin başlaması için karakterlerin yola çıkmaları gerekir. Örneğin, Bakhtin'in tür çeşitlemeleri konusunda bahsettiği şövalye romanlarında maceranın tümü kahramanın yola çıkmasıyla başlar ve bu tip romanlarda gerçekleşen olayların büyük bir kısmı yol üzerinde gerçekleşir (Bakhtin, 1981, s. 244). Yol, karakteri metnin zirvesine taşıyan bir bağlantı unsurudur ancak bir yandan da karakteri alıkoyan, okurun merak duygusunu geciktiren çok sayıda macera ögesiyle doludur. Karakter yol boyunca bu engellerle mücadele etmek zorundadır. Böylece, yani karakterin yolun sonundaki zirve noktasına ulaşması geciktikçe, metnin anlamı da ertelenmiş ve okurun heyecan seviyesi arttırılmış olur. Kimi zaman da yine Bakhtin'in antik gündelik gezi roman tipinde değindiği gibi romanın içinden bir yol geçer ve olay örgüsü de tamamen bu yola bağlı biçimde şekillenir. Yol, karakterler için bir rehberdir (Demir, 2011, s. 306). Bazen, yolun kendisi anlatının temel ögesi olur ve bu tür romanlar bir "yol romanı" kimliği kazanır. Bu tür romanlarda varılacak yerdense yol ve yolcuğun kendisi daha önemli hale gelir.

Yol kronotopu macera için bir hareket noktası olduğu gibi maceranın sona erdiği ve entrikanın çözüme ulaştığı yerdir. Olayların ilerlemesi, açığa kavuşması yolun ilerlemesiyle gerçekleşir. Yolun ilerlemesi ve karakterlerin varılacak mekâna

yaklaşmasıyla birlikte olaylar da sonuca yaklaşır, hikâyenin düğümü çözülür. Yol biter ve hikâye sonlanır. Karakterler yolun sonuna gelindiğinde ödüllendirilebilir ya da cezalandırılabilir.

2.2.4 Karşılaşma kronotopu

Karşılaşmalar çoğunlukla yolda gerçekleştiği için Bakhtin yol ve karşılaşma kronotopunu bir arada ele alır. Yol esasında rastlantısal karşılaşma noktasıdır. Karşılaşma esnasında zaman ve mekânın kesişmesi durumu söz konusudur. Ancak bu karşılaşmalarda zaman, mekân ögesinden soyutlanamaz. Karşılaşmanın yer aldığı somut bir mekân da olmak zorundadır. Bu mekânsa genellikle yoldur. Normal koşullarda ortak bir mekânda bir araya gelme olanakları çok fazla olmayan farklı cinsiyetler, farklı sınıflar, farklı dinler ve milletler yolculuk esnasında aynı uzamda ve zamanda bir araya gelirler ve heterojen bir yapı oluştururlar. Sosyal mesafeler yıkılır. Farklı kimliklere ait yaşamlar bir araya gelir ve kaynaşır.

Karşılaşmayı mümkün kılan en önemli etken aynı yerde ve aynı zamanda olabilmektir. Öte yandan, aynı yerde ve aynı zamanda olabilmek de şansa ilişkilendirilir. Dolayısıyla karşılaşma kronotopu yazar açısından tamamen tesadüfi sayılabilecek olayları gerekçelendirmek ve temellendirmek için bir yöntem haline gelir. Yolda gerçekleşen karşılaşmalar, zamansal olarak herhangi bir yerde ve herhangi bir zamanda tümüyle rastlantısal olarak geçkeşebilecek karşılaşmalardan daha gerçekçidir çünkü yol, kendisine ait bir özellik olarak karşılaşmaların sıklıkla yaşandığı bir mekândır. Bu durum, her ne kadar yine de şansa bağlı olsa da okur için gerçeklik duygusunu arttırdığı için romanın kurgusunu sağlamlaştırır ve teknik anlamda da yazar tarafından daha iyi kurgulanmış bir anlatıya işaret eder.

Karakterlerin yoldaki karşılaşmaları, birbirinden farklı olay örgülerinin de karşılaşması anlamına gelir. Birbirinden ayrı ayrı zamanlarda, mekânlarda ve farklı karakterler tarafından meydana getirilen hikâyeler, ne kadar birbirinden bağımsız da olsalar yol aracılığıyla bağlanırlar ve anlamlı bir şekilde aktarılabilir hale gelirler. Yolda yaşanan karşılaşmalar sayesinde eş zamanlı olarak hem bir karakterin kaçış hikâyesi hem de farklı iki karakter arasındaki aşk hikâyesi anlatılabilir. Bakhtin (1981) tarafından vurgulanan yolun bu özelliğinden, Türk edebiyatında da özellikle belli bir dönemde kurmaca yapısının içinde olayları meydana getirmede faydalanılmıştır: “Yol, bir karşılaşma mekânı olarak Türk edebiyatında da özellikle 1870-1922 yılları arasında sıklıkla faydalanılan bir unsurdu” (Demir, 2011, s. 306). Bu sayede, Osmanlı’daki farklı cinsiyetlerin, toplumların, sınıfların bir araya gelmesine engel olan kapalı yapı, metinsel düzeyde aşılmış olur:

Kadın ve erkek Osmanlı toplum hayatında çok kısıtlı ölçülerde bir araya gelebilmekte ve bu bir araya gelişler de birtakım kurallar çerçevesinde gerçekleşmektedir. Toplumsal kurallar her ne kadar esnetilse de yine de kadın ve erkeğin duygusal bir ilişki kurması son derece zordur. Böyle bir toplumda karşı cinsle duygusal bir bağın oluşması çoğu zaman tesadüflerle olabilmektedir. (s. 306)

Tanzimat yazarı bir yandan Osmanlı okurunun kurmaca dünyadan beklentisini karşılayabilecek bir aşk hikâyesi kurgulamak ister; öte yandan bu okurun ait olduğu Osmanlı toplumunun normlarının dışına çıkmak istemez. Bu ikiliği aşmak için de yazar çoğunlukla ya mekânı Osmanlı toprakları dışında bir mekân olarak kurgulamak ya da mekânı değiştirmeyip karakterleri Gayrimüslim ya da farklı milletlerden seçmek yoluna gider (Demir, 2011, s. 307). Yolculuk bu anlamda yazarlar için bu ikiliği aşmada alternatif bir yöntem sunar. Normalde toplumsal ayrılıklardan dolayı karşılaşması mümkün olmayan karakterleri okur, bir yolculuk nedeniyle ya da yolculuk esnasında bir arada görmekten rahatsız olmaz.

2.2.5 Şato kronotopu

Zamansal ve mekânsal birlikteliğin önemini ortaya koyan bir diğer kronotop şato kronotopudur. Bu kronotop özellikle şövalye romanları ile ilişkilendirilebilecek bir kronotoptur. Şato, geçmişin izleriyle dolu bir mekânda eski zamanın yeniden canlandığı bir kronotoptur. Bu kronotopun tarihsellik vurgusu, tarihi romanların gelişimine de yardımcı olmuştur. “Şato, kelimenin dar anlamıyla tarihsel olan bir zamanla, yani tarihsel geçmişin zamanıyla doludur. Şato, feodal dönem lordlarının yaşadığı yerdir [dolayısıyla, geçmişin tarihsel figürlerinin mekânıdır]” (Küçük, 2001, s. 317). Şato, tarihi kişilerin yaşamını sürdürdüğü bir mekândır. Geçmişe ait kalıntılar, tarihsel yapılar, mimari eserler başarılarla dolu, ihtişamlı yüzyılların izlerini taşır. Bu mekânların her bir köşesinde geçmiş zamanı canlandıran efsanelerin kalıntıları bulunur. Dolayısıyla, şato kronotopu eski zamanlar ve mekânlar ile çağdaş zamanlar ve mekânlar arasında bir bağlantı noktasıdır. Bu yönüyle farklı dönemlere ait anlatıları tek bir metnin çerçevesinde bir araya getirmeyi sağlar.

2.2.6 Salon-oturma odası kronotopu

Salonlar ve oturma odaları, zamanın görünür olduğu mekânlardandır. Bu mekân, yol mekânından farklı olarak belli bir yapıya dayanan, planlı karşılaşmaların gerçekleştiği mekândır. Birbirine tamamen yabancı karakterlerin, tamamen yabancı bir dünyadaki karşılaşması olmadığı için yol kronotopundan ayrılır.

Bakhtin (1981) salon ve oturma odası kronotopunu politik, edebi ve sosyal konuların tartışılması için bir zemin olarak değerlendirir ve bunu Stendhal ve Balzac'ın romanlarından verdiği örneklerle açıklar. Bu romanlar bu mekânların temel zamansal ve uzamsal olayların kesiştiği yer olarak ilk kez önem kazandığı romanlardır (s. 246). Bu romanlarda mekân, toplumsal hiyerarşinin tüm tabakalarını

tek bir zaman ve mekânda toplar. Böylece, dönem boyunca politik, edebi, sosyal olayların tartışıldığı, gündemin kararlaştırıldığı yerler olarak metne de karakterlerin diyalogları aracılığıyla yansır. Bakhtin salon-oturma odası kronotopunun en önemli yönünün tarihsel ve kamusal olanla bireysel olanın iç içe girmiş mekânları içermesi olduğunu aktarır. Buna imkân veren salon ve oturma odalarından başka aynı evin çatısı altındaki üçüncü bir mekân olan yatak odalarıdır:

Burada, tarihsel zamanın olduğu kadar biyografik ve gündelik zamanın gözle görünür işaretleri de toplanmış ve yoğunlaşmıştır; aynı zamanda, birbirleriyle olası en sıkı şekilde iç içe geçip dönemin bütünsel işaretleri olacak şekilde birleşmişlerdir. Dönem gözle görünür (uzam) olmakla kalmaz, anlatsal olarak da görünür (zaman) olur. (Küçük, 2001, s. 320)

Bu mekânlar, karakterler için bir yandan tarih ve politika gibi toplumsal sayılabilecek meselelerin tartışıldığı birer ortak mekân; diğer yandan (özellikle yatak odaları) daha dar ve kapalı mekân olarak düşünme eyleminin baskın olduğu, gizli planların yapıldığı, entrikaların döndüğü mekânlardır.

Özetle, salon ve oturma odası ya da yatak odası gibi mekânlar tarihsel, biyografik, gündelik zamanın kesiştiği mekânlardır. Karakterler bu mekânlarda diyaloglar ya da monologlar aracılığıyla ideolojilerini ve fikirlerini, sırlarını açığa vururlar. Öte yandan da entrikalara sahne olan, gizli anlaşmaların yapıldığı mekânlardır. Sonuç olarak tüm olaylar bu mekânlarda çözüme ulaşır.

2.2.7 Kasaba kronotopu

Zaman ve uzama ait sahnelerin bir diğer kesişme noktası kasabadır. Kasaba aslında sembolik bir mekândır ve durağan ve döngüsel olan zamanın sembolüdür. Bakhtin, bu kronotopu *Madam Bovary* romanı üzerinden tartışır. Flaubert'in romanlarında gündelik döngüsel zamanın mekânı olarak kasabalar öne çıkar. Bu mekânlar, gündelik olaylar dışında bir olayın gerçekleşmediği ve zamanın da her gün kendisini

tekrar ettiği mekânlardır. Zaman çok yavaş ilerler; hatta havada asılı kalmış gibidir. Geçen zamanda nerdeyse hiçbir olay olmaz. “Uzamda kendisini ağır aksak sürükleyen kısır ve kasvetli bir zamandır bu” (Küçük, 2001, s. 322). Sürekli olarak karakterler aynı olayları tekrarlar. Uyanırlar, yemek yerler, aynı işleri yaparlar ve akşam olduğunda tekrar uyurlar. Her gün aynı rutin tekrarlanır. Eğer roman sadece kasaba mekânından ibaret olarak kalsa oldukça sıkıcı bir olay örgüsü meydana getirilmiş olur. Hatta bir olay örgüsünden bile söz etmek tartışmalı olur.

Bakhtin (1981) zamanın bu durağanlığından dolayı, yazarların bu zamanı bir yan zaman ya da bağımlı zaman gibi kullandıklarına dikkat çeker. Kasaba kronotopu, metinlerde macera ve enerji yüklü sahnelere bir zıtlık oluşturur.

2.2.8 Eşik kronotopu

Bakhtin (1981) eşik kronotopunu bir dönüm noktası ya da zaman ve mekândan kopuş olarak tanımlar (s. 249). Eşik kronotopu karakterlerin bir anlığına da olsa biyografik ve tarihsel olan zamanın dışına çıktıkları bir değişim ya da kriz anını temsil eder. Bu yönüyle, Bakhtin’in macera romanına özgü olarak tanımladığı kronotopa benzer. Karakterler için duygusal anlamdaki bir eşiğın zaman ve mekândaki somut ifadesidir. Örneğın, karakter yola çıkmakla çıkmamak arasında bir eşiktedir ve kapıdan çıkmadan ani bir karar vermesi gerekmektedir. Bu durumda kapı ya da eşiğın kendisi bir eşik kronotopuna dönüşür. Romanda karakterler için eşik oluşturan mekân değışkendir. Bakhtin (1981) Dostoyevski’den örnek verir. Onun romanlarında bu eşik, merdiven, hol veya koridordur. Bu mekânlarda karakter ani bir karar verir (s. 249).

Eşik kronotopu aynı zamanda daha sınırlı bir alanda gerçekleşiyor olsa da iki dünya arası geçişin, bir kopuşun ifadesidir. Karakterler hem fiziksel anlamda hem de

duygusal anlamda iki dünya arasında geçiş yapabilirler. Bu mekânın mutlaka eve ait bir parça olması gerekmez. Bir mağara ya da bir ıssız ada da olabilir. Mağara bir motif olarak insanın olgunlaştığı, kendini gerçekleştirdiği, kendi benini bulduğu dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı bir yeniden doğum noktasıdır. Bu eşikle birlikte karakter yeni bir bilinç kazanır ve yeni bir hayata başlar.

BÖLÜM 3

CİHAN CİHAN İÇİNDE, ROMAN ROMAN İÇİNDE:

AHMET METİN VE ŞİRZAT TA GÖMÜLÜ ANLATILAR

Ahmet Metin romanının ne olduğunu düşünürken “roman denilen şey cihan içinde cihandır,” (Ahmet Mithat, 2013, s. 44) önermesini aklından geçirir. Gerçekten de *Ahmet Metin ve Şirzat* romanının anlatıbilimsel kuruluşu, adeta gömülü anlatılar konusunu açıklamak ve uygulamak üzere oluşturulmuştur. *Ahmet Metin ve Şirzat*, başta *Şirzad-ı Selçuki* anlatısı olmak üzere çok sayıda gömülü anlatının yer aldığı bir metindir. Tüm bu gömülü anlatılar, Doğu’nun Batı’dan maddi ve manevi üstünlüğü söylemini destekleyen işlevlere sahiptir. Ahmet Mithat’ın bu tekniği, gelişmiş bir roman tekniği olarak kabul ettiği için bilinçli bir şekilde romanında kullanmayı tercih ettiği düşünülür. Zira, giriş bölümünde de değinildiği gibi Ahmet Mithat (1873) çoklu olay örgüsüne sahip romanları en üst tabakadaki romanlar olarak tanımlar ve “Hikâye Tasvir ve Tahriri” başlıklı makalesinde henüz Osmanlı’da bu tür romanların yazılmadığını ifade eder:

Dördüncü tabaka en âli tabakadır ki bu tabakadan ma’dud olan hikâyeler birkaç hikâyenin nokta-i içtimaı olur. Meselâ birkaç kimesne beyninde hükümet ve memuriyetçe ikbal garazından nâşi şiddetli bir münâfese ve diğer tarafta sâir birkaç kişi beyninde bir maksad üzerine kuvvetli bir ittifak ve öte tarafta gayet mektûm tutulan bir muaşaka ve diğer tarafta her türlü ümidler ber-taraf olarak ye’s içinde kalmış, ayrıca bir felaket dîde olur. Hâsılı böyle zâhir-i halde birbirine asla münâsebeti olmayan birtakım vakalar bulunur da sonra âzâ-yı vak’adan birisinin sergüzeşt-i hali vekay-i mezkurdan her birine uğrayarak cümlesini bir yerde cem eder ki bu yolda yazılmış hikâyelerin her sahifesi bir vak’anın neticesi ve her vak’anın neticesi ise diğer kapalı bir halin bâis-i inkişafı olmakla insan böyle bir hikâyeyi okumakla doyamaz. (s. 56)

Bu tür romanlar, aynı anlatıda farklı olayların bir arada olduğu ve her birinin bir noktada bir araya gelip sonuçlandığı romanlardır. *Ahmet Metin ve Şirzat* da başta

Şirzad-ı Selçuki anlatısı olmak üzere çok sayıda anlatının yer aldığı bir romandır. Bu romandaki tüm anlatılar, gömülü anlatı yapısı sayesinde birbiriyle ilişki kuracak biçimde bir arada yer alırlar. Her biri Doğu'nun Batı'dan maddi ve manevi üstünlüğü söylemini destekleyen işlevlere sahiptir. Bu bölümde öncelikle ilk bölümde Manfred Jahn'ın ortaya koymuş olduğu terminoloji ile *Ahmet Metin ve Şirzat* anlatısının gömülü anlatılardan oluşan iskeleti ortaya konulacak, sonrasında da her bir gömülü anlatının metindeki ideolojik yapıya olan işlevsel katkısı incelenecektir.

Ahmet Metin ve Şirzat yahut Roman İçinde Roman, tezin giriş bölümünde değinildiği gibi biri on dokuzuncu yüzyıla diğeri on ikinci yüzyıla ait iki ayrı anlatı içerir. Bu iki anlatı, iki ayrı roman gibi ortaya konulabilecekken Ahmet Mithat bu anlatıları tek bir roman başlığı altında eş zamanlı anlatılar olarak ortaya koymayı tercih etmiştir. Ahmet Mithat'ın iki metni bir arada anlatma nedeni ideolojiktir ve Doğu'nun hem maddi hem manevi olarak Batı'dan üstün olduğu iddiasını desteklemeye yöneliktir. Böyle bir üstünlük iddiasını anlatı zamanı on dokuzuncu yüzyıl olan bir metin aracılığıyla ispatlamak çok zordur. Zira, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı'nın maddi anlamda Batı'dan üstünlüğü bir yana Batı'nın çok gerisinde kaldığı bir yüzyıldır. Dolayısıyla yazar, bu iddiasını temellendirebileceği başka bir zamana ihtiyaç duyar. Doğu'nun Batı'dan üstün olduğu bu zaman, tarihsel olarak on ikinci yüzyıldır. Öte yandan, sadece on ikinci yüzyıla ait metin ortaya koyulacak olsa bu metni on dokuzuncu yüzyıl okurunun kendi bağlamıyla ilişkilendirmesi zor olacaktır. Romandan anlaşıldığı üzere, bu dönem Osmanlı okuru Osmanlı öncesine ait tarihe bugün olduğu gibi vakıf bir okur değildir. Bu yüzden Ahmet Mithat, on ikinci yüzyıla ait olan maddi üstünlüğün izlerinin on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkarıldığı bir metin ortaya koyar. Bu anlatı yapısı, hem on ikinci yüzyıldaki Doğu üstünlüğünden yola çıkarak on dokuzuncu yüzyılda da bu üstünlüğün sürdüğünü

savunmayı sağlayacak hem de on dokuzuncu yüzyılda bulunan izler sayesinde on ikinci yüzyılda gerçekten Doğu'nun Batı'dan üstün olduğu ispatlanacaktır. Böylece metin çift yönlü bir doğrulama mekanizması haline gelecektir. Farklı yüzyıllarda geçen, farklı karakterler ve farklı olay örgülerine sahip bu iki romanın bir arada var olabilmelerini sağlayansa bu anlatıların gömülü anlatı tekniği sayesinde bir araya getirilmesidir. Gömülü anlatı yapısı sayesinde on ikinci yüzyılda yaşamış olan Şirzat'ın anlatısı on dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan Ahmet Metin'in anlatısına iliştilirilmiş bir anlatı haline getirilir ve bu sayede iki anlatı arasında bağlantı kurmak mümkün olur.

Tekrar etmek gerekirse, *Ahmet Metin ve Şirzat*, bir gömülü (ya da iliştilirilmiş) anlatı olarak düşünöldüğünde Ahmet Mithat, bu romanın dış öyküsel anlatıcısı konumuna gelir. Ahmet Mithat'ın bu romanı bulunduğu zaman ve uzamda yazma eylemi de dış öyküseldir. Ahmet Mithat'ın yazma eyleminin bir anlatıya dönüşmesi yani öykülenişi ise iç öyküseldir. Dolayısıyla, Ahmet Metin'in İtalya seyahatini konu alan *Ahmet Metin ve Şirzat* anlatısı iç öyküseldir. Bu noktada, metni öyküleyen yazarsal anlatıcı, artık metnin içindeki evrene dahil bir iç öyküsel anlatıcıdır ve dış öyküsel evrende var olan Ahmet Mithat'tan farklı bir kimlikte, iç öyküsel karakterlerle ortak bir evrene aittir. Öyle ki, iç öyküsel yazarsal anlatıcı Ahmet Metin'in dış öyküsel Ahmet Mithat'a atıfta bulunduğu olur.

3.1 *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta anlatı düzeyleri

Ahmet Metin'in tesadüfen bir kitapçıda keşfettiği *Şirzad-ı Selçuki* romanı, *Ahmet Metin ve Şirzat* anlatısı içinde ikinci düzeydeki bir anlatı olarak konumlanır. *Ahmet Metin ve Şirzat* anlatısı içerisinde bir karakter olan Ahmet Metin, *Şirzat* anlatısının ikinci düzeydeki anlatıcısıdır. Ahmet Metin İtalyanca aslından okuduğu bu anlatıyı

sözlü olarak kendisiyle aynı düzeyde yer alan karakterlere aktarır; dahası aktarırken kitabın İtalyanca aslını Türkçeye çevirir. Dolayısıyla, aslında Ahmet Metin'in aktardığı bu metin doğrudan doğruya *Şirzad-ı Selçuki* metni değil; onun karakter tarafından bir alıntılanışı, bir yorumlanmasıdır. Yazılı bir anlatıdan sözlü bir anlatıya dönüşürken bir kez yorumlanan metin, İtalyancadan Türkçeye çevrildiğinde ikinci kez yorumlanır. Bu açıdan bakıldığında *Şirzad* metni için ikinci değil üçüncü düzeyde bir anlatı demek dahi mümkündür. Ahmet Metin tarafından tarihsel bir metinmiş gibi ortaya konan ikinci düzeydeki *Şirzad-ı Selçuki* metni, Doğu'nun Batı'ya karşı olan maddi ve manevi üstünlüğü söyleminin en büyük dayanağıdır. *Şirzad*'ın on ikinci yüzyıla ait izlerinin on dokuzuncu yüzyılda açığa çıkarılması, maddi ilerlemenin kaynağının Batı değil Doğu olduğunun ispatıdır.

Ahmet Metin ve *Şirzad* metninin içinde her biri aynı ideolojik söylemi tekrarlayan ikinci ve üçüncü düzeyde farklı anlatılar da bulunur. Örneğin özet bölümünde değinilen "Madam Çokogono" bölümü altında yer verilen ve ikinci düzeye ait olan Neofari'nin biyografik anlatısı daha önce de belirtildiği gibi Batı'nın her yerinin aynı gelişmişlikte olmadığı ve maddi ilerlemenin Batı'ya aslında Doğu'dan aktarıldığının hikâyesidir. İkinci düzeydeki *Şirzad-ı Selçuki* anlatısının içinde, dolayısıyla üçüncü düzeyde yer alan Kazım El Mürtet'in hikâyesi Doğu'da yaşayan Hristiyanların, Batı'da yaşayan Hristiyanlardan daha mutlu yaşadığının hikâyesidir. Hem Ahmet Metin'in bulunduğu düzeyde yer alan Vasiliki ve Süreyya aşkı; hem de *Şirzad*'ın bulunduğu düzeyde yer alan *Şirzad* ve Roza aşkı Müslümanların, dolayısıyla Doğu'nun; Hristiyanlardan, dolayısıyla Batı'dan, manevi olarak daha üstün olduğunun hikâyesidir. Bu aşk hikâyelerinin sonunda Hristiyan karakterler daha üstün buldukları için manevi olarak Müslümanlığı seçtikleri gibi, maddi olarak da Doğu'da yaşamayı tercih ederler.

3.2 Anlatı düzeyleri arasındaki hiyerarşi

Ahmet Metin ve Şirzat metnini açıklarken kullanılan birinci düzey, ikinci düzey ve üçüncü düzey anlatılar sadece farklı düzeyleri sıralamak için kullanılmaktadır.

Herhangi bir hiyerarşi ya da önem sırasını ifade etmez. Zira bu metindeki anlatılar farklı düzeylerde gerçekleşmelerine rağmen her biri diğerini açıklayan, tekrarlayan anlatılardır ve düzeyler arasındaki düzen birdenbire değişebilmektedir.

Ahmet Metin ve Şirzat’ta metnin ana çizgisi dışında yer alan aşk hikâyeleri gibi, her ikisi de aynı düzeye ait farklı anlatılar eş zamanlı gelişebilir. İkinci düzeydeki *Şirzat* ve birinci düzeydeki *Ahmet Metin*’in anlatılarında olduğu gibi farklı düzeylerde yer alan ve farklı zamanlara ait anlatılar ortak bir uzam aracılığıyla aynı düzeyde kesişebilir. Yazarsal anlatıcının *Avrupa’da Bir Cevelan*’a gönderme yapması gibi, iç öyküsel anlatıcı kendi bulunduğu düzeyin ötesinde, dış öyküsel başka bir anlatıya atıfta bulunabilir. Dolayısıyla, bu anlatı evreni hiyerarşik yapıdaki anlatılardan ziyade yan yana duran, üst üste binen ve zaman zaman kesişen anlatılarla inşa edilmiş bir evrendir. Bu bağlamda, *Ahmet Metin* ve *Neofari*’nin *Ostika Manastırı*’na gidişleri dikkate değer bir örnektir. *Ahmet Metin*, *Şirzat* metninde geçen *Ostika Manastırı*’na yapılan baskını kendileri de aynı yol üzerindeyken anlatır. Bu anlatıyı dinleyenlerden kendilerini *Şirzat* döneminde yaşıyorlarmış ve *Şirzad-ı Selçuki* romanının bir parçasıymış gibi hayal etmelerini ister:

İşte madam, farz ediniz ki, *Şirzad-ı Selçuk* ve rüfekası biz imişiz de *Ostika Manastırı*’nda bulunan *Kazım El Mürtet*’ten intikam için mezkur manastırı basmak tertibi ile cezireye tekarüp ediyormuşuz. Fakat yalnız bir gemi olduğumuz halde değil! Bizim rakip olduğumuz *Palermolu Yakub El Tecir*’in gemisi imiş de ondan başka *Şirzat*’ın kendi gemisi dahi şöyle epeyce uzak olduğu halde arkamızdan gelir imiş. Bir de vakit şimdiki gibi gündüz olmayıp gece imiş.

“Yalnız bu kadar mı ya? Şu ellerimizdeki çifte dürbünlerin dahi o zaman mevcut olmadıklarını hesaba katmalıyım, değil mi senyör?” (*Ahmet Mithat*, 2013, s. 548)

Böylelikle, birinci düzeydeki anlatı ile ikinci düzeyde anlatı üst üste biner ve iki anlatının sınırları kesişmenin de ötesinde iç içe geçer.

Kimi zaman da anlatılar aynı düzeyde yer almasına rağmen, Ahmet Metin kendisinin yer aldığı düzeyin yazarsal anlatıcısıymış gibi yorumlar yapar. Örneğin, Neofari ile tanıştığı zaman “ey Neofari! Aklıma gelenler sahih iseler sen hakiki bir romanın en sahih kahramanı olacaksın,” (Ahmet Mithat, 2013, s. 239) diye zihninden geçirir. Oysa hem Ahmet Metin hem de Neofari aynı düzeyde yer alan karakterlerdir. Ahmet Metin’in aynı düzeyde yer aldığı karakterler konusunda yazarsal anlatıcı gibi bir tavır takındığı bir başka örnek Vasiliki ve Süreyya’nın aşk ilişkisidir. Ahmet Metin bu karakterler arasında geçen aşktan haberdar olduktan sonra Neofari’ye bunu bir hikâyeymiş gibi aktarır. Hatta, bu aşk hikâyesinin Octave Feuillet’in kaleminden çıkmış gibi olduğunu, eğer *Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi* romanından daha az çaba gösterilecek olsa bu aşk hikâyesinden daha iyi bir roman çıkacağını iddia eder. Böyle bir durumda romanın iç öyküsel karakterlerinin kendilerinin de ait olduğu romanı yorumluyor olmaları gibi bir yapı ortaya çıkar ki bu da anlatı düzeylerinin birbirinden keskin bir şekilde ayrı olmadığını gösterir (Ahmet Mithat, 2013, s. 711).

Farklı düzeylerin bu şekilde birbiriyle ilişki kuran karmaşık yapısı bir düzeyden başka bir düzeye geçişin nasıl yapıldığını incelemeyi ve anlamayı zorunlu kılar. Genette, ilk bölümde değinildiği gibi bu tür geçişlerin bir duruma başka bir durumun bilgisini aktarmayı sağlayan söylemin alıntılanması yoluyla olabileceğini savunur ve bunun dışında kalan durumları anlatıcının farklı düzeylerdeki evrenlere izinsiz girişi olarak değerlendirir. Bu izinsiz girişlerle Genette, daha ziyade yazarsal anlatıcının araya girip dış öyküsel okura “gördünüz mü ey kari, gördünüz mü?” (Ahmet Mithat, 2013, s. 421) gibi doğrudan seslendiği durumları kast eder. *Ahmet Metin ve Şirzat*’ta da Ahmet Mithat’ın diğer romanlarına kıyasla daha az olsa da

zaman zaman bu tür seslenmeleri yer alır. Bunun dışında, yol üzerinde gemidekilere mitolojik bir hikâyeyi anlatan anlatıcının hikâyeyi yarıda kesip tamamını anlatmamasına rağmen yazarsal anlatıcının anlatıya müdahil olup Osmanlı okurunun bu hikâyeyi dinlemekten keyif alacağını düşündüğünü söyleyerek karakterin yarım bıraktığı hikâyeyi tamamladığı durumlar yer alır. Ancak, bu tür durumlar Ahmet Mithat'ın önceki romanlarına kıyasla çok azdır. Bu düzeyler arası geçişler çoğu zaman alıntılama Genette'in belirttiği türden de bir sınır aşımı olmadan doğal bir biçimde yapılır, ki bu da Ahmet Mithat'ın bu romanının teknik anlamda ne kadar gelişmiş bir seviyede olduğunu açıkça gösterir. Romanda en fazla yer tutan gömülü anlatı olan *Şirzat-ı Selçuki* anlatısına geçiş Neofari'nin sorduğu sorularla ya da romanın devamını anlatmasını rica etmesi üzerine Ahmet Metin'in romanı alıntılanması yoluyla olur. Bunun dışında kullanılan yöntemler anlatıcının geçmişi hatırlamasıdır. Yine nadir de olsa yazarsal anlatıcının birden aklına gelmesiyle anlatmakta olduğu esas anlatıyı yarıda kesip aklına gelen başka bir anlatıyı aktarmaya başladığı gömülü anlatılar da vardır.

Ahmet Metin'in bulunduğu anlatı düzeyinden *Şirzat*'ın bulunduğu düzeye geçiş Neofari'nin sorduğu bir soru ya da anlatının devamını merak etmesi ile gerçekleşir. Bu sayede hem ikinci düzeydeki anlatıya geçiş hem de bu anlatının devamlılığı sağlanır. *Şirzat*'ın anlatısını kesintiye uğratan, gemiyle zaman zaman karaya çıkmaları, saatin geç olması nedeniyle uyumak amacıyla karakterlerin kamaralarına çekilmeleri ya da yemek zamanının gelmesi gibi yolculuğa bağlı koşullar ya da Ahmet Metin'in *Şirzat*'ın hikâyesinin sadece buldukları yerde geçen kısmını anlatıp devamını hikâyenin devamının geçtiği yere varana dek anlatmaya ara vermesi gibi kurmaca dünyaya bağlı koşullar olur. Neofari'nin "fazıl dostum! Kazım El Mürtet'ten ahzına karar verilen intikamın ne surette alındığını bu akşam hikâyeye

buyursanız da o vakanın mahall-i vukuunu da sonra gidip görsek olmaz mı?” gibi soruları ya da “ey aziz dostum! Şirzat ile şir-i jeyanın mübazerelerinden sonra Şirzat ve Roza Dellaroka romanının ne suret kesbeyletiğini ne kadar merak ettiğimiz muhtaç-ı beyan değildir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 540-611) gibi yorumları okuru ikinci düzeye geçmeye hazırlar. Bu sorulara verilen cevaplar anlatıyı ikinci düzeye geçirir.

Düzeyler arası bir başka geçiş yöntemi karakterin hatırlama yoluyla geçmişe dönmesidir. Bu dönüş, beraberinde doğrudan doğruya yeni bir anlatıyı getirir. Neofari'nin biyografik anlatısı bu türden bir geri dönüş sonucu ortaya konulur. Yukarıda da açıklandığı gibi Ahmet Metin, Neofari'yi ilk gördüğü andan itibaren zihni sürekli onu daha önce nerede gördüğünü düşünmekle meşgul olur. Sonra, birdenbire hatırına gelir ki Neofari ile bundan on iki yıl önce Moldova'da tanışmıştır. Bu hatırlama eylemiyle beraber Neofari'nin hayat öyküsünün anlatıldığı düzeye geçilir. Böylelikle, anlatıcı matris anlatının devamlılığında hiçbir aksama olmadan anlatının devamlılığını sağlar. Düzeyler arasındaki geçiş kimi zaman yazarsal anlatıcının yeri gelmişken, farklı düzeydeki bir anlatıyı hatırlamasıyla sağlanır. Örneğin, romana dair fikirlerinden söz ederken anlatıcının aklına *Şirzad-ı Selçuki* romanının gelmesiyle “karilerimize Şirzat romanı meselesini haber vermek gerekecekti” (Ahmet Mithat, 2013, s. 44) cümlesi gelir. Anlatıcının bu şekilde birden aklına gelmesi, ya da yeri gelmişken aktarıyormuş gibi farklı düzeydeki bir anlatıya geçmesi, okur için günlük bir konuşmanın devamını dinliyormuş gibi bir etki yaratır:

Vasiliki dedik de hatırımıza geldi. Hikâyemizin mebadisinde haber vermiş idik ki Meliketü'l Bahr halkı meyanında Ahmet Metin romanından maada bir roman daha teşekkül etmekte olup o ise bir yandan Vasiliki ile Süreyya ve diğer taraftan Katrina ile Iostromo arasındaki münasebettir. (s. 270)

Bu anlatıların her biri Ahmet Metin'in de karakter olduğu birinci düzeyde eş zamanlı gerçekleştiği için bunları okura aktaran yazarsal anlatıcıdır. Zira, Ahmet Metin de bu

düzeyde Vasiliki ya da Katrina gibi bir karakterdir. Başka bir karakterin hikâyesi ancak, hikâye sonuçlandıktan ya da geçmişte kaldıktan sonra anlatılabilir.

Dolayısıyla, çok doğal gelişmeyen bu düzey geçişlerinde bile yazar, Genette'in bahsettiği türden bir sınır aşımı yapmış olmamaya özen gösterir.

Son olarak, ilk bölümde de değinildiği gibi kimi zaman Ahmet Metin'in ya da yazarsal anlatıcının aradan çekilerek karakterin sözlerini tamamen karakterin sesiyle anlattığı ve Genette'in anlatsal metalepsis durumu içinde değerlendirdiği geçişler de söz konusudur. Bunun örneği Cafer El Tercüman'ın hikâyesidir. Bu hikâye Şirzat'ın hikâyesi içinde yer alan üçüncü düzeyde bir hikâye olmasına karşın Ahmet Metin "bu hikâyeyi yine Cafer'in kendi ağzından dinleyelim," (Ahmet Mithat, 2013, s. 585) der ve karakterin başından geçenleri dilbilimdeki bağımsız cümle yapısına uygun olarak "dedi ki" diyerek "ben" öznesiyle anlatır. Böylece üçüncü bir düzeydeki anlatı birinci düzeydeki bir karakter tarafından anlatılmış olur.

Sonuç olarak, *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta çok sayıda ve birbirinden farklı anlatı düzeyi olmasına rağmen bu, Genette'in tanımladığı gibi hiyerarşik bir yapıdan ziyade birbiriyle ilişki kuran, birbirine ilişik ve her parçanın bütünü yansıttığı bir yapıdır. Her düzeyde, maddi ve manevi olarak Batı'dan üstün olduğu söylemi farklı açılardan tekrar eder.

3.3 Öykü dışı gömülü anlatılar

Ahmet Mithat metinde iletmek istediği ideolojik söylemi bir yandan karakterlere ait gömülü anlatılar vasıtasıyla; diğer yandan da halihazırda bu söylemi içeren dış öyküsel anlatıları kendi romanın yapısına dahil ederek iletir. Dış öyküsel anlatılardan bir kısmı Ahmet Mithat'ın kendi yazdığı ve yazarsal anlatıcı tarafından atıfta bulunulan anlatılar, bir kısmı da Ahmet Metin'in okuduğu kurmaca ve kurmaca dışı

anlatılardır. Yazarsal anlatıcı kendi atıfta bulunduğu anlatıların muhatap tarafından okunmuş olma beklentisi içindedir. Örneğin, “Roman İçinde Roman” bölümünde, karakterler gemiyle Messina Boğazı’ndan geçerken yazarsal anlatıcı burayı çok fazla anlatmayacağını çünkü zaten *Avrupa’da Bir Cevelan*’da anlattığını söyler (Ahmet Mithat, 2013, s. 429). Kimi zaman, metindeki karakter yazarsal anlatıcının dış öyküsel anlatılarına atıfta bulunur. Örneğin Ahmet Metin şövalyeliğin aslının Türklerden geldiğini anlatırken karakterlere bu konuyla ilgili olarak Ahmet Mithat’ın *Kırk Ambar* mecmuasında “Tarih-i Osmani’nin Kısm-ı Şairanesi” adıyla derlenen birkaç makaleyi okuyup okumadıklarını sorar. Bu makaleler, Osman Gazi, Orhan Gazi gibi tarihi kişilerin şövalyelik hikâyelerini anlatmaktadır (s. 73).

Ahmet Metin’in Ahmet Mithat dışında sık sık atıfta bulunduğu temel kaynaklardan biri İdrisî’nin *Nüzhetü’l Müştak fi İhtirakü’l Afak²* adlı coğrafya kitabıdır. Tarihsel olarak bakıldığında bu kitap 1154 yılında yazılmış bir coğrafya kitabıdır ve efsanevî bilgiler ve asılsız rivayetlerle dolu muğlak bir kitaptır (Şeşen, 2000, s. 493-495). Öte yandan bu kitap Ahmet Metin’e göre yazılmış en iyi coğrafya kitaplarından biridir. Aynı zamanda Doğu’nun sahip olduğu tarihi başarıların da ispatıdır. “Bir milletin yalnız mazhar olduğu muvaffakiyat-ı tarihiye, o milletin terakkiyat-ı ilmiye ve sanaiyesini de muvazeneye medar olur” (Ahmet Mithat, 2013,

² *Nüzhetü’l-müştağ*, (*Uzak Dıyarlara Hoş Yolculukların Kitabı*) Ortaçağ’da İslâm dünyasında yazılmış yerkürenin genel ve sistematik coğrafyası üzerindeki en kapsamlı çalışmalardan biri olup Avrupa hakkında gerçeğe en yakın bilgileri veren ilk eserdir. Çeşitli ülkelerin ve özellikle Batı Avrupa ülkelerinin haritaları tarihte ilk defa aslına uygun sayılabilecek bir şekilde çizilmiştir. Türklerin yaşadığı topraklar hakkında yapılan açıklamalar ise daha önceki coğrafyacılar göre geniş olmakla birlikte zaman zaman efsanevî bilgiler ve asılsız rivayetlerle muğlak bir hal almaktadır. (<https://islamansiklopedisi.org.tr/idrisi-serif>). Sicilyalı İdrisî’nin on beş yılda tamamladığı bu coğrafya kitabının içinde farklı denizci ve seyyahlardan derlenen ve İdrisî’nin aslında gerçekten gidip görmediği yerlere de ait olan bilgiler de yer alır. Anlattığı bölgeleri gerçekten gezip gören seyyahların çalışmalarını kaynak olarak kullanır. Kitapta sadece coğrafi bilgiler değil, halkın sosyal ve kültürel yaşamı, dinleri, dilleri gibi konularda da bilgiler yer alır (Sarıp, 2018). Bu açıardan değerlendirildiğinde, Sicilya’da geçen *Ahmet Metin ve Şirzat* romanını yazmadan önce Ahmet Mithat’ın *Nüzhetü’l-müştağ*’ı okumuş ve bu metin üzerine bir anlatı kurgulamış olabileceği düşünülebilir. Bu tür bir karşılaştırma, farklı bir araştırmanın konusu olabilir.

s. 76). Karakterin bu cümlesinden anlaşılır ki Ahmet Mithat'ın *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta bu kadar çok tarihi bilgi verme nedenlerinden biri de tarihi üstünlükle fen ve sanayideki üstünlük arasında bir ilişki kurmasıdır. Teknik anlamda üstün olan milletler tarihte de daha fazla başarı elde ederler. İronik olansa seyahat ettiği yerleri sürekli metin dışı kaynaklarla destekleyen Ahmet Metin'in "hiç inanılmayacak bir şeyi herkese inandırmak için 'filanca kitapta böyle yazılıdır,' demek kafidir," (Ahmet Mithat, 2013, s. 234) diyerek kendi tezi için bir antitez üretmesidir. Dahası, kendisinin atıfta bulunduğu kaynakların yaptığı seyahati doğrulanmadığı noktada kendi kaynaklarının güvenilirliğini asla sorgulamaz. Eğer kendi kaynakları seyahatte gördüklerinden farklı bir bilgi içeriyorsa bunun nedeni okuduğu kaynakların hakiki bilgiler içermiyor oluşu değildir. Ziyaret edilen yerde tarihi kalıntılar ya tahrip edilmiştir ya doğal afetler sonucu yok olmuştur ya da bu gidilen yerlerde bilgi veren müze görevlileri yalan söylemektedir. Bunun bir örneği de Ahmet Metin'in Palermo şehrini gezdiğinde yaşadığı hayal kırıklığıdır. Ahmet Metin'in kaynaklarına göre, bu şehir İslam medeniyetinin en üst dereceye varıp Avrupalılara da örnek olmuş bir şehirdir. Ancak, yaptığı seyahatte bunu doğrulayacak pek fazla iz bulamaz. Ahmet Metin bu durumda kendi kaynaklarının doğruluğunu sorgulamaz ve buradaki kalıntıların Hristiyanlarca ve doğal afetler sonucu silinmiş olabileceği yorumunu yapar. Son tahlilde, en hakiki kaynak Ahmet Metin'dir. Tarih kitapları ve yapılan seyahat ise anlatıcının sahip olduğu Doğu'nun maddi üstünlüğü söylemini desteklediği sürece hakikidir.

3.4 Gömülü söylemler

Şirzad-ı Selçuki metninin Ahmet Metin tarafından keşfedilen ve gerçek yazarı unutilan bir edebi eser, hatta gerçekliğe sahip bir tarihi roman olarak tanıtılması bu

anlatıyı ilk bölümde değinilen sözde öyküsel bir anlatı (*pseudo diegetic narrative*) haline getirir. Metnin zaten ismi kaybolmuş olan asıl yazarı aradan çekilir ve Ahmet Metin bu metni okuyan, anlayan ve anladıklarını sahip olduğu ideolojik bakış açısı ile yeniden yorumlayan bir yazarsal anlatıcıya dönüşür. Bu anlamda Ahmet Metin, *Ahmet Metin ve Şirzat* anlatısının her şeyi bilen ve her şeye son anlamını veren yazarsal anlatıcının temsili olarak, Ahmet Mithat dışındaki ikinci bir yazarsal anlatıcı rolünü üstlenir. Yazarsal anlatıcının Doğu'yu maddi ve manevi olarak Batı'ya karşı üstün gören yaklaşımı böylelikle önce Ahmet Metin, Ahmet Metin aracılığıyla da diğer tüm karakterlerin söylemlerine gömülü olarak dahil edilir.

Ahmet Metin, Ahmet Mithat'ın ideolojik söyleminin de en büyük taşıyıcısı hatta onun metindeki bir yansımasıdır. Yazarsal anlatıcı daima Ahmet Metin karakterine yakın durur. Kimi zaman yazarsal anlatıcı, anlatısal metalepsis tanımına uygun biçimde anlatısını yarıda keser ve okura Ahmet Metin'in düşündüklerini olduğu gibi aktarmaya çalıştığını söyler:

Elbette karilerimiz dahi okumaktan yorulmuş olacakları derkar iken, Ahmet Metin bunları birer birer düşünerek cümlesini tedarikten de yorulmamış olduğunu mülâhaza etmeli ki, bu adamın ne ihtimamlı bir adam olduğu nazarlarımızdan bihakkın taayyün eylesin. Elbette biz burada birçok şeyleri eksik ve meskutu'n anı bıraktık. Bundan dolayı Ahmet Metin'in affını niyaz ederiz. (Ahmet Mithat, 2013, s. 93)

Ahmet Mithat, sanki hikâyede Ahmet Metin'i bir köşede dinliyor ve dış öyküsel okura iletmek için olan biteni eş zamanlı ve objektif bir şekilde not almaya çalışıyor ancak Ahmet Metin'in konuşma hızına yetişemiyor gibi bir algı yaratır.

Ahmet Metin, pek çok açıdan yazarsal anlatıcıya benzer. Böylece yazar, kurmaca bir metinde karakter aracılığıyla kendi otoritesini kurar. Örneğin, Ahmet Mithat gibi Ahmet Metin de ilk kez gidip gördüğü yerleri seyahatnameler, gezi rehberleri ve seyahat anlatıları sayesinde orada yaşayanlardan bile daha iyi bilir. Ahmet Mithat'ın Fransa'da arabacıya yolu tarif etmesi gibi, Ahmet Metin de

Korfu’da arabacıya yolu tarif eder ve birlikte seyahat ettiği arkadaşlarını hayrete düşürür: “Senyör, galiba Korfu Ceziresi birkaç defa görmüş olduğunuz bir yer olmalı ki en mahir bir kılavuz gibi her şeyi arabacıya siz tarif eylediniz” (Ahmet Mithat, 2013, s. 378). Ahmet Metin, arkadaşının bu şaşkınlığı üzerine, ilk kez gittiği bu yeri bu kadar iyi bilmesinin nedeninin buraya gelmeden okuduğu planlar ve gezi rehberleri olduğunu söyler. Tam bu noktada yazarsal anlatıcı sözün devamını getirerek insanların haritalar, kılavuz kitapları ve seyahatnameler sayesinde hiç bilmedikleri ve ilk gördükleri yerlerde kılavuzsuz olarak seyahat edebileceği ilgili meseleyi *Avrupa’da Bir Cevelan*’da açıkladığından burada tekrara lüzum olmadığını ekler. Metinde kendisini temsil eden bir karakter olmasına rağmen yazarsal anlatıcı da her an orda bulunur ve varlığıyla metne kendisinin de dahil olduğunu okura hatırlatır. Böylelikle otoritesini sağlamlaştırır.

Ahmet Metin de dolayısıyla Ahmet Mithat gibi seyahate ideolojik bir anlam yükler. Ahmet Metin’in yola çıkma nedeni *Şirzad-ı Selçuki* romanında adı geçen ve eskiden Müslümanlara ait olan, şimdiyse Avrupalılaştırmış olan yerlere gitmek, buralarda İslam ve Türk tarihinin izini sürmektir. Ahmet Metin’in bu düşüncesi, zihni Avrupa terakkiyatı ile meşgul halde İstanbul’dan Gamboç vapuruna binen Ahmet Mithat’ı hatırlatır. Ahmet Mithat’ın Batı’nın maddi gelişmişliğinin geldiği seviyeyi görmek için çıktığı yola, Ahmet Metin bir zamanlar Doğu’nun maddi gelişmişliğinin ne seviyelere ulaştığını görmek için çıkar.

Ahmet Metin, *Şirzad-ı Selçuki* anlatısının Müslümanların, Türklerin ve Osmanlı’nın Avrupa ile kurduğu tarihsel ilişkileri ortaya koyacağını söyler. Ahmet Metin’in başladığı sözün devamını yazarsal anlatıcı getirir. Osmanlılığın aslında Türk ve Müslümanlıktan gelen çok şanlı bir tarihi olduğunu ama henüz açığa çıkarılmadığını belirterek karakterin sözünü destekler. Böylelikle en başta karaktere

ait olan söylem, yazarsal anlatıcı tarafından tekrar ve tasdik edilmiş olur ve en nihayetinde bu söylem metnin Doğu'yu üstün gören söylemine katılır (Ahmet Mithat, 2013, s. 71). *Ahmet Metin ve Şirzat* sadece Şirzat'ın Akdeniz yolculuğunun ve Hristiyanlarla olan mücadelesinin değil çok sayıdaki karakterin farklı düzeylerde yer alan anlatılarının de hikâye edilişidir aynı zamanda. Ahmet Metin anlatırken gemide onu dinleyen, yorum yapan, soru soran karakterler de vardır. Ancak, buna rağmen anlatıcının benmerkezci söylemini korumak adına bu anlatı asla kolektif bir anlatı haline gelmez. Tüm anlatı yetkisi Ahmet Metin'de ya da doğrudan doğruya yazarsal anlatıcıdadır. Anlatının devamını getirip getirmeyeceğine, hangi anlatıyı önce anlatacağına yazarsal anlatıcı karar verir. Kimi zaman karakterin tüm ısrarlarına rağmen anlatının devamını getirmez ve karaktere sabırlı olmasını söyler. Ahmet Metin yeri geldiğinde Neofari ile olan diyalogunda Neofari'nin verdiği bilgiyi düzeltebilir ancak tam tersi asla olmaz.

Ahmet Metin, kendisi doğmadan altı yüz yıl önce gerçekleşmiş olayları kendi sesiyle alıntılar. Bu anlamda, Ahmet Metin ikinci düzeyde yer alan öznelere konuşma hakkı tanımaz. Neleri alıntılatacağına ve neleri dışarıda bırakacağına kendisi karar verir. Bu kimi zaman anlatının gerçekteki işlevi ile görünüşteki işlevinin çatışmasına yol açar. Örneğin, Roza ve Şirzat'ın ıssız adaya düştükleri bölümde, Roza Şirzat'tan Türklerin ahlakıyla ilgili daha detaylı bilgi vermesini ister. Ahmet Metin bu açıklamayı Şirzat'ın sözleriyle alıntılama yerine bu kısmı “Şirzat, diyanet-i pür-hikmet-i İslamiyeyi dahi arkadaşına şerh ve izah etmeye başladı. Şirzat'ın bu babda Roza'ya verdiği izahatı bir kitap olarak Avrupa lisanlarıyla yazıp cihana şerh etmeyi ne kadar arzu eder idim!” (Ahmet Mithat, 2013, s. 658) şeklinde aktarır. Şirzat'ın Roza'yı hangi sözlere ikna ettiğinin aktarılmaması öyküyü dinleyen

Neofari'yi ikna etmez. Ahmet Metin yine de Neofari'nin tüm ısrarlarına rağmen bu kısım ile ilgili daha detaylı bilgi vermez. Zira okurların buna ihtiyacı yoktur.

Şirzat kendi akaid-i diniye ve ahlak-ı kavmiyesini Sinyorina Roza Dellaroka'ya o kadar sıhhati veçhile, öyle bir suret-i mukniada anlattı ki güzel İtalyan bu delikanlıda gördüğü ahlak-ı melakanenin mahza semere-i diyaneti olduğuna şüphesi kalmayarak şu Müslümandan ziyade Müslümanlığa meyl ve muhabbet eyledi.'den ibaret bir şey yazıyor. (Ahmet Mithat, 2013, s. 659)

Neofari Şirzat'la Roza arasında nasıl bir konuşma geçtiğini öğrenemez ama bu konuşmanın neticesinde Roza Müslümanlardan ziyade Müslümanlığa meyletmiştir. Osmanlı okuru için bunu bilmek yeterlidir. Dolayısıyla, anlatının görünüşteki işlevi Neofari'ye hikâyeyi anlatmakken gerçekteki işlevinin bu hikâyeyi dış öyküsel okura anlatmak olması metinde bir anlık bir uyumsuzluğa yol açar ve bu uyumsuzluk gerçek olan işlevden yana çözümlenir.

Neofari, Ahmet Metin'in söylemini tasdik ya da takdir eden, dolayısıyla kendi söyleminin yazarının söylemine katıldığı bir başka karakterdir. Örneğin, Ahmet Metin ve Neofari bir kilise gezerlerken, Ahmet Metin o dönem maddi üstünlük Normanların eline geçmişse de manevi üstünlüğün hâlâ Müslümanların elinde olduğunu söyledikten sonra buna dair Neofari, anlatıcının söylemini tamamen destekleyen bir yorum yapar:

Milletler ve devletler arasında galibiyet ve mağlubiyet-i maddiyenin hiçbir hükmü yoktur. Bugün mağlup olan bir devlet veya bir milletin yarın tekrar galip gelmesi imkânını kimse reddedemez. Asıl ehemmiyet verilecek şey galibiyet ve mağlubiyet-i maneviyedir. Bir millet manen mağlup olduğu halde maddeten galip bile olsa hükmü yoktur. (Ahmet Mithat, 2013, s. 520)

Neofari'ye göre maddi üstünlük el değiştirebilir. Önemli olan manevi üstünlüğün kimin elinde olduğudur. Neofari'nin bu yorumu, Ahmet Mithat'ın *Avrupa'da Bir Cevlan*'da dile getirdiği Batı'nın teknik üstünlüğü karşısında Doğu'nun manevi üstünlüğü ile teselli olma halini anımsatır. Ancak, bu metne teselli söylemi yerine Batı'nın sahip olduğu maddi ilerlemenin kökeninin Doğu olduğu söylemi girmiştir.

3.5 Gömülü anlatıların işlevleri

Farklı anlatı düzeylerinde yer alan gömülü anlatıların metinde çeşitli işlevleri vardır. Özellikle *Ahmet Metin ve Şirzat* gibi ideolojik bir mesajı taşıyan anlatılarda, mesajı doğrudan doğruya iletmek yerine yazar bunu matris anlatının içinde yer alan bir gömülü anlatı vasıtasıyla vermeyi tercih eder. Böylelikle, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde gömülü anlatıların işlevlerinden faydalanmış olur. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta bu işlevlerin hemen hepsi kullanılır. En fazla faydalanılan işlevse matris anlatının içerdiği ideolojik söylemden dolayı açıklama-sergileme ve benzer kurguya sahip metinlerin aynı söylemi tekrarlamasından dolayı benzeşim-analoji işlevleridir. Bunlara ek olarak, Müslüman erkeklerle olan ve Doğu'nun manevi üstünlüğünün vurgulandığı aşk hikâyelerinden bahsederken gömülü anlatıların engelleme ve geciktirme işlevleri ön plana çıkar. Bu bölümde metnin Doğu'yu hem maddi hem manevi olarak üstün gören söylemini iletmeye gömülü anlatıların hangi işlevlerinden faydalandığı üzerinde durulacaktır.

3.5.1 *Şirzat-ı Selçuki* gömülü anlatısının işlevleri

Ahmet Metin ve Şirzat anlatısındaki yazarsal anlatıcının Doğu'nun maddi ve manevi açıdan Batı'dan üstün olduğu iddiasının en temel dayanak noktası, anlatı zamanı on ikinci yüzyıl olan kurmaca *Şirzat-ı Selçuki* metnidir. Bu dönemde yaşanan olaylara on dokuzuncu yüzyıldan erişim ancak başka bir karakterin zihninden mümkün olabilir. Bu da aktarılan ikinci anlatıyı gömülü anlatı haline getirir. Bu şekilde, gömülü anlatının, matris anlatının esas eylem çizgisi dışında ve özellikle geçmişte gerçekleşen olaylarla ilgili bilgi sağlaması, gömülü anlatıların açıklama ve sergileme işlevi sayesinde olur.

Matris anlatının ana karakteri Ahmet Metin için Batı'nın bugün ulaştığı ilim, fen ve sanayideki mükemmelliği öğrenmek yeterli değildir. Bu mükemmelliğe nasıl ulaşıldığını kavramak için maddi ilerlemenin tarihine bakmak gerekir. Bu tarihe bakmayı sağlayan metin *Şirzad-ı Selçuki* metnidir. Zira, bu metinden yola çıkarak maddi ilerlemenin tarihine bakılacak olursa anlaşılır ki Batı'daki bu maddi ilerlemenin kaynağı ve asıl sahibi Doğu'dur. Bu yüzden *Ahmet Metin için Şirzat* anlatısı yaptığı seyahat için bir gerekçe, gerçeklere dayanan tarihsel bir metin ve bir referans noktası olma işlevi görür.

Şirzad-ı Selçuki anlatısı Ahmet Metin'in yolculuğunun nedenidir. Bu anlatının Ahmet Metin anlatısının ortaya çıkmasının nedeni oluşu, iki anlatı arasında nedensellik ilişkisi kurar. Bu seyahat Batı'ya yapılan ancak nihayetinde Doğu'nun maddi ilerlemesinin nereye uzandığını ortaya koyacak olan bir seyahattir. Ahmet Metin, on ikinci yüzyılın imkânlarıyla yapılan bir seyahati on dokuzuncu yüzyılda tekrarlayacak ve bir anlamda anakronik bir bakış açısıyla da olsa dünü, bugünden bakarak yorumlayacaktır.

Gömülü *Şirzad-ı Selçuki* metninin gerçeğe dayanan tarihi bir metinmiş gibi kurgulanması okurun bakış açısından açıklayıcı ve sergileyici işlevinin daha etkileyici ve inandırıcı olmasını sağlar. *Ahmet Metin ve Şirzat* romanının başlığında parantez içinde *Hakayık-ı Tarihiye Üzerine Bir Müesses Roman* yani tarihi hakikatler üzerine bir roman olduğu yazar. Ahmet Metin bu yüzden, "Sahfa-i Tarihe Bir Nazar" bölümünde özetlendiği gibi *Şirzad-ı Selçuki* romanının esası tarihe dayanan bir tarihi roman olduğunu, hatta gerçek olduğunu iddia eder (Ahmet Mithat, 2013, s. 232). Bu yüzden, gerçeklik iddiasını ispatlamak için anlatıcı kimi zaman kurmaca metni, dış öyküsel tarihi metinlerle destekler; kimi zamansa tarihi bir gerçeklikten bahsederken birden kurmaca metin düzeyine geçiş yapar. Ahmet Metin'e göre, *Şirzad-ı Selçuki*

metnini okuyanlar Türklüğün Osmanlılık ile başlamadığını, Selçukluların da Türk olduğunu öğrenecektir. Ahmet Metin, dinleyenlerin şaşkınlığı üzerine “ne taaccüp ediyorsunuz? Ben bunları *Sahayifü'l-Ahbar* nam tarihten okudum. Tevarih-i sairede dahi vardır,” (Ahmet Mithat, 2013, s. 72) diyerek kurmaca bir metinden yola çıkarak vardığı çıkarımları dış öyküsel tarihi bir metne atıfta bulunarak destekler. Aynı sözün devamında, Türk unvanını ilk alan kişinin Hazreti Nuh olduğunu, onun da doğrudan Türklerin ağa babası olduğunu iddia eder. Bunu dinleyenler “aman neler söylüyorsunuz yahu! Bunların hiçbir tarihte yoktur!” (s. 72) diyerek itiraz ederler. Ahmet Metin bu kez, tarihte yazılanların hurafelerle dolu olduğunu, tarihtense usulüne göre yazılmış bir romanın daha inandırıcı olduğunu söyler.

Gömülü anlatıların açıklayıcı işlevi söz konusu olduğunda, gömülü olan anlatı bir başkasının ya da kendisinin hikâyesini anlatan bir karakter tarafından üstlenilir. *Şirzad-ı Selçuki* anlatısını da Ahmet Metin üstlenir. Ahmet Metin, *Şirzad-ı Selçuki* metnini kimi zaman güvertede hiçbir aksiyon gerçekleşmediğinde, bu boşluğu doldurmak için oyalama işleviyle kullanır. Kimi zamansa *Şirzad-ı Selçuki* metni, matris anlatıyı yönlendirir ve Ahmet Metin anlatının devamını getirmek için Şirzad’ın gittiği yerlere varana kadar anlatıyı askıya alır. Bu şekilde gömülü anlatının, matris anlatıya yön vermesi durumunda Bal artık gömülü anlatının açıklayıcı işleve değil yönlendirici işleve sahip olduğunu söyler (Bal, 1997, s. 54).

Ahmet Metin’in yaptığı bu seyahate tarihsel olduğu iddia edilen ikinci bir metnin kaynaklık ediyor olması, seyahatin coğrafi değil, tarihi bir seyahat halini almasına neden olur. Bu yüzden, Ahmet Metin bu seyahatin “tetebbu yolunda bir seyahat,” (s. 150) olduğunu belirtir. Dolayısıyla hem karakterler hem *Şirzad-ı Selçuki* açıklayan, yapılan seyahatse anlatıyı sergileyen bir işleve sahiptir. Ahmet Metin’in *Şirzad-ı Selçuki* metninden yola çıkarak yaptığı açıklamalar, kimi zaman anlatıyı

açıklayıcı analepsisin (geçmişe dönüşün) bir çeşidi haline gelir. Onun anlattığı bu hikâyenin dinleyicisi ve sorduğu sorularla hikâyenin devamının sağlayıcısı olan Neofari de dış öyküsel okurun metin düzeyindeki temsilidir. Onun hikâyeyle olan ilişkisi, klasik tiyatrolardaki açıklayıcı sahnelerdeki olduğu gibi çoğu zaman okurun merakını dindirmek üzerine kuruludur.

İslam medeniyetinin ne kadar üstün olduğunu ve Avrupalılara bir örnek oluşturduğunu açıklamak için *Ahmet Metin ve Şirzat* (2013) metnindeki tüm anlatı unsurları bir arada çalışır. *Şirzat-ı Selçuki* metninde adı geçen bir caminin kalıntısını Ahmet Metin yaptığı seyahatte kendi gözleriyle görür. İdrisî bu caminin çinilerinin mükemmelliğinden bahseder. Oradan yazarsal anlatıcı sözü alır ve bunların Batı'dakilerle kıyas edilemeyeceğini söyler (s. 490). Bu unsurlar birbirini desteklemeyecek dahi olsa bu yine de anlatıların gerçek olmadığı anlamına gelmez. Zira, Ahmet Metin Palermo'da İdrisî'nin methettiği gibi Araplara dair umduğu kadar kalıntı bulamadığında bir an olsun okuduğu kaynakların gerçek dışı olduğunu düşünmez. *Şirzat-ı Selçuki*'nin gerçeği yansıtmıyor olması söz konusu değildir ya da İdrisî'nin metni eleştirdiği diğer tarihler gibi hurafelere dayanıyor olamaz. Bunları bulamamasının sebebi, Katoliklerin buraları tahrip etmesi, yaşanan savaşlar ve depremler olmalıdır. Olsa olsa Avrupalılar bu eski Arap şehrini bir Avrupa şehrine dönüştürmüştür. Seyahatleri ile görmemiş olsalar da burası yine de Ahmet Metin'in sözlerinin beyanına göre İslam medeniyetinin son derecelere vardığı ve Avrupalılara örnek oluşturduğu bir yerdir. Sicilya adası yüz seneden beri Normanların egemenliği altına geçmiş olsa da ilim, sanat, ticaret ve servet bakımından yalnız Sicilya ve civarının değil, tüm Akdeniz milletlerinin en gelişmişisi yine Sicilya'daki Müslüman halktır. Bunun ispatı, *Şirzat-ı Selçuki* metnindeki El Mübarek ailesinin ticaretle ne kadar öneme sahip olduğudur. Şirzat döneminden kalma kiliseler gezilecek olursa

her ne kadar maddi üstünlük el değiştirmiş olsa da manevi üstünlüğün hâlâ Müslümanların elinde olduğu anlaşılacaktır (Ahmet Mithat, 2013, s. 519).

Ahmet Metin'in kendine bir Şirzat süsü vermek istemesi, gömülü anlatıların analogi işlevinden faydalanıldığını hatta bunun bir adım ötesinde bu metnin bir yeniden yazımı olduğunu gösterir. Ahmet Metin kendisini bir Selçuklu şehzadesine benzeterak okur karşısında güvenilirliğini ve itibarını arttırır. Ahmet Metin on ikinci yüzyılda Akdeniz'e yapılmış olan seyahati on dokuzuncu yüzyılda yapacak ve Şirzat'ın izini, dolayısıyla Doğu'nun üstün olduğu bir tarihin izini sürecektir. Nitekim, Ahmet Metin ve Neofari, Şirzat'ın izinden gittikleri her yerde o döneme ait kalıntıları inceleyerek, Müslümanların ilim ve sanayide ne kadar ileri gittikleri karşısında hayrete düşerler. En nihayetinde, bu dönemde Sicilya'nın Müslüman halkının, Hristiyan halkından hem çok daha zeki hem de gelişmiş olduğuna karar verilir:

Bu gördüğünüz eser-i maharet yine Müslümanların asarıdır. O zamanlar Sicilye Ceziresinin ahali-i Müslimesi ahali-i Nasraniyesinden hem çok zeki hem daha ziyade müterakki idi. Vakıa Normandlar büyük bir ordu ile buraya gelmişler ise de ne maarifçe ne sanayice ne medeniyetçe Araplar derecesinde değil idiler. (Ahmet Mithat, 2013, s. 490)

Ahmet Metin ve Neofari İslam milletlerinin medeniyetçe ilerlediği bu yerleri gördükten sonra ilim ve sanayide İslam devletlerinin hizmetlerinin Avrupa için bir ilk ders niteliğinde olduğuna ve bunun öneminin de hâlâ korunduğuna ikna olurlar.

Şirzad-ı Selçuki anlatısı ile analogi kuran ve bu sayede olacaklara dair ipucu içeren bir diğer gömülü anlatı da anlatıcının şövalyeliğin özünün Batı'da değil Türklerde olduğunu ispatlamak için Battal Gazi ile ilgili anlattığı hikâyedir. Bu iki gömülü anlatı arasında *Şirzad-ı Selçuki* metni için ileriye gönderme yapan bir analogi ilişkisi vardır. Bu hikâyeye göre, Bir Müslüman delikanlı Hristiyanların eline esir düşer. Daha sonra bu delikanlıyı bir prensesin hizmetine verirler. Prensese esire âşık

olur ancak bir türlü delikanlının aşkına layık olamaz çünkü esir, iffetine prensesten daha çok değer vermektedir. Prenses bunun nedenini sorduğunda kendisinin bir esir olduğunu söyler. Ancak prenses daha sonra öğrenir ki bu delikanlı prens mertebesinde bir asilzadedir. Delikanlıya bu haberi verdiğinde delikanlıdan “mademki benim de bir prens olduğumu anlamışsınız, ya şunu nasıl anlayamamışsınız ki, bir Müslüman, bir Türk prensi, Nasaradan bir prensese karşı nefisini muhafazaya mecburdur!” yanıtını alır. Ahmet Metin’in anlattığı bu hikâyeyi dinleyen karakter “güzel hikâye fakat noksanları var,” yorumunu yapar. Hikâyenin tam olması için delikanlı da kıza âşık olmalı ve kıza meselenin din farklılığından olduğunu itiraf etmelidir. Kız, İslam dinini kabul etmeye istekli olmalıdır. Bunun üzerine Türk kahraman, bir sürü bela ile kızını Hristiyanlardan kurtararak İslam ülkesine kadar götürmelidir. Ahmet Metin bu yorumları duyunca “hakikat, güzel roman olur idi!” (Ahmet Mithat, 2013, s. 74) der. Aslında, bu hikâyenin çok benzeri romanın “Eski Robinson” bölümünde Şirzat ile Roza arasında geçer ve bu hikâyenin sonunda Roza İslam dinini kabul etmeye istekli olarak Şirzat ile gemiye biner ve Anadolu’ya gider. Dikkatli okur için romanın başında anlatılan ilk hikâye, Şirzat ve Roza anlatısında olacaklara dair analogi kuran bir ipucu içerir.

3.5.2 Cafer El Tercüman’ın gömülü anlatısının işlevleri

İlk bölümde özetlenen Cafer El Tercüman’ın üçüncü düzeydeki hikâyesi de açıklayıcı/sergileyici işleve sahip bir gömülü anlatıdır ve anlatının tamamı “hangi yaşanan olaylar durumu bu noktaya kadar getirdi?” sorusuna yanıtları içerir. Bu sorunun metindeki açık yanıtı Kazım El Mürtet’in huzurla yaşadığı Müslüman ülkelerden ayrılıp Hristiyan memleketine gitmesidir. Yazarsal anlatıcının vermek

istediği üstü kapalı yanıtı Osmanlı'da yaşayan gayri Müslümlerin Avrupa'nın medeni kabul edilen ülkelerindeki Hristiyanlardan daha mutlu yaşadığıdır.

Cafer El Tercüman'ın başına gelenlerin nedeni Müslümanlara ihanet ettiği için kaza ve kaderin onu Doğu memleketlerinden, İslam diyarından, o refah ve rahattan uzaklaştırmasıdır. Cafer bu huzurlu İslam diyarından ayrıldıktan sonra bir Hristiyan olarak Müslümanlara alçakça iftiralar atıldığını görür. Zira Avrupalıların kendi senyörlerinden çektikleri eza ve cefaları Şark Hristiyanları kimseden çekmemektedir. Avrupalılar Müslümanları dışlarlar ancak Müslümanlar Hristiyanlara en önemli işlerini emanet ederler ve ayırım yapmaksızın Hristiyanları en yüksek mevkilere kadar yükselirler. Hatta, Hristiyanlar o kadar iyi muamele görürler ki özgür olduktan sonra bile Avrupa'ya dönmeyip asıl vatanlarına dönmektense Doğu'da yaşamayı tercih ederler (Ahmet Mithat, 2013, s. 603). Böylelikle, Cafer El Tercüman'ın en baştaki Müslümanlara olan ihanetinin anlatısı, Müslüman ülkelerindeki Hristiyanların, Avrupa'daki Hristiyanlardan daha mutlu olduğu anlatısına dönüşür.

Neofari Cafer El Tercüman'ın hikâyesini bir "sır içinde esrar" olarak adlandırır ve bu sırrın ne olduğunu hemen öğrenmek ister. Ancak Ahmet Metin Neofari'yi, dolayısıyla okuru oyalayarak heyecanı arttırır. Burada ertelenen anlam, bir yandan ikinci düzeydeki *Şirzad-ı Selçuki* anlatısını ertelediği için onun heyecanını arttırırken diğer yandan Cafer El Tercüman'ın hikâyesinin heyecanını arttırır. Bu erteleme durumu, gömülü anlatıların engelleme/geciktirme işlevi ile ilgilidir ve nedeni genellikle yemek vaktinin gelmiş olması ya da saatin çok geç olmasıdır. Böyle durumlarda okurun temsilcisi olan Neofari hikâyenin bir an önce sonunu duymak ister: "Sır içinde esrar ha? Aman efendim bu esrara serian vakıf olmak ihtiyacındayım," dediğinde Ahmet Metin bunu "gerek roman mütalaasında ve gerek

tiyatro temasında bu istical zevk ve lezzeti manidir madam, sabrediniz,” (Ahmet Mithat, 2013, s. 555) diyerek yanıtlar. Ahmet Metin, tıpkı bir romancı gibi hem Neofari'nin hem okurun heyecanını yatıştırır.

3.5.3 Neofari'nin gömülü anlatısının işlevleri

Neofari'nin ilk bölümde özetlenen biyografik anlatısı, Batı'nın maddi ve manevi gelişmişliğinin her yerde aynı olmadığını açıklamak için metinde yer alan bir gömülü anlatıdır. Okura Neofari'nin yaşantısı üzerinden Avrupa'da ne kadar yoksul, mutsuz insanın yaşadığı ve hem maddi hem manevi geri kalmış ülkelerin olduğu gösterilir. Ayrıca romanın temel ideolojisi olan Doğu'nun hem maddi hem manevi üstünlüğe sahip olduğu tezi için de bir destek noktası sağlanır. Avrupa'ya göre medeniyetin doğduğu yer kabul edilen Yunanistan'da medeniyetten yoksun bir sürü Yunan vardır. Avrupa'nın sahip olduğu medeniyetin tarihine bakılırsa görülür ki, medeniyet İstanbul'un fethinden sonra Avrupa'ya göç eden Rumlar sayesinde İtalya'ya, oradan Fransa ve Almanya'ya geçmiştir; yani medeniyetin özü Doğu'dadır.

Ahmet Metin ve Neofari'nin olduğu düzeyde yer alan ve Ahmet Metin'in anlattığı bazı mitolojik gömülü anlatılar ise Neofari'nin gömülü anlatısı ile maneviyat teması üzerinden analogi-benzeşim işlevi kurar. Ahmet Metin'in bu hikâyeleri anlatma nedeni manevi açıdan üstün Doğulu erkek karakter olarak Neofari'ye ahlaki ders vermektir. Zira, metne göre, Neofari'nin başına gelenler onun Müslüman ve Türk bir ailede yetişmemiş olmasından kaynaklanmaktadır.

Ahmet Metin yol boyunca gemiyle yanlarından geçtikleri adalarda yaşanan ve her biri kadınların iffetine dair olan mitolojik hikâyeleri anlatır ve hikâyenin sonunda Neofari'nin kendisiyle hikâyeler arasında benzerlik kurmasını bekler. Örneğin, Vantetuna Adası'ndan geçerlerken Ahmet Metin'in anlattığı Culya hikâyesi hem

Neofari için anlatıcı tarafından ibretlik bir hikâye olarak anaoloji işleviyle; hem de yolculuk esnasında çok fazla olay yaşanmadığı için oyalama işleviyle anlatılır.

Neofari “bir roman da bu yüzden mi çıkaracaksınız senyör?” diye sorduğunda Ahmet Metin “hayır madam! Romanı benim çıkarmaklığıma [çıkaramam] ne hacet? Tarih o romanları pek güzel çıkarmıştır,” (Ahmet Mithat, 2013 s. 628) diye yanıtlar.

Bu romana göre, iki Culya vardır. Bunlardan biri sefa ve zevk konusunda benzeri görülmemiş bir kadındır. İmparator olan kocası namusunu lekeleyen karısından intikam almak için onu adaya hapseder ve burada açlıktan helak olması için emir verir. Diğer Culya ise, kocasına sadıktır. Bir seyahatte kocasının öldürülmesi üzerine katilin kim olduğunu söylediği için yine aynı imparator tarafından aynı adaya atılır. Ahmet Metin bu hikâyeyi anlatırken Neofari’nin çok dalgın olduğunu fark eder. Ahmet Metin, bu dalgınlığın nedenini Neofari’nin kendisini ikinci Culya’ya benzetmiş olmasından dolayı memnun olmamasına bağlar.

Metinde *Şirzad-ı Selçuki* romanı gibi Sicilya’ya kadar uzanan bir roman olarak ifade edilen ve Ahmet Metin tarafından anlatılan bir diğer mitolojik anlatı da Sofu anlatısıdır. Ahmet Metin’in romanda “Sofu” şeklide yazdığı kişi aslında lezbiyenlikle özdeşleşmiş Antik Yunan şairi Lesboslu Sappho’dur. Sappho aynı zamanda erkek egemen ideolojinin karşısında duran ilk kadınlardan biridir. Ahmet Mithat bu orijinal anlatıyı lezbiyenlikten ve feminizmden tamamen ilişiksiz kılarak Sappho’nun ölüm şekli üzerinden ahlaki bir hikâye olarak yeniden yazar.

Ahmet Mithat’ın aktardığı Sofu, genç yaşta dul kalır ve Faun isimli bir adama tekrar âşık olur. Ancak Faun’dan karşılık göremez. Bu esnada kötü bir olaya karışır ancak güzelliğinden ve gençliğinden dolayı affedilir. Bunun üzerine, Sicilya taraflarına çekilmek için vatanından çıkar. Faun’u bulur ve ona birlikte yaşamak için yalvarır. Faun Sofu’ya bir kadın ne kadar güzel, zarif, ilim, irfan sahibi olursa olsa

eğer iffetli değilse, kıymetli olmadığını anlatır. Sofo daha önce bu sözleri hiçbir erkekten duymadığı için onun fevkalade bir erkek olduğunu düşünür. Neticede, Sofo, namuslu olmanın ne kadar önemli olduğunu bir erkekten öğrenmiştir. Bu iffetsizliğinden dolayı utanır ve kayalıklardan atlayarak intihar eder (Ahmet Mithat, 2013, s. 365-366). Dolayısıyla, Ahmet Mithat Sappo'nun hikâyesini Neofari'nin hikâyesi ile anoloji kuracak şekilde yeniden yazar. Bunu yaparken orijinal anlatıyı Osmanlı okuruna uygun hale getirir. Dikkat çekici olansa Neofari'nin de orijinal anlatıdaki Sappo gibi erkek egemenliğine itaat etmeyen bir karakter oluşudur. Dolayısıyla, Ahmet Mithat üstü kapalı bir şekilde feminist bir karakter yarattığının farkındadır. Bu anlatının sonunda yazarsal anlatıcı, Neofari'nin birdenbire dalgın bir hale geldiğini ve Ahmet Metin'in de onun ne düşündüğünü tahmin ettiği için üstelemediğini söyler. Bu anlatı, Neofari'nin gelecekte yaşayacaklarına anoloji yoluyla bir gönderme içerir. Neofari de gemide birini öldürerek kötü bir olaya karışacaktır. Sonrasında iffetin ne demek olduğunu aşkına karşılık bulamadığı namuslu bir erkek olan Ahmet Metin'den öğrenecektir. Yine de buna rağmen metnin sonunda yazar tarafından ölüme mahkûm edilecektir.

3.5.4 Eski Robinson gömülü anlatısının işlevleri

Şirzat ve Roza'nın gemi kazası sonucu ıssız bir adaya düşmelerinin anlatıldığı bölüm, aynı zamanda *Robinson Crusoe* ile de bir anoloji ilişkisi kuran ve Cafer El Tercüman gömülü anlatısında olduğu gibi Müslüman olmayan bir karakter tarafından Müslümanların yüceltildiği bir gömülü anlatıdır. Ahmet Mithat, muhtemelen Robinson ve Şirzat arasında tematik bir ilişki kurmaktadır. Zira, *Robinson Crusoe*'daki dinsel değişimi Roza da Şirzat sayesinde yaşar ve adadaki vaktinin çoğunu dinle ilgilenererek geçirir. Adadan ayrılırken Müslüman olmaya karar verir.

Ahmet Metin, Roza ile *Robison Crusoe* romanındaki Cuma arasında da bir analogi kurar ve Robinson'un vahşi bir arkadaşının olduğunu, onun da Roza olduğunu söyler: “İşte o Vanderdi makamında Şirzad-ı Selçuki'nin dahi Roza'sı var” (Ahmet Mithat, 2013, s. 633). Bu benzetme bir yandan da Robinson ve Cuma arasındaki medeni ve vahşi ikili karşıtlığını anımsatır. Burada medeni olan Şirzad'tır ve Roza'ya da din vasıtasıyla medeniyeti öğretir. Ahmet Metin'e göre Roza ve Şirzad'ın yaşadıkları bir roman haline getirilecek olsa *Robinson Crusoe*'dan aşağı kalmayacak, hatta ondan daha iyi olacaktır (s. 634).

3.5.5 Vasiliki ve Süreyya gömülü anlatısının işlevleri

Şirzad ve Neofari'nin aşk hikâyesi dışında gemide farklı karakterler arasında aşk ilişkileri de vardır. Bunlar aynı düzeyde yaşanıyorsa da ana olay çizgisinin dışında olduklarından Ahmet Metin için ayrı birer anlatı hatta roman hükmündedirler. Bu gömülü anlatılar, genellikle gemide çok fazla olay olmadığı durumlarda bu boşluğu doldurmak için anlatıldığından oyalama işlevine sahiptir. Bu hikâyelerden en önemlisi Vasiliki ve Süreyya arasındaki aşk hikâyesidir ve Vasiliki'nin hem Müslümanların hem Hristiyanların ahlakını görüp Müslümanlarinkini daha çok beğendiği için Müslüman bir erkekle evlenmeyi seçmesiyle sonuçlanır. Ahmet Metin, bu aşk hikâyelerinden habersizdir. Bu noktada okurun bildiği ama karakterin bilmediği bir anlatı söz konusu hale gelir. Bu yüzden yazarsal anlatıcı ara sıra müdahil olarak okura sanki Ahmet Metin'den gizliyormuşçasına bu aşk hikâyesinden

Şirzad-ı Selçuki romanının izlerini aramaya giden ve o münasebetle bir de Neofari romanına tesadüf eylemiş olan Ahmet Metin başkaca bir romanın dahi kendi sefinesi içinde bi't teşekkül ilerletmekte ve hele bu limanlık ve işsizlik halinin zikrolunan romanı bir kat daha ilerletmekte olduğundan haberdar bulunsa idi kendisine eğlence olmak için yalnız bu hal kifayet eder de artar idiyse de ne çare ki henüz bu işten haberdar değildi. (Ahmet Mithat, 2013, s. 39)

Vasiliki ile Süreyya arasında geçen aşk ilişkisi önemlidir çünkü bu ilişki Müslüman bir erkekle, Gayrimüslim bir kadın arasında yaşanmaktadır. Bu yüzden bu ilişkide mutlaka İslam'a dair bir tartışma yer almak zorundadır.

Başlarda Hacı Çavuş ve Katrina arasında da bir aşk ilişkisi olduğundan bahseden yazarsal anlatıcı bu gömülü anlatının devamını diğer anlatılar gibi getirmez, adeta yarım bırakır çünkü bu ilişki ileri gitmemektedir. Katrina gemideki bir cinayetin işlenmesine yadım eden salt kötü bir karakterdir. Bu yüzden, bu ilişki üzerinden Şirzat ve Roza ya da Vasiliki ve Süreyya gibi İslamiyet'in övüldüğü bir anlatı çıkarmak çok mümkün değildir. Anlatı sona ermeden romanın bir noktasında açık bir şekilde anlatıcı tarafından yarım bırakılır.

3.6 *Mise en abyme*

Ahmet Metin ve Şirzat'taki gömülü anlatıların tüm bu işlevlerin dışında bir de Jahn'ın yavru anlatı (*mise en abyme*) kavramı (Jahn, 2012, s. 59) ile açıklanabilecek olan birbirinin aynısı olan anlatılar vardır. Bu durum edebiyatta bir gömülü anlatının kendi matris anlatısına iliştilmesi gibi bir duruma karşılık gelir. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta, hepsi aynı seyahatle ilgili olmak üzere Süreyya'nın sefer Jurnalı, Ahmet Metin'in kendisinin tuttuğu bir jurnal ve Neofari'nin gazetede tefrika ettirdiği bir gezi romanı olduğundan bahsedilir. Bunlar aynı seyahati anlattıkları için büyük ölçüde birbirinin aynısı olmalıdır ancak metinde ses bulmazlar. Okur bu anlatılarda neler yazdığını asla bu karakterlerin kendi kalemlerinden öğrenemese de aslında okuduğu *Ahmet Metin ve Şirzat* metni bu metinlerle benzer ya da aynı metindir denilebilir. *Mise en abyme* kavramıyla kast edildiği gibi bu anlatılar dile getirilmemiş ancak okura gösterilmiş anlatılardır.

BÖLÜM 4

AHMET METİN VE ŞİRZAT'TA KRONOTOP

Ahmet Metin ve Şirzat'ın gömülü anlatılardan oluşan anlatı iskeletinin ortaya konduğu bir önceki bölümün ardından, bu bölümde de bu iskeletin nasıl ete kemiğe büründüğü tartışılacaktır. Bunu anlamak için Bakhtin'in ilk bölümde açıklanan ve zaman ile mekân arasındaki bağı ifade eden kronotop kavramından faydalanılacaktır. Zira, ortak mekânlarda iki farklı anlatı zamanına sahip olan, dahası deniz seyahati, geçmişe yapılan yolculuk, hayatın akışı gibi temaların çok büyük yer tuttuğu bu romanda zaman ve mekân arasındaki bağ özel bir anlam kazanır. Metinde zaman ve mekân arasında var olan bu bağ göz ardı etmek ve sadece gömülü anlatılardan meydana gelmiş olan iskeleti ortaya koymak ve analizi burada bırakmak bu metni, sadece birden çok anlatı ve anlatıcı aracılığıyla tekrar eden bir ideolojik söylemin metin dışı tarihi, coğrafi ve kurmaca kaynaklarla tasdik edildiği, kuru bir bildiri metnine indirgemek olacaktır. Oysa *Ahmet Metin ve Şirzat*, on ikinci yüzyıl'a ait bir anlatının on dokuzuncu yüzyıl'da aynı mekânlarda bir anlamda yeniden yazımıdır. Kurmacanın tamamı bu zaman ve mekânlara bağlı olarak şekillenir, karakterler bu zaman ve mekânlar bağlamında bir araya gelir. Anlatı bu zaman ve mekânlarda şekillenir. İdeolojik söylem bu sayede bir söylemden bir eyleme dönüşür. Dolayısıyla, metnin esas anlamı bu kronotoplara aittir.

Şirzad-ı Selçuki anlatısı için seçilen zaman Doğu'nun henüz Batı karşısında teknik anlamda geride kalmadığı Selçuklular dönemine denk gelir. Anlatıcı bu dönemde aynı zamanda Türk şövalyelerinin yaşadığını belirtir. Dolayısıyla *Şirzad-ı Selçuki* Doğu'nun üstün olduğu dönem kronotopudur. Anlatıdaki mekânın özelliği

bölgenin tarih boyunca farklı dönemlerde Müslümanların hakimiyeti altında olduğu bir bölge oluşudur. Akdeniz coğrafyası bir yandan da kimlik değiştirip yeni bir hayat kurmakla sonuçlanan firarların, korsan saldırılarının ve esirlerin maceralarını anlatan seyahat romanlarının popüler mekânlarından biridir (Kefeli, 2005 s. 121). Bu açıdan bir kurmaca olay örgüsü için uygundur.

Ahmet Metin'in on dokuzuncu yüzyılda geçen anlatısı tarihsel olarak Osmanlı'nın Batı'nın çok gerisinde kaldığı bir dönem kronotopudur. Mekân aynı kalmasına rağmen artık bu mekânların hakimiyeti Doğu'ya değil Batı'ya aittir. Ahmet Mithat, bu bağlamda okurunu on ikinci yüzyıldaki Doğu üstünlüğünü on dokuzuncu yüzyılda bir kez daha değerlendirmeye çağırır. Bu değerlendirme iki dönemin kıyaslanması şeklinde olmaz ve Osmanlı'nın on dokuzuncu yüzyıldaki geri kalmışlığı karşısında on ikinci yüzyıla dair nostaljik bir özlem içermez. Tam tersi, on ikinci yüzyıldaki üstünlüğün izlerinin on dokuzuncu yüzyılda açığa çıkarılıp uyandırılmasıdır. Bu yüzden tarihin canlandırıldığı müze, kilise gibi mekânlar da Ahmet Metin'in anlatısında önemli kronotoplardır.

4.1 Anlatıya dayalı modernleştirme örneği olarak *Ahmet Metin ve Şirzat*

Ahmet Metin'in yola çıkmasını sağlayan, seyahatin rotasına yön veren, hatta anlatıcının aksiyonlarına ve söylemine karar veren ikinci düzeydeki *Şirzad-ı Selçuki* anlatısıdır. Ahmet Metin bu metni okuduktan sonra kendisine bir Şirzat süsü vermek ve on ikinci yüzyılda Şirzat'ın yaptığı yolculuğu on dokuzuncu yüzyıl imkânlarıyla tekrarlamak ister. Ahmet Metin'in yolculuğunu konu alan birinci düzeydeki metin, bu yüzden bir anlamda eski bir metin olan *Şirzad-ı Selçuki*'nin adaptasyonu ya da yeniden yazımı, eski bir yapının yeni bir işleve katılması, palimpsest yöntemine benzer biçimde bu yapısının açığa çıkarılmasıdır:

Tamam! Şu Şirzat'ın bırakmış olduğu izi aramalıyız. Vakıa sinin ve a'sarın tettebbu ve teakubu bu izi epeyce silmiş ve hemen belirsiz hale getirmiş olacağı derkar ise de asıl marifet dahi böyle bir eser-i kadimin silinmiş mahkukatını meydana çıkarıp hem kendisi okuyabilmek hem de aleme okutabilmektir. (Ahmet Mithat, 2013 s. 45)

Şirzat'a ait izler aradan geçen asırlar neticesinde epeyce silinmiştir. Ahmet Metin'in yapacağı yolculuk bu eski eserin silinmiş hakikatlerini ortaya çıkaracaktır. Ahmet Metin'in yolculuk hikâyesinin altında Şirzat'ın yolculuk anlatısı yer alır. Dolayısıyla, Ahmet Metin'in on ikinci yüzyılda yaptığı seyahati kazınacak olsa altından Selçuklu dönemindeki Şirzat'ın seyahati çıkacaktır. Metinlerin bu iç içe giren ve üst üste yığılan yapısı, palimsest yöntemini anımsatır. Palimsest tezin ilk kısmında değinildiği gibi, ekonomik nedenlerden dolayı klasik metinlerin kazınarak yerine Tanrıbilim ile ilgili metinlerin yazılması yöntemidir. Bu yöntem, içerisinde çok sayıda metnin çökeldiği, üst üste yığıldığı bir işlemdir. Dolayısıyla, Palimsest eski anlatı ile yeni anlatının çakışan zamansal ve mekânsal çerçevelerinin bir arada değerlendirildiği bir yeniden yazım pratiğidir. Bu anlamda Genette de “palimsest” kavramını bir metnin başka bir metne uyarlanması anlamlarında bir imge olarak kullanır.

Ahmet Metin'in anlatısı, Ahmet Metin'in “kendisine bir Şirzat” süsü vererek Şirzat'ın yaptığı seyahati on dokuzuncu yüzyıl Osmanlısının sosyolojik ve tarihsel arka planında, dolayısıyla farklı bir kronotopta yeniden yazımıdır. İlk bölümde Collington aracılığıyla değinildiği gibi değişen tarihsel ve sosyal arka plan bağlamında Bakhtin'in kronotop kavramı edebi uyarlamalarla birlikte düşünmek için çok uygun bir kavramdır. Edebi uyarlama süreci, metnin değişen sosyal ve tarihsel bağlamlarla tam olarak ilişki kurmasını, yaratıcı bir şekilde yenilenmesini sağlayacak olan yorumlayıcı bir edimdir. Başka bir deyişle, metnin kendi sosyo tarihsel arka planına uygun şekilde aktarılmasını sağlayan bir süreçtir. Bu anlamda Ahmet

Mithat'ın on ikinci yüzyılda İtalya civarında geçen bir anlatı seçmesi rastlantısal değildir ve on dokuzuncu yüzyılda uyarlandığı sosyolojik ve tarihsel arka planın izlerini taşır, ona dair bir yorum, ideoloji içerir. Bu ideoloji de tarihte Doğu'nun Batı'dan daha üstün olduğu, Batı'nın da Doğu'yu örnek aldığıdır.

Ahmet Metin ve Şirzat on ikinci yüzyıla ait eski bir olay örgüsünün on dokuzuncu yüzyıldaki modern bağlama bütüncül olarak aktarılması olduğundan Genette'in daha önce açıklanan anlatıya dayalı modernleştirme modeline uyar. Anlatıya dayalı modernleştirmenin en önemli veçheleri anlatıyı olayların gerçekleştiği dönemin zaman ve uzamına uygun şekilde kurgulanmak ve böylece okurun sosyal ve politik bağlamına daha yakın hale getirmektir.

Ahmet Mithat doğrudan doğruya on ikinci yüzyıla ait olan bir metni aktarmaktansa bunu Ahmet Metin'in anlatısının bir alt metni, farklı bir düzeydeki anlatısı haline getirir. Dahası on ikinci yüzyıla ait *Şirzad-ı Selçuki* anlatısı da açıkça tarihi roman olarak ortaya konulur ve bu yüzden tarihin bir yeniden yazımıdır. Böylelikle Selçuklu dönemine ait olan bu eski metin, on dokuzuncu yüzyıla ve Osmanlı okuruna zamansal, mekânsal ve sosyal anlamlarda daha yakın gelir. Böylece zamansal ve mekânsal değişiklik sayesinde okur metin ile daha kolay bağ kurabilir.

Anlatıya dayalı modernleştirmenin diğer önemli özelliği geçmişte gerçekleşen olayların gerçekleştiği dönemin zaman ve uzamına uygun şekilde kurgulanmasıdır. Ahmet Metin'in *Türk Şövalyesi ve Şirzad-ı Selçuki* metnini çok beğenmesinin nedeni dönemine uygun ve anlattığı milletlerin durumuna mutabık olarak yazılmış olmasıdır. *Ahmet Metin ve Şirzat* metninin anlatıcısının da dile getirdiği gibi eski bir metni dönemine uygun olarak yazabilmek ancak yazarın yazdığı döneme ait tarihi olayların zaman ve uzamını çok iyi tanınmasıyla mümkündür. Ahmet Metin bu

konuda “o vaka hangi zamanda ve nerede güzar eyliyor ise o mahallin ve o zamanın ahval-i tarihiyesi muharririn o kadar malumu olmalıdır ki, yazdığı Şey güya o zamanda ve o mekânda o halkın debası kalemiyle yazılıyormuŐ gibi olmalıdır,” (Ahmet Mithat, 213, s. 231) diye yorum yapar. Karakterin bu yorumu, Ahmet Mithat’ın en âli roman tanımını yaparken değindiği kıstaslardan da biridir aynı zamanda. “Musavvir ve muharririn bir hikâyeyi tasvir ve tahrir etmesi için hikâyenin zeminine göre her Şeyi bilmesi lâzımdır” (Ahmet Mithat, 1873, s. 57).

Avrupa’yı görmeden, okuduğu seyahatnameler sayesinde konusu Avrupa’da geçen romanlar yazan Ahmet Mithat, tanık olmadığı bir dönem hakkında da okuduğu tarihi metinler sayesinde tarihi bir roman yazabilecek kadar tarih bilgisine güvenmekte, hatta yazdıklarının hakiki olduğunu iddia edebilmektedir. Bu yüzden *Ahmet Mithat ve Şirzat* romanının da tam adı *Hakayık-ı Tarihiye zerine Müesses Roman*’dır. Zira bu roman tarihi hakikatler üzerine, yani *Şirzad-ı Selçuki* metni üzerine yazılmıŐtır. Ancak *Şirzad-ı Selçuki* metni okura doğrudan doğruya bir metin olarak değil onu okuyan ve okuduklarını yorumlayan Ahmet Metin aracılığıyla aktarılır. Dolayısıyla aslında kurmaca olan ve *Şirzad-ı Selçuki* romanının kayıp yazarı tarafından edebiyatın imkânlarıyla bir kez daha kurgulanan tarih, Ahmet Metin tarafından üçüncü kez kurgulanarak yeni bir ifade biçimi kazanmış olur. Bu yüzden Neofari bu anlatı sayesinde Ahmet Metin’e “tarih denilen Şeyi bana yeniden tanıtmıŐ olursunuz,” (s. 233) der. Bu doğrultuda anlatı bir yeniden yazım haline gelir.

Ahmet Mithat’ın Avrupa’yı gezerken gezilecek yerleri oranın yerli halkından daha iyi biliyor olması gibi, Ahmet Metin de daha önce de değinildiği gibi gezdıği yerlerin tarihini o ülkede yaşayanlardan, hatta tarih kitaplarından bile daha iyi bilmekte bu bilgisi sayesinde Doğu’nun üstünlüğünü ortaya koyabilmektedir. Santa

Rozalya Tapınağı'na gittiklerinde papazlar Rozalya'nın kerametlerini anlatırlarken İdrisi'ye ve bundan yüzlerce yıl önce yazılmış diğer kaynaklara atıfta bulunarak söylenenlerin doğru olmadığını, Sicilya halkının her sene yortu yaptığı yerin aslında tarihte Palermo Müslümanlarının toplanma yeri olduğunu iddia edebilmektedir (Ahmet Mithat, 2013, s. 511). Benzer şekilde, Santa Nikola Kilisesi'ni ziyaret ettiklerinde buradaki papaz Osmanlıların bu mabetin içine Türklerin geçmişte atlarını bağladıklarını, on iki bin kişiyi kılıçtan geçirdiklerini anlattığında, papazın sözünü keserek hem İtalya tarihlerine hem de Osmanlı tarihini yazan Hammer'e atıflarda bulunarak papazın anlattıklarını çürütebilmektedir (s. 388). Ahmet Metin'in etrafındaki tüm Hristiyanlar tarihi yanlış ya da eksik bilmektedir ve Ahmet Metin'in tarih konusundaki yetkinliği sayesinde onları aydınlatır.

Ahmet Metin'e göre, dönemine uygun şekilde yazılmayan romanlar gülünç olacaktır. Bu yüzden kendisi de *Şirzad-ı Selçuki* romanını anlatırken dönemine uygun şekilde aktarmaya oldukça dikkat eder. Zira, "romandaki vakalar vuku bulduğu zaman ve mekâna uygun şekilde anlatılmazsa, örneğin bugün, bir kahraman geçmişteki gibi ok, mızrak, kılıç ve kalkan ile tasavvur edilecek olursa çok gülünç olacak, romanın adeta yeni bir *Don Kişot* olup kalmasına yol açacaktır" (Ahmet Mithat, 2013, s. 231). Eserin dönemine uygun şekilde aktarılması, okurun hikâye ile bağ kurabilmesi ve metne gark olması arasında önemli bir neden sonuç ilişkisi vardır.

Okur, anlatılan döneme uygun şekilde anlatılmış bir metin okursa, bunun inandırıcılığı daha fazla olur ve metne daha fazla gark olur. Böylece metinle daha fazla yakınlık kurabilir. Yazarsal anlatıcının bu konuyu dert edindiğinin iki örneği daha önce değinilen Ostika Manastırı örneği ve Palermo'daki ziyafet sofrası örnekleridir. Gömülü anlatılardan söz ederken değinildiği gibi Ostika Manastırı yolunda Ahmet Metin ve Neofari'nin kendilerini Şirzat ve arkadaşlarıymış gibi hayal

ederken Neofari'nin "yalnız bu kadar mı ya? Şu ellerimizdeki çifte dürbünlerin dahi o zaman mevcut olmadıklarını hesaba katmalıyım, değil mi senyör?" demesi bir yandan anlatıcının aktardığı dönemin kronotopuna uygun şekilde anlatmak için gösterdiği öneme dikkat çeker diğer yandan da Osmanlı okuru için metinle daha fazla yakınlık kurmayı sağlar. Öyle ki Neofari'nin sözün devamını "bir de cezireye takarrüp ettikçe kalplerde husule gelen helecanı da katmalıyım, değil mi efendim?" diye sorması üzerine Ahmet Metin hemen bunu düzeltir. O dönem için korku heyecanı duygusu tanıdık değildir. Bu olsa olsa, "seyahat sıtması" veyahut "avcı helecanı" dedikleri şey olabilir. Bu ses bir yandan okuru her an ne düşünmesi, hatta ne hissetmesi gerektiği konusunda yönlendiren bir yazarsal anlatıcının da sesidir aynı zamanda (Ahmet Mithat, 2013, s. 548).

Benzer şekilde Şirzat ve arkadaşlarının sofraya kurdukları Palermo'ya geldiklerinde bu sofraya kaşıkların fildişi olmasından, oturlan postların kaplan, ayı ve kurt postundan olmasına kadar o döneme uygun şekilde detaylandırılır:

Şimdiki alafranga sofralar gibi olacak değil a. Anadolu sahtiyanından yapılmış koskocaman simatı yaymışlar. Onun üzerine Kütahya mamulatından sarı ve yeşil sırlarla boyalı çini tabakları dizmişler. Yarıları ipek, yarıları pamuktan mensuc şekerrenk peşkirleri sofranın etrafına dizmişler... Sicilya Arapları, Afrika ve Asya'nın sair urbanı gibi avuç ile pilavı yemeği çoktan terk ederek kaşık istimaline alıştıklarından bu sofraya etrafında abanostan mamul ve fildişi ve mercan ve firuze ve akik gibi şeylerle müzeyyen kaşıklar dizilmiş. Bu kaşıklardan bazıları safi fildişinden bazıları bağadan olup Şirzad-ı Selçuki'ye mahsus olanı ise yekpare öd ağacındandır. Fakat asıl söylenecek şeyi unuttuk. Sofranın etrafına seccadeleri dizdirdik ama bunların üzerine kaplan ve arslan ve kurt ve ayı postlarının serildiğini unuttuk. Kırk elli kadar güzel giyinmiş hizmetkarlar şuralarda pervanelerin mumlar etrafında uçuştukları gibi efendilerinin etrafında uçuşuyorlar. Onlardan maada birçok cengaverler dahi şu uzaklardaki kayalar üzerine çıkıp etraftan bir gelen olur mu diye gözcülük ediyorlar. Berbat ve rebab ve ney ve def ve nekkare gibi eski sazlardan müteşekkil bir çalgı takımı şöylece bir tarafta terennüm-saz oluyor. İşte bunları hep gözünüzün önüne getirmelisiniz ki Şirzad romanının mebadisinin güzar eylediği şu mahalli görmek için ihtiyar eylediğimiz zahmetler boşa gitmiş olmasın. (Ahmet Mithat, 2013, s. 523)

Buradaki niyet aynı şekilde hem o döneme uygun bir anlatı koymak hem de Osmanlı okurunun bunu hayal edebilmesini ve metne gark olmasını sağlayabilmektir. Zira, yazarsal anlatıcı bu kadar detayın verilme nedenini bundan beş altı yüz yıl öncesine ait bu anlatıyı Osmanlı okurunun hayal etmesinin zorluğu olarak gerekçelendirir. Bunun böyle olduğuna okuru inandırmak ve anlatısal modernleşirmenin bir gereği olarak okurun da uygun şekilde tahayyül ettiğine emin olmak için anlatıcı *Şirzad-ı Selçuki*'de gerçekleşen olayları, gerçekleştikleri uzamda, o zamanla ilişki kurarak aktarır. Anlatıcı, karakterlerin tüm ısrarlarına rağmen *Şirzad-ı Selçuki* hikâyesinin devamını getirmek için hikâyenin meydana geldiği mekâna gelene dek anlatıya devam etmez. *Şirzat*'ın Palermo'da arkadaşlarıyla yemek yediği tam noktayı bulduklarına emin olduktan sonra anlatıcı, bu hikâyeyi anlatmaya başlar.

Ahmet Mithat'ın on ikinci yüzyıl metnini hem kendi zaman uzamına uygun hem de okurunun anlamlandırabileceği şekilde aktarma konusundaki tüm çabasına rağmen yine de metnin kronotopuna kendi bulunduğu on dokuzuncu yüzyılın kronotopu sızar. Genette için anlatıya dayalı modernleşirme bir anakronizm pratiği anlamına gelse de *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta söz konusu olan anakronizmden ziyade metnin sahip olduğu kurmaca dünyanın kronotopunun metnin dışına çıkarak eserin yazılma ve okunma kronotopuna yansımaları ya da Nüket Esen'in (2002) değindiği gibi metnin dışındaki hayatın, zaman ve mekân tanımının metnin kronotopuna sızmasıdır. Romanın anlatı zamanı ile yazılma zamanı farklı olduğunda romanda her ikisinin de izleri görülür.

Matris anlatının anlatıcısı Ahmet Metin her ne kadar *Şirzad-ı Selçuki* romanını aktarırken, özellikle o dönemin koşullarına göre anlatmaya önem verse de sahip olduğu on dokuzuncu yüzyıl söylemi metne sızar. Bu söylemin metne sızmasının nedenlerinden biri metnin sahip olduğu diyalojik yapıdır. İkinci

düzeydeki *Şirzad-ı Selçuki* metninin anlatıcısı Ahmet Metin, bu metni öykülerken kimi zaman karakterlerin zihninden, onların diyaloglarıyla öyküler. Her ne kadar diyalojik yapı metinde farklı bilişsel seviyelerin varlığı anlamına gelse de on ikinci yüzyılda geçen bu diyaloglar en nihayetinde on dokuzuncu yüzyıldaki bir anlatıcı tarafından aktarılmış olur. Dahası on dokuzuncu yüzyıldaki bu anlatıcının diyalogları da metnin dışındaki dış öyküsel yazarın kendi zaman uzanımından aktarılmaktadır. Dolayısıyla, diyalogların hiçbiri esasında yapıtta temsil edilen dünyaya ya da bu dünyada temsil edilen kronotopa ait değildir; bu diyaloglar bütün olarak yapının dışında olmasa da temsil edilen dünyanın dışındadır. Bunun sonucu olarak anlatıcılar farklı kronotopa ait bir anlatıyı öykülerken, kendi zaman uzamlarına ait olan bir söylemi bilinçli ya da bilinçsiz olarak dile getirebilirler.

Şirzad-ı Selçuki anlatısının içinde yer alan ve birinci düzeydeki Ahmet Metin tarafından karakterin diyalogları ile aktarılan Cafer El Tercüman'ın hikâyesi, dış öyküsel yazarın on dokuzuncu yüzyılda sahip olduğu söylemin karakterin söylemine sızmasının bir örneğidir. Cafer El Tercüman, daha önce özetlendiği gibi esir olarak küçük yaşlarda İslam ülkelerine satılmış ve yıllarca köle olarak Müslümanlara hizmet etmiş Venedikli bir gençtir. Hem Türkçeyi hem İslam'ı çok iyi bilmektedir. Ancak, kalben Katolik hissettiği için Müslüman bir kadınla evlenmek istemez ve gerçek kimliğini bulmak için firar eder. Bu haliyle, Cafer El Tercüman'ın başına gelenlerin esas sorumlusu onu ailesinden koparıp köle olarak satan ve yıllarca kendi topraklarında hizmet ettiren Müslümanlardır. Dahası, firar ettikten sonra da başına gelenlerin sorumlusu Müslümanlar olmaya devam eder. Yıllarca Müslüman ülkelerinde esir tutulduğu için Hristiyanların güveneni kazanamaz. Herkes tarafından bir casus olarak görülür. Her ne kadar Hristiyan olsa da uzun yıllar esir hayatı yaşadığı için Hristiyan topluma da tekrar adapte olamaz. Yaşadığı bu çileden

kurtulmak için kendisini öldürmeye gelen Müslümanlara, öldürmeleri için yalvarır. Ancak, Cafer El Tercüman tüm bunlara rağmen kendi hikâyesini anlattıktan sonra başına gelenlerin nedenini huzur ve refah içinde yaşadığı Müslüman topraklarından ayrılmış olmasına bağlaması ve Müslüman ülkelerde yaşayan Hristiyanların Avrupa’da yaşayan Hristiyanlardan çok daha rahat olduğunu söylemesi metinde tutarsız bir söylemdir.

Karakterin yaşantısıyla tutarsız olan bu söylemi, ancak metnin dışındaki sosyopolitik bağlam ile kıyaslandığında anlam kazanır. Zira, metnin kronotopu on dokuzuncu yüzyıl sonu Osmanlısıdır. Tanzimat ve Islahat Fermanlarının ilan edilmesinin üzerinden elli yıl geçmiş ve bu sürede Gayrimüslimlerin sahip olduğu haklar kademeli olarak artmıştır. Böylece o dönemde Osmanlı ile politik krizlerin, hatta savaşın eşliğinde olan Hristiyan ülkelere karşı Gayrimüslimlerin Osmanlı’da mutlu ve eşit haklara sahip bir yaşam sürdüğü söylemi inşa edilmiştir. Ancak tüm çabalara rağmen Rusya 1856’da Osmanlı’da yaşayan Ortodoksların haklarını gerekçe göstererek Osmanlı’ya savaş açmış ve savaşlar yaklaşık yirmi yıl sürmüştür. Romanın tefrika edildiği tarih olan 1891’e gelindiğinde ise Osmanlı Devleti’nde bağımsızlık hareketlerinin ve toprak kayıplarının hızla arttığı ve Osmanlı’nın hem siyasi hem demografik yapısının değiştiği bir döneme girilmiştir.

Dolayısıyla, Osmanlı sınırları içinde yaşayan Gayrimüslimlerin milliyetçi isyanlarda bulunmasını ve Hristiyanların dini öne sürerek bu milletlerin koruyuculuğunu üstlenmesini önlemek için Gayrimüslimlerin de eşit haklara sahip Osmanlı tebaası olduğu söylemi aslında on dokuzuncu yüzyıla yayılan bir söylemdir. Bu yüzden, Cafer El Tercüman’ın “Müslümanların memleketlerinde yüz binlerce, milyonlarca Hristiyan nüfusu vardır da onların maişetlerine, diyanetlerine hiçbir şeylerine hiç kimse mümanaat etmez,” (Ahmet Mithat, 2013, s. 602) sözleri on ikinci

yüzyıla değil on dokuzuncu yüzyıla ait bir söylemdir. On ikinci yüzyıla ait olsa bile yazar, Osmanlı'nın bu yüzyıldaki politikası düşünüldüğünde bunu on dokuzuncu yüzyıldaki bağlam ile ilişkilendirmektedir denilebilir. Osmanlı'nın on dokuzuncu yüzyıla ait sosyal ve politik bağlamı göz önüne alındığında Cafer El Tercüman'ın neden başına Müslümanların yol açtığı felaketlere rağmen Müslümanlığı öven bir söyleme sahip olduğu anlam kazanmış olur. Eserleri sosyal ve politik bağamlarına oturtmak aynı zamanda Bakhtin'in de kronotop kavramını ortaya koyma nedenidir.

Ahmet Mithat, on ikinci yüzyılda yaşayan karakterin metnin dışına ait olan bu söyleminin kurguda uyumsuzluk yarattığının yine de farkına varmış ve yine okurun tepkisini düşünmüş olmalı ki okura bu çelişkiyi açıklama ihtiyacı duyar. Metin düzeyinde okuru temsil eden Neofari bu yüzden Cafer El Tercüman ile ilgili olarak “öyle ise kendisi niçin hıyanet edip efendisini terk etmiş?” diye okurun aklına kolaylıkla gelebilecek bir sorar. Ahmet Metin, bu soruyu “Cafer der ki...” diyerek “firarımdan dolayı kabahat efendimde yahut Müslümanlarda ve Müslümanlıkta değildir. Kabahat yine bendedir,” sözleriyle durumu açıklar. Bu açıklamanın ikna ediciliği üzerinde hiç durulmadan Neofari'nin konuyla tam alaka kurmaktan uzak bir şekilde yanıt olarak “kim bilir daha ne alın yazıları var!” demesiyle konu değişir (Ahmet Mithat, 2013, s. 603). Böylece, dış öyküsel yazarın bağlamı farklı düzeylerdeki iç öyküsel evrene sızar; hatta dinleyicilerin ve okurların evrenine de sızılmaktan çekinmez. Üstelik bu dünyaların hepsi de kronotopiktir.

4.2 Gömülü anlatılardaki romana özgü kronotoplar

Ahmet Metin ve Şirzat'ın bütüncül bir metin olarak sahip olduğu kronotoplara geçmeden önce gömülü anlatıların sahip olduğu romana özgü kronotoplara değinilecektir. Yine Bakhtin'in ortaya koyduğu bir kavram olan romana özgü

kronotoplar gerçekleşmesi muhtemel olan olaylara karar verir. *Ahmet Mithat ve Şirzat*'ta da bu kronotopların metnin olay örgüsünü meydana getirmede önemli bir etkisi vardır. Bu bağlamda ikinci düzeyde yer alan *Şirzad-ı Selçuki* anlatısı şövalye romanlarına özgü, bu düzeyin içindeki Cafer El Tercüman anlatısı gündelik yaşam macera romanlarına özgü ve Neofari'nin anlatısı ise biyografi-otobiyografi romanlarına özgü kronotoplara sahiptir.

4.2.1 *Şirzad-ı Selçuki*: şövalye romanlarına özgü kronotop

Romanın isminden de anlaşılacağı gibi *Selçuklu Şövalyesi Şirzat*, şövalye romanlarına özgü bir kronotopa sahiptir. Bu sayede bu romanın anlatıcısı olan Ahmet Metin, maddi ve manevi üstünlük gibi şövalyeliğin de Türklere ait olduğunu iddia edebilmektedir. Gömülü anlatılar bölümünde analogi yolu ile aktarılan şövalye hikâyesine bu bölümde tekrar değinmek gerekir. Zira, bu hikâye aynı zamanda Ahmet Mithat'ın zihnindeki “şövalye romanı” şablonunu ortaya koyar. *Şirzat*'ın hikâyesi bu bölümde anlatılan şövalye hikâyesinden farklı bir hikâye de olsa ortaya konan şablon, içindeki şövalye kodlarına itaat edecek şekilde gelişir. Bu da Ahmet Mithat'ın bir hikâye tasarlarırken Bakhtin'in romana özgü kronotoplar olarak nitelendirdiği gibi bazı ortak kavramlar üzerine düşündüğüne bir işarettir. Şövalye romanlarına özgü kronotopunun en önemli özelliği yolun akışının tarihin akışı ile ilişkili olmasıdır. Ahmet Mithat'ın gömülü *Şirzad-ı Selçuki* anlatısını bir şövalye romanı olarak kurgulamasının en önemli nedenlerinden biri de budur. *Şirzat*'ın yolculuğu, dolayısıyla eş zamanlı olarak Ahmet Metin'in yolculuğu, boyunca pek çok noktada tarihin akışına değinilir. Ahmet Metin'in tarihi, maddi ve manevi olarak Doğu'nun üstünlüğünü ortaya koyduğu ideolojik söylemleri *Şirzad-ı Selçuki* metninin anlatı zamanından kalan izler sayesinde somut hale gelir.

Bu tip romanlarda karakter diğer romana ait türlerde olduğu gibi kendisini bir anda gündelik hayatın dışında bir maceranın içinde bulur. Ancak bu türün farkı karakterin bu maceraya kendisinin gönüllü olarak atılmasıdır. şirzat, daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi Müslümanların tuzağa düşürölüp öldürölmesinin intikamını almak, cesaretini ispatlamak ve zafer kazanmak için gönüllü olarak bu maceraya atılmış bir karakterdir.

Bu kronotopa ait macera mekânları savaşlara, tutsaklıklara, ayrılık ve kavuşmalara tanıklık eden geniş mekânlardır. Bu yüzden diğer macera kronotoplarında olduğu gibi denizlerle ayrılmış farklı ölkeler ve denizin kendisi olay örgüsü bakımından önemli mekânlardır. şirzat'ın macerası da bu yüzden Akdeniz'de geçer. Bu mekân da zamanla doğrudan ilişki içindedir. Zira, anlatı zamanında bu bölgede Müslümanlar üstündür. Bu üstünlüğün izleri de Ahmet Metin'in anlatısında ortaya çıkar ve daha geniş bir bağlamda maddi ve manevi üstünlüğün kökeninin Doğu olduğu sonucuna varılır. şövalye romanlarına uygun şekilde, roman boyunca şirzat'ın cesaretinin, aşka ve şövalye kodlarına dair sadakatının test edileceği bir macera başlar. şirzat Hristiyanlarla savaşır fakat esir düşer. Esir düştüğu gemi baskına uğrar. Denizde çıkan fırtına sonucu aynı gemide seyahat ettiği Roza gemiden düşer. şirzat da arkasından atlar ve Roza'yı kurtarır. Köpek balıklarını da atlatıp ıssız bir adaya çıkarlar. Bu ıssız ada, şövalye türündeki romanlarına uygun olarak şirzat'ın bir iffet testine tabi tutulduğu yerdir. İssız bir adada bir kadın ve erkeğin baş başa olmasını ve aralarında bir ilişki yaşanmamasını gerçekçi kılmak için Ahmet Metin bu durumun şövalye romanının kodlarına dayanan bir özellik olarak gerekçelendirir:

Hem eski zamanlara müstenid ve matuf bir roman ki şimdiki romancılar bunları “şovleresk” diye tavsif ederler. Mesela ikisi de genç ikisi de birbirine aşık bir kız ile bir delikanlıyı yan yana bir yatağa yatırıp aralarına dahi bir çıplak keskin kılıç koyunuz (...) şayet uyku halinde iffet ve ismet-i mutlaka hududunu bila ihtiyar tecavüz edecek olan uzuvları o kılıca değsin, kesilsin de mutedir olamasınlar diye! (Ahmet Mithat, 2013, s. 640)

Nitekim Şirzat, Roza'nın tüm çabalarına rağmen iffetini korumayı başarır. Dahası, namusu ve maneviyatıyla Roza'yı çok etkiler ve Roza, Hristiyanlıktan vazgeçip Müslüman olmaya karar verir. Böylece, Şirzat'ın sadakat ve saflığı ile Hristiyanlardan daha üstün olduğu Hristiyan bir karakter olan Roza'ya tasdik ettirilir. Şirzat testi geçer ve ödüllendirilir. İssız adadan yine bir Türk gemisi vasıtasıyla kurtulurlar ve Roza ile Anadolu'ya gidip evlenmek üzere yola çıkarlar. Böylelikle döngü tamamlanmış olur ve hikâye tanıdık olan dünyaya bir yola çıkışla son bulur.

4.2.2 Cafer El Tercüman: gündelik yaşam macera romanlarına özgü kronotop
Cafer El Tercüman'ın yaşadığı Müslüman ülkeden kendi kimliğini aramak için İtalya'ya olan kaçış macerasının konu alan anlatısı gündelik yaşam macera romanlarına özgü bir kronotop içerir. Karakter, gündelik yaşamını sürdürmekte olduğu zaman ve mekânın bir anda değişmesiyle beraber kendisini bu zaman ve mekânın dışında farklı bir maceranın içinde bulur. Zaman ve mekân karakterin kaderine karar verir ve karakter üzerinde ciddi izler bırakır. Bu yüzden gündelik yaşam macera romanı kronotopunun en karakteristik özelliği, karakterin kendi yaşamının akışının mekânsal olarak yoldaki akışa nüfuz etmesidir. Nitekim, en sonunda bu kronotop karakterin dönüşüm yaşamasına yol açar. Bu bakımdan, Cafer El Tercüman farklı zaman ve mekânlarda birçok kimlikle ortaya çıkar ve en sonunda bir dönüşüm yaşayarak kendi kimliğini bulur. Bu kimlik, yola çıkarken peşinden gittiği Hristiyan kimliği yerine Müslüman kimliğidir.

Cafer El Tercüman'ın dönüşümünü hazırlayan olaylar tamamen kadere bağlı değil kendisinin yaptığı bir seçim sonucunda gerçekleşir. Özet kısmında belirtildiği gibi Cafer maceraya atılmadan önce, mutlu ve iyi bir yaşamı vardır. Her ne kadar karakter başına gelen belaları, kaza ve kadere bağlasa da bunlara yol açan en başta

kendisinin aldığı firar kararıdır. Tesadüfen tanıştığı Hristiyanların “mademki hala din konusunda bu kadar metanetin var, niçin Hristiyanlık alemine avdet etmiyorsun?” (s. 564) diye sorması üzerine efendisinin gemisine binerek kaçıma karar verir.

Bu tip romanlarda, karakterin kendi kararını vermesi bir yandan bireyselliğe işaret ederken diğer taraftan da olumsuz bir anlam taşır ve bu kararlar daima hatalara yol açar. Öyle ki, karakteri Şark memleketlerinden, İslam diyarından, o refah ve rahattan caydırana da kaçış kararını almasıdır. Bir kaçış, buluşma, ayrılma mekânı olarak yol, bu tip anlatılarda karakterin hayatının dönüm noktalarının meydana çıkmasını sağlayan bir işlev kazanır. Cafer El Tercüman’ın Müslüman topraklardan, ait olduğu Hristiyan topraklara kaçışı, canını kurtarma pahasına bir kaçışa dönüşür. Bu yolda başından defalarca korsan saldırısı, baskınlar, esir düşme ve idama mahkûm edilme geçer. İlk görüşte âşık olduğu kadınla kavuşmasının önündeki engelleri aşar ancak tam kavuşacakken bu kadının aslında kardeşi olduğunu öğrenir.

Bu kronotopa ait anlatılarda, zaman ve mekân karakterin üzerinde derin bir iz bırakır ve onu ciddi bir dönüşüme uğratar. Cafer El Tercüman’ın yol boyunca pek çok farklı kimliğe, isme ve kıyafete sahip oluşu karakterin yaşadığı dönüşüme işaret eder. Cafer El Tercüman en başta kendi Hristiyan kimliğini bulmak, gerçek ailesini öğrenmek için yola çıkar. Kendisini Hristiyanlara Tomas Kruza, Müslümanlara ise Kazım El Mürtet olarak tanıtır. Bu bir yandan da onun Müslüman ve Hristiyan kimlikleri arasındaki sıkışmışlığını ifade eder. En sonunda iki tarafın da güvenini kaybedince, bir rahip kılığına girip Frer Pavlos ismini alır. Esas kimliğine kavuşması ise anlatıda bir kriz anıyla birlikte gelir. Cafer, o ana dek işlediği suçlardan ve günahlardan dolayı idama mahkûm edilir. İdam edilmek için güvertede tüm kıyafetleri çıkartılır. Bu aslında Cafer’in o ana kadarki tüm kimliklerinden sıyrılmalarının sembolüdür. Sadece boynunda babası tarafından esir olarak alınmadan

önce verilen kolye kalır. Bu kolyenin kime ait olduğunun sorulmasıyla Cafer yol boyunca ilk kez gerçek soy ismini söyler. Tam bu anda, aynı gemide annesinin ve kardeşinin olduğunu öğrenir. Gerçek kimliğine kavuştuğu bu an aynı zamanda bir kez daha idamdan kurtulduğu andır. İdamdan kurtulmasıyla hem ölümden dönmüş hem de günahları affedilmiştir. Dolayısıyla bu bir yeniden doğuş sembolüdür.

Bu tip romanlarda karakterin iki imaj yer alır. Biri karakterin günahkâr imajı, diğeri ise günahlarından arınıp yeniden doğduğu imajdır. İdamdan kurtulması ve suçlarından, günahlarından arınması, Cafer'in yeniden doğuşu ve yeni kimliğine kavuşmasıdır. Ancak bu noktadan sonra, Hristiyan kimliğini sürdürmesi beklenirken yol boyunca yaşadıklarından dolayı Hristiyanlığa karşı yeni bir bakış açısı kazanmış ve yolun başındakinden farklı bir bilince ulaşmıştır. Bu andan sonra Cafer, anlatıcının ifadesine göre “memalik-i İslamiyeyi ve Müslümanları ve İslamiyet’i Roza Dellaroka’ya öğretmeyi ve bhusus hoş göstermeyi iltizam etmiştir (Ahmet Mithat, 2013, s. 602). Bu da karakterin sahip olduğu yeni kimliğin Müslüman bir kimlik olduğuna işaret eder.

4.2.3 Neofari: biyografi ve otobiyografi türüne özgü kronotop

Doğumundan ölümüne dek bilgi verilen Neofari'nin anlatısı biyografi-otobiyografi romanlarına özgü kronotopa sahiptir. Bu kronotopla zamansal olarak belli bir tarihsellik söz konusudur. Tarihsel zaman karakterin davranışlarını yaratmaz ya da ortaya çıkarmaz ancak bu davranışları yaşanan dönem sayesinde anlamlı kılar. Yazarsal anlatıcı da bu sayede Neofari'nin davranışlarından yola çıkarak tüm Romanya'ya ve dolayısıyla Avrupa'ya dair çıkarımlar yapabilmektedir.

Bu türe ait metinlerinde aynı zamanda metnin kronotopu yazarın ait olduğu kronotop ile etkileşim halindedir. Bu sebeple, yazarsal anlatıcı Neofari'nin

biyografisinden söz ederken bir yandan da kendisine ait olan Doğu'nun maddi ve manevi olarak Batı'dan daha üstün olduğu fikrini ortaya koyar. Aslında bu fikirlerin doğrudan doğruya Neofari'nin yaşam hikâyesi ile ilgisi yoktur. Batı'nın her yerinin aynı gelişme düzeyine sahip olmadığı ya da Batı'nın bugünkü gelişme düzeyini Batı'ya göç eden Türklere borçlu olması gibi düşünceler Ahmet Mithat'ın *Avrupa'da Bir Cevlan* sonrası ortaya attığı düşüncelerdir. Bu haliyle, dış öyküsel yazarın sosyopolitik fikirleri ve ideolojisi romanın zamanına, mekânına ve olaylarına sızar. Bakhtin, bu yüzden de bu tip romanlarda anlatılan her şeyin toplumu ilgilendirdiğini savunur. Bu tür biyografik romanlarda, karakter genellikle büyümmez ve olgunlaşmaz. Ancak Neofari, romanın sonunda olgunlaşır. Madam Çokogono kimliğinden Koçagari kimliğine döner. Hem kimliği hem de bakış açısı değişir. Bu değişimi sağlayansa daha önce belirtildiği gibi Müslüman erkek karakter olan Ahmet Metin'dir.

Ahmet Metin ve Şirzat'ta yukarıda söz edilen roman türüne özgü kronotoplar dışında ve anlatıda olay örgüsünün meydana gelmesini sağlayan, farklı düzeyleri birbirine bağlayan ve metnin düğüm noktalarında yer alan kronotoplar da vardır. Bunların bir kısmı Bakhtin'in kendi incelediği metinlerden yola çıkarak ortaya koyduğu kronotoplar, bir kısmı da *Ahmet Metin ve Şirzat* metnine özgü olarak ortaya çıkan kronotoplardır. Söz konusu alanın bir yolculuk anlatısı olması dolayısıyla yol, karşılaşma, güverte, kamara, ada kronotopu, mağara ve tarihi yapı kronotopları önemlidir.

4.3 Yol kronotopu

Ahmet Metin ve Şirzat'ın bir yolculuk anlatısı olması sebebiyle ya tüm olaylar yolda meydana gelir ya da olay örgüsü yolun akışı ile ilgilidir. Tüm karakterler için

maceranın hareket noktası ve sonuç noktası yoldur. Bu yol hem denizle ayrılmış ülkeleri hem Doğu ve Batı'yı hem farklı yüzyılları hem de farklı karakterlerin yaşamlarını birbirine bağlayan bir bağlantı unsurudur. Olayların temsili için bir mekân olmasının yanı sıra aradan geçen sürenin somut bir ifadesidir. Yolun seyri, ilk bölümde de değinildiği gibi “tarihin seyri”, “yaşamın seyri” gibi zamansal imgelerle iç içedir. Ahmet Metin'in yola çıkışının nedeni aslında *Şirzat*'ın yani tarihsel zamanın seyridir. Ahmet Metin'in bir irfan mektebi olarak tanımladığı yolun sonunda karakterler Doğu'nun maddi ve manevi olarak Batı'dan üstün olduğu bilgisine ve bilincine ulaşır, hatta dönüşüme uğrarlar.

Ahmet Metin ve Şirzat anlatısının başlaması için öncelikle karakterin yola çıkması gerekir. Bu yüzden asıl anlatıya geçmeden önce *Ahmet Metin*, bir gemi inşa edecek teknik bilgiye sahip olana dek gemicilik eğitim alır. Bir şövalye romanı sayılabilecek *Şirzad-ı Selçuki* anlatısında ise yol anlatının temel ögesi durumundadır. Varılacak yerden çok yol ve yolculuğun kendisi önemlidir çünkü tüm olaylar yolda meydana gelir (Demir, 2011, s. 306). *Şirzat*'ın takip ettiği yol, Ahmet Metin için bir rehberdir. Ahmet Metin'in izleyeceği rotaya karar verir.

Yol, geçen zamanın ifadesidir. Ahmet Metin'in gemisi fırtına yüzünden çok yavaş ilerlediği günlerde zamanın da çok yavaş ilerlediği, normalde iki saatte alınabilecek yolun dokuz saatte alındığı söylenir. Böyle durumlarda olay örgüsü de çok ağır gelişir. Hiçbir olay yaşanmadığı için karakterlerde can sıkıntısı ve işsizlik hali görülür. Yol bir yandan karakterleri olayın akışından alıkoyar ve entrikayı geciktirir. Örneğin, farklı düzeylerdeki tüm aşk hikâyelerinin mutlu sona ulaşmama nedeni yoldaki engellerin kavuşmayı geciktirmesidir. *Şirzat* ve Roza kavuşacakken yolda fırtınaya yakalanırlar ve ıssız bir adaya düşerler. Vasiliki ve Süreyya evlenmek için yolun bitmesini beklerler. Sonucun da gecikiyor olması metindeki entrikayı

arttırır. Ahmet Metin, Şirzat'ın hikâyesini anlatırken, hikâyenin geçtiği mekâna varana dek anlatmaya başlamaz. Eğer hikâyeyi yolda anlatıyorsa karaya vardıklarında ara verir. Böylelikle okurun heyecanı git gide artar. Yolun sonuna doğru entrika çözülmeye başlar. Yol sona erdiğinde hikâye de sona erer. Ahmet Metin, kendi yolculukları sona ererken tüm düzeylerdeki anlatıların sonunu getirir.

Yol karakterler için yeni bir bilince ulaşmayı da temsil eder. Bu anlamda yol bittiğinde hemen tüm karakterler yeni bir kimliğe, kendileri hakkında yeni bir farkındalığa ulaşırlar. Geleneksel anlatıbilimsel yapılarda genellikle seyahat erkek karakterin keşif yolculuğudur. *Ancak Ahmet Metin ve Şirzat*'ta daha çok Neofari'nin kendini keşfi ve dönüşümü ön plandadır. Yazarın temsilcisi, hâce-i evvel ve olumlu örnek olan Ahmet Metin'de Neofari'de olduğu gibi bir değişim ya da dönüşüm yaşanmaz ancak metnin başında hayatta her şeyi tecrübe ettiğini sadece Avrupa'ya olan seyahat hayalini gerçekleştirmemiş olduğunu söyleyen karakter bir anlamda kendini gerçekleştirir. Johannes Fabian (1999) bu, seyahat kavramının sadece bilgiye susamışlığı dindirme anlamı dışındaki; insanın en dolaysız dürtüsü, insanın kendini gerçekleştirme arzusudur (s. 372).

4.4 Karşılaşma kronotopu:

Bakhtin yol ve karşılaşma kronotoplarını bir arada düşünür. Karşılaşma kronotopu genellikle yolda gerçekleşen ve normal şartlar altında bir araya gelmesi çok mümkün olmayan karakterlerin aynı zaman ve uzamda bir araya gelmelerini ve toplumsal heterojenliği temsil eder (Bakhtin, 1981, s. 245). *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta da hem çerçeve anlatıda hem de gömülü *Şirzad-ı Selçuki* anlatısında gemi, farklı cinsiyetlerden, milletlerden, dinlerden karakterler için bir karşılaşma ve bir araya gelme uzamıdır. Osmanlı toprakları dışında gerçekleşen bu karşılaşmalar toplumsal

normlara uygun şekilde farklı sosyal yapıya ait karakterlerin aşk hikâyelerini anlatmada uygun bir zaman ve mekân; İslam'ı Hristiyanlara doğru şekilde tanıtmada bir olanak yaratır. Roman boyunca karşılaşmalar bir entrikanın başını ya da sonunu hazırlar.

Ahmet Metin ve Şirzat'ta, Ahmet Metin'in gemisinin mürettebatı farklı toplumsal sınıflara, cinsiyetlere ve dinlere sahip karakterlerdir. Toplum içinde birbirinden ayrı uzamsal mesafelerle ayrılan bu karakterler aynı geminin kamaraları ve güvertesinde bir araya gelirler. Yazar için bu heterojen ortam özellikle gemide geçen zamanı daha keyifli hale getirecek olan aşk hikâyelerinin anlatılması için işlev kazanır. Osmanlı toplumu içerisinde farklı dine mensup kişiler bir yana kadın ve erkeğin aynı mekânda bir araya gelmesi dahi oldukça zordur. Yol boyunca Süreyya ve Hacı Çavuş Müslüman olmalarına rağmen Gayrimüslim kadınlarla yan yana gelebilmekte, onlarla sohbet edebilmekte ve aralarında bir aşk ilişkisi söz konusu olabilmektedir. Dahası, Neofari'nin de tesadüfi bir karşılaşma ile gemiye katılmasıyla birlikte daha fazla entrika yaşanmaya başlar. Dolayısıyla, farklı dinlerin, milletlerin ve cinsiyetlerin Ahmet Metin'in gemisinde ortak bir kronotopta bir araya gelmeleri bu düzeydeki anlatının temel entrika noktasını oluşturur.

Ahmet Metin ve Şirzat'ta karşılaşma kronotopu çoğu zaman ortak bir geçmişe sahip karakterlerin ikinci kez bir araya gelmesini sağlayacak olan olay halkalarını meydana getirir. Karşılaşmaların sadece rastlantısal değil zaman ve mekâna bağlı olarak ortaya çıkması teknik anlamda romanın kurgusunu sağlamlaştırır. Neofari ile Ahmet Metin'in karşılaşması bu türden bir karşılaşmadır. Onları bir araya getiren tamamen kader değildir; her ikisi de deniz merakına sahiptir ve okudukları seyahatnamelerden etkilenerek denize seyahati yapmaya karar vermişlerdir. Biri Osmanlı'nın ilk gemisini inşa eder, diğeri de Romanya'nın ilk deniz seyahatine çıkan

seyyahıtır. Dolayısıyla, karşılaşmaları için zaman ve mekâna bağlı mantıksal bir kurgu vardır. Kimi zaman karşılaşma entrikanın başında değil sonunda gerçekleşir. şirzat'ın anlatısının içinde yer al Cafer El Tercüman anlatısı buna örnektir. Cafer El Tercüman'ın şirzat ve Dellarokalar ile olan karşılaşması Cafer'in anlatısı tamamlandıktan ve entrika çözöldükten sonra gerçekleşir. Deniz yolculuğu sayesinde şirzat'la tekrar yolları keşişen Cafer El Tercüman kendi hikâyesini geriye dönük olarak anlatmaya başlar.

4.5 Tarihi mekân kronotopu

Ahmet Metin ve şirzat'ta tarihi mekân kronotopu, geçmişin izlerinin tarihi mekânlarda yeniden canlandığı bir kronotoptur. Bu yönüyle Bakhtin'in şato kronotopunu anımsatır. Aslında şato gibi tüm tarihi mekânlar farklı zamanlar, dolayısıyla farklı dönemlere ait anlatılar arasında bir bağlantı unsurudur. Bu mekânlar, *şirzad-ı Selçuki* anlatısıyla Ahmet Metin'in anlatısının keşiştiği, tarihin ve tarihi kişiliklerin canlandığı mekânlardır. On ikinci yüzyılın izini taşıyan tarihsel yapılar, kalıntılar ve mimari, Doğu'nun Batı'dan maddi ve manevi olarak üstün olduğu iddiasının en büyük ispatıdır.

Ahmet Metin, gittiği tarihi mekânlarda tarihi kişileri okuduklarının etkisiyle gözünde canlandırarak kadar canlı hayal eder:

Arapların gemi inşası için tersaneleri, tezgahları dahi bu nehir boyunda olduğunu İdrisî yazmaktadır...Eski haritalardan, planlardan, coğrafyalardan, seyahatnamelerden bit-tetebuu bu mahalleri güya kırk defa gezmüş ve görmüş gibi belledikten maada bilhassa İdrisî'yi o kadar tettedbu etmiş idi ki hangi tarafa başka bir kefiyeli, sarıklı, maşlahlı, bornozlu, kırmızılı, ya da sarı ya da kırmızı yemenili, izmeli Arap görüyormuşçasına tahayyülatına vücut veriyor idi. (Ahmet Mithat, 2013, s. 508)

Yazarsal anlatıcının daha önceki metinlerinde var olan sadece seyahatname okuyarak Avrupa'yı gidip görmüş kadar iyi bilme iddiası tarihi metinleri okuyarak eski bir

dönemi canlandırma konusunda da geçerlidir. Bu yüzden Ahmet Metin, öncelikle bu tarihi mekânları anlatan seyahat anlatılarını okumuş ve kırk defa buraları gezip görmüş gibi olmuştur. Özellikle İdrisi’yi o kadar çok okumuştur ki sonradan gidip gördüğü bu yerlerde o döneme ait kıyafetleriyle tarihi şahsiyetleri görebilmektedir.

Bu tarihi mekânlar Doğu’nun maddi üstünlüğünü ortaya koymak için ideal birer araçtır. Örneğin, Sicilya’da Elkasr’ı ziyaret ettiklerinde Ahmet Metin “1801 senesinde müneccim Piyazi işte burada Serez Seyyaresi’ni keşfetmiştir,” diyen Neofari’ye “ondan evvel daha burada çok şeyler keşfolunmuştur madam!” diyerek sözü Müslümanların, Hristiyanların aksine maddi olarak da ne kadar üstün olduklarına getirir:

Burası milelkadim rasathane idi. Düşününüz ki Avrupa henüz tayin-i evkat için usulünden bihaber iken Müslümanlar burada irtifaat-ı şemsiyeyi bi’l hesap güneş saatleri yapıyorlar ve takvimler tanzim ediyorlardı. Bu malumat-ı fenniyeleri sayesinde idi ki gemiciliği favkalhad ileriye götürüyorlar idi. (...) Avrupalılar dahi Araplara hayrü’l-halef olmuşlarve ulumun onlardan aldıkları derecesini kat kat ileriye görmüşlerdir. Bizim eslafımızı olan Araplar Avrupalılara ne hizmet etmişler ise Avrupalılar dahi o hizmeti bize ediyorlar. (Ahmet Mithat, 2013 s. 491)

O zamanlar Hristiyanlar zamanı tayin edemezken Müslümanlar güneş saati ve takvim kullanabilmekte, henüz coğrafya âleminin bilmediği yerleri keşfetmektedirler. Dolayısıyla Avrupa bugün geldiği teknik ilerleme noktasına Doğu sayesinde gelebilmişti. Bugün, sadece geçmişte Doğu’dan aldıklarını iade etmektedirler.

4.6 Güverte kronotopu

Ahmet Metin ve Şirzat’ta farklı düzeylerdeki anlatıların eş zamanlı sergilendiği bir uzam olarak güverte kronotopundan söz edilebilir. Güverte, anlatıda farklı gruplara ait insanların aynı düzlemde bir araya geldikleri ve birbirlerinden ayrıldıkları ortak bir alandır. *Ahmet Metin ve Şirzat*’ta karakterlerin bir araya gelmesi burayı hem

Doğu'nun Batı karşısındaki üstünlüğünü ortaya koyan ideolojik fikirlerin tartışıldığı ve diyalogların ağırlıkta olduğu hem de entrikaların sergilendiği, sırların açığa çıktığı bir mekân haline getirir. Bu anlamda, bu metindeki güverte kronotopu kimi noktalarda Bakhtin'in misafir odası ve salon kronotopuna kimi noktalardaysa kasaba konotopuna benzer işlevler gösterir.

Ahmet Metin'in gemisinin güvertesindeki olaylar özellikle Neofari karakterinin anlatıya dahil olmasıyla önem kazanır. Neofari'nin gemisi bir gece deniz hırsızları tarafından baskına uğrar. Daha sonra hırsızlar Neofari'nin gemisini ateşe verirler. Böylelikle Neofari Ahmet Metin'in gemisine dahil olur. Sonuç olarak, güvertede yaşanan olaylar daha da artar. Neofari'nin işlediği cinayet güvertede işlenir. Neofari'nin gerçek kimliği güvertede ifşa olur. Nikolso'nun bir hırsız olduğu güvertede ortaya dökülür. Gömülü *Şirzad-ı Selçuki* anlatısında da güvertenin işlevi benzerdir. Güverte, korsan mücadelelerinin olduğu, fırtınadan dolayı aksiyonun arttığı, aslanlara dövüşülen, idamların gerçekleştiği ve gerçek kimliklerin ifşa olduğu mekândır. Karşılaşma kronotopundan farkı, güvertede olayları izleyen ya da olaylara dahil olan mürettebatın önceden de birbirini tanıyor oluşudur. Dolayısıyla burası tanıdık bir mekânda beklenmedik olayların sergilendiği bir ortak alandır.

Ahmet Metin ve Şirzad'ta kimi zaman güverte sadece döngüsel olayların yaşandığı olaydan yoksun bir mekân halini alır. Bu yönüyle Bakhtin'in kasaba kronotopuna benzerdir. Taşra kasabalarında olduğu gibi burada da zamanın çok yavaşladığı ve hiçbir olayın olmadığı durumlar yaşanır. Anlatıcı bu durumlarda güverteyi tıpkı Bakhtin'in taşra kasabaları için belirttiği gibi eylem yüklü sahneler için bir arka plan, bağımlı bir zaman olarak kullanır. Bu durumlarda, güverte Ahmet Metin ve Neofari'nin diyaloglarının yer aldığı ve *Şirzad-ı Selçuki* anlatısının güvertesinde yaşananların hikâye edildiği bir uzam halini alır. Böylece güverte farklı

düzeyleme ait anlatıları birbirine bağlayan ortak bir uzam haline gelir ve birbirinden uzak zamanlara ait anlatıların temsili sağlanır. Örneğin, Ahmet Metin'in güvertesinde hiçbir olay yaşanmazken, Ahmet Metin, Şirzat'ın güvertesinde yaşanan aslanla mücadele hikâyesini anlatır. Bu sayede kendi gemilerinde o anda hiçbir olay gerçekleşmiyor olmasına rağmen Neofari heyecana kapılır. Neofari'nin bu şekilde Şirzat'ın metnine gark oluşu yazarın Osmanlı okuru için hedeflediği bir durumdur. Bu yüzden özellikle on ikinci yüzyıla ait anlatılar mümkün olduğunca canlı bir anlatımla aktarılır. Ahmet Metin, Şirzat'ın gemisinde çıkan fırtınayı ve güvertedeki dehşeti anlatırken Neofari o anda Şirzat'ın güvertesindeymiş gibi "ne oldu Allah aşkına? Roza'ya ne oldu?" (Ahmet Mithat, 2013, s. 618) diye sorar ve Ahmet Metin'in elini tutup çeker. Hatta, o kadar üzülür ki anlatıcının aktardığına göre bayılacak hale gelir.

Kimi zaman güvertede zamansal fark neredeyse yok olur. Farklı düzeyler arasında geçişlerden söz ederken üzerinde durulan karakterlerin Ostika Manastırı'na gidişleri esnasında güvertede kendilerini Şirzat ve arkadaşları gibi hayal etmeleri de buna bir örnektir. O anda, geminin kamarasında tüm uzamlar, zamanlar ve karakterler eş zamanlı olarak var olur.

4.7 Kamara kronotopu

Ahmet Metin ve Şirzat'ta açık bir alan olan güverte, özellikle gündüz vakti heyecanın yükseldiği zaman uzamı ifade ederken kapalı bir alan olan kamara ise tam tersi, aksiyonun geri planda kaldığı, karakterlerin iç dünyalarının ve düşüncelerinin öne çıktığı ve genellikle gece zaman ve uzamı ifade eder. Güverte kamusal alan, kamara ise kişisel alandır. Güvertedeki olaylar genellikle gündüz vakti, kamaradakilerse gece vakti yaşanır.

Kamara, karakterlerin iç konuşmalarının ve iç hesaplaşmalarının olduğu ve gizli konuşmaların yapıldığı bölümdür. Neofari genellikle geceleri kamarasında Ahmet Metin’i düşündüğü ya da huzursuz olduğu için uyuyamaz. Katrina’nın Neofari’nin kamarasına hizmet etmeye başlamasıyla ikisi arasında gizli konuşmalar yaşanmaya ve gizli planlar yapılmaya başlanır. Bu planlar arasında cinayet planları da vardır. Neofari bu planı düşündüğünde vücudunu ateş kaplamakta, gözlerinden yaş gelmektedir. Bu anlamda kamara, karakterlerin farklı yüzlerinin açığa çıktığı bir uzamdır. Tek başına kalan Neofari hakkında yazarsal anlatıcı “Neofari’nin hali pek acayipleşti. Rengi fena halde soldu. Sanki gözleri büyüyüp çeşm hanelerine sığmıyorlarmış gibi bir hale geldi. Burnunun ucu sivrilip kulakları kabardı. Dudakları büzülüp inceldi,” (Ahmet Mithat, 2013, s. 413) yorumunu yapar. Bu şekilde tasvir edilen Neofari aynada kendi yüzünü görünce ürker. Bu gördüğü yüz kamaradaki yüzden çok farklıdır. Güverteye çıktığı zaman yüzü yine değişir. Cinayetten sonra Neofari’nin iç hesaplaşması başlar. Cinayetin hemen sonrasındaki gece, suç ortaklığı yapan Katrina gece huzursuzluktan uyuyamazken Neofari kamarasında çok rahat uyur (s. 425). Ancak zaman geçtikçe uykuları kaçır ve vicdan azabı duymaya başlar: “Neofari’nin hatrına biçare kılavuz dahi geldi. İşte asıl hiss-i nedamet bu anda kendisini istila ve mağlup ederek içinden kendi kendisine (...) sanki yüreği, ciğerleri parça parça oluyormuşçasına deruni birçok acılar hissetmeye başladı” (s. 468). Neofari sonrasında işlediği cinayetten dolayı pişmanlık ve üzüntü duyar.

Kamara kronotopu karakterlerin iç dünyasındaki hesaplaşma uzamıdır. En büyük hesaplaşmayı bir cinayet işleyen Neofari yaşar. Böylelikle, Neofari karakterinin iç dünyası da okura tanıtılır ve karaktere derinlik katılır. Bu kronotop karakterin davranışlarını anlamlandırmayı sağlayan bir unsur haline gelir.

4.8 Issız ada ve mağara kronotopları (eşik kronotopu)

Bakhtin eşik kronotopunu bir dönüm noktası ya da zaman ve uzamdan uzaklaşma olarak tanımlar. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta, Şirzat'ın gemi kazası sonrası düştüğü ıssız ada kısa süreliğine de olsa yolun ve metindeki tarihi olayların dışında kalan bir kronotoptur. Karakterlerin tekrar ait oldukları kronotopa dönebilmeleri için bir dönüşüm yaşamaları gerekir.

Eşik kronotopu geçici olarak, biyografik ve tarihsel zamanın dışında askıda kalan bir değişim ya da kriz anını temsil eder. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta karakterler *Robinson Crusoe*'da olduğu gibi gemilerinin fırtınadan dolayı kaza yapması sonucunda ıssız bir adaya düşerler ve bu adada beş buçuk ay boyunca hayatta kalmayı başarırlar. *Robinson Crusoe*'nun pek çok uyarlamasından farklı olarak Şirzat'ın Neofari ile Vantetuna Adası'na düşmesini konu alan hikâyenin *Robinson Crusoe*'dan daha eski olduğu iddia edilir. Defoe'nun hikâyesi yeni Robinson, Ahmet Metin'inki ise eski Robinson'dur (Ahmet Mithat, 2013, s. 632).

Eşik kronotopu sınırlı bir alanda, iki dünya arası geçişin ifadesidir. Geçici olarak ise askıda kalan bir değişim ya da kriz anını temsil eder. Bu durum Roza için geçerlidir. Adada kaldıkları süre boyunca Şirzat'ı dinleyen Roza hem Şirzat'tan dinledikleri sayesinde İslam dinine bir Müslümandan daha fazla ilgili duymaya başlar ve Müslümandan ziyade Müslümanlığa meyleder. Roza için dinini değiştirmek kişisel bir değişimdir. Bu olayın hemen ardından Aydınogulları'na ait bir geminin adaya gelmesiyle iki dünya arasında geçiş sağlanır.

Issız ada kronotopuna bağlı olarak mağara kronotopu da yaşamdaki bir dönüm noktasıyla, kopuş anıyla, yaşamı değiştiren bir kararla bağlantılı başka bir eşik kronotopudur. Mağara bir motif olarak insanın kendisini yeniden gerçekleştirdiği, kendi benini bulduğu dönüşüm geçirerek hayata yeniden başladığı

bir doğum noktasıdır. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta ıssız adaya düştükten sonra bir mağarada konaklayan Şirzat ve Roza için mağara yeni hayatlarına geçiş için bir test ve geçittir.

Mağaraya girme kişinin yeni hayatına başlamadan önce girdiği önemli bir testtir. Mağara olmadan kişi, eşiği atlayıp yeni bir hayata başlayamaz. Şirzat için mağara, şövalye romanlarda erkek karakterin, baştan çıkarıcı bir kadın karakter karşısında iffetini muhafaza edebilme testidir. Eve dönüş için erkek karakterin testi geçmesi gerekir. Nitekim, bu adadan kurtulana ve eve dönene dek çok dar bir mekân olan mağarada birlikte kalmalarına rağmen Roza ile aralarında bir şey geçmez. Bunun böyle olmasını isteyen Şirzat'tır. Bu hikâyeyi anlattıktan sonra Neofari de rüyasında bütün gece kendisini mağara içinde ve Ahmet Metin'in yanı başında olduğunu görür. Kendisi kavuşmak istediği halde Ahmet Metin ona engel olmaktadır. Bu anlamda Ahmet Metin ve Neofari ile Şirzat ve Roza arasında analogi ilişkisi kurulur. Ahmet Metin de yol boyunca baştan çıkarıcı kadın figürü olarak Neofari ile test edilir ve Şirzat gibi iffetini koruyarak bu testi geçer. Böylece, aşık olduğu kadınla birlikte eve dönüş ile ödüllendirilir. Döngü tamamlanmış olur.

Mağara kronotopu aynı zamanda yaşamı değiştiren bir kararla bağlantılıdır. Mağara giren karakter yeni bir bilinç kazanarak yeni bir hayata geçiş yapar. Bu anlamda Roza için bu dönüşüm daha önce kendisini Hristiyanlığa adanmış bir rahibe iken İslamiyet'i seçmesi ile gerçekleşir. Roza adaya düşmeden önce gemiyle Roma'ya gitmekteyken ıssız adaya düştükten sonra eve dönüş yolu da değişir ve Şirzat'la birlikte Anadolu'ya gitmeye karar verir. Mağara'daki dönüşümün her iki karakter için de tamamlandığı noktada test geçilir ve yeni bir bilinç kazanan karakterler yine bir Türk gemisi tarafından adadan kurtarılırlar. Bu anlamda mağara krotonopu ve ada kronotopu hemen hemen aynı şekilde yorumlanır.

Sonuç olarak, pek çok mekân ve pek çok zamana ait anlatının gömülü anlatılar sayesinde bir arada bulunduğu *Ahmet Metin ve Şirzat* metni için zaman ve mekân arasındaki kronotop olarak adlandırılan ilişki ayrıca önem kazanır. Aynı zamanda bu metin tarihi roman olma iddiası taşıyan bir seyahat romanıdır. Dolayısıyla aslında olay örgüsü büyük ölçüde zaman ve mekân arasındaki ilişkiye yaslanmıştır. Gömülü anlatılarla desteklenen Doğu'nun Batı'dan maddi ve manevi olarak üstün olması ideolojisi ancak zamansal ve mekânsal bir zeminde temsil edilerek ete kemiğe bürünebilir. Olay örgüsü metindeki kronotoplar sayesinde anlamlı bir hikâye halini alır.

BÖLÜM 5

SONUÇ

Bu tez çalışmasında Ahmet Mithat Efendi'nin *Ahmet Metin ve Şirzat* (2013) romanı, gömülü anlatılar ve kronotop kavramı bakımından incelenmiştir. Bu romanın farklı zaman ve mekâna ait olan farklı düzeylerdeki pek çok gömülü anlatıdan meydana gelen çok katmanlı yapısı, metnin sahip olduğu Batı karşısında hem maddi hem manevi açıdan üstün Doğu söylemini kurmada birer anlatı tekniği olarak ele alınmıştır. Öncelikle bu ideolojik söylemin gömülü anlatılarla desteklenen iskelete ortaya konmuştur. Daha sonra bu iskeletin nasıl ete kemiğe büründüğü, söylemin somut ve temsil edilebilir hale geldiği incelenmiştir.

Ahmet Metin ve Şirzat'ta ortaya konan Doğu'nun hem maddi hem manevi üstünlük söyleminin ortaya çıkış noktasını ve dayanağını anlamak için romanda yazarsal anlatıcı tarafından pek çok kez atıfta bulunulan *Avrupa'da Bir Cevelan* (2015) metni bu açıdan incelenmiştir. Bu doğrultuda, *Ahmet Metin ve Şirzat*'ın oksidentalist sayılabilecek üstünlük söylemi, Ahmet Mithat'ın gerçek Avrupa seyahatini yazdığı bu anlatıyla düşünüldüğünde anlam kazanmıştır. Zira, Ahmet Mithat *Avrupa'da Bir Cevelan*'da Batı'nın gelişmişliğinin kolayca elde edilebilecek seviyenin çok ötesinde olduğunu idrak etmiştir. Mevcut seviyeye ulaşmak artık Osmanlı için neredeyse imkânsız bir boyuttadır. Ahmet Mithat, bu durum karşısında hissettiği kıskançlık, umutsuzluk ve hayal kırıklığını bastırmak için Doğu'nun manevi gelişmişliğini düşünerek teselli bulmuştur. Öte yandan, Batı'nın maddi gelişmişliği karşısında bir teselli ve savunma hükmünü alan manevi gelişmişlik konusunda da Avrupa, Ahmet Metin'in tahayyül ettiği gibi topyekûn bir ahlaki

çöküntüye uğramış değildir. Hatta, gezip gördüğü ülkelerin pek çoğunda yaşayan milletler maddi gelişmişlikleri kadar sahip oldukları güzel ahlakla da Ahmet Mithat'ı etkilemişlerdir. *Avrupa'da Bir Cevlan*'dan bir yıl sonra tefrikasına başlanan *Ahmet Metin ve Şirzat*'a bu açıdan bakıldığında, bu romanın Ahmet Mithat'ın Batı karşısında kapıldığı komplekse metin düzeyinde bir yanıtı olduğu öne sürülmüştür.

Ahmet Metin ve Şirzat'ta maddi bakımdan da Batı'dan üstün bir Doğu kurgulanmıştır. Maddi gelişmişliğin kökeni Doğu'dadır ve Batı bugün geldiği noktaya Doğu sayesinde gelebilmiştir. Bu yüzden, Doğu Batı'yı değil kendi başarılarla ve galibiyetlerle dolu tarihini örnek almalıdır. Ahmet Mithat, öne sürdüğü bu Doğu'yu her anlamda üstün tutan söylemi, çağın çok gerisinde kalmış, yenilgilerin ve toprak kayıplarının arttığı bir on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı'sının sosyal ve politik bağlamında üretmenin çok zor olduğunun bilincindedir. Bu yüzden farklı bir zaman ve mekân seçerek sosyal ve politik bağlamı değiştirmiştir. Böylece on ikinci yüzyılda İtalya'da geçen *Şirzad-ı Selçuki* romanı anlatıya ikinci düzeyde bir gömülü anlatı olarak dahil edilmiştir. Bu romanı okuyan ve *Şirzat*'ın izini sürmek için aynı yolculuğu on dokuzuncu yüzyılda tekrarlayan Ahmet Metin aslında Osmanlı okuruna tanıdık gelen on dokuzuncu yüzyıl bağlamında on ikinci yüzyılı yeniden yorumlamakta ve bu sayede on dokuzuncu yüzyılda olmasında rağmen Doğu'ya ait bir maddi üstünlükten söz edebilmektedir. Bu anlamda, ikinci düzeydeki *Şirzad-ı Selçuki*'nin hem matris anlatının hem de bu anlatının sahip olduğu ideolojik söylemin ortaya konmasında işlevsel bir metin olduğu savunulmuş, Jahn'ın ortaya koyduğu gömülü anlatının işlevleri doğrultusunda incelenmiştir.

Şirzat'ın on ikinci yüzyıldaki anlatısı ve bu anlatının izlerini on dokuzuncu yüzyılda açığa çıkarmaya çalışan Ahmet Metin'in anlatısı arasındaki ilişki bir palimpsest imgesi üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Palimpsest tarihsel metinlerin

üzerine çağdaş metinlerin yazılmasına dair bir yöntemdir. Bu yöntem esnasında çok sayıda metnin iç içe geçmesi ve birbirinin kalıntılarını içermesi bakımından gömülü anlatılar için; eski bir olay örgüsünün yeni bir bağlama aktarılması bakımındansa kronotop için uygun bir imgedir. Ayrıca, Genette palimpsesti yeniden yazım bağlamında da bir imge olarak kullanır ve bu türden aktarımları anlatsal modernleştirme olarak tanımlar. Bu tezde gömülü anlatılar, kronotop ve kronotop üzerinden anlatsal modernleştirme imgelerinin her biri somut bir biçimde metinle ilişkilendirilecek incelenmiş ve Doğu'nun üstünlüğü söyleminin bu anlatsal yöntemlerle nasıl inşa edildiği ortaya konmuştur.

İlk olarak metnin iskeletini anlamak için Jahn'ın gömülü anlatı terminolojisi üzerinden birbirinden farklı düzeylerde yer alan anlatıların metni bir araya getirmede ve ideolojik söylemi yapılandırmadaki işlevleri tartışılmıştır. Bu doğrultuda, *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta kendi olay örgüsü içinde yer alan farklı zamanlara ve mekânlara ait gömülü anlatıların pek çoğunun açıklama ve analogi işleviyle kullanıldığı tespit edilmiştir. Her biri Doğu'nun maddi ve manevi üstünlüğü söylemine dair açıklama getiren ya da hem birbirleriyle hem de dış öyküsel metinlerle bu bağlamda analogi kuran bu anlatıların bir yandan birbirlerini doğrulayan bir sistem içinde ideolojiyi sağlamlaştırdığı diğer yandan okurun metne daha fazla gark olmasını sağladığı görülmüştür.

Ahmet Metin ve Şirzat romanının gömülü anlatılar yoluyla meydana getirilen iskeletinin nasıl ete kemiğe büründüğünü anlamak için Bakhtin'in kronotop kavramı üzerinden bir okuma yapmak gerekli hale gelmiştir. Bu anlamda metnin zaman ve mekânla olan ilişkisi üzerinden ideolojik söylemin olay örgüsü içinde nasıl somut bir ifade kazandığının izi sürülmüştür. Böylece, *Ahmet Metin ve Şirzat*'taki gömülü anlatıların zaman ve mekânla kurdukları ilişki, şövalye romanlarına özgü, gündelik

yaşam macera romanlarına özgü ve biyografi-otobiyografi romanlarına özgü kronotoplar bağlamında incelenmiştir. Bu kronotoplarla sınırlı kalınmamış, metnin bir mekânsal, zamansal, zihinsel bir yolculuk anlatısı olmasından dolayı ayrıca yol, karşılaşma, güverte, kamara, ada, mağara ve tarihi yapı kronotopları incelenmiştir. Tüm bu kronotopların karakterlerin deneyimleriyle metinde Doğu'yu her biri başka bir açıdan maddi ve manevi olarak üstün kılan olay örgülerini yarattığı ortaya çıkmıştır.

Sonuç olarak, Ahmet Mithat'ın (2013) *Ahmet Metin ve Şirzat* romanı üzerine yapılan çalışmalara bakıldığında bu çalışmaların biri on ikinci yüzyılda diğer on dokuzuncu yüzyılda İtalya civarında geçen bu iki anlatının zaman ve mekân seçimlerini tamamen rastlantısal bir duruma indirgemiş ve yolun akışı, tarihin akışı, hayatın akışı gibi metne asıl anlamını veren temaları göz ardı ettiği görülmüştür. Bu yüzden, bu tez önceki çalışmalarda ihmal edilen karmaşık ve gelişmiş roman tekniğini ve bu tekniğin oksidentalist Doğu söylemini iletme konusundaki işlevini ortaya koymayı mesele edinmiştir.

Bu anlamda metindeki gömülü anlatılar ve kronotop kavramıyla üzerinden bir okuma yapılmış ve anlatıyı şekillendirenin, olayların gelişmesini sağlayan organizasyon merkezlerinin kronotoplar olduğu ve ideolojinin bu sayede sadece soyut bir fikir olmaktan çıkıp zaman ve mekâna bağlı somut bir ifade kazandığı anlaşılmıştır. Neticede, *Ahmet Metin ve Şirzat*'ın Doğu'yu hem maddi hem manevi anlamda üstün gören ideolojik söyleminin gömülü anlatılar sayesinde inşa edildiği, kronotop sayesinde ise inşa edilen söylemin somut bir zeminde temsil edilebilir hale geldiği iddia edilmiştir. *Ahmet Metin ve Şirzat*, Ahmet Mithat'ın oksidentalizmde yeni bir evreye işaret eden ve bu ideolojinin gelişmiş bir anlatı tekniğiyle iletildiği bir roman olmasına rağmen şimdiye dek yapılan çalışmaların romanı son derece

indirgemeci, tasnif edici ya da didaktik biçimlerde ele alıyor oluşu Ahmet Mithat'ın roman tekniğinin de muhafazakâr ideolojisinin de küçümsenmesinden kaynaklanmaktadır. Bu durum, önemli bir emeğin göz ardı edilmesine yol açmaktadır. Öte yandan, oksidantalist tavrın oryantalist tavidan bile daha değersiz ve sıkıntılı bir kategori gibi değerlendirilmesi, önemli bir ideolojik mücadele alanını göz ardı etmektedir. Oysa Ahmet Mithat, bu alanın en önemli savaşçılarından biridir. Ahmet Mithat'ın Batı'nın üstünlüğünü kabul etmek zorunda kaldığında bile nasıl mücadele ettiğini ve gerçekliği telafi edici tavrını geliştirmek için nasıl karmaşık ve gelişmiş roman tekniklerinden yararlandığının görülmesi sadece edebiyat çalışmaları açısından değil, aynı zamanda geç dönem Osmanlı tarihi, siyasetbilim ve sosyoloji gibi sosyal bilim alanları açısından da önemlidir. Bu tezdeki çaba, böyle bir yaklaşımın yollarını oluşturma emeğine dönük bir katkı sunmaya çalışmıştır.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) one year after he published his real travel narrative in 1889, *Avrupa'da Bir Cavelan* (2015), he began serializing *Ahmet Metin ve Şirzat* (2015) in 1891. In order to understand the discourse of superiority of the East over the West in terms of both technical and moral aspects and how this discourse emerged in *Ahmet Metin ve Şirzat* this study first analyzes *Avrupa'da Bir Cavelan* in this respect, as it was the first travel narrative Ahmet Mithat wrote after visiting Europe and it was published only one year before *Ahmet Metin ve Şirzat*. In this narrative, Ahmet Mithat realized that the technical development of the West was far from reachable for the Ottoman Empire. Ahmet Mithat found solace in contemplating the moral development of the East to suppress his feelings of jealousy, hopelessness and frustration. On the other hand, as opposed to what he expected, Europe had not suffered a total moral collapse which would have been a consolation and defense provision against the technical development of the West. In fact, technical development and morality of people in the countries that Ahmet Mithat traveled to influenced him. From this point of view, *Ahmet Metin ve Şirzat*, which was serialized a year after *Avrupa'da Bir Cavelan* was published, is considered to accurately represent the discourse of Ahmet Mithat which asserts The East is superior to the West in every sense although it was based on the inferiority complex after facing the technical development of West. So, in *Ahmet Metin ve Şirzat*, a technically superior East is constructed. The grounds of development lie in the East, and the West has reached its present position thanks to the East. Therefore, the East should follow the history of its own successes and victories, not the West.

Ahmet Mithat is aware that it is not much possible to produce the discourse of the East being superior in every sense in the social and political context of a nineteenth-century Ottoman Empire, which was far behind the era and was facing an increasing number of defeats in battles therefore land losses. So, he changed the social and political context by choosing a different time and place. Thus, *Şirzad-ı Selçuki*, which was set in Italy in the twelfth century, was included as a second level embedded narrative. Ahmet Metin, who read this novel and repeated the same journey in the nineteenth century in order to trace Şirzad, reinterpreted the twelfth century in the context of a time which felt familiar to the Ottoman readers and introduced elements of the technical superiority of the East in the nineteenth century. In this sense, on the second level *Şirzad-ı Selçuki* has been argued to be a functional text when it comes to revealing both the plot of the matrix narrative and the ideological discourse of this narrative, while at the same time has been examined in accordance with Jahn's functions of embedded narratives.

The relationship between Şirzad's narrative in the twelfth century and Ahmet Metin's narrative, which tries to reveal its traces in the nineteenth century, has been tried to be explained through the images of a palimpsest and a chronotope.

Palimpsest is a method of writing contemporary texts on historical texts and it represents embedded narratives because many texts are intertwined and contain the remnants of each other. Chronotopes, on the other hand, transfer an old plot into a new context. Gérard Genette uses the palimpsest as an image in the context of rewriting and defines such transfers as diegetic modernization. In the thesis of embedded narratives, each of the images of chronotopes and diegetic modernization over chronotopes are examined in a concrete manner by associating them with the text and showing how the discourse of the superiority of the East was constructed by

these narrative methods. First, using Jahn's embedded narrative terminology to understand the skeleton of the text, this study discussed the functions of the narratives at different levels in bringing the text together and structuring the ideological discourse. In this direction, it was found that most of the embedded narratives of *Ahmet Metin ve Şirzat*, portraying different times and settings in their plots, used exposition and analogy functions. It is considered that these narratives, which provide an explanation of the East's discourse on technical and moral superiority, or formulate analogies with each other and with external narrative texts, reinforce the ideology of a system that confirms each other, and enable the reader to become more immersed in the text.

It is necessary to read through Bakhtin's chronotope concept in order to understand how the skeleton of the *Ahmet Metin ve Şirzat* formed through embedded narratives and turned into flesh. In this sense, the traces of how the ideological discourse gained a concrete expression within the plot was traced through the relationship between text and time and space. Thus, the relationship between the embedded narratives in *Ahmet Metin ve Şirzat* with time and space was examined in the context of novelistic chronotopes which are chivalric novels, adventure novel of everyday life and biography-autobiography. Not limited to these chronotopes, the text is a spatial, temporal, life travel narrative, and so road chronotope, meeting chronotope, deck chronotope, cabin chronotope, island chronotope, cave chronotope and historical structure chronotopes have also been examined. It is revealed that these chronotopes in the text, together with the experiences of the characters, create the plots that make the East technically and morally superior.

As a result, lack of a reading of the embedded narratives and chronotopes for *Ahmet Metin ve Şirzat* so far has reduced the time and space choices of these two

narratives, one of which took place in Italy in the twelfth century and the other one in the nineteenth century, to a completely random situation and has ignored the themes such as the flow of the road, the flow of history and the flow of life, giving the essential meaning to the text. Until now, the analyses performed on this text are far from revealing how the narrator conveys a series of ideological discourses and dialogues into a dynamic story through its embedded narrative structure. These studies, which discuss space and ideology separately, seem to be highly descriptive or didactic and do not allow the value of the text to emerge. In contrast, in this thesis, the embedded narratives were interpreted together with the concept of chronotopes, and it was understood that the organization centers which shaped the narrative were chronotopes and, by using these chronotopes, the ideology is expressed through a story with characters instead of being merely based on statements.

Consequently, in this thesis, it is claimed that *Ahmet Metin ve Şirzat's* ideological discourse, which considers the East both technically and morally superior, was built through the embedded narratives and can be represented in a specific way thanks to the image of chronotopes. In a broader context, it could be argued that this new superiority discourse points to a new stage in Ahmet Mithat's Occidentalism, and the way in which it is constructed in the novel suggests an advanced novel technique.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat (2013). *Ahmet Metin ve Şirzat*. F. Gökçek (Ed.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat (2015). *Avrupa'da bir cevelân*. A. Pala (Ed.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ahmet Mithat (2004). *Acaib-i alem*. N. Şenol (Haz.). İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.
- Ahmet Mithat (2003). *Ahbar-ı âsara tamim-i enzar: (1307-1890) edebi eserlere genel bir bakış*. N. Esen (Haz.). İstanbul: İletişim.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık: metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Akyıldız, O. (2014). Muhayyelat-ı Ahmet Mithat: söylemsel bir strateji olarak "seyahat-ı zihniye". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47 (47), 9-34. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/158341>
- Altuğ, F. (2012). Letaif-i rivayat'ın hayali cemiyeti. *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 35-64. <https://arastirmax.com/en/bilimsel-yayin/istanbul-universitesi-turk-dili-edebiyati-dergisi/47/47/35-64-letaif-i-rivayatin-hayali-cemiyeti>
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination: four essays*. H., Michael (Ed.). (C. Emerson, Çev.). Austin: University of Texas Press.
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. Toronto: Buffalo: University of Toronto Press.
- Bal, M. ve Trevor, E. (1981). Notes on narrative Embedding, *Poetics Today*, 2, 41–59.
- Bemong, N., Borghart P., Dobbeleer M., Demoen, K., Temmerman, K., Keunen, B. (2010). (Ed.). *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives*. library.umac.mo/ebooks/b28005533
- Beaton, R. (2010). Historical poetics: chronotopes in Leucippe and Clitophon and Tom Jones. N. Bemong, P. Borghart, M. Dobbeleer, K. Demoen, K. Temmerman, B. Keunen, (Yay. Haz.). *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives*. Gent: Academia Press.
- Blanton, C. (2002). *Travel writing: the self and the world*. New York: Routledge.

- Booker, M. K. (1995). *Bakhtin, Stalin, and modern Russian fiction: carnival, dialogism, and history*. Westport, CN: Greenwood Press.
- Collington, T. (2010). The chronotope and the study of literary adaptaion: The case of Robinson Crusoe. N. Bemong, P. Borghart, M. Dobbeleer, K. Demoen, K. Temmerman, B. Keunen, (Yay. Haz.). *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives*. Gent: Academia Press.
- Demir, A. (2011). *Mekânın hikâyesi, hikâyenin mekânı: Türk hikâyesinde mekân (1870-1922 dönemi)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Esen, N. (2002, Temmuz). Ahmet Mithat'ta kronotop kavramı. *Kitap-lık*, 54, 137-139.
- Esen, N. (2014). *Hikâye anlatan adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Falconer, R. (2010). Heterochronic representations of the fall: Bakhtin, Milton, DeLillo. N. Bemong, P. Borghart, M. Dobbeleer, K. Demoen, K. Temmerman, B. Keunen, (Yay. Haz.). *Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives*. Gent: Academia Press.
- Genette, G. (2011). *Anlatının söylemi: Yöntem hakkında bir deneme*. (F.B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Genette, G. (1997). *Palimpsest: literature in the second degree*. University of Nebraska Press: Lincoln ve Londra.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim*. (B. Dervişcemaloğlu, Çev.). İstanbul: Dergah.
- Kefeli, E. (2006). *Edebiyat coğrafyasında Akdeniz*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Koçak, M. (2011). *Ahmet Midhat Efendi'nin Ahmet Metin ve Şirzad romanında Tanzimat ideolojileri* (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>
- Köroğlu, E. (2012). Aşırılık, suç ve düzeni (tefrika) romanda yazmak: Dürdane Hanım örneği. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 127-170. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/158348>
- Küçük, M. (2001). *Karnavaldan romana: edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Nelles, W (2012). Embedding. David H., Manfred J ve Marie-Laure R. (Yay.haz) *Routledge encyclopedia of narrative theory* içinde (s. 208-209) Londra ve New York: Routledge.
- Okay, M. O. (1991). *Batı medeniyeti karşısında Ahmed Midhat Efendi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

- Pelc, J. (1971). On the concept of narration. *Semiotica*, 5, 1-19.
- Sarıp, M. A. (2018). *El-idrîsî ve Nuzhatü 'l-Müşâtâk adlı eserinin Uzak Doğu ile ilgili bölümünün çeviri ve yorumu* (Yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Bilim Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi>
- Schaeffer, J-M ve Vultur, I (2012). Immersion. David H., Manfred J ve Marie-Laure R. (Yay.haz) *Routledge encyclopedia of narrative theory* içinde (s. 341-343). London and New York: Routledge, 2005.
- Şeşen, R. (2000). İdrisî, Şerîf. *TDV İslam ansiklopedisi* içinde. (s. 493-495). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Yalım, N. S. (2019). Doğulu bir müstağrib; Ahmet Mithat Efendi (1844-1912). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6 (4), 434-450.
<https://dergipark.org.tr/asead/issue/44866/541693>
- Yücel, T. (1933). *Anlatı yerlemleri: kişi, süre, uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.