

A RESPONSE TO THE DEMAND FOR MODERN NARRATIVE:

*SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ*

ABDULLAH DOĞAN

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2019

A RESPONSE TO THE DEMAND FOR MODERN NARRATIVE:

*SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ*

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

Abdullah Doğan

Boğaziçi University

2019

MODERN ANLATI TALEBİNE BİR CEVAP:

*SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ*

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Abdullah Doğan

Boğaziçi Üniversitesi

2019

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Abdullah Doğan, certify that

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

Signature...  .....

Date... 17.07.2019 .....

## ABSTRACT

A Response to the Demand for Modern Narrative:

*Sergüzeşt-i Kalyopi*

T. Abdi is an important author who published four novels between 1873 and 1875 that are the date of appearing of Ottoman novels. There is no accurate information about who is T. Abdi in history of literature. There were few studies about this important author and his works. *Sergüzeşt-i Kalyopi*, which is best-known work of him, is an attempt to transcribe a story from oral culture. When T. Abdi wrote a traditional story, he gave the reason of the plot and created a character (even it is primitive). It is seen in his prefaces of novels, translated novels became popular and a demand occurred for modern narration. It was noticeable that T. Abdi satisfies this demand with telling a story from tradition, at the same time using modern narration. T. Abdi also has distinctive features. Unlike the other authors in his era, he used a female protagonist in his novel. Despite these interesting features, T. Abdi was not included in Turkish literary canon. The research which has been done until this time aims to determine *Sergüzeşt-i Kalyopi*'s role in the tradition. The primary purpose of this study is about how to *Sergüzeşt-i Kalyopi* transforms this tradition. (See the Appendix for an extended abstract.)

## ÖZET

Modern Anlatı Talebine bir Cevap:

*Sergüzeşt-i Kalyopi*

T. Abdi, Türkçe romanın ortaya çıkmaya başladığı 1873-1875 tarihleri arasında dört roman yayımlamış bir yazardır. T. Abdi'nin kim olduğu hakkında edebiyat tarihinde kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Bu yazar ve eserleri hakkında maalesef Türk edebiyatında çok az çalışma yapılmıştır. Yazarın en çok bilinen eseri olan *Sergüzeşt-i Kalyopi*, sözlü kültürdeki bir hikâyeyi yazıya geçirme iddiasını taşımaktadır. T. Abdi, geleneksel bir hikâyeyi kaleme alırken olayları nedenselleştirmiş ve iptidai de olsa bir karakter yaratmıştır. Eserlerine yazdığı mukaddimelerden görüldüğü kadarıyla döneminde tercüme romanlar yaygınlaşmış ve modern anlatıya karşı bir talep oluşmuştur. T. Abdi'nin bu talebe geleneğin içerisinde bir metni modern anlatıya özgü bir biçimde anlatarak cevap verdiği görülmektedir. Yazarın ayrıca kendine özgü tarafları da vardır. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de Kız Adası'nı ele aldığı bölümlerde siyasi mesajlar vermiştir. Yazar, dönemindeki diğer eserlerin aksine metninde bir kadın kahramanı merkeze koymuştur. Bütün bu ilginç özelliklerine rağmen T. Abdi Türk edebiyatı kamusuna girememiştir. Bu zamana kadar yapılan çalışmalar *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin geleneğin içerisindeki rolünü saptamaya yöneliktir. Bu çalışmamın öncelikli amacı ise T. Abdi'nin bu geleneği nasıl dönüştürdüğü üzerine olacaktır.

## İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ .....	1
BÖLÜM 2: TÜRKÇE ROMANIN NEŞ'ET ETTİĞİ YERDE <i>SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ</i> .....	10
2.1 Yerli roman talebi.....	17
2.2 Hakikati yansıtma iddiası.....	24
2.3 İslami kültür etkisi ve ahlaki mesaj.....	26
2.4 Piyasa olarak edebiyat ve heyecan yaratma çabası .....	32
BÖLÜM 3: <i>SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ</i> HALK HİKÂYESİ Mİ? .....	36
3.1 Halk hikâyesi olarak <i>Sergüzeşt-i Kalyopi</i> .....	37
3.2 Roman ve <i>Sergüzeşt-i Kalyopi</i> ilişkisi .....	49
BÖLÜM 4: <i>SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ</i> 'NİN METİNSEL ÖZGÜNLÜĞÜ .....	59
4.1 Merkez kadın kahraman ve Kız Adası .....	61
4.2 Osmanlı dışında bir yaşam mümkün mü? .....	70
4.3 Bir meşrutiyet örneği olarak Kız Adası .....	78
BÖLÜM 5: SONUÇ .....	84
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) .....	89
KAYNAKÇA .....	92

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

Osmanlı Edebiyatı'nın Batı tesiri ile birlikte yenileşmesi açısından mühim bir dönem olan 1873-1875 yılları arasında *Sergüzeşt-i Kalyopi*, *Seyr-i Servinaz*, *Zavallı Kızcağız* ve *Gizli Sevda* isiminde dört roman yayımlayan T. Abdi, edebiyat tarihlerinde kendine önemli bir yer edinmemiştir. Bunun temel nedeni, T. Abdi'nin kimliği hakkında çok az bilginin olmasıdır. Bu meçhul şahıs hakkındaki ilk bilgi *Sergüzeşt-i Kalyopi* üzerine bir tez hazırlayan Hüseyin Yeniçeri'ye aittir. Yeniçeri'ye (1985) göre T. Abdi'nin kimliği bilinmektedir:

Eserin yazarı Abdi hakkında, Fevziye Abdullah Tansel'in yayımladığı *Namık Kemal'in Mektupları I* adlı eserde dolaylı olarak bazı bilgiler verilmiştir. Bu eserdeki açıklamalardan anlaşıldığına göre, Abdî, Batılı hikâye ve roman çevirilerinin yayımlandığı 1870'li yıllarda, bu tutumu beğenmediğini açıklayan ve san'atta bilhassa konu bakımından milliliği ve mahallîliği savunan görüşlerini, gazetelerde yayımlamıştır. (s. 139)

Her şeyden evvel, Namık Kemal'in mektuplarında geçen kişi sadece Abdi olarak geçmektedir. Yaptığım araştırmalar neticesinde mektuplarda yer alan Abdi'nin Şebinkarahisarlı Abdi adında bir şair olduğunu öğrendim. Klasik Türk şiirini devam ettiren ve İstanbul çevrelerinden uzak kalmış olan bu şairin T. Abdi olmadığı aşikârdır. T. Abdi'nin kimliğiyle ilgili Osmanlı arşivindeki bir belge aydınlatıcı olmaktadır. Bu belgeye<sup>1</sup> göre Agop isminde birinin Ermeniceden Türkçeye *Seyr-i Servinaz* adlı bir eseri çevirmesi için izin verildiği belirtilir. Bu belgenin *Seyr-i Servinaz*'ın yayımlanma tarihi olan 1873'te verilmesi Agop'un T. Abdi olma ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Üstelik T. Abdi'nin gerek *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de

---

<sup>1</sup> Belge şu şekildedir: Ruhsatname zaruret olunup Ermeniceden Türkçeye tercüme eğlediği Seyr-i Servinaz nam hikaye kitabının kar u zararını tarafına raci olmak ve matbuatına üç nüshasını marefet vermek cüzleri için başkaca ruhsat almak meclis-i ..... kararı ile işbu ruhsatname Agop nam kimesneye verilmiştir. Devlet Arşivleri (1290).

Kalyopi, *Zavallı Kızcağız*'da Polkesin gibi Rum kahramanları ana kahraman olarak ele alması ve gerek *Gizli Sevda*'da Rusya'da Rus kahramanlar arasında geçen bir olayı anlatması onun Agop olma ihtimalini arttırmaktadır. T. Abdi eğer gerçekten de Osmanlı gayrimüslim tebaasına mensupsa, bu durum Osmanlı edebiyat kanonuna girememesinin sebebini bir nebze açıklamaktadır.

Kanon dışı kalmış *Sergüzeşt-i Kalyopi* hakkındaki ilk bilgilere ise yazarın bu metin için kaleme aldığı mukaddimesinde rastlanmaktadır. Yazarın niyetini ve edebiyat görüşünü açıkladığı bu mukaddimeyi, çalışma boyunca değinileceğinden ötürü tam olarak veriyorum:

Saye-i muvaffakiyet-vaye-i hazret-i şehinşahide günden güne ulum u funun terakki ve takaddüm eylemekte olduğundan gerçi nice ashab-ı vukuf ve hüner-veran taraflarından kaleme alınmış pek çok risale-i latife ve kütüb-i nefise tab ve neşr ve erbab-ı merakın mütalaasına şayan olunmaktaysa da teessüfümüze mucip olan köşesi yalnız şudur ki onların bazıları ve belki ekserisi lisan-ı ecnebiden tercüme olunup ve hususen kendi vatanımızda vuku bulmamış birtakım hikâyeden ibaret bulunduğu vakıa her ne kadar fikri tenvir ve zihni tecdid ederler ise de asıl madde, kendi mülkümüzde vuku bulmuş bir keyfiyet olmadığından ve teferruatını bile eba ve ecdadımızdan duyup işitmemiş idüğümüzden berveche layık-ı lezzet ve çeşmi-yab olunamadığından indimizde o kadar makbul ve muteber olamazlar. Mesela çarşı ve pazarlarda enva meyvenin en ala ve güzelleri fûruht olunur ama bir kimsenin kendi bahçesinde ve bir ufak nihâl üzerinde bitmiş olan bir tek meyvesi, o çarşıda satılanların kâffesinden ziyade o bahçe sahibine lezzetli ve kıymetli görünüp ezcümle yalnız rayiha ve ekli ile değil belki şükufe ve berk-i barı ile dahi sahibinde bir hayli zaman safa ve ferah bahşeder. İşte bu kabilden olarak çakerleri âcizane Kalyopi'nin sergüzeşt-i tarihini kaleme alarak evlad-ı vatana bir yadigâr bırakmak emelinde bulunup der-kar ve gayr-ı inkâr olan noksanının damen-i affıyla setr buyurulmasını mütalaasına rağbet buyuran zevat-ı hamiyet-karandan niyaz ve temenni ederim. İşbu hikâyeye-i latife memalik-i mahruse-i mülukanede vuku bulmuş nadirü'l-emsal bir menkıbe-i acibeyse de hâlâ bu ana kadar bazı kimselerin kuşe-i hatırında pinhan kalıp hiçkimse tarafından kaleme alınmamış ve yâd-ı nasta el kadar yazılmış bir varak-paresi müşahede olunmamış olduğundan ilk defa olarak bu fakir-i pür-taksir telifine bezl-i mukadderat ve kiraatinden feragat eylemeyen zevata haftada birer nüsha takdim ve on bir haftada itmam ile vatanımız bahçesinin şu ufak meyvesinden ahalimizi lezzet-yab eylemeyi vaat eyledim. (ss. 2-4)

Görüldüğü üzere T. Abdi, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin bazı kimselerin hatırında kalmış ve yazıya geçirilmemiş bir hikâyeye olduğunu ve kendisinin bu hikâyeyi kaleme alan

ilk kişi olduğunu belirtir. Edebiyat tarihinde bu metnin başka bir yazılı haline rastlanmadığından metinden bahseden araştırmacılar bu mukaddimedeki ifadelerden yola çıkmışlardır. Metinle ilgili ilk incelemeyi yapan Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman* adlı kitabında *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi "halk arasında ağızdan ağıza aktarılmış hikâyeler" başlığı altında kısaca ele almıştır. Bu eserden ilk kez bahseden araştırmacı Özön olduğundan dolayı genelde çalışmalar onun açtığı yoldan devam etmiştir. Bu yolu takip edenler arasında halk hikâyeleri üzerine önemli çalışmalar yapan Pertev Naili Boratav vardır. Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyecileri* başlıklı çalışmasında *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi bir halk hikâyesi olarak görmüştür. Boratav (2002), "Bir nâşir sözlü bir rivayeti bir hikâyecinin ağızından -şüphesiz kısaltarak- ve bir dereceye kadar bozarak tesbit etmiş veya ettirmiş ve bunu bastırmış olabilir" (s. 212) diyerek T. Abdi'nin *Sergüzeşt-i Kalyopi*'si ile Emin Nihat'ın *Müsameretname*'sini örnek gösterir. Bu iki araştırmacı, eserlerinde geleneksel hikâye ve roman ilişkisi içerisinde *Sergüzeşt-i Kalyopi*'den bahsetmelerine karşın hikâyeye ilgili herhangi bir tahlil yapmamışlardır. Özön, hikâyenin kısa bir özetini vermekle yetinmiş, Boratav ise bir iki cümlelik değerlendirmelerde bulunmuştur. Ali Kolcu (2013), *Türk Romanı El Kitabı*'nda *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi *Muhayyelat*, *Hayalat-ı Dil*, *Hançerli Hanım* gibi eserlerle birlikte "roman türünde öncül eserler" başlığı altında Özön'e referans vererek inceler. İnci Enginün (2013) de *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, (1839-1923)* adlı eserinde Özön ve Boratav'a atıfta bulunarak *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi romana geçiş döneminde yazılmış bir hikâye olarak görmeye devam eder. Sadık K. Tural (1987) ise Batılı tarzda hikâyeye geçişte *Muhayyelat*'ı işaret taşı olarak görürken *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin *Gülzar-ı Hayal* ve *Amak-ı Hayal* gibi eserlerle birlikte diğer işaret taşları olduğunu belirtir (ss. X- XI). Tural'ın *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yle beraber saydığı metinler olağanüstülüğün var

olduğu metinlerdir. Bununla birlikte *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de olağanüstü olaylar yer almaz. Metinde olağanüstülüğün olmaması onu geleneksel halk hikâyelerinden ayırdığı için bazı araştırmacılar “realist halk hikâyesi” ifadesini kullanmışlardır. Metin Kayahan Özgül, “Yusuf Kamil Paşa'nın Tercüme-i Telemak'ı” adlı makalesinde yer verdiği *Sergüzeşt-i Kalyopi*'den “kitabi, mensur, realist halk hikâyesi” olarak bahseder (s. 239). Ali Öztürk (1985) de *Türk Anonim Edebiyatı* adlı kitabında eseri “Realist anonim hikâyeler” başlığı altında ele alır. Ona göre bu metin kaynağını Osmanlı'nın reel toplum yapısından almakta ve farklı dinlerden olanların aşkını gerçek hayata yansıdığı gibi anlatmaktadır (s. 81). Bununla birlikte Öztürk, Özön'den farklı bir şey söylememekte ve var olan iddiaları tekrarlamaktadır. Özön'ün eserinden hareketle *Sergüzeşt-i Kalyopi*'ye değinen bu araştırmacılar da eseri bütünüyle incelememişler ve esere belli bir açıdan değinmekle yetinme eğilimini devam ettirmişlerdir. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi detaylı bir biçimde inceleyen ilk araştırma yukarıda belirtildiği üzere Hüseyin Yeniçeri'nin yüksek lisans tezidir. “Türk Tahkiye Geleneği İçinde Sergüzeşt-i Kalyopi'nin Yeri” (1986) başlıklı bu tez *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin Latin harflerine ilk ve tek çevirisine sahip olması bağlamında önem taşır. Yeniçeri, Türk tahkiye geleneğini uzun uzun anlattıktan sonra kırk üç sayfada *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi tahlil eder. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin geleneksel tahkiye ile benzer taraflarını ortaya koyan Yeniçeri, Özön ve Boratav'ın çizgisi devam ettirmekle birlikte eserin Avrupalı taraflarının bulunduğunu belirtir ve bu açıdan bu araştırmacılardan ayrılır. Yeniçeri'ye (1985) göre olay, mekân ve figürler klasik tahkiye geleneğine bağlı olmakla birlikte zaman zaman iç konuşma ve şuur akışı gibi teknikler kullanıldığından metin Batılı roman tarzına yaklaşmıştır (s. 140). Ayrıca Yeniçeri tezinin birkaç yerinde eserden “roman” diyerek bahseder. Bununla birlikte Yeniçeri, eserin modern anlatılarla olan bağını pek deşmez ve işin

tahlil kısmında kalır. Hüseyin Yeniçeri'nin ortaya koyduğu bu tez, Gonca Gökalp Alpaslan tarafından da desteklenir. Alpaslan (2002), *XIX. Yüzyıl Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri* adlı çalışmasında aralarında *Sergüzeşt-i Kalyopi* ve *Seyr-i Servinaz*'ın da bulunduğu 1859-1876 yılında yazılmış on altı eser üzerinde sözlü kültürün etkilerini inceler. Eserde zaman zaman roman ve hikâye gibi tür adları kullansa da Alpaslan, bu tür sınıflandırmalardan çok “anlatı” kavramını kullanır:

Bu kronolojide yer alan metinlerin bazıları kısa hikâye, bazıları uzun hikâye, bazıları kısa roman, bazıları uzun roman niteliğindedir; bu nedenle onları “yazılı anlatı” olarak anmanın daha doğru olacağı kanısındayız. İlk yazılı anlatılarda bireysel denemeye girişen yazarların yazılı metinlerin hacmini bir türlü belirleyememiş olmaları doğaldır. Çünkü ilk yazarlar, henüz özgün bireysel yazılı anlatı deneyimine sahip değildir. (s. 10)

Alpaslan, yazılı anlatı tanımlamasına karşın *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi incelediği bölümlerde eserden roman diyerek bahseder. Alpaslan'ın çalışmasını önemli kılan ve önceki çalışmalardan ayıran temel nokta, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin diğer halk hikâyelerinden ve sözlü anlatılardan farklılaşan özelliklerini de vermiş olmasıdır. Örneğin, genellikle erkek kahramanların merkezde yer aldığı dönemin sözlü ve yazılı ürünlerinin aksine *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de sürekli hareket halinde olan bir kadın karakter vardır (Alpaslan, 2002, s. 819). Bu yenilikçi iddialarına karşın Alpaslan “yazılı anlatılar” gibi çok geniş ve muğlak bir ifade kullanır.

Buraya kadar görüldüğü üzere *Sergüzeşt-i Kalyopi* üzerine yapılan çalışmalar eseri iki şekilde okumuştur: Halk hikâyesi ve romana geçiş döneminde bir ara tür. Bu tarz okumalar eseri incelemede belirli sorunlar yaratmıştır. Birinci şekilde okuyanlar kendi aralarında da ayrılarak eseri halk hikâyesi ve realist halk hikâyesi olarak iki farklı kolda ele almıştır. Halk hikâyesi olarak okuyanlar, T. Abdi'nin mukaddimesine çok bağlı kaldıklarından hikâye ile ilişkisini oldukça sıkı tutarak eserin yenilikçi yönlerini göz ardı etmişlerdir. Realist halk hikâyesi iddiası ise yine kendi içerisinde problemlidir. Bu kavram genellikle Tıflî hikâyeleri için kullanılmıştır. Bu

alınlanmayı oluşturan kişi olarak Şükrü Elçin'i gösterebiliriz. Elçin, "Kitabî, Mensur, Realist İstanbul Halk Hikâyeleri" başlığı altında Tıflî hikâyelerini inceler ve onu isimlendirir (Aktaran Akçadağ, 2008, s. 3). Meseleye farklı bir açıdan yaklaşan David Selim Sayers (2013), Elçin'in Tıflî hikâyelerinin "kitabî", "mensur", "realist" oldukları için diğer halk hikâyelerinden ayrıldığını kabul etmesine karşın neden hâlâ halk hikâyesi kavramında ısrar ettiğini anlayamaz (s. 2). Görüldüğü üzere bu türün odağını oluşturan Tıflî hikâyeleri üzerinde farklı görüşler vardır. Kendi aralarında bile farklılık gösteren bu tür içerisine *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi eklemek zordur. İkinci şekilde tanımlayanlar ise onu sözlü gelenekten yazıya geçen ve modern romanı müjdeleyen bir anlatı olarak ele alma temayülündedir. Bu temayül, esere edebiyat tarihinde yapılmış sınıflandırmaları doğrudan kabul etmekten kaynaklanmaktadır. Gelenek ve modern edebiyat arasındaki geçişi kolaylaştıran ara tür, geçiş dönemi gibi kavramlar bu sınıflandırmanın göstergesidir. Bu türden bir sınıflandırma, meseleyi kolaylaştırıyor gibi görünse de derinlemesine inildiğinde yeni problemler doğurmaktadır. Nitekim Yeniçeri, *Sergüzeşt-i Kalyopi* için zaman zaman hikâye zaman zaman roman kavramını kullanmaktadır. Alpaslan da yazılı anlatı, roman, hikâye gibi kavramları kullanmaktadır. Bu tezin yazılma süreci esnasında diğer çalışmalardan ayrılan önemli bir makale kaleme alınmıştır. İrfan Karakoç (2019), "Modernite aşkına: Türkçe romanın sergüzeşt-i yahut XIX. yüzyılın ikinci yarısında türün izlerini sürmek" adlı makalesinde sergüzeşt kelimesinin çeviri eserlerde romanı karşıladığını belirtir ve *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin geleneksel anlatıdan çok modern romana yakın olduğunu iddia eder:

Fakat bütün bunlara rağmen T. Abdi, anlattığı olayı bir halk hikâyesi olarak sunsa da aslında yazdığı metin anlatıcının konumu, çok sesliliğe açık yapısı ve karakterleri tek boyutluluktan kurtarma ve olayları nedenselleştirme gayretiyle piyasadaki "roman"ların türüne benzeyecektir. Böylelikle "turfanda" olmakla eleştirdiği Batılı türe dönüşmekten kurtulamayacaktır. (s. 244)

Bu çalışmadan önceki bazı çalışmalar her ne kadar *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin modern taraflarını gösterse de metni geleneksel yapının içerisinde ele almıştır. Karakoç ise yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere bu terazide modern tarafların daha ağır bastığını iddia eder. Karakoç'un yaklaşımına katılmakla birlikte 2019 yılına kadar yapılan çalışmalarda bir kavram karmaşası olduğu aşikârdır. Bu karmaşaya son vermek için bu tezde *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi bir roman denemesi olarak niteleyeceğim. Bunun temel sebebi aslında yazarın gelenekseli savunsa da, gelenekselden kurtulma çabasıdır. Yazar mukaddimede görüldüğü üzere Osmanlı'da günden güne "ulum u fünün"un gelişme gösterdiğini ve buna bağlı olarak birçok "kütübe-i nefisenin" yayımlandığını belirtir (s. 2). Bununla birlikte bu eserlerin neredeyse tamamının tercüme olması yazarı üzmektedir. Çünkü yazara göre bu eserler her ne kadar fikrî bakımdan yararlı olsalar da estetik zevk vermede "olaylar kendi vatanımızda geçmediği için" yeterli değildir. "Lezzet-yab" bir eser kaleme almak isteyen yazar, bu zamana kadar bir varak parçasına dahi rastlamadığı ve bazı kimselerin zihninde gizli kalmış bu hikâyeyi ilk kez yazıya geçirmeye karar verdiğini belirtir. Bugüne kadarki çalışmalar mukaddimede "sözlü bir halk hikâyesinin yazıya geçirilmesi" kısmına odaklandıkları için eserin geleneksel yönlerini vurgulama eğilimi göstermişlerdir. Hâlbuki mukaddimenin asıl önemli kısmı bu tezde de tartışacağım üzere Batıdan tercüme eser ile Osmanlı'da geçen telif sayabileceğimiz eser zıtlığı üzerinedir. Mukaddimede görüldüğü üzere T. Abdi "Lisan-ı ecnebiden" çevrilen eserlere karşı değildir çünkü onları ilim ve gelişme bağlamında faydalı bulur. Onun karşı olduğu nokta bu eserlerin kendi ülkemizde geçmemesidir. İkinci bir nokta ise T. Abdi'nin *Sergüzeşt-i Kalyopi*'den sonra yayımladığı *Zavallı Kızcağz* ve *Gizli Sevda* adlı metinlerinde *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de yer alan gelenekle alakalı bazı öğeleri kullanmamasıdır. Örneğin, mekân tasvirleri ve diyaloglar bu eserlerde *Sergüzeşt-i*

*Kalyopi*'ye göre daha ayrıntılı bir biçimde verilir. Bu durum göstermektedir ki T. Abdi, geleneksel öğeleri modern bir anlatı formu içinde bilerek kullanmış olabilir. Bu noktadan ele alındığı zaman yazarın amacının Osmanlı edebiyatı içerisinde gelişmiş ve gelenekle bağlantı kuran, yani Osmanlı edebiyatına özgü bir roman kaleme almak olduğu görülür. Bu çalışmanın öncelikli amacı yazarın bu amacında ne kadar başarılı olduğunu saptamaktır. Bunu yaparken eserin gelenekle ilişkisini kesip modern taraflarını abartma gibi tehlikelere düşmemek amacındayım. Bu zamana kadar yapılan çalışmalar *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi geleneğin içerisindeki rolünü saptamaya yöneliktir. Bu çalışmamın öncelikli amacı ise T. Abdi'nin bu geleneği nasıl dönüştürdüğü üzerine olacaktır.

Tezin ikinci amacı *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi kendi dönemi içerisinde değerlendirerek metni Arap harfli Osmanlı-Türkçe edebiyatı içerisinde konumlandırmaktır. Öncelikli olarak T. Abdi, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de kullandığı bazı temaları ve yapıları diğer metinlerinde de kullanmaya devam etmiştir. Zamanları ve mekânları ne kadar değişirse değişsin bazı temalar ve mesajlar aynı kalmıştır. Bu bağlamda *Sergüzeşt-i Kalyopi* yazarın kurucu metnidir. Yukarıda bahsettiğim üzere tür odaklı sınıflandırmaya kurban giden metin hem ideolojik olarak hem de yapısal olarak Tanzimat romanları ile birçok benzerlik taşımasına karşın onlarla beraber ele alınmamıştır. Bu çalışmada *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin hem yazarın diğer eserleri arasındaki yerini hem de Tanzimat romanları arasındaki konumunu saptamaya çalışacağım.

Çalışmanın üçüncü amacı, hikâye-roman tartışmaları sebebiyle sıkışan metnin imkânlarını ortaya çıkarmaktır. Özön'den beri incelemelerin odağı halinde olan tür tartışması ne yazık ki metnin imkânlarını sınırlamıştır. Araştırmacılar içerikte yer alan konulara sözlü gelenek, hikâye kültürü ve Batılı roman bağlamından

yaklaştıkları için metnin imkânlarını görememişlerdir. Bizde roman var mı yok mu tartışmalarının ilk dönem metinlerinin imkânlarını daralttığını gören Erol Köroğlu (2012), “‘Hançerli Hanım’ mı, ‘Mirat-i Aşk’ mı? Bir Hikâyenin Dönüşüm Sürecinde Etkilene ve Etkileyen Olarak İntibah” adlı makalesinde Namık Kemal’in *İntibah* ile 1870’lerde Osmanlı toplumuna müdahale etmeyi ve oradaki toplumsal iktidar ilişkilerini yeniden düzenlemeyi amaçladığını kaydeder (s. 8). Türsel tartışmaların yüzeysel yorumlarının gölgelediği bu tipten anlamların, modern Osmanlı-Türkçe edebiyatının ilk dönemini algılamakta önemli bir rol oynadığını düşünüyorum. Tezin son bölümünde *Sergüzeşt-i Kalyopi*’ye bu açıdan yaklaştırmaya çalışacağım.

*Sergüzeşt-i Kalyopi*’de adadaki yönetim düzeni üzerindeki bölümler dikkat çekicidir. Yöneticinin halk tarafından seçilmesi ve gerektiğinde ihtilalle indirilmesi gibi mesajların örtük olarak verilebilmesi için 15. yüzyılda geçen bir hikâye oldukça elverişlidir. T. Abdi, bu amaç doğrultusunda bilinçli olarak tezine uygun bir halk hikâyesi seçmiş de olabilir, ana hikâyede geçmeyen böyle bir bölüm eklemiş de olabilir. Sözlü kültürdeki hikâyeyi bilmediğimizden bunu kestirmek güçtür. Fakat bu konuyu tartışmaya açmak bile eserin imkânlarını geliştirecektir. Nitekim eserin 1873 gibi siyasi olarak meşrutiyet tartışmalarının olduğu, sultan, bürokrasi ve halk arasında çatışmaların olduğu bir zamanda yayımlandığı düşünüldüğünde bu türden bir okumanın fazlasıyla yararlı olacağı aşikârdır. Diğer açıdan ise metin merkeze bir kadın kahramanı alması nedeniyle kendi dönemi içerisinde yazılmış metinlerden farklılaşmaktadır. T. Abdi’nin Osmanlı’nın kamusal düzeninde değişimlerin yaşandığı bir dönemde geleneğin içerisinde böyle bir metni seçmesinin de anlamlı olduğunu düşünüyorum. Eserin bu yönü üzerine de çok az değinildiğinden çalışmanın bu açığı da kapatmasını amaçlıyorum.

## BÖLÜM 2

### TÜRKÇE ROMANIN NEŞ'ET ETTİĞİ YERDE

#### T. ABDİ VE *SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ*

1973'te yayımlanan *Sergüzeşt-i Kalyopi* Kalyopi ile Ziver Bey'in aşkını anlatmaktadır. Metnin teması aşk ile başlamasına karşın Kalyopi'nin tek başına maceralar yaşadığı görülmektedir. Metin şöyle başlıyor:

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethettiği sıralarda bir vezirin Ziver Bey isimli bir oğlu vardır. Babasının vefatıyla gündüzleri yas tutan geceleri ise babasının mezarına giden Ziver bir gece yarısı evine dönerken sokakta genç bir kızla karşılaşır. Ziver, genç kızın korkma ihtimaline karşı babasının mezarından döndüğünü belirtir ve herkesin kendi gibi olmayacağını söyleyerek gece vakti bir kızın dışarıda karşılaşacağı tehlikelere karşı onu uyarır. Genç kız adının Kalyopi olduğunu belirtir ve Ziver'e kendi hikâyesini anlatır. Kalyopi'nin de babası İstanbul'un fethi esnasında Osmanlı tarafında savaşırken vefat etmiştir. Ziver gibi o da babasının mezarını ziyaret ettiği esnada üzüntüsünden uyuya kalmıştır. Kalyopi hayat hikâyesini anlattıktan sonra Ziver onu evine bırakır.

Kalyopi'nin kıskanç abisi Kostantin kardeşi gibi babasının ölümüne üzülmemiştir. Kalyopi'yi sevmeyen Kostantin ondan kurtulmaya çalışmaktadır. Kalyopi'yi bir Osmanlı delikanlısının gece vakti evine bıraktığını gören Kostantin aile meclisini toplar ve Kalyopi'yi ailenin namusuna leke getirmekle suçlar. Kalyopi, bu iftirayı reddetse de aile meclisi Kostantin'e inanır ve Kalyopi'nin sürgün edilmesine karar verir. Kalyopi'yi ilaçla bayıltan Kostantin, ona eski Yunan elbiseleri giydirir ve onu Yunanistan taraflarına giden bir geminin kaptanına teslim eder. Kostantin kaptana Kalyopi'yi yolda denize atarak öldürmesini söylese de Kuş

Adası civarında uyanan Kalyopi'nin güzelliğine ve ahlakına hayran kalan kaptan onu denize atmaktan vazgeçer. Kostanti'den de korkan kaptan birkaç günlük peksimet vererek Kalyopi'yi ıssız bir adaya bırakır. Bu sırada Kalyopi'ye âşık olan Ziver Kalyopi'yi görmek için günde birkaç kere Kalyopi'nin evinin etrafına gitse de onu göremez.

Kalyopi, ıssız adada on yedi gün geçirir. Berrak suların ve çeşit çeşit balıkların olduğu bu güzel adada Kalyopi tek başına olduğundan sıkılır. Hal ve hareketlerini beğenmediği kızları ve gözleri süzölmüş kulakları işitmez olduğu koca karıları bile özler. Geceleri bir kaya dibini eşerek ve üstünü fidanlarla kapatarak oluşturduğu bir meskende kalır. Bir gece rüyasında hayvanların ona saldırdığını görür. Günlerini sepet yaparak geçiren Kalyopi kaptanın verdiği peksimetle beslenerek hayatta kalmaya çalışır.

Kalyopi'yi evinin etrafında göremeyen Ziver komşulardan Kalyopi'nin gönderildiğini anlayıp onu bulmak ümidiyle bir gemiyle yolculuğa çıkar. Bu gemi Kalyopi'nin bulunduğu adanın etrafından geçerken Kalyopi elindeki mendili ve boş peksimet poşetini sallar. Kalyopi'yi dürbünle gören geminin kaptanı ona bir sandal gönderir. Kalyopi sandaldan gemiye binerken açlıktan yorgun düştüğünden denize düşer. Erkek elbiseleri içerisindeki Kalyopi'yi tanımayan Ziver onu kurtarmak için merdivenden aceleyle inerken denize düşer ve sağ kolunu sakatlar. Tayfalar Ziver ve Kalyopi'yi kurtarır. Ziver'i tanımayan Kalyopi namusunu korumak için geminin kaptanına bir Yunan tüccarının hademesi olduğunu ve Mısır'a giderken geminin battığını belirtir. Kaptan Ziver'in Kalyopi'yi kurtarmaya çalışırken sakatlandığını belirterek onu Ziver'e yardımcı olarak verir. Kalyopi kız olduğunun anlaşılması ihtimaline karşın sürekli korku içindedir.

Gemi Kahire limanına varınca Ziver bir hane tutar. Ertesi gün yardımcısı Kalyopi'ye yolculuk esnasına kirlenen elbiselerin yerine temiz elbiseler giymeyi teklif eder ve çarşıya çıkar. Kalyopi kız olduğunun anlaşılmasından korktuğu için Ziver'i terk etmeye karar verir. Kalyopi komşunun bahçesi etrafında gezerken kendi kendine konuşan bir adama rastlar. Sevgilisi ölmüş olan bu adam Kalyopi'yi ölen sevgilisine benzetir. Kalyopi erkek olduğunu belirterek adama kızar. Adam Kalyopi sevgilisine benzediği için onu yardımcı olarak yanına almak ister. Kalyopi Ziver'den ayrılmaya çalıştığı için bu teklifi kabul eder. İkili adamın Kızıldeniz yakınlarındaki zengin amcasının yanına gitmek için gece vakti kaçarlar. Arabistan körfezine gittikleri esnada gemi kaza yapar ve Kalyopi bir tahta parçasına tutunarak zorlukla kurtulur.

Kalyopi tahta parçasının üzerindeyken Arabistan taraflarında bir adaya yaklaşır. Adanın sultanı Çeşm-i Ahu onu görür ve onu kurtarmaları için bir sandal gönderir. Çeşm-i Ahu bir Arabistan padişahının kızıdır ve babası ölünce abilerinin taht kavgasından korkarak Kız Adası ismini verdiği yere yerleşmiştir. Bu adada göz alıcı güzellikte bir kasır vardır. Kalyopi çeşitli yemekler ve içeceklerle donatılmış masadan ve kıymetli eşyalardan etkilenir. Çeşm-i Ahu Kalyopi'den başına gelenleri anlatmasını ister. Kalyopi İstanbul hanedanlarından muteber bir kişinin oğlu olduğunu ve babasının ölümünden sonra fakirleştiklerini söyler. Bu yüzde diğer diyarlara para kazanmak için giderken kazaya uğradığını ve Kız Adasına düştüğünü söyler. Çeşm-i Ahu erkek sandığı Kalyopi'den hoşlanmıştır ve onunla evlenmek istemektedir. Bu yüzden Kalyopi'yi adada tutmak için ona memuriyet teklif eder. Sultanın bu ilgisini anlayan Kalyopi ise gitmek ister. Kalyopi adada kaldığı bir gece Kahire'den kaçarken yanına aldığı bir çantada üzerine şiir yazılmış bir varak bulur. İçinde Kalyopi ismi geçen bu şiiri Ziver'in yazdığını anlar ve kaderine sitem eder.

Bu sırada Kalyopi'yi duyan hademeler Kalyopi'nin Çeşm-i Ahu'ya aşık olduğunu sanarak Kalyopi'ye karşı düşman kesilirler. Ertesi gün Çeşm-i Ahu Kalyopi'yi çağırır ve ona karşı bir ilgisi olup olmadığını öğrenmeye çalışır. Kalyopi yine saray yerine bir kulübede yaşamayı tercih edeceğini söyler. Çeşm-i Ahu Kalyopi'yi saraydan kovar. Kısa süre sonra ise pişman olur. Hademelerini kızdırmaktan korkan Çeşm-i Ahu Kalyopi'nin bir pırlanta çaldığını belirterek onu geri getirmelerini ister. Hademeler Kalyopi'yi geri getirdiğinde Çeşm-i Ahu ona iyi davranınca hademeler dedikodu yapmaya başlar. Önceler hademeler ve cariyeler birbirlerinden ayrı kalırken Çeşm-i Ahu Kalyopi'ye âşık olunca bu kural bozulur ve birbirlerinin odasına gitmeye başlarlar. Halk bu duruma hırsız sandıkları Kalyopi'nin neden olduğunu düşünür ve onun gönderilmesi için Çeşm-i Ahu'ya kendi aralarında seçtikleri bir grubu gönderir ve onu tehdit ederler. Çeşm-i Ahu Kalyopi'yi bir gemiye bindirir fakat dayanamayarak arkasından bir sandal göndererek onu geri getirmelerini ister. Halk Kalyopi'nin adaya döndüğünü görünce onu katletmek ister.

Kalyopi başından şapkasını çıkararak onlara kız olduğunu gösterir. Halk kendilerine yalan söylediği için Çeşm-i Ahu'yu tahttan indirir. Kalyopi gerçek hikâyesini anlattığı zaman ona üzümler ve Kalyopi'yi yeni sultanları yaparlar. Çeşm-i Ahu ise adanın bir köşesine sürgün edilir. Çeşm-i Ahu Kalyopi'nin erkek kılığında kendisini kandırdığı için ona karşı sinirlenir. Kendisi buğday tenli olan Çeşm-i Ahu herkesin sarışın Kalyopi'nin güzelliğini övmesinden onu kıskanır ve ona düşman kesilir. Bu sırada Kalyopi Ziver'e olan aşkıdan dolayı tıpkı Çeşm-i Ahu gibi gezintilere çıkar ve halkı şüphelendirir. Yönetmeye alışık olmayan Kalyopi adadaki problemleri çözemez. Bu sırada Çeşm-i Ahu Kalyopi'nin bu hatasından yararlanır ve taraftar toplamaya başlar. En sonunda Kalyopi'yi tahttan indirmek için bir ihtilal yapmaya karar verirler.

Bir gün Kalyopi yemekten sonra Ziver'i düşünerek uykuya dalar. Büyük bir gürültü ile uyanan Kalyopi cariyelerinden Çeşm-i Ahu taraftarlarının sarayın arka kapısını kırmaya çalıştığını öğrenir. Cariyeleri gizlice Kalyopi'yi saraydan kaçırlar. Böylece Çeşm-i Ahu kan dökülmeden yeniden sultan olur. Kalyopi yeniden erkek elbiselerini giyerek bir gemiye biner. Bu gemi bir Kızıldeniz yakınlarındaki bir köye yanaşır ve tayfalar ailelerinin yanına gider. Yağmurun altında kalan Kalyopi'yi bir köylü kahveciye götürür. Kalyopi uyurken başındaki şapka düşer ve kahveci onun kız olduğunu anlar. Onu evine bırakarak kahvehaneye döner. Kalyopi kahveciden korkmaktadır ancak bir yere gidemez. Kahvecinin sağır karısı kocasından dert yanar ve eve erkek arkadaşını getirdiği için hayıflanır. Kalyopi başındaki şapkasını çıkarır ve kendi hikâyesini anlatır. Bu hikâyeyi duymayan kadın kocasının eve erkek kılığında kadın dostunu getirdiğini sanarak mahalleyi ayağa kaldırır. Komşular Kalyopi'ye hakaret ederken görevliler Kalyopi'yi hapse atarlar. Bu sırada Çeşm-i Ahu'nun Kalyopi'ye olan kızgınlığı geçmiş ve onu kaçıran sandalcıları affetmiştir. Yalnız Kalyopi kaçarken Çeşm-i Ahu'nun çok sevdiği mücevherlerin bulunduğu bir çekmecenin anahtarını da yanlışlıkla yanına almıştır. Çeşm-i Ahu memurlarını Kalyopi'yi bulmaları için gönderir. Bu memurlardan biri Kalyopi'yi bulur ve ona çeşitli hediyeler sunar. Kalyopi de anahtarı bu memura verir. Kalyopi'nin eski bir sultan olduğunu öğrenen kaymakam onun başından geçenleri dinler ve İstanbul'a dönmesi için yanına memurlar verir.

Kalyopi yanındaki zaptiyelerle Akdeniz sahiline doğru yürürken bir haydut çetesinin saldırısına uğrar. Zaptiyeler ve haydutlar çatışırken Kalyopi yapraklı ve dikenli bir çalının içine saklanır. Kalyopi geceyi geçirmek için bir ağacın tepesine gizlice saklanır. Ertesi gün yoluna devam eder ve bir derbente rastlar. Kalyopi bu derbentteki doğal güzelliklere ve sakin yaşama hayran olur. Kız Adasının yapay

zenginliğine karşı burasını çok daha güzel bulur. Eğer mümkün olsa şehre dönmek yerine orada ömrünü geçirmeyi diler.

Kalyopi Akdeniz kıyılarına giden bir kervana rastlaması üzerine onlarla derbentten ayrılır. Sekiz saatlik bir yolculuk sonunda Akdeniz’de bir kasabaya varır ve oradan İstanbul’a giden bir gemiye biner. Üsküdar’a yanaşırken İstanbul’u kollarını açmış bir sevgili gibi tahayyül eder. Yalıköşkü mahallesinde iskeleye çıkan Kalyopi yolculara sorular soran bir adam görür. Bu adamın Ziver olduğunu anlar. Önceki elbiseleri yerine Çeşm-i Ahu’nun sarayda yaptırdığı elbiseyi giyen Kalyopi başına da bir sarık sarmıştır. Bu yüzden Ziver onu tanıyamaz. Ziver Kalyopi’ye Kalyopi isminde bir kıza rastlayıp rastlamadığını sorar. Ziver Kalyopi’yi arama sebebinden bahsedince Kalyopi bunca güzel kız varken bir Rum kızına nasıl âşık olduğunu sorar. Ziver ise aşk ve alakanın zenginlik ve güzelliğe bakmadığını bildirir. Kalyopi Ziver’e sokak ortasında bilgi veremeyeceğini söyler. Bunun üzerine Ziver’in evine giderler. Kalyopi başındaki sarığı çıkararak kendini Ziver’e gösterir. Ertesi gün Müslüman olan Kalyopi ismini Nedime olarak değiştirir ve Ziver ile evlenir.

*Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin biçimsel özelliklerine ve kendine özgü içeriğine geçmeden önce yazıldığı dönemi incelemek ve metni tarih içinde konumlandırmak gerekmektedir. Bu konumlandırma özellikle romanın Osmanlı edebiyatındaki yükselişini göstermede önemli olacaktır. Bugünkü çağdaş anlamıyla roman Halit Ziya’nın edebiyat âlemine girmesine kadar ortaya çıkmamıştır. Bu noktada ilk Türkçe romanlar ya da bilinen adıyla Tanzimat romanları, halk hikâyelerinden ve klasik gelenekten etkilenmiş durumdaydılar. T. Abdi’nin eserlerini ürettiği 1873-1875 yılları yeni Osmanlı-Türkçe edebiyat kamusunun doğuşuna şahitlik etmesi bağlamında önemli yıllardır. Johann Strauss’un (2014) da belirttiği gibi geç dönem 19. yüzyılda entelektüel kesim *Muhayyelat*, *Battal Gazi*, *Binbir Gece Masalları*, *Şah*

*İsmail ve Âşık Kerem* gibi klasik kültürün ve halk edebiyatının önemli eserlerinin yanı sıra *Monte Kristo*, *Tercüme-i Telemak* gibi modern anlatıları da okumaktaydı (s. 31). Yine *Robinson Crusoe*'un maceralarının da o dönemde Türkçede yer aldığı bilinmektedir. Bu üç kitabın 1870'lerdeki etkisi T. Abdi'nin ilk eseri *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi ortaya çıkarmasına sebep olmuş olabilir. Nitekim *Monte Kristo*'daki macera, *Tercüme-i Telemak*'taki siyasi ve ahlaki mesajlar ve *Robinson Crusoe*'deki ada yaşamı *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin en azından işlediği tema bağlamında bu eserlerle benzer olduğunu göstermektedir. Tabii bu eserler sadece *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi değil dönem içerisinde yazılmış diğer Tanzimat romanlarını da etkilemiştir. 1874'te Ahmet Mithat tarafından yazılan *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar* romanı *Monte Kristo*'dan etkilenmiştir. Bu bağlamda T. Abdi, her ne kadar edebiyat tarihlerinde geri planda kalsa da dönemin diğer yazarları gibi zaman ve mekân olarak 1870'lerin İstanbul'unun yeni oluşan edebiyat kamusunda yer almıştır. Bu durum göz önüne alındığında hem o dönemin yazarlarının kuramsal görüşlerine göz atmak hem de T. Abdi'nin bu kamunun içerisindeki yerini saptamak gerekmektedir.

T. Abdi, Namık Kemal ve Ahmet Mithat gibi Osmanlı edebiyat kanonuna giremediğinden onun edebiyat hakkındaki kuramsal görüşlerine edebiyat tarihlerinde rastlanmamaktadır. Bununla birlikte yazdığı dört kitaptan üçünde, yani *Sergüzeşt-i Kalyopi*, *Seyr-i Servinaz* ve *Zavallı Kızcağız*'da kaleme aldığı mukaddimeler, onun edebiyat anlayışını göstermede oldukça önemlidir. Önceki bölümde görüldüğü üzere *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin mukaddimesi, metnin edebiyat tarihinde alımlanışını önemli bir biçimde etkilemiştir. Bununla birlikte yazarın diğer eserleri hakkında bugüne kadar herhangi bir çalışma yapılmadığından onların mukaddimeleri incelenmemiştir. Bu üç mukaddimeye toplu bir biçimde bakıldığında önemli benzerlikler göze çarpmaktadır. Mukaddimelere toplu olarak bakıldığında T. Abdi'nin edebiyatın

varlığı ve işlevleri ile ilgili düşünceleri dört temel başlıkta toplanır: Yerli roman talebi, hakikati anlatma iddiası, İslami kültür üzerinden ahlaki mesaj verme kaygısı ve heyecan yaratma. Bu isteklerin aslında dönemin diğer yazarlarında da var olduğunu görmekteyiz. Bu da T. Abdi'nin geleneğin içinde de olsa dönemin diğer yazarlarına eklenilebileceğini gösterir.

## 2.1 Yerli roman talebi

Her ne kadar modern edebiyatı ve çevirileri takdir etse de mukaddimelerde görüldüğü kadarıyla T. Abdi'nin vurguladığı ilk özellik yerliliktir. Yeni Osmanlı edebiyatı Batı ve Batı'dan yapılan tercümelerin etkisi altında filizlenmeye çalışırken bu durumun bir tartışma yaratması kaçınılmazdır. Osmanlı romanının doğuşu için Namık Kemal, Batı'yı taklit etmenin gerekliliğini vurgular. Fatih Altuğ (2007), Batı edebiyatının rol modeli olarak alınmasının Namık Kemal'in gözünde iki sürece yol açtığını belirtmektedir:

O halde şu sonuca varabiliriz: Batı edebiyatının modern Osmanlı edebiyatının kuruluşunda bir model olarak alınışında kaçınılmaz bir yan vardır. Ancak kaçınılmazlığında dâhil olduğu Batılı edebiyat modeline dair nitelikler düzlemi, bir temsil düzlemidir. Yani Namık Kemal'in gözünde Batılı edebiyat bir yandan arzulanan model iken diğer yandan buranın koşullarından kaynaklanarak belli biçimlerde temsil edilen, bir temsile dönüştürülen bir tür mecazdır. Burada aynı anda iki süreç birden işlemektedir: Bir yanda başka bir edebiyata tutkuyla, "meftuniyetle" bağlanma yani tâbiyet süreci, diğer yanda da meftuniyeti denetlemeye, o kadar da bağlanmamaya çalışan, arzulanan edebiyatı temellük etme/kendine mal etme çabası yani öznellik süreci. (ss. 89-90)

Görüldüğü üzere Namık Kemal, Batı edebiyatına tabi olmanın kaçınılmaz olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte taklidin olumsuz niteliğini kaldırmak için Batılıların mantık, adap, hakikat gibi kavramlar ışığında Şark'ı taklit ettiğini yani sonuçta Batı etkisinin çok da dışarıdan gelmediğini vurgulamaya çalışmaktadır (Altuğ, 2007, s. 92). Ahmet Mithat'ın da dönem içerisinde bizzat Batı'dan roman tercüme ettiği ve

bilhassa Alexandre Dumas'yı sevdiği bilinmektedir. Bu açıdan tercüme roman Osmanlı edebiyat kanonuna girmiş olan yazarlar için bir rol modelidir. Bununla birlikte bu rol modelini kurarken Namık Kemal'in taklidin olumsuz anlamından kurtulma çabası ve Batı romanını kendine mal etme kaygısı, yerelliğin o dönem içerisindeki gücünden kaynaklanmaktadır. T. Abdi'nin dönemin edebiyat kamusunun kuramlarıyla tek ayrıldığı nokta da tercüme edebiyat meselesidir. Nitekim belki de T. Abdi'nin bugünkü edebiyat tarihine girememesinin sebeplerinden biri de bu olabilir. Her şeyden evvel mukaddimelerinden anlaşıldığı kadarıyla T. Abdi, tercüme romanlara tam anlamıyla karşı değildir. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin mukaddimesinde tercüme eserlerin düşünceyi geliştirdiğinden bahsedilir:

Onların bazıları ve belki ekserisi lisan-ı ecnebiden tercüme olunup ve hususen kendi vatanımızda vuku bulmamış birtakım hikâyeden ibaret bulunduğu vakıa her ne kadar fikri tenvir ve zihni tecdid ederler ise de asıl madde, kendi mülkümüzde vuku bulmuş bir keyfiyet olmadığından ve teferruatını bile eba ve ecdadımızdan duyup işitmemiş idüğümüzden berveche layık-ı lezzet ve çeşmi-yab olunamadığından indimizde o kadar makbul ve muteber olamazlar. (ss. 2-3)

Burada T. Abdi'nin tercüme romanları estetik olarak güzel bulmadığı görülmektedir. Yani tercüme romanları, biçim ve içerik açısından eleştirmemektedir. Bununla birlikte "ecdattan duyma" ifadesi önemlidir. Yani T. Abdi, Osmanlı edebiyatının modernleşmesinde dönemin bazı entelektüelleri gibi Batı'yı zaruri görmemektedir. Burada tercüme romanlarla gelenekten gelen eserler arasında meyve üzerinden bir karşılaştırma yapmaktadır:

Mesela çarşı ve pazarlarda enva meyvenin en ala ve güzelleri fûruht olunur ama bir kimsenin kendi bahçesinde ve bir ufak nihâl üzerinde bitmiş olan bir tek meyvesi, o çarşıda satılanların kâffesinden ziyade o bahçe sahibine lezzetli ve kıymetli görünüp ezcümle yalnız rayiha ve ekli ile değil belki şükufe ve berk-i barı ile dahi sahibinde bir hayli zaman safa ve ferah bahşeder. (s. 3)

Bu açıklama T. Abdi'nin bir halk hikâyesini neden dönüştürmeye çalıştığını göstermektedir. Çarşı ve pazarlar, Batı'dan yapılmış tercüme romanlar için

kullanılmış bir benzetmedir. Yazarın bu eserlerin olumlu özelliklerinden bahsetmesi, yeni bir anlatı talebine olan ihtiyacın farkında olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte ne kadar güzel olurlarsa olsunlar, tercüme eserler “kendi bahçemizden” çıkmamışlardır. Hâlbuki kendi bahçemizden çıkan meyve rengi, kokusu, çiçeği ve yaprağı ile bizi mutlu eder. Böylece kurmaya çalıştığı yerli roman yapısı bizim memleketimizde geçen, kaynağını gelenekten alan kısaca bize özgü bir roman olma iddiasındadır. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'den kısa bir süre sonra yazılan *Hasan Mellah*'ta ve *İntibah*'ta Batı romanının bir rol modeli olarak alınması da göstermektedir ki T. Abdi'nin engellemeye çalıştığı “çarşı ve pazarlar” tüm bu engelleme çabalarına karşın Türkçe romanı şekillendirmede büyük rol oynamışlardır. T. Abdi (1873) *Seyr-i Servinaz*'a yazdığı mukaddimede de tercüme eserleri tıpkı telif eserler gibi överken bu sefer yerlilik talebinde bulunmaz:

Saye-i maarif-vaye hazret-i mülükane de terakki etmekte olan ulum ve funun semere-i müstahsenesinden olarak nükte-i şinasan ve daniş-veran asrın telif ve tercümesine muvafık olageldikleri kütüb-i nefise ve risail-i muteberanın mütaalası bu misellü zevat haklarında teşekkürümüzü mucib ve şevk-i derunumuzu [?] olmuş olmakla acizleri dahi mingayri had ebna-yı vatana bir hizmet ve yadigar olma üzere zaman-ı kadimde Arabistan ilkasında vukua gelmiş ve Servinaz ismiyle şöhret bulmuş olan nadirül emsal bir vuku-ı hayret-fezanın hikâyesine cüret ve bu babda vuku bulacak hatamızın damen afvıyla setr buyrulması temennisi ile bu hikâyemizin on bir cüzze bit-taksim haftada birer nüsha tab'ının ve neşrine mübaderet kılındı. (s. 2)

Bu mukaddimeden anlaşıldığı kadarıyla asrın yazarları hem tercüme hem de telif eserler üretmede başarılı olmaktadır. T. Abdi'nin *Sergüzeşt-i Kalyopi* ve *Seyr-i Servinaz* mukaddimelerinde lisan-ı ecnebiden yapılan tercümelere olumsuz bakmadığını görmekteyiz. Buna karşın *Zavallı Kızcağız* adlı eserine yazdığı mukaddimede dönem entelektüellerinin yaklaşımını eleştirmektedir. Nitekim bu eserin yayımlandığı tarihte *Hasan Mellah* da yayımlanmış. “Çarşı ve pazarlar” Osmanlı romanı için bir rol modeli olmuştur:

Çünkü bu cihan-ı ibret-nişanda bir havadis ve yahut bir vukuat nakl ü hikâyesi bir ateş-sûzana müşabih olup takarrüb ettikçe daha ziyade tesir edeceği ve bundan kat’-i nazar bir adam herkesin hanesinde zuhura gelen bir keyfiyete agâh olup bizzat kendi hanesinde vuku bulan maddelerden bihaber bulunması badi-i hayret olduğu misillü memalik-i ecnebiyyenin vukuat-ı zuhuratına kesb-i malumat edip de bizzat kendi vatanımızın vukuatından haberdar olmamaklığımız mucib-i keder ve endişedir. (s. 2).

T. Abdi, tercüme edebiyata ve Batı’ya hayran Osmanlı entelektüellerini yabancı memleketteki her şeyi bilip, kendi hanesinde olanları bilmeyen insanlara benzeterak suçlamaktadır. Burada doğrudan Ahmet Mithat’ın şahsına karşı eleştiriler göremesek de *Sergüzeşt-i Kalyopi* ve *Hasan Mellah*’ın çıkış noktalarının farklılığı üzerinden iki karşıt kutbu temsil ettiklerini söylemek yanlış olmaz. Ahmet Mithat, her ne kadar geleneksel öğeleri kullansa da, tercüme eserlerin önemine inanan biri olarak *Monte Cristo*’yu rol modeli olarak alırken T. Abdi, halk arasında anlatılan bir hikâyeyi kullanmaktadır. Ahmet Mithat’ın ilk eserleri ile T. Abdi’nin eserlerini yayımladığı yıllar görüldüğü üzere aynı döneme denk gelmektedir. *Sergüzeşt-i Kalyopi*, *Hasan Mellah*’tan bir yıl önce yayımlanmıştır. Metinlerin yakın tarihlerde ve benzer coğrafyalarda geçmeleri ilginçtir. Alpaslan (2000), ada anlatıları içerisinde *Sergüzeşt-i Kalyopi* ve *Hasan Mellah*’ın ada yaşantısı ve yeni bir insan tipi yaratmada dönemin diğer eserlerinden farklılaştıklarını iddia ettikten sonra iki metnin benzerliklerine odaklanır:

Ada kavramının ilk yazılı anlatılar arasında en belirgin olarak işlendiği eser, *Sergüzeşt-i Kalyopi*’dir. *Kalyopi*, adeta Ahmet Mithat’ın karizmatik karakteri Hasan Mellah’ın dışıdır. Her ikisi de denizlerde dolaşır, kaçır-kovalar, zaman zaman ümitsizliğe ve yalnızlığa kapılırlar da sevgililerine asla ihanet etmez ve sonunda onlara kavuşurlar. (sy)

Alpaslan’ın belirttiği gibi tema olarak iki metnin birbirine benzediği görülmektedir. Bununla birlikte biçimsel olarak belli noktalarda bu iki metin birbirinden ayrılmaktadır. *Hasan Mellah* hacimsel olarak *Sergüzeşt-i Kalyopi*’den çok daha uzun ve iç hikâyeleri ile daha çeşitli bir metin olarak kaleme alınmıştır. Daha katmanlı bir

olay örgüsü içinde geçmişe dönüşler yapan bir müdahil anlatıcı vardır. Metnin başkahramanı Hasan Mellah ile ilgili detaylı bilgiye ancak dördüncü kitabın birinci babında yer verilir:

Hikâyemizden sebkât eden üç kitap içinde Hasan Mellâh hakkında verdiğimiz, malumat, mumaileyhin sergüzeşt-i ahvâline dair bize bir hayli izahat vermiştir. Ancak hikâyemizi kendi namına nispet etmiş olduğumuz bir zat hakkında, malumatın o derecesiyle iktifa edemeyeceğimiz derkârdır. Binaenaleyh velev ki muhtasaran olsun, Hasan Mellâh hakkında bazı izahata muhtacız. (s. 125)

Mithat'ın doğrudan Hasan Mellah'ın maceralarını anlatmayarak başka kahramanların başından geçen olayları da ele alması, hikâyede geriye dönüşler yapması gibi teknikler onun geleneksel anlatı modelinden sıyrılmaya çalıştığını göstermektedir. Nitekim Ahmet Mithat, *Hasan Mellah*'ı yazmadan önce 1873'te kaleme aldığı bir yazısında geleneksel hikâye tekniğini de eleştirmektedir: "Ahmet Mithat'a göre hikâyeler zorluk derecesine göre değişen dört tabakaya ayrılırlar. Birinci ve en aşağı, yani basit tabaka bir kişinin başından geçenlerin üçüncü tekil şahıs anlatımla ve düz bir biçimde aktarılmasıdır. Ahmet Mithat, 'lisânımızda şimdiye kadar telif sûretiyle neşredilen hikâyelerin cümlesi bu kısımdandır' der" (Aktaran Köroğlu, 2012, s. 139). *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de Ziver Bey'i anlatan kısa bir paragraftan sonra doğrudan Kalyopi'nin başından geçenler anlatılmaya başlar. Ziver Bey'in Kalyopi'yi kurtarmak için yola çıktığını belirten bir paragraf ve Çeşm-i Ahu'nun adaya nasıl yerleştiğini anlatan bir iki kısım haricinde olaylar düz bir biçimde üçüncü tekil şahsın, Kalyopi'nin maceralarını anlatmasıyla ilerlemektedir. Diğer yandan Ahmet Mithat'ın müdahil anlatıcısı, metin içinde okurla temasa geçerek ona yeni bilgiler öğreten bir araç olarak kullanılırken aynı zamanda bu düz geleneksel anlatı modeline karşı kullandığı bir teknik haline de gelir. Ahmet Mithat'ın sık kullandığı müdahil anlatıcıya karşın T. Abdi'nin anlatıcısı metne "yukarıda bahis olunduğu gibi" ifadeler dışında yalnızca iki yerde müdahale etmektedir. İlk olarak Çeşm-i

Ahu'nun Kalyopi'ye âşık olacağını okura önceden bildirir: “Biçare kız hakkında vuku bulması ihtimalden olan tehlikelerden halas olmak üzere telebbüs eylemiş olduğu erkek elbisesinin bu defa dahi kendisini diğer yüzden bir tehlike-i azimeye uğratacağımı katiyen hayal ve hatırandan geçirmezdi” (s. 61). İkinci müdahale de Kalyopi, hapishaneye girdiğinde anlatıcının Çeşm-i Ahu'yu tekrar anlattığı sırada gerçekleşir: “Artık Kalyopi'yi mahpusta bırakıp biraz da Çeşm-i Ahu'nun sarayına girelim” (s. 138). Bu tarz eşzamanlı anlatımlar metinde Ahmet Mithat'a göre çok daha az yer almakta, kronolojik düz anlatı tercih edilmektedir. Bununla birlikte ne kadar az olursa olsun geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkılması önemlidir. İki metin arasındaki diğer önemli bir fark da diyalogların kurulumunda yaşanmaktadır. Ahmet Mithat (2000) Batı romanında sıkça karşılaştığı kısa diyalogları kullanmaktadır:

Marie: Öyle ya, hırsız değil bu  
Cuzella: Meğer herif hırsız değilmiş.  
Marie: Ya!.  
Cuzella: Bu resmin sahibi imiş.  
Marie: Deme Allah'ı seversen. (s. 100)

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat her ne kadar metne müdahale etmeyi sevse de karakterlerini kısa cümlelerle konuşturduğu zaman metne müdahale etmemektedir. Bu durum sadece bu konuşmada değil metnin birçok yerinde kullanılmaktadır. T. Abdi ise metinde kısa diyalogları çok az kullanmakta, bunun yerine kahramanların yarım sayfa konuştukları ve anlatıcının araya girdiği bir anlatma tarzını benimsemektedir. Metnin henüz başında Ziver Bey ile Kalyopi tanıştıkları esnada altıncı sayfada başlayan konuşma onuncu sayfada biterken Kalyopi neredeyse iki sayfa boyunca kendisini anlatmaktadır. İlginçtir ki *Zavallı Kızcağız*'ın mukaddimesinde tercüme eserlere ilgi gösterenleri suçlayan T. Abdi, bu metninde *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de görmediğimiz kısa diyalogları kullanmaktadır.

Ş: Canım Mösyö Kirvan biz böyle birbirimizle devamlı ola vakit[?] gazinolarda mı ülfet edeceğiz?  
K: Ne demek efendim isterseniz buyurun fakirhaneye gidelim ancak...  
Ş: Ne demek istiyorsunuz efendim? (s. 25)

Bu tarz kısa diyaloglar yazarın son eseri *Gizli Sevda*'da daha fazla kullanılmaya başlanmıştır. O halde yazarın *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de kullanmadığı teknikleri diğer eserlerinde kullanmaya başlaması dönem içerisinde yazılmış metinlerden etkilendiğini göstermektedir.

*Zavallı Kızcağz*'ın mukaddimesine dönecek olursak, T. Abdi'nin yeni Osmanlı edebiyatının kuruluşunda yine de geleneği çıkış kaynağı olarak aldığı görülmektedir. Nitekim mukaddimenin devamında başkentte meydana gelmiş garip ve hayret verici bir olayı anlatacağını belirtir. Bununla birlikte buradaki “yerlilik” ve “bizim memleket” vurgusu yeni yeni yeşermeye çalışan “milliyetçi” bir tavrıdan çok bütün Osmanlı tebaasını içerisine katan “Yeni Osmanlılık” fikri ile bağlantılıdır. Nitekim daha sonraki bölümlerde *Sergüzeşt-i Kalyopi*'ye yapılacak olan yakın okuma aslında bu metnin Yeni Osmanlılık fikrine ne kadar bağlı olduğunu gösterecektir. T. Abdi'nin metinleri genel olarak Osmanlılık fikrinin yaygın olarak kullanıldığı metinler olarak görülebilir. Bu bağlamda metinler İstanbul, Arabistan, Rusya gibi farklı yerlerde geçerken Kalyopi, Polkesin, Arakyan gibi Rum kahramanlarla Ziver Bey, Zarifi Bey gibi Müslüman Türkler metinlerde iç içe yer alırlar. Dini ifadeler sıklıkla kullanılmasına karşın bunlar genelde “namus”u korumak için yapılan dualardır. Zevk ve şaşaa düşkünlüğü eleştirilir. T. Abdi yerlilik talebini ve tercümeğe karşı tavrını farklı mukaddimelerde ısrarla yinelemesine karşın ilginç bir biçimde, son romanı *Gizli Sevda*'da Rusya'da Vanenka ve Fedor arasında geçen bir vakayı anlatır. Burada olay hem memleketimizde geçmemektedir hem de bütün kahramanları yabancıdır. Herhalde bundan olsa gerek bu eserine bir mukaddime yazmamıştır. Bu eser yapı olarak diğer eserlerine benzemekle birlikte önemli

farklılıklar da içermektedir. Metnin kapağında tercüme olup olmadığıyla ilgili herhangi bir bilgi yer almamasına karşın içeriği bağlamında tercüme roman olması da ihtimal dâhilindedir. Sonuç olarak T. Abdi'nin çıkış noktası olarak geleneği benimsediğini ve bunu *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de uyguladığını görmekteyiz. Bununla birlikte yazdığı diğer eserlerde, bu yerlilik talebinin aksine tercüme romanları rol modeli olarak benimsemiş metinlerle ortaklık kurmaya başlaması T. Abdi'nin de zamanla değiştiğini göstermektedir.

## 2.2 Hakikati yansıtma iddiası

T. Abdi'nin edebiyat anlayışında ikinci önemli nokta yerel coğrafyada geçmekle bağlantılı olarak gerçekçiliktir. 1870'ler Osmanlı edebiyatı için gerçekçilik bir edebiyat akımından ziyade olağanüstülüğün karşısında yer alan bir kavram olarak görülmektedir. Geleneğin olağanüstüyle sıkı bağları göz önüne alındığında yeni bir Osmanlı edebiyatı yaratmak için olağanüstülüğü kaldırmaya çalışmak doğaldır. Bugün Türk fantastik edebiyatının temel yapı taşlarından biri olarak görülen Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'inin o dönem için aşılması gereken bir engel olarak görülmesi bu bağlamda önemlidir. Namık Kemal, "Mukaddime-i Celal"da geleneksel hikâyeler ile birlikte *Muhayyelat*'a saldırmaktadır:

Roman kısmını da nevezuhur addettiğimize taacüp olunmasın. Asarı kadimde İbretnüma gibi, Muhayyelat gibi, Aslı ile Kerem gibi, hikâyeler var idi. Fakat kitaphanei adabımızda mevcut olan birkaç tercümeden de anlaşılacağı veçhile, romandan maksat güzهران etmemişse bile, güzهرانı imkân dahilinde olan bir vakayı, ahlâk ve âdet ve hissiyat ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilâtile beraber tasvir etmektir ... Hâlbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, ah ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiyat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenit ve sureti tasviri ahlâk ve tafsili âdât ve teşrihi hissiyat gibi şeraiti âdabın kâffesinden mahrum olduğu için, roman değil, koca karı masalı nevindedir. (Enginün ve Kerman, 2011, s. 149)

Namık Kemal'in olağanüstülüğe karşı geliştirdiği refleks dönemin diğer ünlü yazarı Ahmet Mithat Efendi tarafından da benimsenmiştir. Mithat, 1877 yılında kaleme aldığı *Çengi*'de *Muhayyelat*'ı parodize ederken olağanüstülüğü eleştirir:

“Romanımız bu zamana ait bir hikâye olmayıp bundan on beş, yirmi sene öncesine, yani 1850’li yıllara dayanan bir olayı ele alır. Bugün bile memleketimizde efsuna, tılsıma, hurafeye gösterilen rağbetin derecesi düşünülürse, bundan yirmi sene kadar önceki rağbetin derecesi anlaşılabilir. (s. 13)

Mithat'ın romanın 1850’li yıllarda geçtiğini ifade etmesi ve geçmiş ile kendi günü arasına bir sınır koyması 1870’li yıllar Osmanlı’sında olağanüstülüğü dışlayan yeni bir dünya görüşü olduğunu göstermektedir. Ahmet Mithat özellikle *Muhayyelat*'ın içerisinde olağanüstülüğün en çok yer aldığı “Şehzade Asil Hikâyesi”ne saldırmaktadır. Bu hikâyede Şehzade Asil Süleyman’ın mührünü bularak cinlerin padişahı Şemhail’i dize getirmektedir. *Çengi*'de ise Daniş Çelebi Beykoz’da Hünkâr Köşkünü Şehsade Asil’in köşkü, köşkün bekçisini de Şemhail zanneder. Mithat’ın geleneği geleneğin içinden bir hikâye ile eleştirmesi edebiyatın kamusal alan üzerindeki gücüne olan inancından kaynaklanmaktadır.

1870’li yıllarda olağanüstülüğe karşı olan bu tavır T. Abdi’de de mevcuttur. Bununla birlikte T. Abdi olağanüstüne doğrudan bir saldırı içerisinde değildir. O, eserlerinde herhangi bir olağanüstü olay kullanmayarak dolaylı yoldan olağanüstüye karşı gelmiş olur. *Sergüzeşt-i Kalyopi* gibi geleneğin içerisinde ürettiği bir metinde ileriki bölümlerde de göreceğimiz gibi olağanüstülük yerine nedenselliği benimsemesi bunun en önemli göstergesidir. Burada göz ardı edilemeyecek önemli bir nokta ise bu romanın, Türkçe romanın ortaya çıktığı dönemde aslında tefrika halinde yayımlanmasıdır. Tefrika romanın okuyucu üzerinde inanılmaz bir etki bıraktığını düşünen Köroğlu’na (2012) göre dönem okurları gerçek ile öyküyü zaman zaman ayırt edememekte ve kurguyu gerçek sanmaktadır: “Zaten romanın ilk ortaya

çıkışında ‘gerçekmiş gibi yaptığı’nı, yazılanların bir sayfada gerçek olduğu belirtilirken izleyen sayfalarda bunun bir kurmaca olduğunun söylendiğini, okurun iki arada bırakıldığını biliyoruz” (s. 135). O halde, olağanüstülüğe saldırarak geleneksel anlatılarla bağını koparmaya çalışan yazar ile birlikte dönem okurunun metni anlamlandırma sürecinin de bu “gerçeği anlatma” çabasına neden olduğu görülmektedir. Bu sebepten dolayıdır ki T. Abdi, eserlerine yazdığı mukaddimelerde anlattığı hikâyeleri gerçekte meydana gelmiş olaylar olarak sunar. *Sergüzeşt-i Kalyopi*, “memalik-i mahruse-i mülukanede vuku bulmuş nadirü’l-emsal bir menkıbe-i acibe” olarak nitelendirilir (s. 2). Olaylar Kızıldeniz, Kahire, İstanbul gibi mekânlarda geçer. *Seyr-i Servinaz* da “zaman-ı kadimde Arabistan ilkasında vukua gelmiş ve Servinaz ismiyle şöhret bulmuş olan nadirül emsal bir vuku-ı hayret-fezanın hikâyesi” (ss. 2-3) olarak nitelendirilirken olayların Arabistan’da gerçekten yaşandığı izlenimi uyandırılmaya çalışılır. İstanbul’un Beyoğlu semtinde geçen *Zavallı Kızcağız* ise “pay-ı tahtımızda vukuu bulan bir vukuat-ı garibe ve hayret-bahşa” bir hikâye olarak gösterilir (s. 2). Böylece T. Abdi, İstanbul, Arabistan, Mısır gibi gerçek coğrafyalarda geçen gerçek hikâyeler ürettiğini iddia eder. Sonuç olarak T. Abdi’nin tıpkı dönemindeki diğer yazarlar gibi hakikati anlattığını iddia etmesi hem olağanüstüyü anlatan geleneksel hikâyelerden uzaklaştığını hem de Batı’yı rol model alan yazarlarla hakikat talebi bağlamında aynı düşüncede olduğunu göstermektedir.

### 2.3 İslami kültür etkisi ve ahlaki mesaj

Bu dönem entelektüellerinin eserlerinde yer alan diğer bir önemli özelliği ise ahlaki mesaj verme çabasıdır. Ahlaki mesaj ise din üzerinden verilmektedir. Bu durumu anlamlandırabilmek için dönemin siyasi yapısına bakmak gerekmektedir. 1870’li

yıllar Osmanlı'sında padişahın simgesel otoritesinin karşısında gittikçe güçlenen bir Osmanlı bürokrasisi vardır. Bu güçlenen bürokrasiye karşı Namık Kemal, “yönetim hizmetinin yeniden şekillendirilmesine ve bu yeni üst bürokratları kontrol altında tutabilecek teknikler gibi konulara önemli yer ayırdı” (Mardin, 2012, s. 131). Yani Yeni Osmanlı düşüncesinin filizlenmesine Osmanlı bürokrasisine olan tepkinin sebep olduğu görülmektedir. Yeni Osmanlı düşüncesinin, yeni elit bürokratları, aşırı Batılılaşan yozlaşmış bir çevre olarak görmesi Osmanlı'nın bölünmesi ihtimaline karşı siyasi bir reflektir. Şerif Mardin'e (2012) göre “Ali ve Fuad Paşa'nın politikaları, tipik Metternich'çi olarak adlandırılacak politikalarıdır. Onlar için ‘hürriyet’ kelimesi, imparatorluğun muhtelif parçalarının anavatanından serbestçe ayrılmasını ima eden olumsuz bir mana taşımaktaydı” (s. 138). Bu bağlamda, ihanetle suçladıkları yüksek bürokrasiye karşı Yeni Osmanlıların dine sarılmaları şaşırtıcı değildir. Nitekim yüksek bürokrasinin Batılılaşma yolunda modernize ettiği kurumlar dini kurumlardır. Bu durumda, Yeni Osmanlıların modern Osmanlı'yı şekillendirirken dinden yararlanmayı önemli bir seçenek olarak görmeleri kaçınılmazdır. Nitekim Ziya Paşa'nın 1869'da “Yeni Osmanlılardan bir Zat” yazısında yüksek bürokrasiyi engin şeriat denizinin ortaya çıkardığı büyük fırsatları tamamen ihmal etmekle suçlaması (Aktaran Mardin, 2012, s. 132) bu durumun kanıtıdır. İşte böyle bir siyasi ortamda din, koruyucu bir kalkan olarak Osmanlı edebiyatına girmektedir. Burada şunu belirtmek gerekir ki din, Yeni Osmanlı entelektüelleri için bir amaçtan ziyade bir araç işlevi görmektedir. Örnek vermek gerekirse İslamcı görüşleriyle tanınan Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* adlı romanında başörtüsü, namaz gibi doğrudan İslamiyetle alakalı konuları işlemesine karşın Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi Tanzimat yazarlarının daha çok namus, dua gibi diğer dinlerde de yer alan konuları ele almaları buna işaret

etmektedir. Zaten Herkül Millas'a (2000) göre, ilk Türkçe romanların yazarları için Müslümanlık ve Hristiyanlık arasında fark yoktur:

Kimi yazarlara göre Hristiyanlar ile "biz" Müslümanlar arasında pek fark büyük farklar yoktur. Din "sorun" değildir. Özellikle Ahmet Mithat'a göre "dinlerin hepsi" aynı derecede yüceltir Tanrı'yı. Bundan Osmanlıcılar'ın kendi kültürlerinden yana bir tercihleri olmadığı, kendi inançlarına bağlı ve geleneklerine saygılı olmadıkları anlaşılmalıdır. (s. 32)

Yeni Osmanlıların bu düşüncelerinden dolayı eserlerinde İslami ibadetler yerine diğer dinleri de kapsayan dua ve namus gibi konulara değinmeleri tesadüf değildir. Bu bağlamda gayrimüslim tebaadan olduğunu düşündüğüm T. Abdi'nin hangi dine mensup olduğu bilinmese de dini araç olarak kullanan Yeni Osmanlı düşüncesine eklemeli olduğu söylenebilir. Nitekim T. Abdi bütün eserlerinde "namusunu koruyan kadınları" ele almaktadır. Bununla ilgili düşüncelerini de *Seyr-i Servinaz*'ın mukaddimesinde belirtir:

Ve bundan matlup ve maksad-ı aslı ise mütalaasına rağbet buyuran zevatın bu vecihle dahi şu âlem-i şuhudedde vukua fette olan hayal ve desais üzerine iffet ve istikametın akıbet-kar galebe ve kala-ı fitne ve desise bir cana fütuhât sancağını rekz edeceğini ikan ve izan eylemeleri niyet-i acizanesinden ibarettir. (s. 3)

Mukaddimesinde iffeti öne çıkaran T. Abdi, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de Müslüman anlatıcı kullanmıştır. Müslüman anlatıcı yukarıda bahsedilen Yeni Osmanlı düşüncesine paralel olarak dinin araç olarak kullanılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Kalyopi'nin metnin sonunda Nedime ismini alarak Müslüman olması gösteriyor ki, Kalyopi hikâyenin başından beri aslında Hristiyan bir Rum kızıdır. Bununla birlikte anlatıcı metin boyunca Kalyopi'yi İslam'a ait ifadelerle anlatmaktadır:

Cenab-ı Hakk'tan ümidini kat'etmeyerek (...) Cenab-ı Hakk'ın kendisini, böyle bir insan sakin olmaz adadan kurtardığını tekeffür (...) Tevekkeltü Taalallah deyip, Ziver Bey'in kendisine almış olduğu elbiseleri giyinip (...) ve batinen Cenab-ı Hakk'ın inayet ve merhametine sarılırdı. (...) yalnız Hüda'ya ümit ve kendisini ona teslim ederek. (s. 29-151)

Müslüman anlatıcının Hristiyan bir kızı Müslümanlığa ait ifadelerle anlatması yukarıda bahsedilen Metternich'çi hürriyet anlayışına karşı alınmış bir tavidir. Müslüman anlatıcı böylece gayrimüslim tebaanın da gayet dindar olduklarını göstererek ve Kalyopi'yi kendi dininde dua ettirerek Rumlar ve Türkler arasında pek fark olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Şerif Mardin'e (2012) göre Namık Kemal'in Salahaddin'in bir biyografisini yazması, Müslümanların siyasi birliğini sağlamaya çalışmak ve ayrılıkçı hareketleri önlemektir:

Diğer taraftan Rusya, savaşla birlikte Osmanlı bölgesinde güçlenmişti; Balkan milliyetçiliği ve ayrılıkçı hareketler, Rus Slavistlerinden gitgide daha çok işaret (ve cesare) almaya başlamışlardı. Bu, bir süredir Rusya'nın Balkanlar'daki kültürel nüfuzunun büyüklüğünün de farkında olan Yeni Osmanlıları endişelendirmekteydi. (s. 71)

Böyle bir ortamda bir Rum kızını Müslümanlığa ait ifadelerle anlatmak ve onu eserin sonunda Müslüman yapmak tamamen siyasi bir tavidir. Bu siyasi tavır, özellikle ahlak ve namus bağlamında gayrimüslim kadınları idealleştirme yoluyla edebiyata sirayet etmiştir. Millas (2012) bu noktada, Hristiyanların romanlardaki olumlu özelliklerine dikkat çeker: Bu romanlarda Batılı Hristiyanlar bir bütün olarak kötülenmez. Batı ve batılı kimseler tersine genel olarak olumlu, sevimli, ileri, dürüst ve mutlu kimselerdir. Hatta sık sık Batılı ve Hristiyan kadınlar yeteneklidir, dengelidir, kültürlü ve hoştur (s. 32). Bu durum, Kalyopi'nin eserde neden bu kadar çok idealleştirildiğini de cevaplandırmaktadır. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de anlatıcı Kalyopi'nin namusuna olan düşkünlüğünü okuru neredeyse bunaltacak bir biçimde her bölümde ele almaktadır. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi Kalyopi'nin namusunu koruma maceraları olarak nitelendirmek yanlış olmaz. Metnin aşk hikâyesini oluşturan Kalyopi ve Ziver Bey henüz ilk bölümde tanışmışlardır. Burada anlatıcı Ziver Bey'in edep ve ahlakını övmektedir. Buna karşın Kalyopi yine de yeni tanıştığı birine karşı dikkatlidir:

Ziver Bey'in bu babda kendisine ibraz eylemekte olduğu hamiyet –sırf insaf ve insaniyetten neşet eylemiş bir fedakârlık olduğuna kemal-i emniyet edemediğinden– şayet üzerime hücumla bir sarkıntılık eder havf ve telaşıyla birkaç adım ileri gider ve aralıkta göz ucuyla Ziver Bey'e doğru atf-ı nazar ederdi. (s.11)

Aynı idealize etme durumu Kalyopi ile Ziver Bey'in birbirlerine âşık oldukları esnada bakış açılarının farklılığında görölmektedir. Ziver Bey, her ne kadar Kalyopi'nin ahlakını beğense de ona olan aşkı fiziksel görünümüne olan ilgisinden kaynaklanmaktadır: “Ziver Bey dahi böyle kader ve tecellisi kendisinininkine muvafık ve hüsn-i cemali mutabık bir duhter-i Pakize hakkında o gece ifaya medyun olduğu şefkat ve merhameti giderek muhabbete tahvil olarak: ‘Bari onu hiç değilse pencerede olsun bir defa da gündüz gözüyle göreyim’” (s. 17). Ziver Bey'in aşkı Kalyopi'nin güzel yüzü ile başlamıştır. Kalyopi'nin aşkı ise Ziver Bey'in ahlakı sayesinde başlamıştır: “Ziver Bey'in kendi hakkında ibraz ve izhar eylediği şefkat ve hamiyet eseri olmakla kata hayal ve hatırından çıkarmayıp, daima tezkar ve miri mümaileyhin bu ahlak ve necibesini yâd ve karar ederdi” (s. 16). Bu bağlamda kendi namusuna oldukça dikkat eden Kalyopi için karşı cinste aradığı temel özellik namustur. Anlatıcı her ne kadar metnin başında Ziver Bey'in yakışıklılığını vurgulasa da Kalyopi'nin gözünden metin boyunca Ziver Bey'in fiziki güzelliği hakkında herhangi bir tasvir göremeyiz. Bu durum idealleştirilen Hristiyan kızının herhangi bir cinsel çağrışımından uzak tutulmaya çalışıldığının da bir göstergesidir. Maceraları boyunca Kalyopi'nin karşısına iki türlü tehlike çıkmıştır: Yabani hayvanlar ve namusunu kaybetme tehlikesi. Geleneksel hikâyenin en önemli motiflerinden biri olan kılık değiştirme motifi *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de Kalyopi'yi namusuna karşı olan tehlikelerden korumak için kullanılmıştır. Anlatıcının metinde yarattığı heyecan da genel olarak Kalyopi'nin namusunu koruması konusundadır.

Bunun en açık örneği Kalyopi'nin metnin sonlarına doğru gittiği bir köyün

kahvesinde eşkıyalar arasında yaşadığı gerilimde görülmektedir:

Merkumlar her birisi ayakta canavar gibi öğürerek ve sefihane pek türlü tarz ve tavırla birbirlerinin elbiselerini yırtacak mertebede çekip çekiştirerek güya oynaşıp şakalaşırlardı. Bu sırada merkumlardan birisi arkadaşlarından birinin kendisini itmesiyle Kalyopi'nin yatmakta olduğu tarafa düşüp başını Kalyopi'nin ayaklarına çarptıkta, kanlanmış gözlerini açıp orada bir adam yatmakta olduğunu görerek hiddetli tarzla kahveciye hitaben:

-Yahu burada yatmakta olan kimdir? diye sual eyledi. Kahveci dahi çapkının biri olmakla, merkuma cevaben:

-Ne bileyim, bir garip yolcuymuş. Bir güzel kız, ya karı olmuş olsa buraya gelmez ya. Gebecerek olan köpekler gelip benim kahvede yatarlar. Dedikte merkum kahveciye

-Ah, öyle bir kız olsaydı iyi olurdu. Şimdi alıp da şu dağın arkasına götürürdük. Fakat her ne halse öyle şey olmaz.

(...)

Binaberin helecan-ı kalbinden naşi nefesi tutulup kendi kendiye: "İşte şimdi elden gittim. Dağ başında bir küme kurdun eline düşmüş bir zayıf kuzu misilli şimdi bu edepsizler beni parça parça edecekleri bi-iştibahtır.

(...)

Kalyopi o dem büyük bir kazadan kurtulanlara mahsus olduğu üzere büyücek bir nefes alıp şu azim beladan dahi halas olduğuna gayetle sevinip şad oldu.

(s. 127-130)

Burada kendisini uyuyormuş gibi gösteren Kalyopi'nin haydutun konuşması

sırasında yaşadığı heyecan ve gerilim önemlidir. Anlatıcı bu bölümde hem metin

boyunca çok az kullandığı diyalog tekniğini kullanmakta hem de Kalyopi'nin bakış

açısını yansıtarak olayı değerlendirmektedir. Diğer yandan Kalyopi, maceraları

sırasında birçok kez denize düşüp tahta parçasına tutunarak ölümlerden dönse de bu

bölümler heyecanlı bir biçimde anlatılmaz ve çabuk geçilir:

Diğer taraftan dahi dalgaların birkaç defa gemiyi yerden yere vurmasıyla külliye pare pare ve derununda bulunanların dalgalara teslim ve deryaya gark ile telef olduklarını gördüğü esnada Kalyopi'nin gözüne bir büyücek tahta parçası ilişmekle sair şeyden ümidini külliye katedip hemen küçük çantası boynunda bağlı olduğu halde kendisini can alametiyle o tahta parçasının üzerine attı. (ss. 45-46)

Kalyopi'nin namusunu koruması ile ilgili bölüm oldukça detaylı bir biçimde ele

alınırken canını kurtardığı bölümlerin böyle yavaş bir biçimde geçilmesi

göstermektedir ki, anlatıcı açısından Kalyopi'nin namusunu koruması, canını korumasından daha önemlidir. Anlatıcı Kalyopi'nin kendisini erkeklerden korumasını ayrıntılı bir biçimde anlatarak okurun Kalyopi ile özdeşleşmesini sağlamaktadır. Bu durum, kamusal alanı düzenlemeye çalışan Yeni Osmanlı düşüncesine bağlı olarak gayrimüslim tebaanın da tıpkı “bizler” gibi, hatta bizden daha namusuna düşkün kimseler olduğunun gösterilmesi ve yukarıda bahsedilen ayrılıkçı düşünceye karşı edebiyatın bu şekilde kullanılmasının bir sonucudur.

#### 2.4 Piyasa olarak edebiyat ve heyecan yaratma çabası

*Sergüzeşt-i Kalyopi* bir macera anlatısı olarak kaleme alınmıştır. İsminden de anlaşıldığı gibi okuyucu maceralı bir dünyanın içerisine çekilmektedir. 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatı yukarıda da bahsedildiği gibi dönemin siyasi yapısından ve gelişmelerinden oldukça etkilenmiştir. Bununla birlikte, yeni yeni filizlenmeye başlayan bu edebiyat ayrıca ekonomik açıdan da bir gelir kaynağı meydana getirmektedir:

1840'lardan başlatılsa da basılı yeni edebiyat çevirileri konusunda asıl dönüşüm ya da “popülerleşme” 1870'lerden sonra yaşanmıştır. Erkul'un tezi Tanzimat dönemi çevirileri okur kitlesinin değişimi bağlamında daha ayrıntılı bir okumasına zemin sağlaması ve kitap basımının bir “piyasa” olarak ortaya çıkışını göstermesi açısından önemlidir. (Demirkol, 2015, s. 6)

Osmanlı okur topluluğunda yaşanan bu değişim ve piyasa olarak edebiyatın ortaya çıkışı görüldüğü kadarıyla heyecanlı ve maceralı romanların daha çok çevrilmesine yazılmasına ve satılmaya çalışılmasına sebep olmuştur. Ahmet Mithat'ın edebiyat piyasasında yarattığı etki bu duruma iyi bir örnek oluşturmaktadır. Ahmet Mithat'ın 1874-1885 yazdığı romanların dönem üzerinde yarattığı etkiyi inceleyen 1885 tarihli bir gazete yazısında Mithat'ın 1874 yılında yayımladığı bir macera romanı olan *Hasan Mellah*'ın o dönem yarattığı etki gösterilmektedir:

Fas memalikinginde zuhur ettirdiği asıl sahib-i sergüzeşte Avrupa'yı, İstanbul'u, Mısır'ı, Arabistan'ı gezdirerek her birinde nice vakayi-i hayret-efzaya tesadüf ettirmiş ve bahusus hikâyeyi sırf hayalden ibaret tertip etmeyip meyanında Fas ve İspanya ve Osmanlı ve Mısır tarihlerine muvafık birçok garaib dahi katmış olduğundan bu hikâyenin İstanbul'ca mazhar olduğu rağbet, Monte Kristo'yu kat kat geçerek hikâyenin hitamından sonra muharrire gönderilen yüzlerce mektuplarda vakayi-i mezkûrenin daha ziyade uzatılması musırran iltimas kılınmakla ilk cilt olan asıl Hasan Mellah cildine bir de "Zeyl" ilave edilmiştir. (Aktaran Durgun, 2010, s.155)

Görüldüğü üzere Osmanlı dışında geçen ve "nice- vakayi-i hayret-efzaya tesadüf ettirmiş" bir roman olan *Hasan Mellah* o dönemki edebiyat piyasasında önemli bir etki bırakmıştır. Öte yandan T. Abdi, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin mukaddimesinde tıpkı Ahmet Mithat gibi "nadirü'l-emsal bir menkıbe-i acibe" kaleme alarak heyecanlı bir eser yazmaya çalışmıştır. T. Abdi *Seyr-i Servinaz*'ın mukaddimesinde ise "Servinaz ismiyle şöhret bulmuş olan nadirül emsal bir vuku-ı hayret-fezanın hikâyesini" (s.3) kaleme almıştır. Hem Ahmet Mithat'tan hem de T. Abdi'den anladığımız kadarıyla bir hikâyenin o dönemde hayret-feza olması önemlidir. Bu durum yeni oluşmaya başlayan Osmanlı okur kitlesinin şaşırtan ve keyif veren eserlere yönelmesinden kaynaklanmaktadır. Böylece yeni oluşan piyasa, tefrika olarak yayımlanan romanların bölümlendirmelerini de etkilemiş, yazarın bölümü en heyecanlı yerde kesmesine sebep olmuştur: "Bu yazar sadece kalemiyle geçinmekle kalmamakta, aynı zamanda yazdığı satır başına para aldığı için neyi ne kadar yazacağını, tefrikayı nerede keseceğini iyi bilmektedir" (Köroğlu, 2012, s. 134). T. Abdi'nin böyle bir Osmanlı edebiyat piyasasında var olma çabasını göstermek adına *Zavallı Kızcağız*'ın mukaddimesindeki şu kısım önemlidir:

Beyandan müstağnidir ki bir ebniyenin inşaasına mübaseret olundukta evvela taştan temeller atılıp mutantan divan haneler ve enva resimlerle münakkaş ve müzehhep olarak tazyin olunmuş odalar sonradan ilave olduğu misilli bir hadisenin de ibtida-ı naklinde aynen bu hal vuku bulur. Bu ecilden iş bu hikâyenin birinci ve ikinci cüzleri sonradan zikir olunacak hususların mukaddemesi makamında addolunduğundan en tuhaf ve letafetli mahalli sonradan çıkarılacak cüzlerde piş-i nazar-ı mütalaya koyularak seyr ü temaşa olunacaktır. (s. 3)

T. Abdi bina örneği üzerinden birinci ve ikinci cüzlerde hikâyenin kahramanlarını tanıtarak hikâyenin temelini atacağını belirtir. Burada okuyucunun sıkılma ihtimaline karşın hikâyenin en heyecanlı taraflarını diğer bölümlere sakladığını belirtmesi o dönemki Osmanlı edebiyat piyasasında yer bulma çabasından kaynaklanmaktadır. Sonuç olarak, T. Abdi'nin mukaddimelerinden Tanzimat Dönemi yazarlarıyla belli ortaklıklar içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca eserlerini üretirken dönemin siyasal ve ekonomik yapısından da etkilenmiştir. Bu bağlamda girişte de belirttiğim üzere *Sergüzeşt-i Kalyopi*'den bahseden çalışmaların onu geleneksel çerçeveden ele almaları ya da metni sadece türsel bakımda tartışmaları T. Abdi'nin ve eserlerinin Tanzimat Dönemi romanları ile bağlantısını göz ardı etmeye sebep olmuştur. Hâlbuki T. Abdi'nin mukaddimelerinde kurduğu edebiyat görüşü dönemin diğer yazarlarıyla tercüme eserlere karşı takındığı tavır dışında benzerdir. Her mukaddimesinde ele aldığı üzere kendisi tercüme romanların gücünün farkındadır. Mukaddimelerindeki bu farkındalık hali yeni bir Osmanlı edebiyat piyasasının kuruluşunda yer almaya çalıştığını göstermektedir. Bununla birlikte birbirine benzer tarzda yazılmış *Hasan Mellah* ve *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi karşılaştıracak olursak *Hasan Mellah*'ın yarattığı büyük etkiyi *Monte Kristo* gibi Osmanlı edebiyatında sevilen ve çok okunan bir tercüme romandan yola çıkarak kaleme alınmasına bağlayabiliriz. Yönünü Batı'ya çeviren Ahmet Mithat'a karşın T. Abdi, gelenekten gelen bir hikâyeyi kullanmayı denemiş fakat Ahmet Mithat gibi başarılı olamamıştır. Bu bağlamda oluşmakta olan Osmanlı edebiyat piyasasında ve okur çevrelerindeki talebe ve ihtiyaca Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi yazarlarla T. Abdi farklı cevaplar vermişlerdir. Bu farklı tercihlerin sonunda tercüme romanları önemseyen ve Namık Kemal'in deyişiyle "taklit"i benimseyen yazarlar edebiyat kanonuna

girmişlerdir. T. Abdi ise bu yeni ihtiyaçları fark etmesine karşın ona geleneğin içerisinden bir cevap vermeye çalışmış ve edebiyat kanonuna dâhil olamamıştır.

### BÖLÜM 3

#### *SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ* HALK HİKÂYESİ Mİ?

Halk hikâyesi tür olarak oldukça geniş ve bu bağlamda da sınıflandırması zor olan bir kavramdır. Türün özellikle masal, destan ve klasik edebiyattaki hikâyeler gibi türlerle ilişkisi sınıflandırmayı zorlaştırmaktadır. Nitekim Mustafa Nihat Özön (1985) hikâyeleri “Eski Edebiyatımızda Hikâye” başlığı altında hem klasik hem de halk hikâyelerinden oluşan beş farklı bölüm olarak sunarken aslında türün muğlak yapısını da ortaya koyar: “Bu bölümlere ayrılan hikâyeler arasında sıkı ilişki ve birbiri içine girmeler bulunmakla beraber, her birinin ayrı ayrı karakterleri vardır” (s. 40). Halk hikâyeleri üzerine birçok araştırma yapmış olan Pertev Naili Boratav (2002) ise kendisinden önce yapılmış tasnifleri yeterli bulmaz. Halk hikâyelerinin tasnifi esnasında diğer türlerden ayrıştırılmasından bahsederek halk hikâyelerini içerik olarak aşk ve kahramanlık hikâyeleri olarak ikiye ayırır (s. 16). Boratav, bununla birlikte “nev’i meselesi” başlığı altında bu hikâyelerden farklı olarak “realist halk hikâyeleri”, “meddah hikâyeleri” gibi farklı halk hikâyesi türlerini de incelemeye açar. Boratav’ın tasnifine benzer bir tasnif yapan Nerin Köse, *Araştırmalar* (1996) adlı kitabında halk hikâyelerini konu bakımından aşk hikâyeleri, kahramanlık hikâyeleri ve realist hikâyeler olarak üç bölüme ayırır. Boratav’ın tür olarak baktığı realist hikâyeler Köse’nin tasnifinde konu kısmında yer alır. Görüldüğü üzere halk hikâyesinin kendi terminolojisi içerisinde de çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. Bununla birlikte Boratav’ın ortaya koyduğu görüş halk edebiyatı çalışmaları içerisinde benimsenmiştir.

*Sergüzeşt-i Kalyopi*’yi hikâye olarak gören araştırmacılar onu Boratav’ın yaygınlaştırdığı terminoloji içerisinde sınıflandırmışlardır. Bu açıdan metni hikâye

olarak alımlayanlar, “halk hikâyesi”, “halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikâyeler”, “realist anonim hikâye”, “kitabi, mensur, realist halk hikâyesi” gibi kavramları kullanmışlardır. Bu kavramlar türsel anlamda aslında temel olarak ikiye ayrılmaktadır: Halk hikâyesi ve realist halk hikâyesi.

### 3.1 Halk hikâyesi olarak *Sergüzeşt-i Kalyopi*

*Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi bir halk hikâyesi olarak okuma çabası Mustafa Nihat Özön tarafından başlatılmıştır. Özön, “Eski Edebiyatımızda Hikâye” üst başlığı altında hikâye geleneğini birbiriyle bağlantılı beş bölüme ayırmış, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi ise “Halk Arasında Ağızdan Ağıza Aktarılan Hikâyeler” başlığı altına almıştır. Burada ilginç olan nokta, Özön'ün beş hikâye sınıflandırması arasında halk hikâyesini “halk arasında yazılışından okunan hikâyeler” ve “halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikâyeler” olarak ayırmasıdır. Birinci başlıktaki hikâyeler âşık tarzı geleneksel halk hikâyeleriyle *Muhayyemat*, Tifli hikâyeleri gibi hikâyeleri ele alınırken ikinci gruptaki hikâyelere örnek olarak ise sadece *Sergüzeşt-i Kalyopi* verilmiştir. Pertev Naili Boratav, halk hikâyelerinin mevzu, şekil ve üslup meselelerini inceledikten sonra nev'i meselesi altında halk hikâyesinin destan, masal, roman, halk şiiri ve realist halk hikâyeleri ile ilişkilerini inceler. Halk hikâyesi ile realist halk hikâyelerinin ayrı türler olduğunu düşünen Boratav, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi realist halk hikâyeleri arasına koymaz. Boratav'ın *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi geleneksel bir halk hikâyesinin yazıya geçirilmiş hali olarak gördüğü söylenilebilir. Bunun nedeni, Boratav'ın *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi halk hikâyelerinin roman üzerindeki tesirini göstermek için kullanmasıdır. Ona göre Ahmet Mithat'ın *Henüz Onyeddi Yaşında* romanının bir “halk hikâyesi” olan *Sergüzeşt-i Kalyopi*'den etkilenmesi olasıdır: “Kalyopi'nin maceraları –hiç olmazsa maceranın din ayrılığı yüzünden birtakım felaketlerin

çekilmesi teması– o kadar birbirine benziyor ki; üstelik kahramanların isim iştiraki, romancımızın bu hikâyeden ilham almış olması ihtimalini derhal hatıra getiriyor” (s. 74). Boratav’ın bu kıyaslamayı yapması onun *Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin modern anlatıya daha yakın taraflarını ele almadığını göstermektedir. Tam tersi bir yaklaşımla Ahmet Mithat’ın gelenekle bağlantısını ortaya koymaya çalışmıştır. Yukarıdaki bölümde de görüldüğü üzere T. Abdi’nin dönemin önemli entelektüellerinden olan Ahmet Mithat’la benzer tarafları mevcuttur. Ahmet Mithat da halk hikâyeleri geleneğinden faydalanmıştır. Berna Moran’a (2015) göre Mithat, *Monte Kristo*’dan etkilenerek yazdığı *Hasan Mellah* romanında âşık hikâyelerinin kalıplarını kullanmıştır.

Ahmet Mithat ilk romanı *Hasan Mellah*’ı *Monte Cristo*’dan esinlenerek yazdığını söyler. Anlaşılan *Monte Cristo*’nun sürükleyici niteliğine imrenmişti yazarımız. Ne var ki böyle bir roman yazmaya kalktığı zaman *Monte Cristo*’nun yapısını ve tema’sını almak yerine âşık hikâyelerinin yapısını, tema’sını ve kahramanlarını, bol serüvenli sürükleyici bir romana uygun bir biçimde kullandı. *Hasan Mellah*’ın gerçekte âşık hikâyelerini bir Batı romanına dönüştürme çabası olduğunu kanıtlamak kolaydır. (s. 32)

Bununla birlikte Boratav’ın *Sergüzeşt-i Kalyopi*’yi ele alma biçimi tıpkı Moran’da gördüğümüz gibi Mithat’ın halk hikâyelerini dönüştürme çabası şeklindedir. Nasıl ki, Mithat *Hasan Mellah* ile âşık hikâyelerini Batı romanına dönüştürdüyse *Sergüzeşt-i Kalyopi*’den etkilenerek *Henüz On Yedi Yaşında*’yı üretir. Bu bakış açısı belirli problemler yaratmaktadır. Her şeyden evvel Boratav’ın *Sergüzeşt-i Kalyopi* ve *Henüz On Yedi Yaşında* arasında kurduğu bağ gevşektir. Maceranın din ayrılığı yüzünden başlaması doğru olmakla birlikte iki eserin olay örgüleri birbirinden oldukça farklıdır. Din ayrılığı da sadece *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de değil, eski gelenekteki hikâyelerde de mevcut olan bir durumdur. Diğer yandan *Sergüzeşt-i Kalyopi* bu bölümde de ele alınacağı üzere tam anlamıyla bir halk hikâyesi değildir. O halde *Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin neden bir halk hikâyesi olarak görüldüğü sorusu

ortaya çıkmaktadır. Araştırmacıların *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi bir halk hikâyesi olarak görmelerinin başlıca sebebi, T. Abdi'nin mukaddimede ağızdan ağıza dolaşan bir hikâyeyi yazıya geçirdiğini iddia etmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun dışında eseri, içerik ve biçim bakımından halk hikâyesi ile birlikte incelememişlerdir. Yukarıdaki bölümde belirtildiği üzere T. Abdi'nin edebiyata olan yaklaşımı Tanzimat romancılarının yaklaşımından farklı değildir. O halde nasıl ki Ahmet Mithat *Monte Kristo*'dan etkilenerek bir roman kaleme alırken âşık hikâyelerinden yararlandıysa, temel amacı bir halk hikâyesini yazıya geçirmek olan T. Abdi'nin de bu hikâyeyi üretirken Batı romanından etkilenmesi de mümkündür. Bu açıdan yaklaşıldığında *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin halk hikâyesi ile içerik bağlamında ortaklıkları bulunsa da biçimsel bağlamda birçok farklılığı bulunduğu görülmektedir. T. Abdi her ne kadar bir hikâye kaleme almaya çalışsa da belirli noktalarda bu türü ihlal etmektedir.

Her şeyden evvel içerik olarak halk hikâyelerinde olağanüstü olaylar önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda halk hikâyelerinin masallarla bağlantıları kuvvetlidir. Nitekim Özön'ün (1985), "halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikâyeleri" tanımlarken onları masal olarak görmesi doğaldır:

Cinli ve perili masallar olduğu gibi, özellikle kadın kurnazlığını gösteren, kadınların hilelerinden geniş oranda söz eden hikâyeler de vardır... Bu çeşit hikâyelerin bazılarında zorunlu bir realizmin geçerlik bulduğunu da görüyoruz: Masalların anlatıldığı küçüğün değiştirilmek istenilen âdetleri, bir vesileyle masala katılır. (s.101)

Bununla birlikte Boratav'ın (2002), I. Kunoş, O. Spies, Nihat Sami Banarlı, Hikmet İlaydın gibi araştırmacıların tasniflerini masal ile halk hikâyesini ayırmadıkları için eleştirmesi (ss.15-16) bu türler arasında da biçimsel ve içerik bağlamında farklılıklar olduğunu gösterir. Halk hikâyelerinin masallarla aynı görülmesinin ve biçimsel farklılıklarının göz ardı edilmesinin sebebi halk hikâyelerinin de tıpkı masallar gibi

olağanüstü olaylara yer vermesidir. Nitekim halk hikâyelerini masaldan ayırmak istediği için onların realist yönlerini vurgulamaya çalışan Boratav (2002) en gerçekçi halk hikâyelerinde bile en azından Hızır'ın olaylara karışması yoluyla dahi olsa olağanüstülük olduğunu belirtir (s. 82). Özön ve Boratav, halk hikâyelerinin içerik olarak olağanüstü olaylar içerdiklerini belirtmelerine karşın *Sergüzeşt-i Kalyopi*'den halk hikâyesi olarak bahsetmişlerdir. Hâlbuki *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de bazı tesadüfler abartılı olsa da tek bir olağanüstü olay dahi yoktur. Halk hikâyeleri ile *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin yaklaşım farkını görmek için burada maceralar sırasında kahramanın başına gelen zorluklardan kurtuluş şeklini görmek yararlı olacaktır. Zorluklar karşısında halk hikâyelerinde “Hızır” motifi kurtarıcı roldedir: “Âşık Garip hikâyesinde, Kemah dağlarında fırtınaya tutulan Garip'e yardım eden de Hızır'dır. Asuman ile Zeycan hikâyesinde de Asuman bir dağın başında, kışta kalınca Hızır ona yardım ederek bir anda Mağrip şehrine ulaştırır” (alıntılayan Bars, 2010, ss. 18-19). Görüldüğü üzere dinî bir figür olan Hızır, olaylara mucizevi bir şekilde müdahale edebilmektedir. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de ise dinine bağlı bir karakter olarak ele alınan Kalyopi, başına gelen zorluklar karşısında hikâye boyunca sürekli Allah'a dua etmesine karşın mucizevi bir kurtuluş yaşamaz. İssiz bir adaya düşen Kalyopi'nin bu adadan kurtulma çabası realist bir yaklaşımla ele alınır. Öncelikle Kalyopi, ıssız adaya düştüğünde tek kurtuluş yolunun bir gemi olduğunun farkındadır:

Kalyopi bu minval meşruh-ı bahr-ı tefekkür ve yes-i eleme müstağrak olarak bir mikar sahili dolaştığı esnada “şayet bir taraftan bir sefine zuhur ederse ya ses veyahut diğer bir nesneyle işaret ederim de belki şuradan necat ve halasım mümkün olabilir” diye deryanın her tarafına atf-ı nîgah ederdi. (s. 24)

Adanın denizi gören taraflarından ayrılmayan Kalyopi, oradan geçmekte olan bir gemi sayesinde kurtulur: “mezkûr ağacın la-şek bir gemi sereni olduğunu anlamasıyla bir eline gözyaşlarıyla ıslanmış olan mendilini ve diğer eline mezkûr boş

peksimet torbasını alıp o yana doğru sallardı” (s. 28-29). Böylece Kalyopi'nin kurtuluşu gerçekçi bir biçimde verilmiş olur. Olaylara mucizevi bir müdahalenin yapılmaması T. Abdi'nin basit gerçekliğe ve neden-sonuç ilişkisine önem vermesinden kaynaklanmaktadır. Bu noktada T. Abdi o kadar dikkatlidir ki, bölümler arasında bile bu neden-sonuç ilişkisini korur. İkinci bölümde Kaptan, Kalyopi'ye adada yaşayabilmesi için birkaç günlük erzak verir. Üçüncü bölümde Kalyopi acıktığı zaman bunlardan birkaç tanesini yer (s. 27). Anlatıcı bir sonraki sayfada Kalyopi'nin kuru peksimetle on yedi gün boyunca güç hal ile idare edebildiğini belirtir (s. 28). Bunun sebebi şüphesiz kaptanın bıraktığı erzakın “birkaç günlük” olmasıdır. T. Abdi, bu küçük ayrıntılara verdiği önem ile halk hikâyesinin kalıplarından uzaklaşır ve on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi roman yazımına eklenir.

İkinci olarak halk hikâyelerinin belirli bir yapısı vardır. Hikâyeler fasıl, döşeme, asıl konu, sonuç ve dua, hikâye ile organik bağı olmayan efsane olmak üzere beş bölüme ayrılır (Türkmen, 1998, s. 590). Bu sınıflandırma, sözlü gelenekteki halk hikâyelerini açıklamak için kullanılsa da Boratav'ın (2002) da belirttiği gibi sözlü gelenekten kitaba, kitaptan sözlü geleneğe geçen bölümler olsa da basma ve yazma halk hikâyelerinin şekil ve üslubu sözlü gelenektekenden pek farklı değildir (s. 27). Bu noktada yazıya geçirilen halk hikâyelerine genellikle sadık kalındığı söylenebilir. Halk hikâyelerinin başlangıç bölümü olan fasılda şiir, türkü ve destan gibi nazım parçaları görülürken döşemede mensur tekerleme gibi yapılar görülmektedir (Boratav, 2002, s. 32). *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de ise fasıl ve döşeme gibi bölümler yoktur. Hikâye Fatih Sultan Mehmet'e kısa bir dua ile başlar. Ardından hemen birinci paragrafta Fatih'in vezirlerinden birisinin Ziver isimli bir oğlu olduğundan bahsedilir ki, hikâyenin ana karakterlerinden biridir. İkinci paragrafta ise Ziver Bey Kalyopi ile karşılaşır. Böylece asıl konuya doğrudan giriş yapılmış olur.

Bununla birlikte *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de anlatıyı destekleyen kısa bir iki beyit ile Ziver Bey'in Kalyopi'ye yazdığı bir küçük şiir de bulunmaktadır.

Üçüncü olarak Boratav (2002), sözlü gelenekten yazıya geçilirken “raviyân-ı ahbâr ve nâkılân-ı âsâr ve muhaddisân-ı rüzigâr şöyle rivayet ederler ki” başlangıç klişesinin sadece halk hikâyelerinde değil bütün yazılı hikâyelerde rastlanan bir klişe olduğunu belirtir (s. 27). Ayrıca “aldı bakalım ne dedi”, “aldı kız” gibi klişelerin de sözlü gelenekten yazılı hikâyelere geçtiğini belirtir. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de bu tarz klişe ifadeler yer almamaktadır. Hikâyedeki klişe tasvirler halk edebiyatı yerine klasik edebiyatın hikâyelerinden alınmıştır. Örneğin, Kalyopi betimlenirken “mah-tab misilli, peri-peyker, afitab, hubcemal” gibi kalıplar kullanılır. Bununla beraber Yeniçeri'ye (1986) göre klasik edebiyatımızdan gelen bu tarz klişelerle birlikte Kalyopi, ela gözlü, siyah zülüflü, uzun sırma saçlı gibi gerçekçi ifadelerle çizilmiş fizikî bir portreye de sahiptir (s. 108). Önemli bir diğer farklılık da hikâyenin dilinde kendini gösteriyor. Halk hikâyeleri yazmalarda ufak değişiklikler olsa da ananevi lisan ve dille yazılır (Boratav, 2002, s. 34). Tasvirlerin yerine daha çok diyaloglar kullanılır. Olayları anlatmak için kısa cümleler kullanılır:

O gün gittiler. Ertesi gün kaba kuşluğa kadar yürüdüler. Kaba kuşluk vakti baktılar ki öteden tek boynuzlu bir şey gelir. Mehmet Bey sordu: “Arkadaşlar, tek boynuzlu ne olur?” Biri dedi ki: “Beyim gergedan olur.” “İstemem!” dedi. Öbürü dedi ki: “Avcı olur, Mehmet Bey, dalında yay ok bulunur.” Mehmet Bey dedi ki “Yine istemem!” (Boratav, 2002, s. 199)

Görüldüğü üzere halk hikâyelerinde üç dört kelimeden oluşan cümlelerle birlikte romanlarda görülen karşılıklı diyalogların yerine sözlü kültürde sıkça rastlanılan dedi ki, eyitti gibi ifadeler kullanılmaktadır. Ayrıca dil oldukça anlaşılır ve sadedir. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin dili ise “ve” bağlaçlı ve fiilimsilerle uzatılmış, bazen bir sayfanın bir cümleden oluştuğu bir dildir:

Kalyopi şu beyitleri okur okumaz birdenbire aklını başına cem eyleyip şu varakparenin kendi çantasında ne vech ile bulunduğunu mülahaza eyledikte,

her halde kasaba-ı Kahire'den nısfül-leylde firar eyleyeceği esnada, sedir üzerinde telaşayla topladığı eşyalarla vaz olunmuş idüğünü ve elinden firar eylediği efendisinin ise o gece, pederinin mezarından avdetinde görmüş olduğu Ziver Bey olup nefyolunduğu haberini dahi komşulardan işitmiş olmasıyla terk-i diyar-ı ihtiyar ile kendisini aramaya çıkmış olduğunu iyice ıkan u izan eyledikte iki ellerini evvela birbirlerine ve saniye dizlerine çarpıp ah zalim felek bunca tehlikelerden sonra bana bu hile ve desiseyi dahi ettiğimi acaba ol benim canımdan aziz sevgilim şimdi nerelerde kaldı ve dünya gözüyle görüşmek tekrar müyesser olabilir mi? (ss. 74-75)

Alıntıladığım bu bölümden sonra Kalyopi'nin iç sesi beş altı satır boyunca yine devam etmekte, böylece bir sayfadan uzun bir cümle meydana gelmektedir. Metnin dili pek ağır olmamakla birlikte halk hikâyelerinin diline göre daha karmaşık olduğu görülmektedir.

İlk araştırmacıların *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi halk hikâyesi olarak okuma eğilimi bölümün başında da belirtildiği üzere metnin mukaddimesinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte hikâyenin halk hikâyeleriyle az da olsa benzer noktaları da vardır. Örneğin, şiir halk hikâyelerinde olduğu kadar olmasa da *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de de yer alır. Buna karşın *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de yer alan şiirler halk şiirinden öte klasik şiire yakındır. Bu bağlamda, metindeki şiirlerin “realist halk hikâyesi” olarak tanımlanan Tıflî hikâyelerinde yer alan şiirlerle daha fazla benzerlik içerdiğinden onlarla birlikte aşağıda detaylandırılacaktır.

*Sergüzeşt-i Kalyopi*'de olağanüstü olayların bulunmayışı yukarıdaki bölümde de ele aldığım gibi onu halk hikâyelerinden ayıran temel unsur olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca Anadolu coğrafyasında âşıkların oluşturdukları hikâyelerin dili ile *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin dili arasındaki fark da metni klasik bir halk hikâyesi olarak ele almayı imkânsız kılmaktadır. Bu durumu fark eden bazı araştırmacılar hikâyeyi “realist halk hikâyesi” olarak ele almışlardır.

Ali Öztürk (1985), *Türk Anonim Edebiyatı* isimli eserinde *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi “Realist Anonim Hikâyeler”e örnek olarak gösterir. Bununla birlikte

Öztürk'ün realist olarak tanımladığı şey biçimsel olarak bir edebiyat akımından ziyade o dönemki toplum gerçekleri ile metin arasında kurduğu bağıdır:

Kaynağını Osmanlı toplum yapısından alan 'Kalyaponi' hikâyesini düşünürsek, reel çizgiler üzerine geliştiğini görürüz, bu toplumda iki veya daha fazla inanca sahip toplulukların yaşadığı bir gerçek olduğu gibi, bu toplumu oluşturan fertlerin arasında da birçok gönül bağları ve buna dayanan birçok trajik olayların yaşandığı da bir gerçektir. (s. 81)

Ali Öztürk, T. Abdi'den bahsetmeyerek Kalyopi hikâyesini anonim bir hikâye olarak okur. Bununla birlikte eserin anonimliğiyle ilgili herhangi bir kaynak göstermez.

Muhtemelen Öztürk, Özön ve Boratav gibi T. Abdi'nin yazdığı mukaddimeye göre hareket etmiş, halk arasında böyle bir anonim hikâyenin varlığından Osmanlı toplum yapısı üzerine çıkarımlarda bulunmuştur. Bununla birlikte bir sonraki bölümde de göreceğimiz üzere Osmanlı toplumunun çok kimlikli yapısını yansıttığından dolayı *Sergüzeşt-i Kalyopi* gibi bir hikâye, belirli siyasi mesajları verme bağlamında oldukça işlevseldir.

Kayahan Özgül (2002) ise *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin *Telemak*'tan etkilendiğini iddia ederken onu "kitabi, mensur, realist İstanbul hikâyeleri" arasına alır: "Kitabi, mensur, realist İstanbul hikâyeleri içinde telakki edebilecek olan bu hikâye, millilik adına bir iddia taşır" (s.2 40). Özgül'ün *Sergüzeşt-i Kalyopi* ile *Telemak* arasında kurduğu iddialardan bazıları şunlardır:

b. Calypso, olağanüstü güçleri ile kendisini değiştirerek *Mentor* adında bir erkeğe dönüşür. Kalyopi'nin böyle fevkaladelikleri yoktur. Onu da ağabeyi Kostantin bayılarak erkek elbisesi giydirir.

c. Calypso'nun Ulyse'i beklediği yer bir adadır ve Akdeniz'dedir. Kalyopi de bindiği gemiden Akdeniz'de bindiği bir adaya bırakılır.

ç. *Telemaque*'a aşık olan prensesin karşılığı olarak bu hikâyede de Melike *Çeşm-i Ahu Sultan*'ın aşkı vardır.

... e. *Telemaque*'ın babasını aradığı gibi Kalyopi'de *Ziver Bey*'i arar. (s. 240).

Özgül'ün bulduğu benzerlikler metinlerde var olsa da birebir bir etkinin varlığını iddia etmek güçtür. İlk olarak Özgül, Kalyopi ve Calypso'nun isim benzerliğinden yola çıkarak bu kahramanları birbirine benzetmektedir. Daha sonraki maddelerde ise

görüldüğü üzere Kalyopi ile Telemak'ı benzetmektedir. Kılık değiştirme, Akdeniz coğrafyasında geçen maceralar anlatma gibi benzerlikler zaten dönemin diğer anlatılarında da yer aldığından şaşırtıcı değildir.

“Realist İstanbul hikâyeleri”, “realist halk hikâyeleri” gibi kavramlar genel olarak Tıflî hikâyeleri için kullanılmaktadır. Türün tanımını yapan Boratav'a (2002) göre bu hikâyelerin esas özellikleri tamamıyla realist olmalarıdır. Ona göre en realist halk hikâyelerinde dahi Hızır olaylara karışır fakat bu hikâyelerde bu bile görülmez (s. 82). Tıflî hikâyeleri, 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar uzanan bir süreç içerisinde yayımlanmışlardır. Farklı yüzyıllarda ve farklı edebiyat ortamlarında oluştuğundan türsel olarak sınıflandırılmasında belirli güçlükler vardır. Bu hikâyeler üzerine en kapsamlı çalışmayı hazırlayan David Selim Sayers'a (2013) göre Tıflî hikâyeleri, baskı teknolojisinden alfabeye kadar uzanan farklılıklara sahiptir (s. 125). Bu farkları inceleyen Sayers (2013) sonuç olarak Tıflî hikâyelerinin kendine özgü bir edebi tür olduğunu iddia eder:

Görüldüğü gibi Tıflî hikâyeleri, gerçekten de bir doğum, gelişim ve zayıflama süreci yaşamıştır. Hikâyelerin doğum aşaması, yazma ve litografya yapıtları kapsar. Gelişim aşaması, 19. yüzyıl hurufat yapıtlarından oluşur. Zayıflama aşaması ise, 20. yüzyıl Tıflî hikâyelerini içine alır. Tıflî hikâyeleri, farklı edebi geleneklerin özelliklerini bir araya getirerek doğmuştur. Bunun ardından hikâyeler, bu özelliklerden bazılarını sentezleyerek gelişmiştir. Son olarak da hikâyelerin yarattığı sentez, toplumsal güncelliğini yitirmiş ve hikâyeler, tarih sahnesinden çekilmiştir. Bu aşamalar, bir edebi türleşme sürecinin parçalarıdır. Dolayısıyla, Tıflî hikâyeleri külliyyatının, başlı başına bir edebi tür olduğu söylenebilir (s. 129).

*Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin Tıflî hikâyeleri ile birçok ortak noktası

bulunmaktadır. Bununla birlikte Tıflî hikâyelerinin üretilmesi uzun bir süreci kapsadığından bu ortak noktalar dönemden döneme ve hikâyeden hikâyeye değişmektedir. Bu bağlamda nasıl ki *Sergüzeşt-i Kalyopi*, geleneksel hikâyeler ve modern anlatılarla benzer taraflar içeriyorsa, Tıflî hikâyeleri ile de benzerlik

içermektedir. Bununla birlikte anonim olarak yayımlanan ve dönemden döneme değişen Tıflî hikâyeleriyle T. Abdi tarafından yazılan *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi sırf metinler olağanüstülük içermiyor diye aynı tür altında incelemek pek doğru değildir. Yine de bu metinler arası benzerliğin dönem içerisinde talep edilen hikâye formunu göstermesi bağlamında önemli olduğu görülmektedir.

*Sergüzeşt-i Kalyopi* ile Tıflî hikâyeleri arasındaki en temel benzerlik tarihsel gerçekçilik iddiasıdır. Sayers'a (2013) göre Tıflî hikâyeleri ilk aşaması olan yazma ve litografya yapıtlarının en belirgin özelliği tarihsel gerçekçilik iddiası ve toplumsal güncelliktir (s. 126). Bu yapıtlarda olaylar Sultan IV. Murat zamanında geçmektedir. Örneğin "Letائفname", hikâyenin "Sultan Murad Han" zamanında geçtiğini belirterek başlar:

Kıssa-güyan-i hikmet-şinas ve raviyan- fazilet-iktibas şöyle rivayet ederler ki Sultan Murad Han 'aleyh-ir-rahmet ve-l-gufran hazretlerinin zaman-i devlet ve saadet-i saltanat ve 'adl-i adaletlerinde, Hacı Tursun nam bir bezirgân-ı muhteşem-be-nam, mürüvvet-i sahada bi-nazir, nimet-i mevfura malik, ihsan ile ihvanına dest-gir idi.(Sayers, 2013, s. 253).

Benzer bir giriş, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de de görülmektedir:

Hak sübhane ve teala hazretleri, dünya durdukça nam ve şan ve şevket ve azamet ve kudretini daim ve taç ve tahtını kaim ve nesl-i pakını var ve serir-i saltanatında ber-karar buyursun. Amin. Ya muin. Gazi Sultan Mehmed Han hazretleri İstanbul'u feth buyurdıkları eyyam-ı meserret-i hengamda vezir-i Felatun-tedbirlerinden birisinin Ziver Bey isminde ve dünya güzeli demeye şayan bir tek evladı olup. (s. 5)

Görüldüğü üzere iki metin de Osmanlı padişahlarına bir övgü ile başlayıp hikâyenin kahramanlarının bu padişahların dönemlerinde yaşadıklarını belirtir ve hikâyeler bu kahramanların başına gelen olaylar ile devam eder. İkinci bir benzer özellik hikâyelerin dilidir. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de bir önceki bölümde gösterdiğim üzere -ip, -up gibi zarffiillerle -ken gibi sıfatfiillerin yer aldığı uzun cümleler vardır. Tıflî hikâyeleri, zaman zaman halk hikâyelerinde sıkça rastlanıldığı gibi kısa cümleler içerse de ondan farklılaşarak tıpkı *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de olduğu fiilimsilerle

uzatılmış bölümler de içermektedir. “Hançerli Hikâye-i Garibesi” hikâyesinde neredeyse bir sayfaya yakın uzunlukta bir cümle geçmektedir:

Mutriban-ı hoş-elhan, bir taraftan aheng-i nagamat-i ferah-feza, ve kameriyyan-ı bala-hane-i serv-i bostan, tavk-i der-gerden-i şevk ü sürur olup serv-kametler, senalarıyla .....on beş gün kadar zevküsefa etmekte iken.... Süleyman Bey’in vech-i kamer’e veçh-i dil-hah üzere eyyam-ı müteaddit nigeran ve hanımın mestliği aleminde vuslatına bi-d-defaat yol bulup.... Arz-ı muhabbet ederlerken...Süleyman Bey’in bir mekkar-i rüzgar, meyve-çin-i bağ-ı ittisali olması için nice şivelerle dil-rübası olduğunu görücek düştü, bayıldı. (Sayers, 2013, s. 325)

“Hançerli Hikâye-i Garibesi” (1851) ve *Sergüzeşt-i Kalyopi* (1873) 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış metinlerdir. Bu dönemin Osmanlı edebiyatının modernleşmesi açısından önemi göz önüne alındığında halk hikâyesinin dilinden ayrılan bu tip uzun cümlelerin bazı kusurları olsa da yeni edebiyat dilinin inşası bağlamında önem taşıdığı ortadadır. Diğer bir önemli özellik ise hikâyelerde yer alan nazım parçalarıdır. Tıflî hikâyelerinde nazımın konumu hikâyeden hikâyeye değişmektedir. “Hançerli Hikâye-i Garibesi”nde nazım nesir kadar önemli konumdadır. Metnin kahramanları birbirlerine uzun gazeller okumaktadırlar. “Hikâye-i Cevri Çelebi”de ise üç beyit yer alırken bunlar kahramanların ağzından değil, anlatıcı tarafından hikâye ile ilişkilendirilerek verilir:

Kayıkçı dahi gelip bunları alıp doğru Çavuşzade’nin evine karib iskeleye çıktılar ve Çavuşzade, Rukiye Banu’yu alıp hanesine götürdü.  
Şikârın sayd edip şahin havada  
Emin olmaz meğer ola yuvada  
İşte bir miktar canları yerine geldi. (s. 411)

*Sergüzeşt-i Kalyopi*, uzunluk ve dil özellikleri bağlamında “Hançerli Hanım” ile benzerlik taşısa da nazımın metindeki işlevi bağlamında “Hikâye-i Cevri Çelebi”ye yakındır:

Batınen Cenab-ı hakkın inayet ve merhametine sarılırdı.  
Nahüda olmamış olsaydı Hüda tufanda  
Keşti-i Nuh’a ne yelken dayanırdı ne seren  
beytinin mazmun-ı münifince Kalyopi’nin sarıldığı şu tahta parçasının dahi

kaptanı Cenab-ı rabbül-alemin olmakla yelken ve serene asla ihtiyaç hissetmeyip hatta mezburenin kalbine dahi teselli bahşolurdu. (s.46)

Bununla birlikte otuz iki sayfalık “Hikâye-i Cevri Çelebi”de üç beyit yer alırken yüz yetmiş üç sayfalık *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de sadece iki beyit bulunmaktadır. Geleneksel hikâyenin en önemli öğelerinden biri olan nazmın *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de çok zayıf bir biçimde kullanılması, T. Abdi’nin yeni bir anlatı talebine cevap verirken nesrin önemini ortaya çıkarmak için gelenekteki nazmı azaltma çabasından kaynaklanıyor olabilir.

Tıflı hikâyeleri ile *Sergüzeşt-i Kalyopi* arasında belirgin farklar da mevcuttur. İlk olarak birçok Tıflı hikâyesinde geleneksel hikâyenin önemli bir yapısı olan iç içe hikâye tekniği kullanılmaktadır. Ana hikâye ile konu olarak benzeşse de bu hikâyeler ana metnin geçtiği zaman ve mekândan bağımsızdır. *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de ise herhangi bir iç hikâye yer almamaktadır. Bu da yine *Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin Tıflı hikâyeleri’nin gelenekle bağlantılı taraflarından farklılaştığını göstermektedir. İçerik olarak ise *Sergüzeşt-i Kalyopi*’yi Tıflı hikâyelerinden ayıran en önemli nokta kadın karakterlerin baskınlığıdır. Sayers’a (2013) göre hurufat yapıtlara kadar hiçbir yazma ya da litografya Tıflı hikâyelerinde başrolde ve olumlu kadın bulunmaz (s. 53). Hurufat yapıtlarda olumlu kadın karakterlere rastlanılsa da *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de olduğu kadar metnin erkek kahramanını gölgeleyen baskın kadın karakterlere rastlanmamaktadır. Hurufat Tıflı hikâyelerinin 19. yüzyılda üretildiği göz önüne alınırsa, olumlu kadınların hikâyelere girmesinin yine Osmanlı edebiyatının modernleşmesi ile alakalı olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda *Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin Tıflı hikâyelerinin bir adım önüne geçerek kadınların temsili konusunda yine daha modern bir tarafta yer aldığı görülmektedir.

Sonuç olarak *Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin realist halk hikâyesi olarak adlandırılan Tıflı hikâyeleri ile bağlantısının halk hikâyeleriyle bağlantısına nazaran çok daha

kuvvetli olduğu bir gerçektir. Bununla birlikte Sayers'ın Tıflî hikâyelerinin ayrı bir tür olduğu yönündeki iddiası ve *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin belirli yönleriyle Tıflî hikâyelerinden ayrılması onu “realist halk hikâyesi” olarak nitelendirmemize engel olmaktadır.

### 3.2 Roman ve *Sergüzeşt-i Kalyopi* ilişkisi

*Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin 19. yüzyıl roman geleneğiyle olan ilişkisi üzerine, daha önce de belirttiğim üzere, pek durulmamıştır. Bununla ilgili en önemli çalışma İrfan Karakoç'a aittir. Karakoç (2019) ilk olarak, roman kelimesinin türü nitelendirmede pek fazla kullanılmadığını ifade ederken “sergüzeşt” kelimesinin önemini vurgular: “XIX. yüzyılın telif-tercüme ilk Osmanlı romanlarına bakınca ‘sergüzeşt’ kelimesinin ‘roman’ı karşılamak için kullanılan bir ‘tür adı’ olmasa da, ona ikame bir anlam yükü taşıdığını düşündüren çok sayıda örnek bulunmaktadır” (s. 234). Karakoç, bu örnekler arasında *Sergüzeşt-i Kalyopi*'ye de yer verir. Bu örnekler arasında tercüme romanların da bulunması Karakoç'un iddialarını desteklemektedir. Yani yeni bir anlatı talebinin farkında olan yazarlar tercüme ve telif eserlerinde sıklıkla sergüzeşt kelimesini kullanmışlardır. Karakoç (2019) girişte de görüldüğü gibi T. Abdi'nin karakterleri tek boyutluluktan kurtarma ve nedenselleştirme gayretiyle piyasadaki romanlara benzediğini ve eleştirdiği Batılı türe dönüştüğünü belirtir (s. 244). Karakoç bu isabetli yorumlarına karşın nedenselliğe ve tek boyutluluktan kurtarmaya dair bir örnek vermemiştir. Bu bölümde *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin özellikle ıssız adadaki durumu ile Çeşm-i Ahu'nun çok boyutlu yapısını görmek faydalı olacaktır.

*Sergüzeşt-i Kalyopi*, her ne kadar dil bağlamında geleneksel hikâyelerden ayrılrsa da, olayların hızlı bir biçimde anlatıldığı ve psikolojik tahlillerin

önemsenmediği bir macera hikâyesi olarak başlayarak geleneksel anlatılara yaklaşır. Birinci ve ikinci bölüm hikâye geleneğine uygun olarak âşıkların birbiriyle tanışması ve Kalyopi'nin araya giren kardeşi sebebiyle birbirlerinden ayrılmasını ele alır. Kalyopi'nin aile meclisinde sorgulanması ve gönderilmesi gibi önemli olaylar hızlı bir biçimde detaylandırılmadan anlatılır:

Bu kız bizim familyamızın namusunu paymal edecektir diye birtakım dahi zemm-i kemal ile alakanın biricik ilacı olabilecek çaresine bakmalıyız diye ettiği cehd ü akdamına mebni Kalyopi'nin Yunanistan tarafına nefyolunmasına kâffesi birden karar-ı kati verdiler. Kostanti merkumeyi Yunanistan'a menfiye göndermek üzere diğer bir kimseye emniyet edemeyip kaptanı zaten kendi refiki olan bir gemi bulup keyfiyeti merkum kaptana ifade ve Kalyopi'yi bir gün erken bir ruh ile bayıltıp ve üzerinde bulunan elbiselerini soyup kadim Yunan fukaralarının giydiği elbiselerinden bir takım şeyler giydirip ve bir sandığa vaz ederek bir hamal arkasına verip mezkûr sefineye gönderdi. (s.14)

Görüldüğü üzere bu bölümde aile meclisinden herhangi biri konuşmamakta, herhangi bir tasvir yapılmamakta ve sadece olayların gelişimi anlatılmaktadır. Bu hikâye geleneğine uygun anlatım ilginç bir biçimde Kalyopi'nin kaptan tarafından ıssız bir adaya bırakıldığı üçüncü bölümde bozulmaktadır. Üçüncü bölüm, metin açısından iki önemli noktada ilginçleşmektedir. İlk olarak bu bölüm Kalyopi'nin serüven boyunca yalnız kaldığı tek bölümdür. İkinci olarak da bu tek başlılığın vermiş olduğu imkân ile anlatıcı herhangi bir olayı anlatmak yerine Kalyopi'nin psikolojisini yansıtmış ve tasvirlerle yer vermiştir. Ian Watt'a (2006) göre romanı diğer türlerden ayıran, onun yeni bir hayat görüşünün uzantısı olarak gördüğü biçimsel gerçekçilik yöntemidir:

Biçimsel gerçekçilik aslında Defoe ve Richardson'ın açıkça kabul ettikleri ama genel olarak roman biçiminde de zımnen bulunan bir öncülün anlatı düzeyinde somutlaşmış halidir. Bu öncüle, daha doğrusu asli uzlaşımına göre, roman insan yaşantısının tam ve sahici aktarımıdır ve dolayısıyla okurlarını söz konusu aktörlerin bireyselliği, eylemlerinin zaman ve mekânlarının tikellikleri gibi ayrıntılar (bunlar diğer edebi türlerde rastlamadığımız kadar göndergesel bir dil kullanılarak sunulan ayrıntılardır) konusunda tatmin etmek gibi bir yükümlülüğe sahiptir. (s. 35)

Anlatıcı ilk iki bölümde olaylara önem verirken Watt'ın bahsettiği tikel ayrıntılar üzerinde durmamıştır. Bununla birlikte üçüncü bölümün bu ayrıntıların üzerine kurulduğu görülmektedir. Anlatıcının uzun uzun sahili tasvir etmesi bu bağlamda önemlidir:

Vakıa bulunduğu sahilin güzelliği ve ab ve havası derece-i alada olup fakat o ana kadar ne sahil ve ne sair mahallerinde sun-ı beşerden bir eser ve sığınacak bir mahal görünmeyip yalnız hüda-yı nabit olarak bir hayli enva-ı eşcarı ve bir vafir ufacık hayvanatı müşahede ederdi. Sahilin bir miktar ilerisine doğru hareket ve temaşa ederken de denizin berrak suları içinde ufak ve parlak taşlarla müzeyyen olarak pay-ı derya müşahede olunur ve derununda beher cins ufacık balıklar oynaşırlardı. Bazen aralık aralık sular hiddetlenip kabarak hadlerini tecavüz ederlerdiyse de arası pek çok geçmeksizin yine hırsları teskin olup geri hudutlarına rücu ederler ve bazı sular dahi bir akıntı peyda ederek bir taraftan gelip diğer tarafa cereyan eder giderlerdi. (s. 22)

Eserin önemli tiplerinden olan Ziver Bey'in "dünya güzeli demeye şayan" ifadesi dışında herhangi bir tasvirini yapmayan anlatıcının adayı, denizi ve dalgaları ayrıntılı bir biçimde vermesi ne anlama gelmektedir? Bir sergüzeşt romanında herhangi bir sergüzeştin olmadığı bu bölümün önemi nedir? Bu türden sorulara cevap vermek adına *Sergüzeşt-i Kalyopi*'den tam on dört yıl sonra yayımlanmış olan Halit Ziya'nın *Hikâye* adlı kitabına bakmak faydalı olacaktır. 1887'de yayımladığı *Hikâye*'de Halit Ziya, Osmanlı romanının problemlerine eğilmekte ve masallardan ve olağanüstü hikâyelerden etkilenecek yazılmış eserleri eleştirmektedir. Halit Ziya, hikâyede sadece vaka anlatımına karşı çıkmakta ve ayrıntıları önemsemektedir:

Hikâyede tafsilat vak'adan az yer tutmalı imiş!.. Bu da yanlış!.. Bu söz dünyada hiçbir sahib-i aklın vukuuna ihtimal veremeyeceği birçok teselsül-i vakayı-i garibeden mürekkep, türlü türlü sirkatlerden, cinayetlerden, intikamlardan bahis olan safsata-amiz masallar hakkında söylenebilir. Gerek hayaliyundan olsun, gerek hakikiyundan hikayenüvisanın eserlerine zemin ittihaz ettikleri tedkik-i ahval-i ruh esas-ı mühimmi ancak tafsilat ile hallolunabilir. (s.15)

Ruhsal yaşantıların incelenmesinin modern anlatılardaki öneminden haberdar olan Halit Ziya, bu ruh hallerinin de ancak ayrıntılarla verilebileceğini düşünür. Issız adanın tasvirine bakıldığı zaman bu tasvirdeki amacın Kalyopi'nin yalnızlığını

vurgulamak olduğu görülür. Suyu ve havası güzel olmasına karşın bu sahil hayvanlardan ve dalgalardan ibarettir. Herhangi bir insanın bulunmayışı Kalyopi’yi korkutmaktadır. Dalgaların hırslanmasındaki benzetme de her ne kadar güzel olsa da adadaki tehlikelere işaret etmektedir. O halde, vakanın önemini kaybetmesiyle tafsilatın vakanın önüne geçtiği bu bölüm *Sergüzeşt-i Kalyopi*’yi, her ne kadar geleneksel bir hikâyeden yola çıkarak yazılsa da, 19. yüzyıl gerçekçi romanına bağlamaktadır. Bu iddiayı derinleştirmek adına Kalyopi’nin rüyasını ele almak gerekmektedir. Kalyopi, Watt’ın bahsettiği tikel bir mekânda yalnız bir birey olarak ele alınmaktadır. Sahilin ve dalgaların tasviri de Kalyopi’nin yalnızlığını vurgulamak içindir. Kalyopi başına gelecek tehlikelerden korkarak bir kaya dibini çalılıklarla örtüp kendine bir mesken yaratır. Bu meskende uyumaya başlayan Kalyopi gece rüyasında korkunç bir canavar görür:

Şöyle ki gündüz havf-ı hayalinden geçirdiği vecih üzere güya adada bulunan yırtıcı bir canavar, insan kokusu alarak merkumeyi yattığı mahalde gelip bulmuş ise de üzerine hücum etmeyerek kapısının önünü kesmiş ve bir miktar başını dahi içeri uzatmış ve harp aleti misali dişlerini bileyip gıcırdatmaya başlamış olduğundan böyle bir zalim ve rica kabul etmez bir canavarın behemehâl kendisini telef edeceğine şüphesi kalmayarak bülent avaz ile “el-aman” diye çağırduğında zavallı kendi bu dehşetli sedasıyla kendisini uyandırıp vücudu raşeleyerek sersem ve layakıl bir defa gözlerini olduğu mahalli hiss ve bade başını dışarı çıkarıp etrafına nazar ve birdenbire ruy-ı deryayı müşahede eylediğinde. (ss. 24-25)

T. Abdi, üçüncü bölüm boyunca hem anlatıcı vasıtasıyla hem de Kalyopi’nin iç monologlarıyla sürekli yalnızlığını vurguladıktan sonra Kalyopi’nin rüyasında bir canavar görmesi –ki burada yabani bir hayvanı kastettiğini düşünüyorum– gün boyunca yaşadığı psikolojik sıkıntıların zirveye ulaştığını göstermektedir. Kalyopi’nin bu rüyada yaşadığı korkuyu verebilmek adına sahillerin, ağaçların, dalgaların betimlenmesi 19. yüzyıl gerçekçi romanının çevreyle ilişkisine benzemektedir.

*Sergüzeşt-i Kalyopi*'de yer alan kişilerden sadece dört tanesinin ismi verilmiştir. Metinde yer alan diğer kişiler ise kaptan, cariye, haydut gibi meslek ve sıfatlarıyla isimlendirilmiş tiplerdir. Kalyopi ve Ziver Bey geleneksel anlatılarda olduğu gibi birbirine âşık iki kişidir ve Kalyopi'yi sürgün ettirerek maceranın başlamasına sebep olan Kostantin ise bu aşka engel olan kötü kişiyidir. Bu bağlamda bu kişilerin kurulumunda yeni olarak herhangi bir şey yoktur. Bununla birlikte, Çeşm-i Ahu bazı noktalarda tip özelliğini yitirerek karakter haline gelmektedir. Çeşm-i Ahu, hikâyenin önemli bir bölümünde yer almaktadır ve hatta Ziver Bey'den daha fazla yer almaktadır. Buna karşın, *Sergüzeşt-i Kalyopi* üzerine bugüne kadar yapılan çalışmalarda yer alan en büyük eksiklik Çeşm-i Ahu'nun öneminin yeterince vurgulanmamasıdır. *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi halk hikâyesi olarak okuyan ilk araştırmacılar Çeşm-i Ahu'dan bahsetmemişlerdir. Hüseyin Yeniçeri (1986) ise incelemesinde çoğunlukla Kalyopi ve Ziver Bey üzerinde durmuştur. Ona göre Çeşm-i Ahu, “tek bir fikri, tek bir arzuyu, tek bir özelliği temsil eden vasfıyla (...) biraz mahiyeti farklı olmakla birlikte sevgililer arasına giren bir kara kedi tipidir” (s. 116).

Tüm o şatafatlı saray ve ada tasvirleri içerisinde masalsı ismine karşılık Çeşm-i Ahu'nun eserdeki aşka engel olan basit bir kara kedi olmak dışında önemli vasıfları vardır. Bu vasıflar onu modern anlatılarda rastladığımız karakterlere dönüştürmektedir. Bu bağlamda Çeşm-i Ahu'yu değerli kılan, anlatıcının Çeşm-i Ahu'ya karşı tarafsız davranması, Çeşm-i Ahu'nun mutlak iyi veya mutlak kötü bir kişi olmaması ve metin boyunca çeşitli dönüşümler yaşamasıdır. Çeşm-i Ahu'yu eserdeki diğer kişilerden ayıran ilk özellik anlatıcının Çeşm-i Ahu'ya karşı aldığı tarafsız pozisyonudur. Anlatıcı, metnin başkışisi Kalyopi'yi “zavallı”, “biçare”, “narın” gibi sıfatlarla tanımlayarak ona acır ve onun tarafını tutar. Kalyopi metin

boyunca kiminle karşılaşırsa karşılaştın anlatıcı o kişinin bakış açısından Kalyopi'yi över. Kalyopi'yi Kostantin tarafından denize atmakla görevlendirilen kaptan onun "akval ve adab-ı insaniyete muvafık ahval ve bir peri peyker demeye seza olan hüsn-i cemalini görerek" (s. 161) ona acır ve onu ıssız bir adaya bırakır. Anlatıcı Kalyopi'nin sevgilisi Ziver Bey'i de olumlu bir tipi olarak ele alır. Ziver Bey Tanzimat romanlarında olduğu gibi bir mirasyedi tipi değildir. Babasının ölümünden sonra "zevk ü sefa ve ahbab u yarandan" el çekmiştir (s. 5). Kalyopi ve Ziver böylece birbirlerine âşık, olumlu sevgilileri temsil ederler. Metnin olumsuz kişisi olarak ele alınan Kostantin ise kıskanç, sert ve vefat eden babasının mezarına bile gitmeyen biri olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte anlatıcı Kalyopi'nin sürgününden sonra Kostanti'den bir daha bahsetmez. Bundan sonra anlatıcı, Kalyopi ve Ziver aşkına engel olarak Çeşm-i Ahu'yu ortaya çıkarır. Olay örgüsünün gidişatı ve hikâye geleneği içerisinde bakıldığında gerçekten de Yeniçeri'nin vurguladığı gibi kara-kedi tipi ortaya çıkmalıdır. Bununla beraber Kostanti'nin olumsuz bir tip olduğunu vurgulayan anlatıcı Çeşm-i Ahu'ya karşı tarafsız yaklaşmakta ve onu mutlak iyi veya mutlak kötü olarak ele almamaktadır. Okuyucunun Çeşm-i Ahu ile ilk karşılaşması altıncı bölümdedir. Anlatıcı Çeşm-i Ahu'nun Arabistan padişahlarının birinin biricik kızı olduğunu belirttikten sonra onun hizmetkârları ve cariyeleriyle kaçıp bir adada devlet kurmasından bahseder. Anlatıcı burada sadece Çeşm-i Ahu'nun yaşadığı olayları anlatmış ve herhangi bir yorumda bulunmamıştır. Nitekim okur Çeşm-i Ahu ile ilgili ilk yorumu anlatıcıdan değil cariyelerinden almaktadır. Kalyopi bir deniz kazasından daha kurtulup Kız Adası yakınlarında kurtarıldığı vakit Çeşm-i Ahu hizmetçilerine ona iyi bakılmasını emretmiştir. Yaşadığı olayların etkisiyle gözyaşları dökken Kalyopi'ye cariyeler şunu söylerler: "Hususen Sultanımız gibi şefkatli ve kemal-i derece merhametli bir zatın hürmetli bir

misafiri olduğunuz derkar ve ileride daha pek çok izzet ve ikrama nail ve mesnet-i celilere müzahir ve visal olacağınız gün gibi aşikârdır” (s. 180). Burada Çeşm-i Ahu'nun yardımseverliğiyle ilgili düşünceler cariyeleri vasıtasıyla verilmekte, anlatıcı duruma müdahale etmemektedir. Anlatıcının metindeki diğer kişilere yaptığı gibi Çeşm-i Ahu'ya müdahale etmemesi onun metnin içerisinden kendi bilincine sahip olmasına neden olur. Mutlak anlatıcının karakterini hayal edilebilir bir kişinin güvenli bir özeti olarak yarattığını iddia eden Marina Mackey'e (2018) göre “diyalog tıpkı serbest dolaylı söylem, iç monolog, birinci şahıslı anlatı vb. gibi öznel düşünce ve değerleri temsil eder ve okurdan bunların ‘arkasında’ bir insan bilinci olduğunu anlamasını ister” (s. 112). Çeşm-i Ahu'nun iç monologları okurun doğrudan doğruya, arada anlatıcı olmadan, Çeşm-i Ahu ile iletişime geçmesine sebep olur. Anlatıcı her ne kadar Kalyopi'nin gördüğü hürmetten dolayı Çeşm-i Ahu'nun kendisine olan ilgisini fark ettiğini ima etse de okur Çeşm-i Ahu'nun Kalyopi'ye olan aşkını ilk olarak iç monoloğundan anlamaktadır: “Efendim, aşk ve alakanın rüzgârı öyle şedit ve keskindir ki yüksek dağları aniden hedm ve yerle yeksan eder. Ah efendim, korkma! Mütecasir ol. El-yevm ikimizin mevki-i mesnedi bir ve belki benimki seninkinden dundur ve ben şimdi sana kul ve köleyim” (s. 67).

Osmanlı edebiyatındaki âşık hikâyelerinin Batı'daki romans türünün karşılığı olduğunu düşünen Berna Moran (2015) bu hikâyelerde yer alan kişilerin siyah beyaz olduğunu, yani ya iyi ya da kötü olarak nitelendirildiklerini ifade eder (s. 28).

*Sergüzeşt-i Kalyopi*'de de buna uygun olarak idealize edilmiş Kalyopi ve Ziver Bey iyiyi, Kostantin ise mutlak kötüyü temsil etmektedir. Bununla birlikte Çeşm-i Ahu'yu mutlak iyi veya mutlak kötü olarak nitelendirmek mümkün değildir. Bunun sebebi anlatıcının Çeşm-i Ahu'ya müdahale etmemesidir. Anlatıcı Çeşm-i Ahu'nun sadece dış özelliklerini vermektedir. Sultan, “değirmi ay ve buğdayı bir cemale

sahip, on sekiz yirmi yaşlarında genç bir kızdır” (s. 58). Anlatıcının Çeşm-i Ahu’ya müdahale etmemesi onu metin boyunca iç konuşmalardan anlamamıza sebep olmaktadır. Çeşm-i Ahu’nun diğer önemli özelliği ise çelişkili iç dünyası ve tavırlarıdır. Bu çelişki onu modern anlatılarda gördüğümüz karmaşık karakterlere benzetmektedir. Mackay’a (2018) göre “Eğer karakterin kafası karışıkça, hatta kendisi kafa karıştırıcıysa, muhtemelen yazara, insan motivasyonunun karmaşıklıklarını toplumsal ve psikolojik yönden inanılır bir biçimde keşfetme imkânı sağlayan türde bir karakterle karşı karşıyayız demektir” (s. 118). Çeşm-i Ahu da eserin diğer kişilerinde göremediğimiz bir karmaşıklığa sahiptir. Aşağıdaki bölümde Kalyopi’ye sinirlenen Çeşm-i Ahu’nun siniri kısa bir süre sonra geçmekte ve yeniden Kalyopi’ye acımaktadır:

Bunun sebebini ise kendisini beğenmediğine hamledip ve bu husus ise taife-i nisanın en ziyade adem-i hoşnutiyet ve hırs ve adavetini mudî olmakla pür-gazap olarak Kalyopi’ye hitaben ‘Ey biçare yabancı hayf ki sen hakkında izhar ve ibraz eylediğim lütuf ve inayetten katıyen lezzet-yab olamıyorsan bütün bu kelimelerin nankörlükten neşet eden bürhanlardır. Defol öyleyse karşımdan. Gözüm görmesin’ dedi.... Öte yanda Melike, bu veçhile Kalyopi’yi huzurundan def ettiyse de arası birkaç dakika geçer geçmez derununda bina etmiş sevda ve muhabbet rüzgarı tekrar vezan etmeye başlayarak kendi kendiyeye ‘Hayf! Ben şu nevcivanı bağırarak huzurumdan men ettirdim (ss. 80-82).

Üçüncü olarak Çeşm-i Ahu, Yeniçeri’nin iddia ettiği gibi tek bir arzuya yönelen kara kedi tipinin dışındadır. Kalyopi’nin kız olduğunu öğrenen Çeşm-i Ahu’nun metindeki işlevi bu noktada bitmemiş, Kalyopi ile aralarında bir taht mücadelesi başlamıştır. Bu noktada metnin mutlak kötü tipi olan Kostantin’i gaddar ve sert olarak niteleyen anlatıcı Çeşm-i Ahu’nun Kalyopi’ye olan düşmanlığını ise nedenselleştirmiştir: “Çeşm-i Ahu mahpus olduğu mahalde Kalyopi’nin kız idüğünün haberini alarak onun kendisini o kadar vakit aldatıp bunca mezellete düçar ettiği için onun hakkında kalbinde bir adavet meydana gelmişti” (s. 108). Burada anlatıcı Çeşm-i Ahu’ya hak vermese de onu kötülememiş, olayı nesnel bir biçimde

aktarmıştır. Roman karakterlerini yalınkat ve yuvarlak olarak ikiye ayıran Forster'a (1985) göre "Yalınkat kişilerin ikinci yararı, okuyucunun bunları sonradan kolayca anımsayabilmesidir. Olayların etkisiyle değişmediklerinden okuyucunun aklında değişmez bir biçimde yer ederler" (s. 109). Kalyopi ve Ziver, Forster'ın belirttiği gibi yalınkat kişilerdir. Derbentte geçirdiği zamanı ele almazsak, Kalyopi maceralarının çoğu noktasında Ziver Bey'i özler. Kalyopi, eserde dinine bağlı, namuslu ve çile çeken bir kız olarak yer alır. Ziver Bey de yine ahlaklı ve yardımsever bir kişi olarak çizilir. Bununla birlikte Çeşm-i Ahu olayların etkisiyle sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Kalyopi'yi erkek sanarken ona âşık olan Çeşm-i Ahu, saray halkının dedikodu tehlikesine karşın bu aşktan vazgeçmeye çalışsa da aşkı mantığının önüne geçer. Bunun sonucunda aşkı ve iktidarı arasında sürekli gelgitler yaşar. Kalyopi'nin kız olduğunu öğrendiğinde ve kendisinin yerine sultan seçildiğinde Kalyopi'ye düşman olur. Yukarıda görüldüğü üzere cariyeleri ve hademeleri tarafından yardımsever ve lütufkâr bir sultan olarak tanınan Çeşm-i Ahu'nun, taraftarlarıyla birlikte dâhili muharebenin çıkmaması için de olsa Kalyopi'yi ani bir ihtilalle gece yarısı öldürmeye çalışmaları Çeşm-i Ahu'nun olayların akışı ile değiştiğini göstermektedir. Kalyopi'yi öldürmeye karar veren Çeşm-i Ahu, yönetimi ele geçirdikten sonra on beş gün hapiste tuttuğu sandalcıları sorgular. Sandalcıların "hükümete karşı isyan edip, cebir ile saltanatını ele geçiren bir kariyi kaçırmadık. Belki umum ahalinin hüsn-i rızasıyla hükümdar intihap olunan ve kendisinin sultan olacağından haberi bile olmayan bir kimseyi kaçırdık." (s. 139) sözleri üzerine hapisteki sandalcıları affederek onları eski görevlerine döndürür. Görüldüğü üzere Kalyopi'ye düşman olan Çeşm-i Ahu, sandalcıların sözlerini haklı bulmuş ve bu tavrından vazgeçmiştir. Nitekim Kalyopi'nin kaçarken Çeşm-i Ahu'ya ait olan bir çekmecenin anahtarının cebinde kalması üzerine, Çeşm-i Ahu memurlarını civar

bölgelerine göndererek Kalyopi'yi buldurur. Çeşm-i Ahu'nun emriyle Kalyopi'yi başka bir yerde hapiste bulur ve onun eski sultanları olduğunu söyler. Kalyopi böylece hem Çeşm-i Ahu'nun kendisine yolladığı hediyeleri alır hem de köyün kaymakamı tarafından memleketine dönmesi için yanına beş altı atlı verilir. Görüldüğü üzere Kalyopi'nin kurtulmasını dolaylı yönden Çeşm-i Ahu sağlamaktadır. Sonuç olarak, Çeşm-i Ahu, anlatıcının metnin olumlu başkahramanı olarak ele aldığı Kalyopi'ye karşı sürekli değişen bir ruh hali içerisinde. Anlatıcının bu durumu anlatırken modern anlatılarda olduğu gibi tarafsız davranması çağdaş anlatının yavaş yavaş Osmanlı edebiyatına sirayet ettiğini göstermektedir

## BÖLÜM 4

### *SERGÜZEŞT-İ KALYOPİ*'NİN METİNSEL ÖZGÜNLÜĞÜ

Aşk, Batı'da romans türünün ve Osmanlı-Türk edebiyatında halk hikâyelerinin sınıflandırılmasında en ayırt edici konulardan biridir. Herhangi bir kahramanlık içermeyen *Sergüzeşt-i Kalyopi* üzerine yapılan çalışmalarda onun bir aşk hikâyesi olduğu iddia edilmiştir. Esere bu açıdan yaklaşan Hüseyin Yeniçeri, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin konusunu “iki sevgilinin birbirlerine kavuşmak için verdikleri mücadele” olarak çizer (s. 96). Gerçekten de *Sergüzeşt-i Kalyopi* bir aşk hikâyesi olarak başlar. Babasının ölümünden dolayı yasta olan Ziver Bey, geceleri sürekli babasının mezarına gitmekte ve orada bir müddet uyuyup evine dönmektedir. Yine bir gece evine dönerken Kalyopi ile karşılaşır ve onu eve bırakır. Ziver Bey Kalyopi'nin güzelliğine, Kalyopi ise Ziver'in ahlakına âşık olur. Abisi tarafından sürülen Kalyopi çeşitli maceralar yaşar ve Kız Adası'na düşer. Burada onu erkek elbiseleriyle gören Çeşm-i Ahu Kalyopi'ye âşık olur. Görüldüğü üzere eserde yer alan merkez kahramanlar arasında bir aşk ilişkisi bulunmaktadır. Bununla birlikte “iki sevgilinin birbirine kavuşma mücadelesi” eserin görünen yüzüdür. Ziver Bey adlı bir Osmanlı seçkininin bir gün babasının mezarından dönerken bir Rum kızı olan Kalyopi ile karşılaşması ile başlayan hikâye birinci bölümden sonra adından da anlaşılacağı üzere Kalyopi'nin hayatta kalma ve memleketine dönme macerasına dönüşürken, aşk metnin merkezinden uzaklaşarak yan motif haline gelmeye başlar. Gonca Gökalp'e (2002) göre aşkın, halk hikâyelerinde ya da onun deyimiyle “ilk yazılı anlatılarda” olduğu gibi merkezde yer almamasının sebebi kurgusal hatalardır:

Çünkü gerek Kalyopi gerek Hasan Mellah, yaşadıkları macera süresince yola çıkış ve arayış amaçları olan sevgililerini unutup başka amaçlara, hatta aşklara yönelebilmektedirler. Bu metin kişilerinin iç özelliklerinden değil, metni yazan kişilerin düştükleri kurgusal hatalardan kaynaklanmaktadır...

aşkın, *Akabi Hikayesi* ve *Ta'aaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta temel konu, *Sergüzeşt-i Kalyopi* ve *Hasan Mellah*'ta ise neredeyse yan konu olmasıdır.” (s. 36)

Ziver Bey'in Kalyopi'yi aramasıyla ilgili olan kısımlar beşinci bölümden sonra sona erer. Bu bölümden sonra zaman zaman anlatıcı Kalyopi'nin gözünden onun Ziver'e aşkını hatırlatsa da Ziver Bey'in maceralarına bir daha dönmez. Ziver-Kalyopi aşkı metinde bir yan konu haline gelir. Metnin odağına geçen Kalyopi'nin denizde geçirdiği kazalar, Çeşm-i Ahu ile yaşadığı problemler, Kız Adası'ndaki iktidar düzeni, bir köyde geçen maceralar ve Kalyopi'nin bir derbentteki izlenimleri metnin asıl konusunu maceraya dönüştürür. Bu durum kurgusal bir hatadan çok, kurgusal bir sapmadır. Yazarın, daha öncede belirttiğim üzere Osmanlı romanının neşet ettiği bir dönemin faillerinden biri olması onun bilinçli bir biçimde bu kurgusal sapmayı yaptığını gösterir. Özellikle 1870'lerin siyasi atmosferiyle Kız Adası'nda verilen siyasi mesajlar düşünüldüğünde bu sapma önemli hale gelir. Bu bağlamda bu bölümde metnin odağının aşktan uzaklaşmasının yeni bir anlam kapısı açtığını söyleyebilirim. Bu yeni anlamları bu bölümde üç başlık altında değerlendireceğim. İlk olarak, metnin bir kadın kahramanı merkeze yerleştirmesinin ve bu kadın kahramanın başka bir kadın kahramanla iktidar çatışmasının dönem içerisindeki özgünlüğünü belirteceğim. İkinci olarak gayrimüslim tebaadan bir Rumun ilk ve son bölüm dışında maceralarının Osmanlı coğrafyası dışında geçmesinin, metnin yazıldığı dönem düşünüldüğünde, Rumların özerklik ve bağımsızlık taleplerine bir yanıt olarak ele alınabileceğini göstereceğim. Üçüncü olarak da Kız Adası'ndaki iktidar mücadelesine halkın katkısı düşünüldüğünde yine dönem içerisinde tartışılan Meşrutiyet düşüncesiyle ilişkisinin önemini vurgulayacağım.

#### 4.1 Merkez kadın kahraman ve Kız Adası

*Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin metinsel özgünlüğünü sağlayan en önemli etken metnin merkezine bir kadın kahramanı yerleştirmesidir. Bu özgünlüğü kavrayabilmek adına Osmanlı toplumunda kadının konumuna ve edebiyattaki yansımalarına bakmak gerekmektedir. Her şeyden evvel geleneksel Osmanlı toplumu erkeklerin özne konumunda bulunduğu ve kadının bu özne tarafından şekillendirildiği bir yapıdadır:

Geleneksel tarih yazıcılığı erkeklerin yaşam pratiklerinden kaynaklanan olayları kendisine konu edinir, onun öznesi erkektir. Bu tarih, kadınların dövüşmediği savaşların, fetheden konumunda olmadığı kahramanlıkların, kadınların yer işgal etmediği parlamento gibi kurumların tarihidir. Olayların üzerinde geliştiği zemin, bunların ortaya çıkmasını hazırlayan gerçek nedenler ve kişilerle ilgilenmez, önemli olan sonuçtur. Sonucun ortaya çıktığı alan ise, genelde kamusal alanın sınırları içindedir ve bu sınırlar içinde, tarihin öznelerinden biri olan kadın yoktur. (Çakır, 2001, s. 12)

Bu tarih yazımından hareketle kahramanlığı konu edinen halk hikâyelerinde genellikle erkek kahramanların başrolde olması normaldir. Tıflî hikâyelerinin ilk versiyonlarında da kadınların az yer almaları ve olumsuz gösterilmeleri (Sayers, 2013, s. 53) bu iddiayı desteklemektedir.

Tanzimat'ın getirdiği modern düşünceler toplumsal olarak kadınların durumlarıyla ilgili yeni şeyler söylemektedir. 1870'li yıllar Tanzimat edebiyatında kadınların toplumdaki konumu ile ilgili yeni düşüncelerin filizlendiği yıllardır. 1870 yılında Ahmet Mithat, kadınların evlenmeden de var olabildikleri ve kendilerini entelektüel bağlamda geliştirdikleri *Felsefe-i Zenan* adlı ilginç bir öykü kaleme alırken, Şemsettin Sami 1872'de yazdığı *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta görücü usulü evliliğin yer açtığı problemlerden bahsetmektedir. Bununla birlikte Tanzimat romanının seyri, Jale Parla'nın (2014) da belirttiği gibi "başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme, eğitme olan bir babanın söylemi"ne (s. 48) yönelirken ana kahramanları da mirasyedi erkeklerden oluşmuştur. 1873'te kaleme alınan *Sergüzeşt-i Kalyopi* baskın kahramanların kadınlar olmasıyla bu romanlardan ayrılır. Metinde isimleri

verilen dört kahramandan ikisi kadındır ve metnin büyük kısmı bu kadınların maceralarıyla geçer. Metindeki erkek karakterlerden Kostanti sadece bir bölümde yer almıştır. Kalyopi'yi sürgün ettirdikten sonra Kostanti'den bir daha söz edilmez. Ziver Bey ise her ne kadar Kalyopi-Ziver aşkında metinde bir yer edinse de, Kalyopi'nin maceraları esnasında metinde çok az yer alır. Böylece *Sergüzeşt-i Kalyopi*, *Felsefe-i Zenan* ve *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* gibi yenilikçi eserlerin de ötesine giderek dönem içerisinde kadının en çok yer aldığı metin haline gelir. İlk dönem yazılı anlatıları inceleyen Alpaslan'a (2002) göre bu durum oldukça yenilikçi olmasına karşın sözlü kültürde de vardır:

Sergüzeşt-i Kalyopi'nin, dönemin diğer yazılı anlatılarından ayrılan yanı, çizdiği güçlü ve etkin kadın kahramanı, anlatının merkezine oturtmasıdır. Halk hikâyelerinde çoğunlukla erkek ön planda olduğu halde, burada bir kadın ön plana çıkarılmaktadır; macerayı yaşayan kişinin bir kadın olması, ilk yazılı anlatılarda yakalanan modernist yaklaşım bakımından son derece önemlidir. Öte yandan çoğu halk masalında, başından binbir serüven geçen genç kızların, anlatının merkezinde yer aldığı da bir gerçektir. Örneğin, Hikâye-i Billur Köşk ile Elmas Sefine kitabındaki "Billur Köşk", "Helvacı Güzeli", "Ağlayan Nar ile Gülen Ayva", "Muradına Nail Olan Dilber", "Tasa Kuşu", "İğci Baba" masalları, maceranın odak noktasında genç kızların bulunduğu anlatılardır ve engelleri aşan, zorlukları alt eden, güçlü ve akıllı genç kız tipinde Kalyopi'nin öncülüğü niteliğindedirler. (s. 43-44)

Alpaslan'ın iddiaları doğru olmakla birlikte *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi öncülü olduğu diğer metinlerden ayırmanın olağanüstülüğe yer vermemesi olduğu da unutulmamalıdır. Nitekim gerçek dünyada yer almayan masallarda kadınların merkeze oturması ile gerçek bir coğrafyada bir kadının merkeze alınması arasında önemli bir fark vardır. Bilindiği üzere masallar anonim bir şekilde halk tarafından oluşturulmaktadır. Modern Osmanlı edebiyatını oluşturan Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi isimler ise siyaset üzerinde de söz sahibi olan elit bir zümredir. T. Abdi de her ne kadar meçhul bir şahıs olsa da daha önce de incelendiği üzere bu aktörler ile ortak noktalara sahiptir. O halde T. Abdi'nin metnin merkezine bir kadın kahramanı alması ve onun maceralarını anlatması modernleşen Osmanlı düşüncesi

açısından bilgi vericidir. Metinde yer alan zamanın 15. yüzyıl sonları olduğu göz önüne alındığında metnin kadın-erkek ilişkileri düzleminde geleneksel Osmanlı toplumu hakkında bir eleştiri olduğu da söylenebilir. Bu açıdan yaklaşıldığında karşımıza çıkan ilk şey kadınların kamusal alanda kendilerini güvensiz hissetmeleridir. Metnin henüz başında Kalyopi, babasının mezarında uyuyakaldığından vaktin geç olduğunu fark etmemiş ve gece yarısı Ziver Bey ile karşılaşmıştır. Ziver Bey, Kalyopi'yi “münasebetsiz bir vakitte yalnız başına dışarı çıktığı” için uyarır: “Çünkü böyle tehi ve تنها ve nısf-ı leyl vakitte rehğuzarınıza tesadüf edecek kimselerin cümlesi de böyle bendeniz misali dağ-ı derunuyla meşgul ve dide-hun olamazlar” (s. 7). Kalyopi, Ziver Bey'in de tıpkı kendisi gibi ölen babasını ziyaret etmesinden ve söylediklerinden etkilense de “gayet üzerime hücumla bir sarkıntılık eder havf ve telaş” içerisinde (s. 11). Bu güvensiz ortam sadece metnin başında kalmaz ve Kalyopi'nin maceraları esnasında da sık sık vurgulanır. Böylece Kalyopi'nin maceralardan maceralara atlamasında “erkeklerin tacizkârlığı” motifinden sıklıkla yararlanır. Bu tacizkârlığı vurgulamak ve Kalyopi'yi kamusal alana sokmak adına metinde kılık değiştirme motifinden sıklıkla yararlanılmaktadır.

Kalyopi'yi eve Ziver Bey'in bıraktığını gören Kostanti aile meclisinin de onayıyla Kalyopi'yi bir Osmanlı delikanlısıyla münasebet eylediği ve ailenin namusunu lekeleyeceği iddiasıyla sürgün ettirir. Kalyopi'yi bayılttıktan sonra erkek elbiseleri giydiren Kostanti kaptana da Kalyopi'yi denize atmasını söyler. Böylece Kalyopi'nin Osmanlı coğrafyasından ayrılarak maceralara atılmasına da kadın-erkek ilişkilerindeki geleneksel görüş sebep olmaktadır. Bu noktadan sonra metinde kılık değiştirme motifi önemli bir rol oynamaktadır. Kılık değiştirme motifi hem sözlü kültürdeki halk anlatılarında hem de Tanzimat romanlarında sıklıkla yer almaktadır.

*Sergüzeşt-i Kalyopi* ile aynı dönemde yazılan *Hasan Mellah*'ta yer alan Esmâ ve Timur hikâyesinde de bu duruma rastlanmaktadır. Esmâ'nın namusunu korumaya çalışan Hasan onu erkek kardeşi olarak tanıtır. "Fakat Esmâ öyle güzeldir ki, İstanbul'da pek çok kadın bu 'delikanlı'ya vurulur" (Alpaslan, 2002, s. 284). Aynı motif *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de de aynı biçimde tekrarlanmakta, Çeşm-i Ahu erkek sandığı Kalyopi'ye benzer biçimde âşık olmaktadır. Bununla birlikte kılık değiştirme motifi *Hasan Mellah*'ta bir yan hikâye olarak yer alırken *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de metnin merkezinde yer almakta, bütün maceralar bu cinsiyet belirsizliği üzerinden yaşanmaktadır. Öyle ki Osmanlı coğrafyasının dışına çıkan Kalyopi, Kız Adası'ndaki iktidar dönemi ve metnin sonuna doğru derbentte geçirdiği zaman haricinde metin boyunca erkek kılığındadır. Kalyopi'nin giydiği erkek elbiseleri, hem kamusal alana çıkmasında hem de bu alan içerisinde erkeklerin tacizkarlığından korunmasında oldukça yararlıdır. Kaptan, Kostanti'nin isteğine karşın Kalyopi'yi öldürmekten vazgeçip ıssız bir adaya bırakır. İçinde Ziver Bey'in de olduğu bir gemi tarafından kurtarılan Kalyopi kendisini kurtarmaya çalışırken yaralanan Ziver Bey'in hizmetine verilir. Birbirleriyle tanıştıkları sırada etraf karanlık olduğundan Kalyopi Ziver Bey'i tanımaz. Kalyopi kendisini kurtaran Ziver Bey'e her ne kadar minnettar ise de yine de erkek elbisesiyle kendisini korumaya devam eder:

Kalyopi, Cenab-ı Hakkın kendisini böyle bir insan sakın olmaz adadan kurtardığını tefekkür ve böyle bir yolcunun kendi hakkında vaki olan hamiyet ve gayretine teşekkür ederek merkurumun hizmetini ez-dil ve can ifa ederdiyse de kendisinin nisa taifesinden bulunduğunu ve tekrar bir varta-i helak ve tehlikeye düşmemesini daima derhatır ve öyle bir delikanlının şayet kendisine alaka edeceğini mülâhaza ederek o nazik bedenini, kirli ve köhne elbiseler ile serapa setir ve yanağının allarını toz ve toprakla hıfz ve hilal kaşlarının üzerine başındaki üsküfesini çekerek pinhan ederdi. (s. 35)

Kalyopi geminin Kahire'ye varmasıyla Ziver Bey ile bir hanede dinlenmeye gider. Burada da anlatıcı sık sık Kalyopi'nin kız olduğunun anlaşılmasından ve başına tehlikeler gelmesinden korktuğunu göstermektedir. Erkek kıyafetlerinin açtığı

koruma alanının kaybolacağına olan düşünce tekrar etmeye devam eder: “ya biraz bir hamama gitmek veyahut gecelik telbis etmek ve gündüzleri elbiselerini çıkarıp diğer elbise giyinmek gibi birtakım adetler icrasına mecburiyet hâsıl olacağından mutlaka günün birisinde kız olduğum aşikâr olacaktır havf ve endişeye duçar olurdu” (s. 37). Kalyopi Kahire’ye vardığında Ziver Bey’in yeni elbiseler alma ve giyme isteği üzerine ondan ayrılmaya karar verir. Burada ölen sevgilisi için üzülen bir adamla karşılaşır. Bu adamın da erkek elbiseleri içerisindeki Kalyopi’yi ölen sevgilisine benzetmesi ve Kalyopi’nin de erkek olduğunu belirtmesi bu cinsiyet belirsizliğinin metindeki merkezi yerini göstermektedir.

Kalyopi bu adamla birlikte bir gemiye binerek Kahire’yi terk eder. Bu geminin de batması ile bir tahta parçasına tutunan Kalyopi, Kız Adası ismi verilen bir yere gelir. Bu adanın sultanı bir kadın olan Çeşm-i Ahu’dur. Çeşm-i Ahu aşkın diğer tarafını oluşturan Ziver Bey’e göre metinde daha fazla yer almaktadır. Eserde sadece üç bölümde yer almasına karşın Çeşm-i Ahu’nun varlığı Ziver Bey’in varlığından daha baskın konumdadır. Eserde Ziver Bey ismi elli kere geçerken Çeşm-i Ahu ismi kırk altı kere geçmektedir. Bununla birlikte Çeşm-i Ahu yerine yazar bazen sultan bazen de melike kelimelerini tercih etmektedir. Diğer açıdan Ziver Bey giriş ve sonuç bölümünde aktif olarak yer almakta ve diğer bölümlerde Kalyopi’nin ara ara hatırladığı biri olarak yer almaktadır. Çeşm-i Ahu ise sadece üç bölümde yer almasına karşın bu bölümlerde aktif bir rol oynar. Çeşm-i Ahu’nun yer aldığı altıncı bölüm uzunluk olarak Ziver Bey’in yer aldığı ilk ve son bölümlere göre daha fazladır. Yüz yetmiş iki sayfa tutan eserde Çeşm-i Ahu’nun yer aldığı bölümler tam yetmiş sayfadır. Ziver Bey eserin birinci, beşinci ve sonuncu bölümlerinde yer alsada hacimsel bağlamda geri plandadır. Ziver Bey’in eserde bu kadar geri planda kalması ve Çeşm-i Ahu’nun baskın konumu bir önceki bölümde de görüldüğü üzere

siyasi mesajlar vermede metni işlevsel hale getirmektedir. Bununla birlikte Çeşm-i Ahu'nun daha baskın bir kahraman olmasının ikinci işlevi kadınların iktidarıyla ilgili geliştirilen söylemden kaynaklanmaktadır. Her şeyden evvel Çeşm-i Ahu, erkek iktidarının bulunduğu Arabistan coğrafyasında yaşamaktadır. Ölen padişahın iki erkek çocuğu kendi aralarında iktidar mücadelesi verirken Çeşm-i Ahu, hademeleri ve cariyeleriyle birlikte, erkeklerin kurduğu bu geleneksel iktidara karşı alternatif bir iktidar geliştirmiştir. Çeşm-i Ahu'nun sultan olduğu adaya "Kız Adası" ismini vermesi bu alternatif iktidarın kadınlar üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Saray halkı içerisinde erkek hademeler bulunsa da Kalyopi, Çeşm-i Ahu'nun yanına çıktığı vakit Çeşm-i Ahu'nun yanında sadece cariyeleri vardır. Her ne kadar erkek kılığında bu adaya gelse de Kalyopi bu adaya kız olarak sultan olmuştur. Bu durum kadınların belirlediği bir iktidar alanını göstermekte ve erkeklerin etkisiz kaldığı bir ütopyaya sebep olmaktadır. Ziver Bey'in siyasi ve toplumsal mesajların verildiği bu bölümlerde bir kahraman olarak yer almaması da bu durumu pekiştirmektedir.

Metindeki iki kadın kahramana bakıldığında, bu kahramanların birbirlerinin zıttı olarak kurulduğu görülmektedir. Öncelikle iki kahraman arasında fiziksel olarak farklılıklar vardır. Çeşm-i Ahu, "değirmi ay gibi lehçesi ve cemali buğdayi renk olup sinni on sekiz yirmiye vasıl olmuş" (s. 58) bir Arap kızı olarak tanıtılır. Çeşm-i Ahu tahtını Kalyopi'ye kaybettiği zaman Kalyopi'ye düşman olur. Bu düşmanlığın sebebi tahtını Kalyopi'ye kaybetmesinden çok halkın Kalyopi'nin "beyaz cemalini" daha fazla beğenmesidir.

Taife-i nisanın ahlakınca taç ve tahtına varis olduğundan ziyade güzelliğinin methine varis olduğu daha ziyade keder ve teessüfüne mucip olurdu. Çünkü kendisinin zaman-ı saltanatında cezire-i mezkûrda payesine akran olmadığı misali güzelliğine dahi emsal yoktu. Kalyopi'ninse cemalinin beyazlığı ada-yı mezkûre ahalilerine daha ziyade acaip görünüp taaccüp ve tahayyürlerini bais olur ve melbes olduğu sultanîyet elbiseleri dahi merkumeyi heyet-i saliyesinden yüz kat daha ziyade gösterirdi. (ss. 108-109)

Anlatıcının burada da görüldüğü üzere kişisel meselelerde “taife-i nisa” ifadesini sıklıkla kullanması da ilginç bir noktadır. Çeşm-i Ahu’nun Kalyopi’nin güzelliğini kıskanması anlatıcıya göre, bir bakıma, kadınlara özgü tabiatından kaynaklanmaktadır. Bu ifade metinde sıklıkla yer almaktadır. Cariyelerin Çeşm-i Ahu’nun Kalyopi’ye olan aşkını fark etmeleri “birbirlerinin bu yolda serairlerine pek çabuk vakıf olmak taife-i nisaya mahsus bir hüner olduğundan” (s. 68) cümlesi ile ifade edilir. Kalyopi’yi erkek sanarak ondan hoşlanan Çeşm-i Ahu da Kalyopi’nin kendisine karşı olan ilgisizliğine bir kadın olarak güzel bulunmadığı düşüncesiyle sinirlenmektedir: “Kendisini beğenmediğine hamledip ve bu husus ise taife-i nisanın en ziyade adem-i hoşnutiyet ve hırs ve adavetini mudi olmakla pür-gazap olarak” (s. 80). Anlatıcı böylece Kalyopi-Çeşm-i Ahu çatışmasında kadınlara mahsus düşüncelerin ve kıskançlıkların olduğunu iddia eder ve bu durumu sıklıkla kullanır.

Kalyopi ile Çeşm-i Ahu arasındaki diğer farklılık da kahramanların aşka olan bakışlarında ve metnin sonunda yer aldıkları konumlarda görülür. Kalyopi, Ziver Bey ile karanlıkta tanışmış ve onun fiziksel özelliklerinden ziyade ahlakından etkilenmiştir. Anlatıcı, maceraları boyunca Kalyopi’nin tek amacını “namusunu korumak” olarak göstermiştir. Issız adadaki yabani hayvanlar hariç Kalyopi’nin başına gelme ihtimali olan bütün tehlikelerin onun kadın olduğunun ortaya çıkması ve bunun sonucunda taciz edilme korkusu olduğu görülmektedir. O halde Kalyopi’nin Ziver Bey’in fiziksel özellikleri yerine ahlakından etkilenmesi ve maceraları boyunca erkeklerden uzak durmaya çalışması, idealleştirilen Kalyopi’nin herhangi bir cinsel imadan uzak tutulma çabasını göstermektedir. Berna Moran (2015) Tanzimat romanlarının âşık hikâyeleri ve meddah hikâyeleri kalıpları üzerine kurulduğu iddia ederken bu hikâyelerde kurban kadın ve ölümcül kadın tipi olmak üzere iki kadın tipi olduğunu belirtmektedir (s. 39). Ona göre “kurban tipi aşkın

idealize edildiği bir öyküyü anlatan romanlarda, sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kız olarak çıkar karşımıza” (s. 40). Kalyopi de ölümü değilse bile hapsi, namusuna zarar gelmesine tercih etmektedir. Kız Adası’ndan kurtulduktan sonra gittiği köyde bir kahvehaneye sığınan Kalyopi uykusunda üsküfesini düşürür ve kahveci Kalyopi’nin kız olduğunu anlayarak onu kendi evine yerleştirir. Kalyopi kahveci isteyken kahvecinin sağır karısına kendisinin kız olduğunu anlatır. Buna karşın sağır kadın Kalyopi’nin hikâyesini anlayamaz ve kocasının sevgilisi sanarak bütün komşularını ayağa kaldırır:

İşte bu veçhile Kalyopi bir fahişe karı misali herkes kapılardan ve pencerelerden kendisine nazar ederek ve yüzüne tükürülerek kemal-i mezellet ve bednamlıkla hapishaneye atıldığından bu oyuna dahi rast geldiğini teessüf-i azimle tefekkür ederdi. Ancak bir taraftan da kahvecinin eve geldiğinde ırzına kast olunacağı için havf ve endişe ettiği o mahut geceyi bila-keder geçirdiği sebeple son derece memnun ve mesrur olurdu (s. 137).

Görüldüğü üzere bir fahişe muamelesi görmesine karşın Kalyopi bu durumu gerçekte namusuna kast olunmasına tercih etmektedir. Bu özellikleriyle Moran’ın bahsettiği kurban kadın tipini karşılamaktadır. İdealleştirilen Kalyopi metnin sonunda ödüllendirilerek Ziver Bey ile evlenmektedir. Kurban kadın tipinin karşısında Tanzimat romanlarındaki ölümcül kadın tipi kullanılmıştır. Bu kadınlar, “cinsel tutkunun egemen olduğu ve genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan başka bir grup romanın kahramanı olarak görülür” (Moran, 2015, s. 39). *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de genç bir erkeği cinsel tutkuları ile mahveden bir kahraman yoktur. Çeşm-i Ahu, Kalyopi’nin karşıtı olmakla birlikte ölümcül kadın tipi olarak sunulmamıştır. Kalyopi aşkta ahlak ve namusa önem veren bir kahraman olarak sunulurken, karşıtı Çeşm-i Ahu toplumsal ve siyasi durumları göz önünde bulundurur:

Kendisi bir padişah kızı olmasıyla ada-yı mezkûrda bulunan vüzera ve vükelasından birisinin evladıyla akd-i izdivaç eylemeyi kendisine bir noksaniyet addeylediğinden ya hariçten bir padişahın oğlu veyahut mülk ve

vatanı belirsiz mizacına muvafık bir delikanlı bulursa onunla teehhül ve imrar-ı ömür etmek arzu ve iştiyakında bulunurdu. (ss.67-68)

Çeşm-i Ahu'nun Kalyopi'ye daha önce kimseye davranmadığı derecede iyi davranması cariyelerin dikkatini çekerken cariyelerin Kalyopi'nin "kadd-i kamet ve hüsn-i cemali yerinde bir delikanlı" (s. 68) olduğunu düşünmeleri Çeşm-i Ahu'nun fiziksel olarak da Kalyopi'den hoşlandığını göstermektedir. Çeşm-i Ahu her ne kadar Kalyopi'ye yakın olmak istese de çevresindeki cariyelerin durumu anlamasından korkmaktadır. Çeşm-i Ahu, Kalyopi ile beraber gezip yemek yese de "saray halkı arasında bir şüphe peyda olmamak ve olan dahi teskin olmak niyetiyle Kalyopi'nin gece hademeler dairesinde" (s. 72) kalmasına karar verir. Burada Çeşm-i Ahu'nun saray halkından korkmasa Kalyopi'yi gece bile yanında tutacağına dair bir ima da verilmiş olur. Cinsel tutkulara sahip bir kahraman olarak verilmese de Çeşm-i Ahu'nun idealleştirilen Kalyopi'den daha farklı olduğu görülmektedir. Kalyopi her ne kadar anlatının merkezinde yer alan etkin bir kahraman olsa da nihai amacı Ziver Bey ile kavuşmak ve ona iyi bir eş olmaktır. Nitekim metnin sonunda ismini ve dinini değiştirir.

Çeşm-i Ahu'nun Kalyopi ile evlenmek istemesinde aşkın yanında kendi adasında münasip bir eş bulamaması da yer almaktadır. Çeşm-i Ahu'nun iç monologlarında sürekli Kalyopi'ye olan aşkı gösterilse de bu aşkın birdenbire bitmesi de ilginçtir. Halkın zoruyla Kalyopi'yi bir gemiye bindirip adadan gönderen Çeşm-i Ahu aşkına dayanamayıp peşinden sandalcıları yollar. Adadaki ihtilalden korkan ve başına gelen belalardan bıkan Kalyopi, adaya dönmektense kendisini denize atmayı tercih eder. Çeşm-i Ahu da aniden aşkıdan vazgeçer: "O ana değin kendisini iğfal eden aşk ve alaka sırrından sıyrılıp hakikat-i hale vakıf olarak merkum yabancı delikanlıya verdiği gönlünü geri aldıysa da" (s. 97). Görüldüğü üzere Kalyopi'nin Ziver Bey'e olan aşkı sabit kalırken Çeşm-i Ahu'nun hisleri

değişmektedir. Buna karşın metnin sonunda Çeşm-i Ahu cezalandırılmamaktadır. Tam tersi şekilde tahtını geri aldıktan sonra Kalyopi'nin adaya gelmesinden önceki konumuna geri dönmektedir. Çeşm-i Ahu metnin sonunda evlenmeyerek iktidarı elinde tutan güçlü kadın konumunu sürdürmektedir. Çeşm-i Ahu, Kalyopi gibi idealleştirilmese de anlatıcı onun hakkında kötü yorumlarda bulunmaz. Bu durum Kalyopi gibi aile kurumunu kuran ve idealleşen kadınla birlikte alternatif olarak evlenmeyen ve siyasi iktidarını koruyan bir kadın tipini de meydana getirmektedir.

Sonuç olarak, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de olayları etkileyen merkezi kahramanlar kadınlardır. Tanzimat romanlarının büyük bir kısmında yukarıda bahsedilen kurban kadın tipi ve ölümcül kadın tipi arasında kalan erkek kahramanlar bulunurken *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de kadınların kendi arasındaki mücadeleleri ele alınmış, erkek kahraman Ziver Bey bu ikiliye müdahale eden bir pozisyonda bulunmamıştır. Yani erkek kahramanın gözünden kadın tiplerini ortaya koymak yerine anlatıcı erkek karakteri pasifleştirerek doğrudan kadınların mücadelelerini göstermeyi tercih etmiştir. Diğer yandan metinde Ziver Bey ve kaptanlar dışında yer alan erkeklerin tacizkârlığının vurgulanması kadınların kamusal alanda yaşadığı sıkıntıları göstermektedir. T. Abdi, 15. yüzyılda geçen bir hikâye kaleme alarak bir nevi bu dünyada kadının yaşadığı problemleri göstermiş ve dolaylı yoldan geleneksel Osmanlı toplumunu eleştirmiştir.

#### 4.2 Osmanlı dışında bir yaşam mümkün mü?

*Sergüzeşt-i Kalyopi*, 1873 yılında yayımlansa da hikâye Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesinden sonraki zaman diliminde geçer. Bu bağlamda Rumların Osmanlı'daki konumuyla ilgili açık bir mesaj verildiği söylenemez. Bununla birlikte, geçmiş çağlarda geçen bir hikâyenin, yazara, vermek istediği mesajlarla ilgili bir

özgürlük sağlayacağı da muhakkaktır. Diğer açıdan T. Abdi bilinçli bir biçimde böyle bir mesaj vermese bile, 19. yüzyıl macera romanlarının politik işlevleri düşünüldüğünde yine aynı mesajları çıkarmak mümkündür. Volker Klotz'a göre on dokuzuncu yüzyıl macera romanlarının üç işlevi vardır: Gerçek hayatta politik güçten mahrum olan okuyucunun bunu maceralardaki kurgusal güçle karşılaşması, okuyucunun sahip olduğu şeylere olan güvenini ve zevkini güçlendirmesi ve sosyal ve politik yapıları açıklaması (aktaran Green, 1991, s. 18). *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de de Rumların temsili bu işlevlerle bağlantılıdır. Herkül Millas (2000), roman öncesi çağlarda da biz ve öteki arasındaki çatışmaya rastlanılabileceğini iddia ederken *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi de bu çatışmaya dâhil eder. Ona göre bu eser kâfir Rum kızının Müslüman biri ile evlenip Müslümanlığa geçmesi ile son bulan bir aşk öyküsüdür (s. 15). Metnin İstanbul'un alınış yıllarına dayanmasından yola çıkan Millas, verdiği dipnotta Osmanlı halkının düşüncelerini okur:

Halkların çok eski dönemlerden .... Oluşturdukları imajlar ve 'öteki' ile ilgili değerlendirmeler bilinmeyip, yalnız bir tarafın eylemi ve yalnız yakın tarihteki kimi belirtiler ele alındığından eksik sonuçlara varılabilir.... Doğu'nun da henüz emperyalizmin ortaya çıkmadığı ... zamanlardan beri, 'Batı' için benzer olumsuz imajlar yaratmış olduğunu ortaya çıkarabilir. (s. 15)

Bununla birlikte, Millas, çalışmasını 19. ve 20. yüzyılda ulus devletle eş zamanda ortaya çıkmış olan roman dönemiyle sınırladığını belirtir (s. 15). Halk arasında ağızdan ağıza yayılan *Sergüzeşt-i Kalyopi*'nin şekillenışı ise İstanbul'un fethi zamanına dayanır. Bu bağlamda Millas, *Sergüzeşt-i Kalyopi*'yi çalışmanın dışında bırakır. Bununla birlikte metin 19. yüzyılda kaleme alındığından dolayı Millas'ın bahsettiği 19. ve 20. yüzyılda ulus devletle ortaya çıkmış romanlarla birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Nitekim *Sergüzeşt-i Kalyopi* Millas'ın ele aldığı Osmanlıcı yaklaşım ile büyük benzerlikler göstermektedir. Anlatıcının Rum kişilerini Osmanlı'ya bağlılıklarına göre olumlu veya olumsuz olarak göstermesi bu

yaklaşımın bir sonucudur. Metinde Rumları temsil eden üç kişi Kalyopi, abisi Kostantin ve ölmüş babalarıdır. Kalyopi ve Kostantin'in babaları kişi olarak metinde yer almasa da anlatıcı onların geçmişi hakkında bilgiler vermektedir. Kalyopi'nin babası Osmanlı'da kuyumcubaşısıdır ve İstanbul'un fethi esnasında Osmanlılar ile birlikte savaşarak ölmüştür (s. 9). Kalyopi'nin babasının devlete bağlı ve Osmanlı olarak görülen olumlu bir kahraman olduğu söylenebilir. Nitekim anlatıcı onun "İslam tarafında" savaştığını belirterek din farklılıkları olsa da devlete bağlı olduğunu vurgular. Metinde Kalyopi ve Kostantin ise babaları ile kurdukları ilişki üzerinden olumlu ve olumsuz olarak temsil edilirler. Babasını çok seven ve her gece gizli gizli mezarında ağlayan Kalyopi tıpkı babası gibi devlete bağlı olan olumlu sınıfı temsil eder. Nitekim Kalyopi "namuslu" bir Osmanlı delikanlısı olan Ziver Bey'e âşık olur. Kalyopi'nin Ziver Bey'e kendisini anlattığı bölümde Osmanlılar ile ilgili düşüncelerini görürüz:

Cariyenizin asıl maskat-ı reisimiz Edirne olup, taht-ı ali baht-ı Osmani orada olduğu esnada pederim devlet kuyumcubaşısı olduğu münasebetle kâffe-i vüzera-yı fehham ve vükela-yı azam hazeratının dahi hizmetlerinde bulunduğu için ekser defa onların haremeleri bize ve biz onların haremelerine gelip gittiğimizde lisan-ı dür-efşan-ı Türki'yi onlardan tahsil eyledim. (s. 8)

Kalyopi'nin Ziver'e kendisini anlatırken Osmanlı için olumlu ifadeler kullanması, anlatıcının olumlu bir Osmanlı kahramanı Ziver ve devlete bağlılığı ile idealleştirilen gayrimüslim kız arasındaki aşkla simgesel bir birlik kurmak istediğini göstermektedir. Millas (2000), 1870'li yıllarda yazılan Osmanlı romanlarında Türk veya Türklük sözcüğünün kullanılmadığını ve onun yerine Osmanlı sözcüğünün tercih edildiğini belirtir. Bununla birlikte Türkçe sıklıkla gündeme getirilir (s. 18). *Sergüzeşt-i Kalyopi*'de de Türklük ile ilgili bir sözcük geçmezken Kalyopi'nin "lisan-ı dür-efşan-ı Türki"yi konuşabilmesi yine bu idealleştirmenin bir sonucudur. Bu açıdan tıpkı Osmanlı romancıları gibi T. Abdi de ırki bir yaklaşımdan çok, ortak

dil üzerine odaklanarak bu simgesel birliği kuvvetlendirir. Babasının vefatından dolayı herhangi bir keder hissetmeyen Kostantin ise olumsuz Rum kişisi olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan Kostanti, Kalyopi'nin tam anlamıyla zıttıdır. Anlatıcı Kostantin'in sert ve kıskanç biri olduğunu belirtir. Kostantin Kalyopi'nin babasının mezarına gitmesine gündüz bile çok zor izin vermektedir. Burada mezar bir simge olarak kullanılmıştır. Kostantin, Osmanlı'ya bağlı olan babasının mezarına gitmeyerek simgesel düzeyde Osmanlı ile bağlarını koparmaya çalışmaktadır. Kalyopi'nin aksine, Kostanti için Osmanlılar olumsuz bir anlam taşımaktadır. Nitekim Kostanti'nin Kalyopi'yi sürgün ettirmesine sebep Kalyopi'nin bir Osmanlı delikanlısı ile tahsil-i ülfet eylemesi ve ailenin namusunu paymal etmesi ihtimalidir (s. 14). Olumsuz bir Rum olarak ele alınan Kostanti'nin asıl amacı Kalyopi'yi öldürtmektir: “Kalyopi'nin karındaşı merkumenin güvertede gezerken münasip vakit ve mahalde denize ilka olunmasını kaptan-ı merkuma mahsusen rica ve sipariş eylemişe de kaptan merkumenin akval ve adab-ı insaniyete muvafık ahlak ve bir peripeyker demeye seza olan hüsn-i cemalini görerek” (s. 19) onu Issız bir adaya bırakır. Anlatıcının Kostanti'nin Kalyopi'yi öldürtmeye varan sevgisizliğinin kişisel nedenlerini vermemesi, Kostanti'nin, babasından sonra Osmanlı'ya bağlı olan diğer kişi Kalyopi'den de kurtulmaya çalıştığını göstermektedir. Böylece hikâye kaynağını Osmanlıcı düşünce ile ayrılıkçı düşünce arasındaki çatışmadan alır. Kaptanın Kalyopi'yi ıssız bir adaya bırakması ile Kalyopi'nin sergüzeştleri de başlamış olur. Bu noktadan sonra Kalyopi'nin sergüzeştleri Osmanlı coğrafyasının dışında gerçekişir. Hüseyin Yeniçeri (1985) bu macerayı Namık Kemal'in *Cezmi*'sinden önce dışarıya açılan bir kapı olarak görür. Yani bu macera Osmanlı coğrafyası dışında *Cezmi*'den de önce geçen önemli bir metindir. Bununla beraber Yeniçeri, dışarıya açılan bu kapının siyasi anlamlarını incelememiştir. Kalyopi'nin Osmanlı

coğrafyasından dışarı çıkması bir Rum kızının Osmanlı Devleti dışında bir yaşamın mümkün olup olmadığıyla ilgili tecrübelerini de içermektedir. Kişilerin dahi kurulumunda Osmanlı'ya bağlılıklarının esas alınması bu maceranın siyasi olarak okunmasını gerektirmektedir. Kalyopi'nin Osmanlı coğrafyasından ayrıldıktan sonra yaşadığı maceraları simgesel olarak Osmanlı ile birlikte ele aldığımızda aslında her maceranın belli bir siyasi anlama denk geldiği görülmektedir. Bu maceraları, Osmanlı'dan ayrılış, çıplaklık evresi, iktidar deneyimi, ideal düzenin tahayyülü ve Osmanlı'ya geri dönüş olarak ele alabiliriz.

Osmanlıdan ayrılış Kalyopi'nin bilerek ve isteyerek yaptığı bir eylem değildir. Abisi tarafından kadim Yunan elbiseleri giydirilerek bayıltilan Kalyopi, uyandığı zaman Kuş Adası'nın önünden geçmektedir ve ağlayarak son defa İstanbul'a bakar. Kalyopi'nin İstanbul'a olan sevgisinin sebebinin bir yurt sevgisinin ötesinde, alışık olduğu korumadan vazgeçmemek olduğu söylenebilir. 18. ve 19. yüzyıllarda İstanbul'da bulunan iki önemli sarraf grubunun Ermeniler ve Rumlar olduğunu belirten Murat Cankara (2014), Ermeni milleti içinde güç ve iktidarı paylaşmak istemeyen ve Osmanlı bürokrasisine yakın olan bu sarrafların ekonomik varlıklarının Osmanlı'nın çok kültürlü yapısına bağlı olduklarını belirtir (s. 128). Kalyopi'nin babası da Osmanlı bürokrasisinde yer alan bir kuyumcubaşısıdır. Bu bağlamda bu durumun Kalyopi'ye bir koruma sağladığı muhakkaktır. Kalyopi'nin Osmanlı coğrafyasından ayrıldıktan sonra vardığı ilk yerin ıssız bir ada olması da bu bağlamda önemlidir. Anlatıcı bu bölümde Kalyopi'nin yalnızlığını vurgularken özellikle kaybettiklerine odaklanır:

Müddet-i medide peder ve mader-i ağışunda ve pak ve yumuşak yataklarda yatıp uyuyan ve müzeyyen odalarda oturup, canı istediği vakit sirmalı perdeleri kaldırarak, pencerelerden murat eylediği mahallere seyr ü temaşa ve akran ü emsali kızlarla imrar-ı evkat eden ve olur olmaz elbise ve taamı beğenmeyen Kalyopi... (s. 23)

Görüldüğü üzere belirli bir rahata ve korumaya sahip olan Kalyopi, bu rahatı ve korumayı daha dışarıya çıktığı ilk macerada kaybetmektedir. Osmanlılık düşüncesini benimseyen anlatıcı, böylece Rumların sadece Osmanlı içerisinde bir korumaya sahip olduğuna dair bir alt-söylem geliştirmektedir. Bu adadaki güvenlik sorunu da sembolik olarak bu düşünceyi pekiştirmektedir.

Canavarlardan korkan Kalyopi bu sorunu aşmak için bir kaya dibinde kendine kalacak bir yer oluşturur. Anlatıcı tarafından eser boyunca nazik, narin ve pasif bir kahraman olarak çizilen Kalyopi'nin hayatta kalmak için bir mesken oluşturması ve boş zamanlarında sepetler yapması, tüm bu zorluklara rağmen varlığını devam ettirmeye çalıştığını gösterir. On yedi gün boyunca bu adada kaptanın verdiği peksimetle hayatını sürdüren Kalyopi'nin çıplaklık evresinden kurtulması yine Osmanlı koruması ile gerçekleşir. Ziver Bey, Kalyopi'nin kaybolduğunu anlamış ve onu kurtarmak için yola çıkmıştır. Kalyopi, Issız Ada'dan Ziver Bey'in içerisinde bulunduğu geminin gelişi ile kurtulur:

Biçare Kalyopi'nin hem açlık ve hem sevincinden dolayı el ve ayakları titremekte olduğundan ayağını sandaldan geminin merdivenine doğru atacağı sırada kayıp denize düştüğünü Ziver Bey gemiden müşahede eyledikte merkumenin Kalyopi olduğunu asla derk ve hatır eylemediği halde zaten kalbinde merkez olan vicdanı cuşa gelerek merkumeyi kurtarmak üzere derakap aceleyle merdivenden inerken kendisinin dahi ayağı kayıp ve sağ kolu sakatlanarak denize düştüğünde tayfalar ikisini dahi kurtarıp. (s. 31-32)

Kalyopi ve Ziver birbirlerini tanımazlar. Kalyopi kendisini kurtarmaya çalışan Ziver Bey'in yardımcısı olur. Ziver Bey'in Kalyopi'ye hamamda yıkanmayı ve temizlenmeyi önermesi üzerine erkek kıyafetlerinde olan Kalyopi namusunu korumak için başka bir adamın himayesine girer ve Kahire'den kaçır. Denizde yaşadığı kaza sonucu da Arabistan Körfezi'nde yer alan Kız Adası adlı yere çıkar. Görünüşte Kız Adası'nın melikesi olan Çeşm-i Ahu'nun erkek kıyafetleri ile gördüğü Kalyopi'ye olan aşkını anlatan bu bölüm, daha derinden bakıldığında

Kalyopi'nin iktidar mücadelesini ele alır. Çeşm-i Ahu'nun Kalyopi'ye olan aşkından halkına yalanlar söylemesi ve yönetim açısından sıkıntılara düşmesi üzerine halk Kalyopi'yi sultan yapar. Böylece bir Rumun farklı bir coğrafyada da olsa yönetimi ele aldığı bir düzen oluşur. Böylece sembolik düzeyde çıplaklık evresinden sonra iktidar deneyimine geçilir. Bu iktidar deneyimi başarısızlıkla sonuçlanır. Anlatıcının, olumlu kahramanı Kalyopi'yi eser boyunca yüceltmesine karşın bu bölümde eksikliğini vurgulaması bu bağlamda önemlidir:

Çünkü Kalyopi her ne kadar olsa cezire-i mezkurenin usul ve adetlerine kamilen aşına ve kadiminden beri hükümet sürmeye alışık olmadığı ecilden zimam-ı hükümeti layık-ı vech üzere kullanamadığından, kendi raddet-i malumatına rağmen emr-i idarece bazı güna uygunsuzluklar vuku bulmaya başlamıştı. (s. 110)

Anlatıcının bu ifadesini Kız Adası'nda yaşayan insanlar da doğrulamaktadır. Bu bölümde genel itibariyle Kalyopi'nin yabancılığının vurgulanması önemlidir.

Kalyopi'yi kıskanan hademeler ve hizmetçiler onun yabancılığını eleştirmektedir.

Kalyopi'nin yönetsel olarak eksiklikleri hissedildiğinde sürgün sultan Çeşm-i Ahu da onun yabancılığı üzerinden bir politika üretmektedir:

İşte böylece Kalyopi'nin hareketleri onun hükümetini devirmek amalinde gezen Çeşm-i Ahu'nun eline bir münasip alet ve fırsat olup ekseri mahbus olduğu mahalde akdolunan hafi meclislerde kendisinin Kalyopi hakkına bir adavet-i şahsiyesi olmayıp hâlbuki bir yabancının öyle bir memuriyete tayin olduğu halde idareye muktedir olamayacağı tabii olduğunu ve bu veçhile kendisinin ihdas ettiği şu ufacık hükümetin günbegün inkıraz bulup nihayetül-emr bir gün dahi külliyyen lağvolunacağını tebliğ etmesi üzerine akdolunan son mecliste muteberan-ı ahaliden bazıları herhalde yine Çeşm-i Ahu'yu tahta cülus ettirmeye katiyyen karar verdiler. (ss. 111-112)

Çeşm-i Ahu'nun devletin yıkılmasına karşın en büyük tehdidin bir yabancı olan Kalyopi olduğu yönündeki iddiası böylece halk tarafından da benimsenir. Issız Ada'da Osmanlı korumasından uzak olan Kalyopi, Kız Adası'nda da bir yabancı olarak dışlanır. Burada tüm iktidar deneyimine karşın yine de Osmanlı coğrafyası dışında var olamayan bir Rum ele alınmış olur. İktidarı kaybeden Kalyopi, bir gemi

ile KIZ Adası'ndan kaçtıktan sonra bir köyde hapse düşer. Dehşetli ve ıssız bir dere kenarında yanındaki zabitlerle beraber haydutların saldırısına uğrar, bir dikenli çalının içine saklanır. Bu bölümlerde vatana ve dolayısıyla Osmanlı'ya dönme arzusu ön plana çıkar. Anlatıcı bunu “gün-be-gün vatanının o sevgili toprağına yaklaşmakta olup” (s. 145) gibi ifadelerle bu durumu açıklar. Bununla birlikte anlatıcı Kalyopi'yi vatanına kavuşturmadan önce ona son bir macera daha yaşatır. Burada da bir ideal düzen tahayyülü vardır. Akdeniz'e giden bir kervanı bekleyen Kalyopi bu kervanı bir derbente bekler. Derbentin anlatıldığı bölümde herhangi bir heyecan veya olay yaşanmaz. Anlatıcı bu bölümde sadece Kalyopi'nin derbent hakkındaki düşüncelerini verir. Şehristan'daki uğraşa, zorluklara, hırs ve hevese karşın bu derbente her şey doğaldır. Bu bölümde Kalyopi Ziver Bey'i unuttur ve hatta sevdasından vazgeçer:

Burada para kazanmak ve hakkını iptal etme yahut ettirmemek için kavga ve muaraza olmaz ve şan ü şeref ve mesnet için hırs ve hevese düşüp bir kimse yorulmazdı. Hele sevda ve alaka denilen mahut şey, bu mahal halkının kapısından içeri ayak basamaz ve o misellü belayı davet eden bir takım sahte süs ve ziynet ve nisa üzerinde katiyyen görülmezdi. (s.159)

Görüldüğü üzere Kalyopi her ne kadar vatanını özlese de başlangıçta sahip olduğu değerleri istememektedir. Süs ve ziynetlerini ve hatta sevdayı temsil eden Ziver'i bu bölümde unuttur. Kendisini götürecek kervanın gelmemesini bile dileyen Kalyopi ömrünü orada geçirmek ister: “Eğer mümkün olsa merkume Kalyopi, müddet-i ömrünü oracıkta geçirmeyi arzu ederdi” (s. 157). Orada kalmanın neden mümkün olmadığını anlatıcı belirtmez. Nitekim tüm türsel sapmalarına karşın bir halk hikâyesi olan *Sergüzeşt-i Kalyopi* sevgililerin kavuşması ile sonlanmalıdır. Her ne kadar Kalyopi Şehristan'ı eleştirse de metnin son bölümünde İstanbul'a, yani Osmanlı'ya dönüş gerçekleşir. Üsküdar'ı dağların arkasından gören Kalyopi, İstanbul ile konuşmaya başlar: “Yine hub cemalini göstermeye akıbet müsaade

buyurdun ve beni kabul etmek için bir kolunu Rumeli ve diğerini Anadolu kıyısına açmış duruyorsun” (s. 236). Bir sevgili gibi anlatılan İstanbul kollarını açarak Kalyopi’yi kucaklamıştır. İstanbul’a ulaşan Kalyopi Ziver Bey’e rastlar ve Müslüman olup onunla evlenir. Böylece metinsel düzeyde Kalyopi bir halk hikâyesinin kahramanı gibi çeşitli maceralardan geçerek metnin sonunda sevdiğine kavuşurken, simgesel düzeyde de Osmanlı coğrafyasından ayrılmak zorunda kalan bir Rum kızı farklı coğrafyalarda farklı deneyimler edinmesine karşın çözüm olarak yine Osmanlı’ya geri dönmektedir.

#### 4.3 Bir meşrutiyet örneği olarak Kız Adası

I. Meşrutiyet *Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin yazılışından dört yıl sonra 1877 yılında ilan edilmiştir. Meşrutiyet tartışmaları ise bundan çok daha önceye gider.

Gayrimüslimlerin Osmanlı’daki konumlarını Osmanlıcı bakış açısıyla ele aldığım iddia ettiğim T. Abdi’nin yönetim konusundaki düşüncelerini de Kız Adası üzerinden verdiğini düşünmekteyim. Kız Adası’na baktığımız zaman sultanın görevleri, halkın durumu ve bürokrasinin pozisyonu hakkında birçok mesaj görmekteyiz. Arabistan padişahının ölümü üzerine iki kardeş arasında yaşanan çatışma sonucu Çeşm-i Ahu bir miktar tebaa ve hizmetçisini alarak Kızıldeniz sahili yakınlarındaki bir adaya Kız Adası ismini vererek yerleşir. Bu ada anlatıcı tarafından mahsuldar toprağı ve ferah havasıyla insanların refah içerisinde yaşadığı bir yer olarak ele alınır. Kardeşlerinin hücum tehdidine karşı Çeşm-i Ahu bir miktar da asker toplar:

Çeşm-i Ahu Sultan ise bahçede kâin mezkûr köşk-i muallanın sağ canibinden neb edip kâffe-i bahçeyi cevelan ve sirab eden pınarın serbalasında oturmuş ve etrafında küme küme cariyeler herkes kendi hizmet ve mesnedine göre dizilmişti. ... Çeşm-i Ahu mezkûr çemenzarın bir tarafına sırmadan musanna bir seccade serdirmiş ve üzerine oturup canfesten mamul çend adet kuş tüyü yastıkları koltuğunun altına alarak üzerlerine yaslanmış olduğu halde safbesaf

etrafında bulunan cariyelerin her biri el pençe divan durarak emrine muntazırdılar. (ss. 56-57)

Burada görüldüğü üzere sergüzeştin başlangıcında Çeşm-i Ahu refah içinde yaşamaktadır. Etrafındaki cariyeler ise konumlarına göre dizilmekte ve otoriter gözüken Çeşm-i Ahu'nun hizmetinde bulunmaktadırlar. Yine de ilginç bir biçimde Çeşm-i Ahu'nun, gücüne karşılık, yanındaki cariyelerden ve hizmetçilerden çekindiği görülmektedir. Çeşm-i Ahu, Kalyopi'ye karşı gösterdiği ilginin hizmetçiler tarafından fark edilmesini istemez:

Cariyelerin bilcümlesi mutlaka bu ihtiramın sultanlarınca bir alakadan ileri geldiğini derk ve ikan ederek bu babda yekdiğeriyle gizli gizli ima ve işaretle bulduklarını Çeşm-i Ahu sultan ikan ve izan eylemişti. ... Çünkü o halde merkurula olan münasebet-i müşfikanesi hakkında cariyelerin kalbinde asla şekk ve şüpheleri kalmayarak merkurumelerin bu sırrı harice dahi çıkarıp ifşa edecekleri memul olmakla biçare Sultan Kalyopi'den ziyade renkten renge girer ve aralık aralık terlerdi. (ss. 68-69)

O halde cariyelerin de bu adanın yönetimini etkilediği söylenebilir. Çeşm-i Ahu'nun "saray halkının arasında bir şüphe peyda olmaması için" (s. 72) Kalyopi'yi hademeler dairesinde yatırmasının da gerekçesi de budur. Nitekim saray halkı "malik oldukları dirayet ve liyakate" rağmen Çeşm-i Ahu'yu etkileyememiş ve bir yabancının gelip onu etkilemesinden de rahatsızlık duymuşlardır. "Yabancılık" vurgusunun bir önceki bölümde de görüldüğü üzere bir Rumun Osmanlı korunmasının dışında hissettiği dışlanmışlık dışında, devlet yönetiminde yabancıların yani dış unsurların istenmemesi anlamına da geldiği düşünülebilir. Adanın Kalyopi gelmeden evvelki refahı düşünüldüğünde devlet otoritesinin metinsel düzeyde Çeşm-i Ahu'nun Kalyopi'ye olan aşkıyla, sembolik düzeyde ise bir yabancının gelişiyile sarsılması ve yönetsel krizin başlaması bunu göstermektedir:

Ve o günden bidayeten kendileri dahi kalplerinde merkur olup icra edemedikleri münasebat-ı maşukanede bulunmaya başladılar. Çünkü melikenin sarayında cariyelerin ve hademelerin kendilerine mahsus ayrı ayrı daireleri olup yekdiğerlerinin dairelerine gelip gitmek katiyyen memnu ve sarayın kanununa mugayirse de melikenin bu yabancı civana meyletmesinden

beri kanun-ı mezkûr bozulup istedikleri vakit hademeler cariyelerin ve cariyeler hademelerin odalarına gidip gelmeye başladılar. (s. 88)

Cariyelerin hademelerle olan ilişkileri metinsel düzeyde anlatıcının görüşlerine uygun olarak kanunun bozulduğunu göstermektedir. Simgesel düzeyde ise “kanun-ı mezkûr” bozulmuş, yani yönetsel kriz başlamıştır. Cariyelerin ve hademelerin yani saray halkı olarak adlandırılan kimselerin Osmanlı devletindeki bürokrasiyi sembolize ettiği söylenebilir. Nitekim 1860 ve 1870’lerde Osmanlı yönetiminde gittikçe güçlenen bir bürokrasinin varlığı görülmektedir. Burada ilginç olan nokta, halkın metinde duyduğu rahatsızlığın cariyelerin ve hademelerin dairelerinde başlayan bozulma üzerine olmasıyla Yeni Osmanlılar’ın eleştirilerini bürokrasiye yöneltmesinin paralellik göstermesidir. Şerif Mardin’e (2012) göre “Yeni Osmanlıların hücumlarının nadiren sultanın şahsına yöneldiği ve hiçbir zaman monarşi kurumu aleyhinde olmadığını görmek” şaşırtıcıdır (s. 124). Burada da halkın duyduğu rahatsızlık doğrudan Çeşm-i Ahu’nun Kalyopi’ye duyduğu aşktan ziyade, bu durumun saray halkı arasında yarattığı yozlaşmadır. İkinci bir nokta da Çeşm-i Ahu’nun bir sinirle saraydan gönderdiği Kalyopi’yi geri almak için saray halkının da tepkisini çekmemek üzere saraydan değerli bir mal çaldığı yönündeki iddiasının halkta yarattığı infialdir. Nitekim halk yabancı misafirin sabıkalı olduğunu haber aldığından dolayı, “yabancı” Kalyopi’nin adadan gönderilmesini istemektedir. Halkın yönetim üzerinde bu kadar etkili olması dönemin getirdiği yeni düşüncelerle bağlantılıdır. Bu durumu fark eden Gonca Gökâl Alpaslan’a (2002) göre:

Hikâyenin ardına gizlenen siyasal-toplumsal sorun ve iletiler, halk anlatı geleneğinden çok Divan şiirinde anlatı esasına dayalı türlerin özelliği olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan, düşünüş tarzı bakımından anlatıda, Tanzimat’ın ülkeye getirdiği modern ve demokratik yeni düşünüş biçiminin izlerinin bulunduğunu söylemek pek de yanlış olmaz. (s. 109)

Alpaslan açmasa da bu yeni düşünüş biçiminin, halkın yönetimi etkilemesi bağlamında Meşrutiyet ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Halk kendi arasında

meclisler kurarak adım adım ihtilale doğru ilerlemektedir. Bundan dolayı halk Çeşm-i Ahu'ya müntehibler gönderir. Çeşm-i Ahu'nun halkı Kalyopi'yi göndereceğine dair oyalaması üzerine son bir kez Çeşm-i Ahu'nun karşısına çıkan müntehibler “eğer bu defasında bila-tehir ricaları kabul olunmazsa sükûtun fitneye varacağını” (s. 90) belirterek Çeşm-i Ahu'yu uyarırlar. Halkın kendi arasından seçtiği müntehibler yoluyla Çeşm-i Ahu'yu ikaz etmesi, mutlak otorite ne kadar sultanda olursa olsun yönetimde söz sahibi olduklarını göstermektedir.

Bu noktadan sonra sultan ile halk arasındaki güç savaşının halkın galibiyetiyle sonuçlanması yine önemli bir siyasi mesajdır. Çeşm-i Ahu Kalyopi'yi bir gemiye bindirip gönderse de içindeki aşka mani olamayıp onu geri getirmek için sandalcılarını gönderir. İhtilal içerisinde bulunan halk bu durumu öğrendiğinde Çeşm-i Ahu'yu tahttan indirir: “Ahali öyle bir sultana katl caiz olamayacağı için Çeşm-i Ahu'yu tahtından nüzul edip cezirenin öbür tarafında bir inssiz mahalde inşa olunmuş olan binaya mahpus ve hiçbir kimseyle muhabere edememesi için hassaten bekçiler tayin ettiler” (s. 99). Anlatıcının, halkının uyarılarını dinlemeyen ve kendi bildiğini yapmaya devam eden Çeşm-i Ahu'nun tahttan indirilmesi üzerinden halkına yalan söyleyen ve kişisel menfaatlerini sürdüren devlet yöneticilerine karşı bir uyarı yaptığı görülmektedir. Çeşm-i Ahu'yu tahtından indiren halk yabancı bir sabıkalı olarak gördükleri ve düzenin bozulmasına neden olmakla suçladıkları Kalyopi'yi de idam etmek ister. Burada anlatıcı ihtiyar bir kişi vasıtasıyla yargısız infazın yanlış olduğu mesajını vermektedir. İhtiyar, Kalyopi'nin kendi mevkisinden yüksek bir mevkiyi gören biri olduğunu ve böyle bir adamın tıpkı uykudaki bir adam gibi olduğunu ileri sürerek, onu katletmek yerine yine sürgün ettirmenin doğru olduğunu belirtir. Halkın tepkisinin sultandan daha çok dışarıdan gelen yabancıya yüklenmesinin yanlışlığı yine halkın içerisinden birinin sözleriyle ortaya çıkar. Bu

durum halkın da yanılabilceği ve yine kendi aralarında yaptıkları bir işişare ile bunun düzeltilebileceği mesajını verir. Kalyopi, ihtiyarın bu sözlerini doğru bulsa da başındaki üsküfeyi çıkarır ve kendisinin bir kız olduğunu gösterir. Bu noktada halkın yönetimi sorgulayarak indirmesi dışında yeni yönetimi seçmede yine asıl güç olduğu görülür. Kalyopi'nin maceralarını ve başına gelen belaları dinleyen halk Kalyopi'yi sultan olarak seçer:

Üzerine gelen belalara mükâfat olmak üzere sabık sultanın dahi tahtına cülus edecek başka bir varisi olmadığı ecilden herkes bir ağızdan “Bundan böyle sultanımız budur” diye avaz bülendle çağırđıklarından sonra saltanatla çend gün akdem tahkirle kovulduğu saraya getirip tahta cülus ettirdiler. (s. 106)

Çeşm-i Ahu'nun vârisinin bulunmadığı yönündeki vurgu halkın monarşiye saygı duyduğunun, bununla birlikte yönetimi denetlemeleri ve gerektiği zaman indirmeleri de mutlak iktidarı tamamen sultana bırakmak istemediklerinin göstergesidir ki, bu durum meşrutiyet fikriyle bağlantılıdır. Çeşm-i Ahu'nun Kalyopi'ye duyduğu aşktan dolayı yönetimi aksatması gibi Kalyopi'nin de Ziver Bey'e duyduğu aşk, iktidarını pekiştirmesine engel olur. Kalyopi de bu durumun farkındadır:

Her ne kadar şimdiki maliki bulunduğu nüfus-ı kudret sayesinde merkumu her neredeyse bulup getirtirmek müşkül değildiyse de Çeşm-i Ahu'nun hali gözünün önündeydi. Ve böyle bir hususa teşebbüs ettiği takdirde şu henüz nail olduğu devlet ve ikbalin aniden mahbusiyetine ve belki de katline tahvil olunacağı derkardı. (s. 108)

Burada Kalyopi'nin önünde Çeşm-i Ahu'nun halinin verilmesi iktidarı yine kendi keyfiyeti için kullanamayacağına dair bir uyarıdır. Kalyopi her ne kadar halk tarafından sevilse de yine halk tarafından tahttan indirilme ve öldürülme korkusu yaşamaktadır. Kalyopi bu duruma karşın yine de Ziver Bey'e olan aşkını unutamaz ve bahçe ve havuz başlarında günlerini geçirir. Anlatıcı, bu havadisi “Çeşm-i Ahu'nun gizli tarafgirlerine hazz-ı fesağ olup merkumenin bu hareketlerine gunagun manalar vererek baki kalan ahaliyi kendi tarafların kandırarak celbettikleri” (s. 111)

söyleyerek taraflı bir yaklaşım içinde yorumlamıştır. Bununla birlikte Kalyopi'nin Ziver Bey'i düşünerek yönetimi aksattığını da Kalyopi'nin "hükümet sürmeye alışık olmadığını" (s. 110) söyleyerek belirtmektedir. Bu durum halkın metnin olumlu kişisi olan Kalyopi'ye karşı yapacağı ihtilali de meşrulaştırmaktadır. Çeşm-i Ahu ve onu destekleyenler iç savaş çıkmaması adına Kalyopi'yi öldürmek isteseler de, Kalyopi'nin taraftarları onu bir sandala bindirerek kaçırlar ve Çeşm-i Ahu kan dökülmeden yeniden Kız Adası'nın sultanı olur. Böylece Kalyopi Kız Adası'na gelmeden önceki düzen yeniden tesis edilmiş olur.

## BÖLÜM 5

### SONUÇ

1870’li yıllarda Osmanlı edebiyat ortamının, bir yandan geleneksel eserlerle yetişmiş aydınların diğer yandan da Batı romanından tercümelerle yeni bir alana girmelerinin yarattığı tartışmalarla şekillendiğini görmekteyiz. Jale Parla (2014) bu dönemi, “egemen bir İslam kültürünün şemsiyesi altında sınırları son derece kesin ve kısıtlı bir Batı’ya yönelişin mantığı” (s. 12) olarak görmektedir. Bununla birlikte Tanzimat yazarlarının Batı’ya yönelişi gerçekten bu kadar kısıtlı mıdır? İslam kültürünün metinlerde ağır bastığı muhakkaktır. Yine de bu tezde bu durumun Yeni Osmanlılar’ın Ali ve Fuad Paşa’ya karşı aldıkları siyasi tavırdan kaynaklandığını göstermeye çalıştım. Batı’yı anlayamayan ve İslam kültürünün egemenliği altında kalmış bir aydın tipinden çok bu kültürü devletin dağılışına engel olmak için siyasi bir biçimde bilinçli bir biçimde kullanmış bir entelektüeller zümresinin bulunduğu görülmektedir. Diğer yandan T. Abdi’nin mukaddimelerinde gördüğümüz kadarıyla dönem içerisinde tercüme romanların büyük bir tartışma konusu açtığı da aşikârdır. T. Abdi’nin 1874’te “memalik-i ecnebiyenin vukuatları”ndan haberdar olmalarına karşın kendi hanelerini görmemekle suçladığı kesim göstermektedir ki, Batı’ya yöneliş bütün itirazlara karşın geniş boyuttadır. Edebiyat tarihimizde Tanzimat romanını basitlikle suçlayan birçok araştırma dönemin entelektüel yapısından, okur kitlelerinden ve tartışmalarından habersizdir. Köroğlu (2012) Ahmet Mithat’ın *Dürdane Hanım* eserini, Osmanlı romanının teknik, tematik ve ideolojik yönlerini birleştiren bir metin olduğunu iddia ederken, “belki Ahmet Mithat metinlerini yayına hazırlayanların ya da hakkında yazanların edebiyat tarihçiliğinde Ahmet Mithat’a (ve önemli belirleyicilerinden olduğu “Tanzimat romanı” dönemine) yönelik

küçümseyici tavrın da etkisi” nedeniyle edebiyat tarihinde sadece ilginç ve komik noktalarına değinildiğini öne sürer (s. 129). Edebiyat araştırmacılarının, Türkçe edebiyat kamusunun en önemli aktörlerinden biri olan Ahmet Mithat’ı bile küçümsediği göz önünde bulundurulursa edebiyat kanonu dışında kalmış T. Abdi’nin geleneğin içerisinden alarak kaleme aldığı *Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin çok az araştırmada kendi dönemi içerisindeki eserlerle beraber ele alındığı şaşırtıcı gelmemektedir. Oysa bu metin tam da modern anlatılara ihtiyaç duyulduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu tezde görüldüğü üzere yazarın tercüme romanlarla ilgili sürekli yorumlarda bulunması ona alternatif bir edebiyat metni kaleme aldığını göstermektedir. Yani T. Abdi, en azından ilk eseri *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de geleneğin içerisinden de bu anlatı talebine cevap verilebileceğini düşünmektedir. *Zavallı Kızcağz*’ın mukaddimesinde telif eserlerinin beğenildiği ve okunduğunu görmekteyiz:

Ve bundan mukaddem Kalyopi ve Serv-i Naz namından telifiyat-ı acizanemin kari-i keram tarafından hüsnü kabule karin olunduğu mülahazasından cesaret alarak bunun dahi telifine mingayr-ı layika mübaşeret ve ikmale vasil olacağı hakkında hamiyetli müşterilerimizi temin ve her cihetle hoşnut olacaklarını teykkun ederim. (s. 3)

Edebiyat tarihinde T. Abdi’nin metinlerinin kendi dönemi içerisindeki alımlanışına dair herhangi bir bilgi bulunmasa da, bu metinlerin beğenilmesinin yazarı yeni bir metin kaleme alması için teşvik ettiği görülmektedir. Üstelik bu yeni metinlerinde *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de olduğu gibi doğrudan geleneğe başvurmamış, kendi kurguladığı olayları anlatmıştır. Bu metinlerde *Sergüzeşt-i Kalyopi*’de pek görülmeyen karşılıklı kısa diyaloglara ve ayrıntılı mekân tasvirlerine yer vermesi de yazarın kendi içerisinde de bir dönüşüm yaşadığını göstermektedir. *Sergüzeşt-i Kalyopi*’nin gelenekle ve sözlü kültürle ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar elbette önemlidir. Bununla birlikte metnin sadece gelenekle olan ilişkisine yönelmek,

yazıldığı dönem düşünülduğünde metni sınırlamaktadır. 1870'lerin karmaşık siyasi yapısı ve bu durumun edebiyattaki tezahürünü görmezden gelmek yanlıştır.

Metinlerde etkisi hissedilen İslami kültürün, basit gerçekliğin, karakter psikolojisinden çok heyecanlı serüvenlerin kaleme alınmasının ve metin ile ilgili bilgi veren müdahil anlatıcının dönem eserlerinde bu kadar yaygın olmasını Osmanlı roman yazarlarının acemiliğine bağlamak pek de doğru değildir. Fransızca'yı iyi bir biçimde öğrenen, romanlar çeviren, Avrupa'nın siyasi yapısı hakkında bilgileri olan entelektüellerin bu türe benzer eserler üretmeye çalışırken bunu beceremediklerini iddia etmek haksızlıktır. O halde bu anlatılar neden dönemin realist Batı romanları gibi değildir sorusu akla gelmektedir. Aziz Efendi'nin *Muhayyemat*'ını içerdiği olağanüstü durumlardan dolayı yeren Namık Kemal ve Ahmet Mithat'ın geleneği yıkma çabalarına karşın gelenekten neden yararlandıkları önemli bir konudur.

Okuma yazma oranının düşük olduğu, halk hikâyeleri ve masallarla yetişmiş bir toplumun yeni bir anlatı türü olan romana adapte olmasını sağlamak adına geleneğe ait tekniklerin bu metinlerde yer almaları gayet normaldir. Yeni yeni oluşmaya başlayan bu edebiyat kamusunun Osmanlı'nın siyasi olarak oldukça karmaşık bir dönemine rastlaması da dönem yazarlarının kurtuluş reçetesi olarak gördükleri Osmanlılık, İslam kültürü gibi ideolojik fikirlerini metinlere yansıtmalarına sebep olmuştur. Yazarların ideolojik görüşlerini destekleyen karakterleri iyi, desteklemeyen karakterleri ise kötü olarak yansıtma da bundan dolayıdır. T. Abdi'yi geleneksel bir halk hikâyesi yazdığını iddia ederek bu dönem yazarlarından ayırmak doğru değildir. Ahmet Mithat'ın ilk dönem eserleriyle T. Abdi'nin dört eseri 1873-1876 yılları arasında yazılmıştır. Bu tezde de görüldüğü üzere benzer temaları işleyen *Sergüzeşt-i Kalyopi* ile *Hasan Mellah* arasında sadece bir yıl vardır.

Birbirlerinden ayrılan yönleri olsa da iki yazarın metinleri yeni bir anlatıya olan

ihyaıtan ortaya ıkmyıııdır. Üstelik T. Abdi'nin eserinin merkezine bir kadın kahramanı koymasý, bu kadın kahramanın başka bir kadın kahramanla iktidar mücadelesi vermesi gibi dönem eserleri içerisinde oldukça farklı bir yol da izlediği görölmektedir. Buradan hareketle her ne kadar dönem yazarları benzer ideolojik pozisyonlara sahip olsalar da bunları temsil etme bağlamında farklı metinler kaleme almııııdır. Müdahil anlatıcının her ne kadar dönem içerisindeki diğer metinlerde de yaygın olmasına karşın en belirgin olarak Ahmet Mithat tarafından kullanılmasını onun gençlik yıllarında öğretmenlik yapmasına bağlayan Nüket Esen'e (2006) göre, Ahmet Mithat, "Öğretecek çok şeyi olan bir öğretmen edasıyla hikâye ve romanlarında okuyucu ile doğrudan ilişki içerisinde" (s. 17). Müdahil anlatıcıyı bu kadar baskın olarak kullanmak Ahmet Mithat'a özgü bir durumdur. Benzer şekilde her ne kadar Tanzimat romancıları kadının toplumdaki konumu üzerine önemli eserler kaleme alsalar da dört romanında da kadınları başkahraman olarak ele alan T. Abdi, bu yenilikçi tavrı nedeniyle diğerlerinden farklılaşmaktadır. O halde her bir yazar ortak meseleleri farklı bir biçimde kaleme almııııdır. T. Abdi mukaddimelerinde her ne kadar siyasi görüşü hakkında bilgi vermese de *Sergüzeıt-i Kalyopi*'de halkın yönetim üzerinde etkili olması Meşrutiyet tartışmalarının olduğu bir dönemde dikkat çekmektedir. Anlatıcının, Çeşm-i Ahu ve Kalyopi'nin iktidarları esnasında yaptıkları yanlışları vurgulaması yönetenlerin de eleştirilebileceğine dair bir ima taşımaktadır. *Sergüzeıt-i Kalyopi*'nin vurguladığım bu özellikleri onun kendi dönemi içerisindeki metinlerle ortak noktalar taşımaya karşın özgün bir metin olduğunu da göstermektedir. Bu özgün tarafları görmemek ve metne sadece türsel tartışmalar bağlamında yaklaşmak Osmanlı edebiyatının kapılarını aralamaya karşın tam olarak açmamaya benzemektedir. Bu tez sadece Ahmet Mithat ve Namık Kemal

gibi kanona girmiş yazarların değil, dönem içerisinde kanona girememiş diğer yazarların da metinlerinin ne gibi imkânlar sağlayabileceğini göstermektedir.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

T. Abdi's *Sergüzeşt-i Kalyopi* was written in 1873. It is seen that *Sergüzeşt-i Kalyopi* is associated with Turkish folk tales in Turkish literature. Some researchers like Boratav and Özön started this reception. For this reason, the modern sides of the narration is ignored in Turkish literature. However, *Sergüzeşt-i Kalyopi* becomes different from Turkish folk tales. They use a simple language and traditional narrative. It is seen that these stories are supernatural and related with fairy tales. *Sergüzeşt-i Kalyopi* has a complicated language and a long paragraph can be comprised of a just one sentence. Some researchers notice that the plot of *Sergüzeşt-i Kalyopi* does not include supernatural so they think this text is a realistic folk tale. This term is used for Tifli stories in Turkish literature. Even though *Sergüzeşt-i Kalyopi* has some similarities with Tifli stories, they also have different structures.

1870s are really significant period for rising Ottoman novels. There were many translated novels from the Western literature in that time. It shows that there is a demand for modern narrative in 1870s. Ottoman intellectuals like Namık Kemal and Ahmet Mithat, which were aware of this demand, took Western novels as a role model. They accused traditional Ottoman stories because of their supernatural sides. However, T. Abdi had a different approach in his prefaces of *Sergüzeşt-i Kalyopi*. Although he appreciated the translated novels with the context of developing ideas, he thought that tradition could be also very beneficial to create the new Ottoman story. *Sergüzeşt-i Kalyopi* (1873), which is his best known novel, was the result of this opinion. I used the "novel" for *Sergüzeşt-i Kalyopi* because he took a story from

the oral culture and used some modern narrative techniques. He also tried to create an alternative novel type against the translated novels according to his prefaces of novels. The assertion which is *Sergüzeşt-i Kalyopi* is a folk tale also prevent the researchers to see the relation between T. Abdi and Tanzimat novelists.

T. Abdi and Tanzimat novelist have many common ideas about the new Ottoman literature. First, representation of reality is demanded by these novelists. According to them, most of the stories in the Ottoman literature were supernatural and for this reason, they were useless and nonsense to give a lesson to readers. T. Abdi says that he tries to write the history of Kalyopi's adventures in the preface of *Sergüzeşt-i Kalyopi*. He wants the readers to believe his stories as if they were real. Second, giving moral messages were very crucial in novels in that era.

19<sup>th</sup> Ottoman intellectuals believed unitive structure of religion against the Ottoman bureaucrats which were accused of being degenerated by these intellectuals. They used religion as a political tool. Muslim narrator describes Christian Kalyopi's prays with islamic expressions in *Sergüzeşt-i Kalyopi* because of this. Third, T. Abdi tried to write exciting and surprising novels like the other Ottoman novelists. The development of printing press in Ottoman and the rising of translated works in Ottoman literature created a new author type. This author approached the literature economically. Serial novels were very common in the late 19<sup>th</sup> Ottoman literature and causing excitement was very beneficial to sell the novels. In his prefaces of novels, T. Abdi stated that he tells a very surprising story. As a result, T. Abdi and the Tanzimat novelists had common points.

Even though, T. Abdi has similar opinions about literature with late 19<sup>th</sup> novelists, he also had distinctive features. While protagonists were generally created as a man in novels, T. Abdi created a female protagonist: Kalyopi. Kalyopi's

antagonist “Çeşm-i Ahu” is also female in the novel. Their struggle to control of the government of the “Kız” island is really interesting. It is also very interesting that during the reign both Kalyopi and Çeşm-i Ahu, The community can revolt against the Sultan which they accused her with misgovernment. The first constitution of the Ottoman Empire was declared in 1876. However, The Ottoman intellectuals discussed about constitutionalism before that date. The power of the society in Kız Island can be related with the demand for constitutionalism. 19<sup>th</sup> adventure novels had very political functions. Kalyopi is a Rum character so her adventure travel abroad represents the alternative life without Ottoman. However, T. Abdi had similar ideas with Young Ottoman movement. Kalyopi returned the Ottoman at the end of the story.

In conclusion, *Sergüzeşt-i Kalyopi* is generally seen as a folk tale by the researchers. Despite the fact that its source is tradition, there are some episodes that the narrator uses the modern narrative techniques. For this reason, *Sergüzeşt-i Kalyopi* is a kind of Tanzimat novel. However, it also has distinctive feature.

## KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat (2000). *Hasan Mellah yahut sır içinde esrar*. Çoruk A. Ş. (Haz.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Mithat (2003). *Çengi*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Akçadağ, V. (2008). *Realist İstanbul hikâyeleri*. (Basılmamış yüksek lisans tezi). Trakya üniversitesi, Edirne.
- Alpaslan, G.G. (2002). *XIX. yüzyıl yazılı anlatılarında sözlü kültür etkileri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- Alpaslan, G.G. (2000) XIX. yüzyıl Türk romanında açık deniz yolculukları, ada imgesi ve Akdeniz. *Zarf (KKTC-Doğu Akdeniz Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü dergisi)*, 1. 3-27.
- Altuğ, F. (2007). *Namık Kemal'in edebiyat eleştirisinde modernlik ve öznellik*. (Basılmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Bars, M. E. (2010). Kerem ile Aslı hikâyesinde olağanüstülük motifleri. *The Journal of academic social science studies*, 3(1), 13-22.  
[http://www.jasstudies.com/Makaleler/18146450112Mehmet%20Emin%20Bars\\_3-22.pdf](http://www.jasstudies.com/Makaleler/18146450112Mehmet%20Emin%20Bars_3-22.pdf).
- Boratav, P.N. (2002). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Cankara, M. (2014). Ermeni harfleriyle ilk Türkçe romanlar üzerine. *Tanzimat ve edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda modern edebi kültür içinde* (ss. 115-138). M.F. Uslu & F. Altuğ (Haz.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çakır, S. (1994). *Osmanlı kadın hareketi*. İstanbul: Metis.
- Demirkol, N. (2015). *1850-1900 yılları arasında edebiyat yayıncılığı alanının yeniden biçimlenmesi ve edebiyat çevirileri piyasasının doğuşu*. (Basılmamış doktora tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Devlet Arşivleri. (1290). *Agob'a Ermenice'den Türkçe'ye tercüme ettiği Seyr-i Serviraz isimli hikâye kitabının birinci cüzünü basması için ruhsat verildiği*, Ankara: Türkiye.
- Durgun, H. (2010). "Ahmet Mithat Efendi'nin telif ve tercüme yollu yazdığı büyük romanlar" adlı yazıların çeviri yazısı". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 58 (1), 153-164. <http://dergipark.org.tr/belleten/issue/32740/363424>.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, (1839-1923)* İstanbul: Dergâh.

- Esen, N. (2006). *Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar*. İstanbul: İletişim.
- Forster, E. M. *Roman sanatı*. (Ü. Aytür, çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Giritli Aziz Efendi. (1973). *Muhayyelat-ı Aziz Efendi*. Sadeleştiren: Ahmet Kabaklı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Green, M. (1991). *Seven types of adventure tale: An etiology of a major genre*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Karakoç, İ. (2019). Modernite aşkına: Türkçe romanın sergüzeşti yahut XIX. yüzyılın ikinci yarısında türün izini sürmek. *Journal of Human Sciences* 16 (1), 231-248. doi: 10.14687/jhs.v16i1.5670.
- Kolcu, A. İ. (2013). *Türk romanı el kitabı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Köroğlu, E. (2012) Aşırılık, suç ve düzeni (tefrika) romanda yazmak: *Dürdane Hanım* örneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. 47. 127-170.
- Köroğlu, E. (2012). “Hançerli Hanım” mı, “Mirat-i Aşk” mı? Bir hikâyenin dönüşüm sürecinde etkilenen ve etkileyen olarak *İntibah*. *Edebiyatımızın zirvesinden 3 isim Namık Kemal - Ahmet Hamdi Tanpınar - Kemal Tahir* içinde (ss. 26-40). K. Yetiş (Haz.). İstanbul: Elginkan Vakfı.
- Köse, N. (1996). *Araştırmalar*. Ankara: Milli Folklor Yayınları.
- Mackay, M. (2018). *Roman nedir?* (F. A. Özdemir, çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Mardin, Ş. (2012) *Yeni Osmanlı düşüncesinin doğuşu*. (M. Türköne, F. Unan & İ. Erdoğan, çev.) İstanbul: İletişim.
- Millas, H. (2000). *Türk romanı ve öteki: Ulusal kimlikte Yunan imajı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- Mizancı Mehmet Murad. *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?*. Çağın, S. (Haz.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- Moran, B. (2015). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim.
- Namık Kemal (2013). *İntibah*. Çelik, Y. (Haz.). Ankara: Akçağ.
- Namık Kemal (h. 1309). Mukaddime-i Celal. İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya. *Yeni Türk edebiyatı metinleri eser tanıtma ve önsözler (1860-1923)* içinde (s.149). İ. Enginün & Z. Kerman (haz.). İstanbul: Dergâh.
- Özgül, M. K. (2002). Yusuf Kâmil Paşa'nın *Tercüme-i Telemak*'ı. *Erdem*. 14 (40). 193-242.

- Özön, M. N. (1985). *Türkçede roman*. İstanbul: İletişim.
- Öztürk, A. (1985). *Türk anonim edebiyatı*. İstanbul: Bayrak Yayıncılık.
- Parla, J. (2014). *Babalar ve oğullar*. İstanbul: İletişim.
- Sayers, D. S. (2013). *Tıflı hikâyeleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Şemsettin Sami. (2013). *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*. Çelik, Y. (Haz.) Ankara: Akçağ.
- Strauss, J. (2014). Osmanlı imparatorluğu'nda kimler, neleri okurdu? *Tanzimat ve edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda modern edebi kültür içinde* (s. 139-192). M.F. Uslu & F. Altuğ (Haz.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- T. Abdi. (1873/1290). *Sergüzeşt-i Kalyopi*. İstanbul.
- T. Abdi. (1873/1290). *Seyr-i Servinaz*. İstanbul.
- T. Abdi (1874/1291). *Zavallı kızcağız*. İstanbul.
- T. Abdi (1875/1292). *Gizli sevda*. İstanbul.
- Tural, S. K., Kerman, Z., & Özgül, M. K. (1987). *Hikâyeciliğimizin 100. yılında yüz örnek*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Türkmen, F. (1998). Halk edebiyatı. *TDV İslam Ansiklopedisi* (DİA) içinde (c. 17, ss. 488-491). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Uşaklıgil, H.Z. (2012). *Hikâye*. Gökçek F. (Haz.) İstanbul: Özgür Yayınları.
- Watt, I. (2006). *Romanın yükselişi*. (F.B. Aydar, çev.). İstanbul, Türkiye: Metis.
- Yeniçeri, H. (1986). *Türk tahkiye geleneği içinde Sergüzeşt-i Kalyopi'nin yeri* (Basılmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.