

SERIALITY, INFLUENCE AND ADAPTATION IN  
AHMET MITHAT'S NOVELS *HASAN MELLÂH* AND *ZEYL-İ HASAN MELLÂH*

ARİF CAN TOPÇUOĞLU

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2019

SERIALITY, INFLUENCE AND ADAPTATION IN  
AHMET MITHAT'S NOVELS *HASAN MELLÂH* AND *ZEYL-İ HASAN MELLÂH*

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  
Arif Can Topçuoğlu

Boğaziçi University

2019

AHMET MİTHAT'IN *HASAN MELLÂH* VE *ZEYL-İ HASAN MELLÂH*  
ROMANLARINDA DİZİSELLİK, ETKİ VE UYARLAMA

Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Yüksek Lisans Tezi

Arif Can Topçuoğlu

Boğaziçi Üniversitesi

2019

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Arif Can Topçuoğlu, 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 .. 02.08.2019 .....

## ABSTRACT

### Seriality, Influence and Adaptation in

Ahmet Mithat's Novels *Hasan Mellâh* and *Zeyl-i Hasan Mellâh*

The first examples of the novel in Turkish literature were given in the middle of the nineteenth century, in the form of serial. During this period, Ottoman intellectuals introduced this genre to the readers via translations from especially French literature, and then, wrote the first examples in various creative ways. The relationship that early novelists established with Western literature has been one of the most cited issues in the history of Turkish literature. The dominant discourse claims that the first novelists were apprentices who tried to copy the Western novels into Turkish which makes the first novels become cheap imitations of the Western ones. Besides, the fact that first novels are actually serial novels was ignored in these research studies. Thus, the narrative techniques of serial novels were examined with the perception of contemporary novels hence, these novels considered as flawed. From this point forth, the first target of this thesis is to consider the influence matter from a different angle and also, bring forward the seriality issue which is ignored by literary historians. To do so, this study will focus on Ahmet Mithat's first novel *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1874) and its sequel *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1875) in terms of seriality, influence, and adaptation. The main aim in the thesis is to show source texts that Ahmet Mithat was influenced during the adaptation process, how and why he preferred to change these texts and what role seriality played in this process.

## ÖZET

Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh* ve *Zeyl-i Hasan Mellâh* Romanlarında

Dizisellik, Etkilenme ve Uyarlama

Türkçe edebiyatta roman türünün ilk örnekleri 19. yüzyılın ortalarında tefrika formunda verilmiştir. Bu dönemde Osmanlı aydınları Fransızcadan yaptıkları tercümelemlerle türü dönemin okuyucusuyla tanıştırmış, ardından çeşitli yaratıcı üretim pratikleriyle türün ilk örneklerini vermişlerdir. İlk Türkçe roman yazarlarının Batı edebiyatıyla kurduğu ilişki edebiyat tarihi araştırmalarında roman türünden bahsedilirken en fazla atıfta bulunulan husus olmuştur. Edebiyat tarihindeki hâkim söylem ilk romancıların Batı romanını taklit eden birer acemi romancı, ilk romanların ise Batı'daki türdeşlerinin bir kopyası olduğu yönündedir. Ayrıca, bu araştırmalarda ilk romanların birer tefrika roman olduğu gözden kaçırılmış, tefrika romanın anlatı özellikleri günümüz roman mantığıyla değerlendirilerek romanlar kusurlu addedilmiştir. Bu noktada çalışmanın ilk amacı bu olumsuz yaklaşımları yeniden gözden geçirerek etki meselesine farklı bir açıdan yaklaşmak ve edebiyat tarihinde ilk romanlar konuşulurken göz ardı edilen dizisellik kavramını gündeme getirmek olacaktır. Bu doğrultuda Ahmet Mithat'ın yazdığı *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1874) ve bu romana ek olarak yazdığı *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1875) dizisellik, etkilenme ve uyarlama kavramları üzerinden tartışılacaktır. Tezdeki temel tartışma ise Ahmet Mithat'ın iki romanında etkilenmenin bir taklit etme pratiği değil, yaratıcı bir üretim pratiği olduğunu göstermek olacaktır. Bunun için de yazarın romanlarını oluştururken etkilendiği malzemeler ortaya konarak romanlarında bu malzemeleri nasıl dönüştürdüğü, dönüşümlerin nedenleri ve diziselliğin yeniden üretimdeki yeri ortaya konacaktır.

## TEŞEKKÜR

Herkesten önce bu tezdeki fikrin ortaya çıkmasında ve gelişmesinde büyük katkıları olan danışmanım Erol Köroğlu'na, tezimi büyük bir sabır ve titizlikle okuyarak kaybolduğum anlarda bana yol gösterdiği için sonsuz teşekkür ediyorum. Onun katkıları olmadan bu çalışmanın ortaya çıkması, gelişmesi ve elbette ki bu halini alması mümkün olamazdı.

Tez konumla bağlantılı bir projeye beni dahil ederek akademik hayatımda tecrübe ettiğim ilk uluslararası bildiri konuşmasını yapmama vesile olmakla kalmayıp vize sorunlarıyla uğraştığım dönemde bana destek olan ve daima moral veren Olcay Akyıldız'a teşekkürü borç biliyorum. Bütün bu yol göstericiliğinin yanında tez jüri üyem olmayı kabul ederek yoğun programında bana yer ayırdığı için de ayrıca minnettarım. Kendimi akademik hayatın içinde hissetmemde ve tezi tamamlamak için gerekli motivasyonu bulmamda Olcay Akyıldız hocamın katkısı büyüktür.

Entelektüel kimliği ve çalışkanlığı herkesçe malum olan ancak bunun yanında iyi kalpliliği ve yardımseverliğiyle de gönülleri fetheden Fatih Altuğ'a değerli zamanını ayırarak tezimin oluşmasında yaptığı eleştiriler, önerdiği kaynaklar ve değerleri yorumlar için teşekkür ediyorum. Aynı zamanda yoğun programları arasında jüride yer almayı kabul ettikleri için Murat Cankara ve Veysel Öztürk'e de minnettar olduğumu belirtmek isterim.

Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca verdikleri derslerle edebiyat hakkında neredeyse bütün bildiklerimi önce yıkıp sonra yeniden inşa ederek bu disiplini hayatımın tam ortasına oturtmamda katkıları olan başta Nüket Esen, Zeynep Uysal, Veysel Öztürk ve Nur Gürani Arslan olmak üzere tüm Boğaziçi Üniversitesi

Türk Dili ve Edebiyatı bölümü hocalarına teşekkürlerimi sunuyorum. Bana akademisyen olmanın yalnızca masa başında üretim yapmak ya da kürsüde ders vermek olmadığını, entelektüelin topluma karşı olan sorumluluğunu her defasında hatırlatan, eleştirilemeyecek hiçbir fikrin ve hiçbir kişinin olmadığı düşüncesini içselleştirmemi sağlayan tüm hocalarıma ne kadar teşekkür etsem az.

Tez yazmak gibi yoğun ve yorucu bir işin altından kalkabilmek için bana dostluğun ne kadar önemli olduğunu hatırlatan, yıllardır en zor anlarımda daima yanımda olan en yakın dostum Recep Sözümcetin'e, tez konumu defalarca dinlemesine rağmen bugün bile burun kıvrımadan tekrar sabırla dinleyeceğinden emin olduğum, aynı zamanda çeviride sıkıştığımda da sürekli yardımına koşan değerli dostum Hilal Ebru Yakar'a, bunaldığımda moral bulmam için desteğiyle beni rahatlatan arkadaşım Remziye Gül Aslan'a, samimiyetleri ve hazırladıkları muhteşem kahvaltılarla kendimi iyi hissetmemi sağlayan Doğanay Pansiyon'un işletmecileri Can Doğanay ve Sinem Erden'e, yaşadığım bu yoğun süreçte sık sık "hadi, gidiyoruz!" diyerek bana eğlenmeyi hatırlatan Hakan Özlen'e, değerli yorumlarıyla tezime katkıda bulunan Fatih Aşan ve Yasir İslam Kaplan'a çok teşekkür ediyorum. Yukarıda adını andığım ve anmadığım dostlarım yanımda olmasaydı bu tezin tamamlanması mümkün olmazdı.

Son olarak tezin yazım süresi boyunca 2210-A bursuyla beni destekleyen ve tezin tamamlanmasına maddi olarak katkıda bulunan TÜBİTAK Bilim İnsanı Destek Programları Başkanlığına da teşekkür borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	xi
BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Anaakım Türkçe roman tarihi yazımında etkilenme, uyarlama ve dizisellik kavramları.....	1
1.2 Ahmet Mithat’ın romancılığında etkilenmenin yeri ve uyarlama pratikleri.....	16
1.3 Roman ve tefrika roman ( <i>roman feuilleton</i> ) ayrımı.....	20
1.4 Dizisellik ve etki meselesi.....	24
1.5 Dizisellik mantığında gerçek-kurmaca ilişkisi.....	26
BÖLÜM 2: <i>HASAN MELLÂH YAHUT SIR İÇİNDE ESRAR</i> ’DA GELENEKTEN VE BATI ROMANINDAN ETKİLENME.....	29
2.1 Metnin yazar tarafından ortaya koyuluşu.....	30
2.2 <i>Le Comte de Monte-Cristo</i> ’dan [Monte Kristo Kontu] etkilenme.....	33
2.3 Âşık hikâyelerinin yeniden yazımı.....	42
2.4 Yeniden yazım sürecinde müdahil anlatıcının işlevi.....	50
2.5 Yeniden yazımın ideolojik işlevi.....	53
BÖLÜM 3: <i>ZEYL-İ HASAN MELLAH YAHUT SIR İÇİNDE ESRAR</i> ’DA ETKİLENME BİÇİMLERİ VE DİZİSELLİK.....	60
3.1 Metnin yazar tarafından ortaya koyuluşu.....	61
3.2 “Tarihnüvis-Hikâyenüvis” ayrımı üzerinden tarih-edebiyat ve gerçek-kurmaca ilişkisi.....	63
3.3 Romanda gerçek olayların yeniden yazımı.....	72
3.4 <i>Zeyl-i Hasan Mellâh</i> ’ta dizisellik ve garkolma.....	84

BÖLÜM 4: SONUÇ.....	90
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) .....	100
KAYNAKÇA.....	103

## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusunu Türkçe edebiyatın ilk romancılarından Ahmet Mithat'ın 1874 yılında yazdığı ilk büyük romanı *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* ve bir yıl sonra bu romana ek olarak yazdığı *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* romanlarının etkilenme, uyarılma ve dizisellik kavramları bağlamında incelenmesi oluşturuyor.

Türkçe edebiyatta roman türünün ortaya çıkışı 19. yüzyılın ortalarına denk gelir. Osmanlı devletinin 18. yüzyıldan itibaren askeri ve siyasi alanda Batı ile kurduğu sıkı ilişkiler bu dönemde tepe noktasına ulaşır. Osmanlı aydınlarının roman türünün örnekleriyle tanışması da bu dönemde olmuştur. Siyasi, askeri ve kültürel ilişkilerin bu kadar yoğun olduğu bir zamanda üretilen ilk romanların Batı'da yazılan türdeşlerinden etkilenmesi ise sürpriz değildir. Osmanlı aydınları özellikle Fransız edebiyatından yaptıkları tercümelemlerle Osmanlı okurunu bu yeni türle tanıştırmış, ardından nazire gibi çeşitli yaratıcı üretim pratikleriyle roman türünün Türkçe edebiyattaki ilk örneklerini vermişlerdir.

İlk romancıların Batı edebiyatı ile kurduğu bu etkileşim Türkçe edebiyat tarihi araştırmalarında roman türü konuşulurken en fazla gönderme yapılan husus olmuştur. Özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar, Berna Moran ve Jale Parla gibi, ilk romancılar ve romanları üzerine çarpıcı ve yol gösterici tespitler yapan araştırmacılar roman türünün edebiyatımızda ortaya çıktığı bu dönemi Batı ile etkileşimi bakımından “orijinal-taklit” ikili zıtlığından yola çıkarak ele almıştır. Türü daha ilk andan itibaren Batı romanının bir ötekisi haline getiren bu yaklaşım ilk romancıların da haliyle Batı'ya öykünen ama asla onlar gibi olamayan, tek olumlu yanları “okuru

türe alıştırmak” olarak görülen acemi ama hevesli yazarlar olarak görülmesine neden olmuştur.

Edebiyat tarihinde romanın kendisinden çok yazarı üzerinden yapılan, nesnesinden koparılmış bu eleştirel yaklaşım günümüzde belli başlı çalışmalarda ortaya konsa da bu dönemde üretilmiş romanları özellikle diğer metinlerle kurduğu etkileşim üzerinden ayrıntılı inceleyen çalışmalar bir elin parmaklarını geçmeyecek niceliktedir. Bu bağlamda çalışmada ilk olarak amaçlanan husus ilk romancılara ve romanlara olan acemilik, yapaylık ve taklit eleştirilerinin romanları değerlendirmede ne gibi sorunlara yol atığını göstermek ve Ahmet Mithat’ın iki romanı üzerinden alternatif bir okuma imknı sunmaktır. Aynı zamanda bu romanlar değerlendirilirken göz ardı edilen “dizisellik”, yani tefrika roman kavramına dikkat çekmektir. Tezdeki temel iddia ise, Ahmet Mithat’ın bu iki romanında etkilenmenin bir taklit etme pratiği değil tam aksine yaratıcı bir üretim pratiği olduğunu göstermek olacaktır. Bunu yapmak için de yazarın bu iki romanını oluştururken etkilendiği malzemeleri ortaya koyarak romanlarında bu malzemelerden ne ölçüde yararlandığını, var olan malzemeleri nasıl dönüştürdüğünü ve dönüşümlerin nedenleri ortaya konularak dizisellik mantığının bu yeniden üretimdeki yeri ortaya konacaktır.

Bu doğrultuda çalışmanın giriş bölümünde ilk olarak tezin odağını oluşturan “uyarlama”, “etkilenme” ve “dizisellik” gibi kavramların Türkçe edebiyat tarihinde nasıl ele alındığı gösterilecektir. Elbette dört başı mamur bir edebiyat tarihi eleştirisi bu tezin kapsamını aştığı için edebiyat tarihinde hâkim söylemin oluşmasında önemli etkiye sahip Ahmet Hamdi Tanpınar, Güzin Dino, Ahmet Evin, Berna Moran, Robert P. Finn ve Jale Parla gibi altı önemli araştırmacının eserlerinin çalışmanın kapsamına dahil edildiğini söylemek gerek. Eklektik gibi duran bu yöntemde amaçlanan acemilik ve taklit eleştirilerinin Ahmet Hamdi Tanpınar’ın 1949 yılında yayımladığı

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi'nden Jale Parla'nın 1990 yılında yayımlanan *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* kitabına kadar bir şekilde nasıl devam ettiğini göstermektedir. Bu bölümün devamında bahsedilen eleştirel söylemin erken dönem romanlarını değerlendirmede getirdiği belli başlı ön kabuller ve bu ön kabullerin yarattığı sorunlar tartışılacaktır. Bu sorunlardan ilkinin ilk romanları birer kopya olarak görerek romanların arkasında yatan yaratıcı üretim pratiklerinin gözden kaçırılması olduğu belirtilecektir. Buradan hareketle Ahmet Mithat'ın romancılığında etkilenmenin önemi ve uyarlama pratikleri gösterilerek yazarın romancılığında bu kavramların oldukça geniş bir yer tuttuğuna değinilecektir. Daha sonra bu üretim pratiklerinin anaakım Türkçe roman tarihinde belirtildiği gibi "kopyalamak" değil, tam aksine Batı'daki romanları Osmanlı toplumunun ahlak yapısına uyarlamak suretiyle yeniden üretmek olduğu söylenecektir. Çalışmanın devamında bu ön kabullerin yarattığı diğer sorun olan dizisellik kavramının sürekli olarak göz ardı edilmesine atıfta bulunulacak, roman ve tefrika roman (*roman-feuilleton*) kavramları arasındaki fark ortaya konularak aynı gibi görünen bu iki kavramın birbirinin yerine kullanılmayacak kadar farklılıklar taşıdığı gösterilecektir. Ardından tefrika romanın hem Batı'da hem de Osmanlı'da ortaya çıkışında ve devamında etkilenme kavramıyla ne kadar iç içe olduğundan bahsedilerek, son olarak yine dizisellik mantığında gerçek-kurmaca ilişkisinin nasıl kurulduğundan ve bunun nedenlerinden söz edilecektir.

Çalışmanın "*Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*'da Gelenekten ve Batı Romanından Etkilenme" başlığını taşıyan ikinci bölümünde ise, Ahmet Mithat'ın 1874 yılında yazdığı ilk büyük romanı *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*'da etkilenme ve uyarlama pratikleri tartışılacaktır. Karşılaştırmalı edebiyat uzmanı olan Franco Moretti'nin (2000) "Conjectures on World Literature" [Dünya Edebiyatı

Üzerine Varsayımlar] başlıklı makalesinde yerel edebiyatlarda romanın ortaya çıkışı üzerine ortaya koyduğu “yabancı biçim, yerel malzeme ve yerel form; daha basit haliyle: yabancı olay örgüsü-yerel karakterler ve yerel anlatı sesi” (s. 65) formülü bu bölümün metodolojik arka planını oluşturacak. Ahmet Mithat romanın “Mukaddime” bölümünde *Hasan Mellâh*’ı Alexandre Dumas (pere)’nin *Le Comte de Monte-Cristo* [Monte Kristo Kontu] romanına bir nazire olarak yazdığını belirtir. Buradan hareketle Franco Moretti’nin formülü göz önünde bulundurularak *Hasan Mellâh*’ın yabancı biçim ve olay örgüsünü *Le Comte de Monte-Cristo*’nun oluşturduğu belirtilerek romanda yazarın kaynak metindeki özellikleri ne derecede kullanıp Osmanlı toplumuna nasıl uyarladığı ele alınacaktır. Ardından Ahmet Mithat’ın yerel malzeme olarak gelenekteki âşık hikâyelerini kullandığı ve bu hikâyeleri ideolojisine uygun bir şekilde yabancı biçim ve olay örgüsü içerisinde yeniden ürettiği gösterilecektir. Son olarak da yazarın oluşturduğu müdahil anlatıcının bu yeniden üretim sürecindeki aktif rolü üzerinde durulacaktır. Özetle bölümde, Ahmet Mithat’ın *Le Comte de Monte-Cristo* ve âşık hikâyelerini müdahil anlatıcıyı aktif bir biçimde kullanarak nasıl yeniden ürettiği gösterilecek ve ardından bu yeniden üretimin ideolojik sebepleri ortaya konacaktır.

Son olarak çalışmanın “*Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*’da Etkilenme Biçimleri ve Dizisellik” başlıklı üçüncü bölümünde Ahmet Mithat’ın *Hasan Mellâh*’ın tefrikasının tamamlanmasından sonra okuyucunun isteği üzerine bu romana ek olarak yazdığını söylediği *Zeyl-i Hasan Mellâh*’a odaklanılacaktır. Ahmet Mithat’ın bu romanda Ahmet Cevdet Paşa’nın *Tarih-i Cevdet*’i ve Adolphe Thiers’in tarih kitabı gibi dönemin ünlü tarih kitaplarına gönderme yaparak tarih ve tarih yazımıyla mücadele içine girdiği belirtilecektir. Ardından yazarın bu kitaplardaki tarihi kişi ve olayları kendi metninde yeniden üreterek çeşitli anlatı teknikleriyle

kendi aktardıklarının tarihte anlatılanlardan daha gerçek olduğunu iddia ettiği örnekler üzerinden ortaya konacaktır. Daha sonra Ahmet Mithat'ın gerçek-kurmaca arasındaki sınırı müphemleştirmesinin dizisellik mantığındaki yeri gösterilecektir. Bölümün amacı ise Ahmet Mithat'ın bu romanında tarih kitaplarında yazan gerçek olayları ve kişileri romanında tefrika roman mantığına uygun bir şekilde nasıl yeniden ürettiğini ve bu üretimin nedenlerini ortaya koymak olacaktır.

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

1.1 Anaakım Türkçe roman tarihi yazımında etkilenme, uyarlama ve dizisellik kavramları

Günümüzde en popüler edebi türlerden biri olan romanın nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı üzerine birçok farklı teori mevcuttur. Howard Mancing'e (2005) göre bu farklı yaklaşımlar (1) 'romanın yükselişi' olan Anglo-Amerikan teorisi, (2) 'antik roman'ı sahiplenen klasik yaklaşım ve (3) Mikhail Bakhtin'in 'romanın ortaya çıkışı' teorisi olmak üzere üç başlıkta toplanırlar. Anglo-Amerikan yaklaşımı adını Ian Watt'ın 1957 yılında yazdığı *Romanın Yükselişi* kitabından alır. Ian Watt bu kitapta romanın ilk kez 18. yüzyıl İngiltere'sinde Defoe, Richardson ve Fielding gibi yazarların eserleriyle ortaya çıktığını söyler. Bununla bağlantılı olarak Anglo-Amerikan yaklaşımında Defoe'dan önce yazılmış tüm türler ilkel bir ön-roman olarak kabul edilir (s. 399. Bu ve bunun gibi Türkçe olmayan kaynaklardan yapılan tüm çeviriler aksi bildirilmedikçe bana aittir.). Türkçe roman üzerine yazılan edebiyat tarihlerinde 19. yüzyılda romanın ortaya çıkışı da bu kuramla bağlantılı bir şekilde ele alınmıştır. Anglo-Amerikan yaklaşımın seçkin tavrı Türkçe edebiyat tarihlerine de sirayet etmiş ve bu durum Türkçe romanın ortaya çıkarken Batılı türdeşleriyle kurduğu ilişkinin olumsuz olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Edebiyat tarihlerindeki bu baskın söyleme göre bizde roman Batı'da olduğu gibi kapitalizm ve burjuvazinin yükselişiyle toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında doğal olarak ortaya çıkmamıştır. İlk Türkçe roman yazarları bu türü Batılı romanlardan kopyalayarak taklit yoluyla ithal etmişlerdir. Dolayısıyla bu yaklaşım için ilk Türkçe roman yazarları Batı'da gördükleri romanları kopyalamaya çalışan

acemi birer romancı, ilk romanlar ise Batılı romanların etkisinde yazılmış basit birer taklit olmaktan öteye gidememişlerdir.

Yukarıda sözü edilen bu yaklaşımın günümüze kadar gelip geçerliliğini korumasını sağlayan belli başlı anaakım edebiyat tarihi kitapları vardır. Bunların en başında Türkçe romandan bahsedilirken sık sık atıfta bulunulan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk baskısı 1949 yılında yayımlanan *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* gelir. Tanpınar bu kitabında, 19. yüzyılda Türk edebiyatında olan değişimleri Osmanlı devletinin siyasi ve politik durumuyla birlikte tarihsel olarak ele alır. Osmanlı'nın yenileşme hareketlerinin edebiyata nasıl yansıdığı izlerini sürer. Bu yenileşme hareketleri sayesinde Batı edebiyatı ile tanışan dönemin aydınlarının modern tiyatro, gazete, dergi, roman ve hikâye gibi yeni türleri edebiyata getirmesiyle birlikte 19. yüzyıl edebiyatının bu türlere nasıl reaksiyon gösterdiğini inceler. Tanpınar, bu dönemdeki yazarların Batı edebiyatındaki olgunluğun karşısında bocaladığını ancak bu acemiliğin zamanla atılarak “asıl edebiyata” geçişin sağlandığını belirtir (2012, s. 288).

Tanpınar'ın bu kitabında birçok değerli fikir ve tespitin yanında oldukça semptomatik görüşler de yer almaktadır. Bu görüşlerin başında Tanpınar'ın edebiyata “ilerlemeci” bir bakış açısıyla yaklaşması gelir. Bu yaklaşım Tanpınar'ın ilk roman örneklerinin kusurlu ve acemice olduğunu ve ilk romancıların gittikçe türe alışıarak düz ve lineer bir şekilde kusursuz eserlere kendi deyimiyle “asıl edebiyata” ulaşacağını düşünmesinde kendini gösterir. Öyle ki yazar, “Halid Ziya'ya kadar romancı muhayyilesiyle doğmuş tek muharririmiz yoktur. Hepsi roman veya hikâye yazmaya hevesli insanlardır” (s. 289) diyerek Halit Ziya'dan çok önce roman yazmış ilk romancıları atlayarak onu roman türünün “asıl başlangıcı” olarak kabul eder. Tanpınar, “[v]akıta Rönesans'tan beri inkişaf eden garp nesri ve hikâye nev'ileri

bizim için hazır örnek sıfatıyla bu yolları çok kısaltmıştı. Fakat ne de olsa bu tecrübeyi kendi dilimize ve hayatımıza mal etmek için uzun bir alışkanlık devresi geçirmemiz lazımdı” (s. 289) diyerek ilk romanların Batı’daki hazır örneklerden taklit yoluyla alındığını söyler ve bu romanları iptidaî bir numune olarak görür. Bu ön kabulle Tanpınar ilk romanları derinlemesine inceleme gereği duymaz. Batı’da roman türünün oraya çıkmasında etkili olan epik-romans ve roman tartışması, bizim edebiyatımızda roman türünün ortaya çıkmasında gelenekteki anlatıların ne kadar etkili olduğu gibi tartışmalar yapmadan türe metinlerin dışından ilerlemeci bir genellemeyle yaklaşır.

Yazarın bu ilerlemeci yaklaşımı ve ilk Türkçe romanların “kusurlu” olduğu ön kabulü, beraberinde ilk romancıların “acemi” olduğu savını da getirir. Tanpınar’a göre “ilk muharrirler büyük meseleleri çok başka türlü olan, zamanca çok derin ve değişik yüzlü bir kültürün karşısında olduklarını hiç düşünmeden, rast geldikleri veya hemen devirlerinden seçtikleri örneklerin benzerini yap[ar]lar” (s. 295). Yine başka bir pasajda: “Bu itibarla garp karşısında Şinasi’nin eseri hariç ‘şuurlu’ bir taklit fikrine rastlanmaz” (s. 296) diyerek ilk romancıların, rastgele gördükleri her şeyin benzerini yapan acemi birer “taklitçi” olduğunu iddia eder. Tanpınar’ın ilk romancı ve romanları üzerine ön kabulleri romanları ciddiye alarak onlar üzerine yakın okumalar yapmasına engel olur. Halihazırda acemi ve kusurlu birer örnek olarak gördüğü romanların üretim sürecini ve yazarların bilinçli seçimlerini göz ardı ederek onları taklitçilikle nitelendirir.

Türkçe roman tarihi dendiğinde akla gelen diğer başucu kitabı Güzin Dino’nun 1973 yılında doktora tezi olarak Fransızca yazdığı ve 1978 yılında Türkçeye çevrilen *Türk Romanının Doğuşu*’dur. Dino, bu kitabında roman türünün ortaya çıkışını Tanpınar gibi 19. yüzyıl Osmanlı devletinin siyasal, ekonomik ve

toplumsal durumunu göz önünde bulundurarak inceler. Kendinden önceki edebiyat tarihçilerinin aksine Türkçe romanın kaynağının Batı romanlarında aranmasının yanlış olduğunu belirtir. Dino'ya (2008) göre:

Türk romanının fenomenolojik (görüngübilimsel) incelemesini, kendi öz yollarından art arda gelen yazın akımları ile uzun bir süreç içinde oluşan Batılı roman üretimi arasında yapılan benzetmeler üzerine kurmak yanlış olur. Karşılaştırmalı araştırmaları derinlemesine sürdürürken, özellikle ilk Türk romanlarının doğuşuna katkıda bulunan ulusal kaynakların özgüllüklerini inceleyip ortaya koymak gerekir. (s. 5)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Dino uzun bir süreç içerisinde oluştuğunu belirttiği Batılı romanla bu romanlardan etkilenerek yazılan Türkçe romanlar arasında benzerlik kurmanın yanlış olduğunu belirtir. Ona göre Türkçe romanın kaynakları gelenek içinde var olan ulusal anlatılardır ve “[i]lk Türk romanlarının ortaya koyduğu sorunlar, ancak dil ve yerli yazın gelenekleri göz önünde tutularak tanımlanacak ölçülere göre aydınlığa kavuşabilir” (s. 6).

Güzin Dino'nun bu çalışması Türkçe romanın ortaya çıkmasında geleneksel anlatıların etkisini göstermesi bakımından oldukça aydınlatıcı olmuştur. Ancak Dino romanlarda geleneksel anlatıların kullanımlarının ideolojik nedenlerini göstermek yerine onları romanların sorunlarını ortaya koymada açıklayıcı olmaları bakımından kullanır. Dolayısıyla Dino, ilk romanlara belli bir perspektiften yaklaşır ki bu perspektif hem kitabın henüz ön sözünde René Étiemble tarafından hem de kitabın sonunda Dino tarafından belirtilen Marksist yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre roman türü en basit tabiriyle Batı'da feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşuyla birlikte, ekonomik ve sınıfsal koşulların etkisi altında uzun bir süreç içerisinde ortaya çıkmıştır. Dino, Osmanlı devletinde romanın doğuşuna zemin hazırlayacak burjuva sınıfının oluşumunun 19. yüzyılın ortalarına yani romanın doğuşundan hemen önceye denk geldiğini söyler. Dolayısıyla Dino'ya göre “Türk romanı hem geç doğmuştur hem de aceleye gelmiştir. Roman türüne ancak 19.

yüzyılın ikinci yarısında yaklaşılmıştır. Batı romanının çeşitli tarihsel süreçler içindeki yavaş oluşumu ile Türk romanının doğuş ortamı arasında hiçbir benzerlik yoktur” (s. 6). Bu nedenle Dino, Batı romanıyla Türkçe romanı arasında benzerlik kurmayı bir kenara bırakarak öncelikle Osmanlı’yı kendine özgü ekonomik üretim biçimiyle –Dino bu yapıyı “Asya tipi üretim biçimi” olarak kabul eder (s. 199)– değerlendirir. Bu üretim biçimi Batı’nın üretim biçiminden farklı olduğu için romanın oluşum süreci de Batı’dakinden farklı olur. Dino’yu Türkçe romanın doğuşunda geleneksel anlatıların izlerini sürmeye iten itki tam da budur. İlk romanlar elbette teknik bakımdan sorunludur ancak bu sorunun kaynağı yine yerli yazın geleneğidir. Dino, Türkçe romanın doğuşunun Batı’dakinden farklı olduğunu düşünür ancak bu durum ilk romancıların Batı’daki romanlardan etkilendiği gerçeğini de değiştirmez çünkü bu dönemde Tanzimat aydınları Batı kültürüyle yakından ilgilidirler. Dino’ya göre “Ortaçağ yaşantısını sürdürmekte olan ülke halkından kopuk, toplumdan yaşantısını koşullayan para ve ekonomi mekanizmalarından habersiz Tanzimat aydınları, bilgi özlemlerini, her şeyden önce, öğelerini seçmeden ve eleştirmeden, sadece Batı kültürü aracılığıyla, ansiklopedice genel öğretiyeye yönelmişlerdir” (s. 16). Bu alıntıda içerisinde “roman” sözcüğü geçmese de yazarın Tanzimat aydınlarından kastının aynı zamanda ilk romancılar olduğu açıktır. Ayrıca bu söylem Tanpınar’ın ilk romancıların hiç düşünmeden rast geldikleri her örneğin şuursuzca bir benzerini yaptığını söylediği söylemiyle de benzerlik taşır. İki araştırmacı da ilk romancıların Batı ile etkileşimleri bakımından herhangi bilinçli bir süreçten geçtiğini/geçebildiğini düşünmezler. Bu durum ilk romancıların roman türü göz önünde bulundurulduğunda yok sayılmasına, görmezden gelinmesine neden olur. Tanpınar Halit Ziya’ya kadar “asıl” romanın ve romancının gelmediğini belirtirken, Dino da kitabının sonunda, ilklerin içinden en

yetkini olduğunu düşündüğü Namık Kemal'in *İntibah*'ının onu ortaya çıkaran toplumun "burjuvazi-öncesi" toplum olduğu gibi, metnin de ancak bir "ön-roman" olabileceğini söyler. Ardından "[r]oman türünde, toplumun yansıması ve eleştirisini yüksek bir aşamada görebilmek için Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu*'sunu (1900), çağdaş dünya romanına ve onun yeni yollarına ulaşmak içinse, Cumhuriyetin kuruluşundan sonrasını, 1930 yıllarını beklememiz gerekecektir" (s. 208) diyerek Tanpınar'la benzer bir şekilde ilk yetkin romancı olarak Halit Ziya'ya gönderme yapacaktır.

Ahmet Evin'in *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* adlı kitabı da dikkate değer bir Türkçe roman tarihi içerir. Kitabın ilk baskısı İngilizce olarak *Origins and Development of the Turkish Novel* adıyla 1983 yılında yayımlanmış ardından 2004'te İngilizceden Türkçeye çevrilmiştir. Ahmet Evin, adından da anlaşılacağı gibi bu kitapta Türkçe romanının kökenlerini ve gelişim sürecini araştırır. Kitabın "Giriş" bölümünde "Türk romanının kökenleri üzerine yapılacak herhangi bir tartışmayı, kendisini doğuran toplumsal, entelektüel, hatta siyasal ortamdan ayırarak yürütmek imkansızdır" diyerek çalışmasının yönetimi belirtir. Evin, roman türünün kökenini incelerken bu alanda yapılmış ve kanonda yer edinmiş metinleri de inceler. Yer yer bu metinlerdeki kalıplaşmış anlatıları eleştirerek alternatif ve farklı bir yaklaşım getirmeyi amaçlar. Türkçe romanın ortaya çıkışını tarihselliğiyle birlikte ele alarak Batı edebiyatıyla olan etkileşimi de gözler önüne serer. İlk romancıların yazmış olduğu romanları inceleyerek bu etkileşimi ortaya koymaya çalışır.

Evin (2004), kitabında ilk romanlara ve romancılara Batı ile kurdukları etkileşim üzerinden yapılan, kendi kültürlerine tamamen sırt çevirdikleri eleştirisini değerlendirir. Bu anlayışın oluşturduğu kategoriye karşı çıkan Evin, "on dokuzuncu

yüzyıl Türk aydını açısından Batı'yı örnek alma[nın] geçmişin temelden reddedilmesi anlamına gelmedi[ğini]" (s. 13) vurgular.

Evin, ilk romancıların başarmak istediğinin yalnızca Fransız romanını taklit etmek olmadığını, toplumsal çevreyi ve şartları yansıtan, eleştiren yeni bir anlatı biçimi kurmak olduğunu söyler. Bu anlatım biçiminin de özellikle gelenek ve roman türünün senteziyle mümkün olacağını söyler. Bu durumda gelenekteki anlatı önem kazanır. İlk romancıların meddah hikâyelerinden neden ve nasıl yararlandığını gösterdiği bölüm bu bağlamda dikkat çekicidir:

İlk romancıların gözünde bu hikâyelerin cazibesi iki yönlüydü: Popülerliği tamamen kanıtlanmış olan bir olay örgüsünün öğelerini sağlıyorlar; dahası Türk kültürel atmosferine uygun tipler, durumlar ve çözümler sonucunda kolayca yararlanılabilecek bir envanter oluşturuyorlardı. Batı uygarlığı ile Türk kültürünün sentezini arayan ilk dönem popüler romancılar da meddah hikâyelerinden Türk kültürünün değerlerini yansıtan öğeleri ödünç almakta ve bu öğeleri Batı uygarlığının başarısını gösteren bir forma sahip edebi tür olarak bir roman çerçevesine oturtmakta hiç duraksamayacaklardı. (s. 33)

Evin'in bu saptamaları hiç şüphesiz ilk romancıların romanlarında Batı ile geleneğin sentezini tespit etmesi bakımından yeni okumalar için yol açıcudur. Ancak yazarın çalışmasında Batı'dan etkilenme açısından olmasa bile gelenekten etkilenme açısından sorunlu bölümler vardır. Evin'in milliyetçi ideolojinin Türkçe edebiyat tarihi üzerine oluşturduğu yapay sınıflandırmalara karşı eleştirel tavrı ve ilk romanlardaki Doğu-Batı anlatı sentezi analizi oldukça başarılıyken bu romanlara yaptığı yakın okumalar oldukça sorunludur. Aynı zamanda Evin bu romanlara yönelik kendinden önceki edebiyat tarihçilerinin yaptığı "acemilik ve kusurlu olma" yargılarından da kurtulamaz. Bu duruma en önemli örnek mevcut edebiyat tarihi söyleminin alıntılı olduğu şu bölümdür:

Öncel niteliği taşıyan kendisinden önceki örneklerin özgül niteliğinin ortaya koyduğu gibi, Türk romanı ilk başta, Rönesans'tan sonra Avrupa'da sanatsal yaratıcılığı denetleyip yönlendiren hayatı yakalama dürtüsünden doğmamıştı. Türk romanının esas itici gücü, aydınların hayat hakkında yeni bir şey söyleme heyecanıydı. *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da işaret ettiği üzere, Türkiye'de*

*roman yazan ilk yazarlar bir romancı hayal gücüyle doğmuş değillerdi; tersine romana kendi amaçlarına elverişli bir yazım türünü taklit ederek başlamışlardı. (s. 58. Vurgular bana ait.)*

Evin bu bölümde Türkçe romanın Batılı roman gibi oluşmadığını söyler. Bu durum yukarıda tartışılan diğer edebiyat tarihçilerinin söylemleriyle benzerlik gösterir.

Ardından Evin, Tanpınar'ın diğer eleştirilenler tarafından da sıkça alıntılanan sözüne gönderme yaparak ilk romancıların romancı hayal gücü ve yeteneğinden yoksun olduklarını tekrarlar. Evin'in bu yaklaşımı kendini romanlara yaptığı yakın okumalarda da göstermektedir. Özellikle *İntibah* hakkında yaptığı eleştiri bu bağlamda değerlendirilmeye oldukça müsaittir:

Bir tahlil romanında olayların çözümü için pek uygun görünmeyen romantik bir trajedideki hareketli final bu eserin yapısıyla bağlantılı problemlerden yalnızca biridir. Diğer problemler de üslup uyumsuzluklarından, anlatıcının karakterler hakkında kendi yargılarını ifade etmesinden ve Avrupa romantik edebiyatı ile geleneksel Türk halk hikayesinden alınan temaların görünüşte rastgele harmanlanmasından kaynaklanmaktadır. (s. 85)

Evin, bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere *İntibah*'ı bir tahlil romanı gibi ele alarak sonunun bu yapıya uymadığını belirtir, ardından anlatıcının kendi yargılarını söylemesini bir kusur olarak gösterir. Evin bu romanları okurken 20. yüzyıl okuru ve eleştirileni olarak aklında “ideal bir roman” düşüncesi vardır. *İntibah*'ı bu ideal roman özelliklerine uymadığı için teknik bakımdan kusurlu olarak nitelendirir.

Evin'in yazara karşı olan bu yaklaşımı mevcut eleştirel söylemdeki “acemilik ve sorunlu olma” yargılarıyla uyuşur niteliktedir. Ardından bu romandaki kusurların iyi niyetli bir şekilde “gelişmeye açık” olarak değerlendirilip göz ardı edilebileceğini söyler. Bu yönden de söyledikleri ilk romanları ve romancıları “acemi” olarak gören “ilerlemeci” söyleme eklenir.

Evin'in bu yaklaşımınla örtüşen bir diğer eleştirisi de Batı edebiyatından etkilenen ilk romancıların gelenekle mücadelelerinde gelenekten tamamıyla kurtulamamış olmalarıdır. *İntibah*'ta meddah tarzı anlatıcının kullanılmasını

eleştirmesinden sonra “açıkça söze dökülmüş niyetlerine rağmen ilk Türk romancıları, geleneksel anlatının etkisinin ve hikâye anlatma atmosferinin kendi eserlerine sızmasını engelleyememişlerdir” (s. 17) diyerek geleneğin kullanımının bilinçli bir tercih olmaktan çok “sızması engellenemeyen” bir kusur olduğunu dile getirir. Bu bağlamda Evin’in yaklaşımı gelenekteki “acemilik” savıyla örtüşmektedir.

Edebiyatımıza araştırmaları ve tespitleriyle yön vermiş Berna Moran 1983 yılında yayımladığı *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* adlı kitabına şu cümlelerle giriş yapar:

Biliyoruz ki bizde roman *Batı’da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya*. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı; yani *batılılaşmanın bir parçası olarak*. Şemsettin Sami, Namık Kemal, Ahmet Mithat gibi, romanı ilk deneyen yazarlarımızın edebiyat ve roman ile ilgili yazılarını okuyacak olursak görürüz ki Avrupa edebiyatını ve romanını ileri bir uygarlığın işareti, kendi edebiyatımızı ve özellikle anlatı türündeki yapıtlarımızı da geriliğin bir işareti sayarlar. Batı uygarlığını yalnızca sanayi ve teknikte bir ilerleme olarak görmüyor, ‘maarif’i ve edebiyatı ile bir bütün olduğunu inanıyorlardı. (2015, s. 9. Vurgu bana ait.)

Bu girişte Moran, “bilinen bir gerçeğe” gönderme yaptığını söyler ve Türkçe edebiyatta romanın nasıl ortaya “çıkmadığını” belirterek tarihsel koşullar üzerinden yukarıda bahsedilen diğer araştırmacılar gibi Avrupamerkezli bir eleştiri söylemi üretir. Diğer bir deyişle bizde romanın Batı romanının bir ötekisi olarak Osmanlı devletinin çöküşünü durdurmak için Batı’dan aldığı modernleşme araçları bütünü (yani batılılaşmanın) bir parçası olduğunu savunur. Moran romanın Batı’da ortaya çıkışı hakkında Güzin Dino’yla aynı perspektifi paylaşır. İki eleştirmen de romana Marksist bir bakış açısıyla yaklaşır. Bu bakış açısı Türkçe romanın kendi toplumsallığı içinden ortaya çıkan doğal bir tür olarak değil Batı’dan ithal edilerek taklit yoluyla alınan bir anlatı türü olarak görülmesine neden olur.

Moran'ın daha kitabın ilk cümlesinden Batı ile olan etkileşimi salt taklide indirgemesi, ilk romanları Tanpınar'da olduğu gibi basitleştirip ilkelletmesine ve bu romanları ayrıntılı incelememesine neden olur. Öyle ki tezin ikinci bölümünde de detaylı bir şekilde tartışılacak olan Ahmet Mithat'ın ilk romanı *Hasan Mellâh yahut Sır İçinde Esrar*<sup>1</sup> hakkında “*Hasan Mellâh* gibi romans türüne giren yapıtlar gerçekliğe, toplumsal sorunlara değil de eğlendirmeye yönelik olduğu için heyecan verici olaylar birbirini izlerken ‘şimdi ne olacak?’ sorusunu sorarak bir serüvenden öbürüne geçer” (s. 39) tespitini yapar. Moran, gelenekteki âşık hikâyelerini birer romans olarak adlandırır, *Hasan Mellâh*'ın ise “gerçekte âşık hikâyelerini bir Batı romanına dönüştürme çabası olduğunu” (s. 32) iddia eder. Moran'ın bu ön kabulü mevcut romans kalıplarını *Hasan Mellâh*'a giydirerek toplumsal sorunlara değinmediği, yalnızca eğlendirmek için yazıldığı kanısına varmasına neden olur.

Robert P. Finn, 1984 yılında yazdığı *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)* adlı araştırma kitabında Türkçe romanın 1872 ile 1900 yılları arasındaki durumunu ortaya koyar. Finn'in bu kitabında sık sık atıfta bulunduğu çalışmaların başında Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve Güzin Dino'nun *Türk Romanının Doğuşu* gelir. Bu bakımdan Finn'in anlattığı Türkçe roman tarihinin ve ilk romancılar üzerine yaptığı yorumların bu iki araştırmacının söylemleriyle paralellik gösterdiğini söylemek mümkündür. Finn (1984) çalışmasına şu cümlelerle başlar:

On dokuzuncu yüzyılda, Avrupa kökenli ekonomik ve siyasal akımlar Osmanlı toplumunun dokusunda ciddi bir etki göstermeye başladığında, Osmanlılarda Avrupa'nın kültürel birimlerine öykünme isteği de belirdi, kısa sürede. . . . İflas etmiş imparatorluk, kurumlarına taze kan bulma umuduyla başvurduğu çatışma alanlarında, yeni estetik esinler arama peşindeydi. Yüzyılın ikinci yarısında, şiirde, yeni konular, anlatımlar ve yeni konuşuk kalıpları belirmeye başladı. Onlarla birlikte çağın öteki sanat türleri, bu arada roman da geldi. (s. 9)

---

<sup>1</sup> Çalışmanın devamında yazımı kolaylaştırmak adına bu romandan *Hasan Mellâh* şeklinde bahsedilecektir

Yazarın Türkçe romanın tarihçesi üzerine sunduğu geniş panorama Batı odaklı bir okumadır. Mevcut edebiyat tarihindeki hâkim söyleme paralel bir şekilde Osmanlı'nın çökmeye yüz tutmuş ekonomisi üzerinden dönemin aydınlarının Batı'ya öykünme isteği ve gittikçe büyüyen etkileşimle birlikte romanın diğer türlerle birlikte Batı'dan ithal edilmesi olarak verilir. Bu durum resmi söylemdeki “modernleşme/batılılaşma” anlayışıyla da uygundur. Tıpkı Berna Moran gibi Robert Finn de Türkçe romanı, Osmanlı'nın Avrupa'dan “paket” şeklinde aldığı modernleşmenin bir gereği/kaçınılmaz sonucu olarak değerlendirir.

Finn ilk romanlar ve romancılarla ilgili bu kitabında şu ifadeleri kullanır:

Doğuş öncesi Türk romanları anlatı sanatının yetkin örnekleri değildir; bir nedeni, yazarların roman yazmadaki deneyimsizlikleri ve anlatım yetersizlikleridir... Yine de bütün aksaklıklarına karşın bu romanlar hem yabancı hem yerli araştırmacılara o güne kadar oldukça gizemli görünen bir toplumun kapılarını aralamayı başardılar. (s. 14)

Bu ifadeler Finn'in diğer araştırmacılar gibi ilk romanları teknik bakımdan kusurlu, romancıları ise acemi olarak değerlendirdiğini gösterir niteliktedir. Ancak yazar bu acemiliğin altında, yine hâkim söyleme paralel olarak, iyi bir niyet görür. Bu iyi niyet ilk romancıların Osmanlı toplumunun o güne kadar “gizemli” kalan yönlerini okuyuculara açmalarıdır.

Finn'in ilk romancılar hakkındaki söylemi devam ettirdiğinin bir diğer ve en net kanıtı “İlk Romanlar: Şemsettin Sami ve Ahmet Midhat Efendi” başlıklı ikinci bölüme başlarken kurduğu şu cümlelerdir:

Türkiye'de doğu meselesinden, batı aşk öyküsüne geçişteki bocalama, 1872'de roman türünde kesin anlatımını buldu. Yine de Türk edebiyat tarihçisi romancı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi, ilk Türk romancıları ‘romancı muhayyalesiyle doğmuş’ yazarlar değildiler. Bu türde verdikleri ürünler, ister istemez deneyim eksikliğinin izlerini taşıyor, roman kalıbını yeni bir ortama uyarlamanın sıkıntısını belgeliyordu. (s. 17)

Finn, bu pasajda Tanpınar'ın ilk romancılar hakkında söylediği yetenek bakımından eksiklik ve deneyimsizlik ifadelerini alıntılıyarak var olan söylemi tekrar etmiş olur.

Buradan yola çıkarak Finn'in, kitabının başlığında da yer alan, dönem olarak 1872 ve 1900 tarihlerini seçmesi şaşırtıcı değildir. Yazar, ilk romancılar olarak başladığı Türkçe roman tarihini Tanpınar ve Dino'nun da "ilk" olarak kabul ettiği Halit Ziya'ya getirir. Bunun nedeni bir gelişme, olgunlaşma ve ustalaşma öyküsünü tamamlamaktır, 1872'de acemilikten başlayan bu süreç 1900'da olgunluğa erişir. Nitekim Finn'in Halit Ziya'yı anlattığı bölümün başlığı da "Halid Ziya Uşaklıgil: İlk Usta" adını taşır. Dolayısıyla Tanpınar'ın 1949 yılında yayımladığı çalışmasındaki Türkçe romanı "ilerlemeci" bir bakış açısıyla değerlendirme durumu burada da devam etmektedir.

Bir diğer araştırmacı Jale Parla'nın 1990 yılında yayımlanan *Babalar ve Oğullar* adlı kitabında ilk romanlara yönelik yaptığı tespitler araştırmacılar için yol göstericidir. Ancak Parla (2016), ilk romancıların Batı edebiyatından etkilenmesiyle ilgili şunları söyler:

İlk türk romancılar batı romanının ardaında kendilerinininkinden çok farklı bir epistemoloji bulunduğunu pek kavramamış olarak bu romanları benimsediler. Hatta Avrupa'da 19. Yüzyılın gerçekçi temsilcileri diye bilinen Dickens, Balzac, Stendhal gibi romancılardan değil de baba ve oğul Dumas'lardan Hugo ve Lamartine'den etkilenmeyi seçmeleri de buna bağlıdır. (s. 14)

Parla, alıntılanan bu pasajda ilk romancıları etkilendikleri yazarlar üzerinden eleştirir. Tanpınar ve Dino gibi Parla da ilk romancıların "realist yazarlar dururken romantik yazarlardan" etkilenmelerinin roman türünün ardaında yatan epistemolojiyi anlayamamalarına yani tecrübesizliklerine bağlar. Bu görüşte atlanan kısım ilk romancıların önünde Batı edebiyatında yazılmış bir romanlar bütünü olduğu ve romancıların bu bütün içerisinde etkilenecekleri romanları ve romancıları bilinçli olarak seçtiğidir. Öyle ki ilk romanlara yakın okuma yapıldığında bu romanların realist ve romantik anlatı özelliklerini içinde barındıran melez bir anlatı yapısına sahip olduğu görülür. Bu durum 19. yüzyılın ünlü tefrika romancılarının

metinlerinde de karşımıza çıkar. Romancılar oluşturdukları anlatıda aynı anda hem romantik anlatının hem de realist anlatının anlatım özelliklerini kullanabilirler.

Erol Köroğlu (2014), Ahmet Mithat'ın *Dürdane Hanım* adlı romanını aşırılık, suç ve dizisellik üzerinden incelediği makalesinde yukarıda alıntılanan eleştirel söylemde sıklıkla dile getirilen “ilk romancıların neden realistlerden değil de romantiklerden etkilendiği” sorusunu ele alır. Bu sorudan yola çıkarak Türkçe roman tarihine alternatif bir yazım önerir:

Bu noktada şuna da dikkat etmemiz gerekiyor: Edebiyat ve roman tarihçiliğimizde, Ahmet Mithat ya da Namık Kemal gibi ilk romancılarımızın neden o dönemdeki realist yazarlardan, mesela Balzac'tan etkilenmedikleri, niye özellikle romantik ve daha az önemli yazarlara yöneldikleri merak edilir. Bu soruya *roman-feuilleton* üzerinden yaklaştığımızda cevap basitleşmektedir. İlk romancılarımız roman okumaya başladıklarında Balzac değil, Sue ön plandadır; roman biçimi olarak da *roman-feuilleton*. Realist ve naturalist akımın öne çıkması için 1890'ları beklemek gerekecektir. Bu doğrultuda, Türkçede romanın ortaya çıkışını, Türkçede tefrika romanın ortaya çıkışı olarak algılamak daha anlamlıdır. (s. 135)

Köroğlu'nun bu saptaması Türkçe roman tarihinde sıklıkla göz ardı edilmiş bir olgu olan “tefrika roman”a gönderme yapar. Türkçede romanın ortaya çıkışının esasen Türkçede tefrika romanın ortaya çıkışı olarak okuması gerektiğini vurgular. İlk romancıların etkilendiği yazarların ortak özellikleri dönemin popüler edebiyatçıları olmalarının (Strauss, 2014b) yanında hepsinin birer “tefrika romancı (*feuilletonistes*)” olmasıdır. Buna rağmen tefrika roman, edebiyat tarihçileri tarafından yalnızca gazete konuşulurken atıfta bulunularak görmezden gelinmiş, 19. yüzyıl romancılarına ve romanlarına günümüz roman anlayışıyla yaklaşılmıştır. Köroğlu, *Pan Dergi*'nin 2017 yılında çıkan ikinci sayısında tefrika roman üzerine yaptığı söyleşide literatürde ilk romanlara karşı yapılan edebi nitelikten yoksun olma eleştirisi hakkında düşündüklerini şu şekilde dile getirir:

Bu bence seçkin ve semptomatik bir yorum. Roman ortaya çıktığı zaman başat olan edebi biçim şiir idi. Romanın edebiyatın belirleyici biçimi oluşu 20. yüzyılın ilk çeyreği sonrası. Roman belirleyici olduktan sonra, edebiyat

eleştirilen ve incelemecileri bu kabulün bir tarihi olduğunu unutuyor ve milliyetçi bir edayla kendi dillerinde temsil gücü yüksek, edebi ilk örnekler aramaya başlıyorlar. Bu yüzden kompleks üüyor ve o zamanın tefrika romanlarına acemi eserler olarak bakılmaya başlanıyor. Bir örnek: Türkçede ilk roman olarak anılan *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta Şemsettin Sami, romanın bitimine 30 sayfa kala romanın sonunu söyler. Bugünün romancılığı açısından bu komik ve tuhaf bir şeydir. Ancak tefrika roman mantığıyla baktığımızda, gayet anlamlıdır. Muhtemelen, o sayfalar, gazetenin abone yenileme dönemine denk gelmektedir. Bu durumda, aboneleri para vermeye teşvik etmek için bir şeyler yapmak gerekir. Biz romanı kitap halinde okurken, son 30 sayfayı yarım saat içinde okuyacağız ama tefrika edilirken bu sona günler ya da haftalar var. Dolayısıyla tefrika romanlarda görülen tekrarlar da, sonuca dönük ima ya da doğrudan işaretler de, biçimle ve mecrayla ilişkilidir. Bunları böyle okursak, daha tarihsel ve doğru bir okuma yapmış oluruz. Bunu anlamaya yaklaşmak için de, bugünün televizyon dizilerini düşünebiliriz. (s. 26-27)

Köroğlu'nun bölüm boyunca ortaya konulan acemilik ve taklit eleştirilerine de bir cevap niteliği taşıyan bu söyledikleri Türkçede tefrika romanın nasıl göz ardı edildiğini ortaya koyar. Eleştirilenlerin ve edebiyat tarihçilerinin ilk romanları günümüz roman anlayışıyla değerlendirmesi satır aralarını okumalarını engelleyerek bu romanları değersiz görmelerine neden olur. Oysa tefrika roman, günümüz romanından farklı anlatım tekniklerine sahiptir. İlk romanları bu şekilde okumak bu romanlarda hata olarak değerlendirilen tematik tekrarların, özetlerin ya da sonuca dönük işaretlerin birer kusur değil, tefrika roman mantığının getirisi olduğunun görülmesini olanaklı kılar. Böylelikle ilk romanlar acemilik ve yapaylık ön kabulünden bağımsız bir şekilde yeni okuma imkanlarına açılmış olur.

Çalışmanın bu bölümüne kadar anaakım Türkçe edebiyat tarihlerinde ilk romancılar ve romanları üzerine yapılan acemilik, taklit ve yapaylık eleştirileri gösterilerek edebiyat tarihlerinde tefrika romanın yani diziselliğin göz ardı edilen bir unsur olduğu ortaya kondu. Günümüzde anaakım edebiyat tarihlerinin etki ve dizisellik meselesine yaklaşımından farklı olarak bu kavramları daha geniş kapsamlı ele alan birçok çalışma mevcut; ancak bu çalışmalar hâkim söylemin altını oysa da henüz söylemsel olarak merkeze oturacak nicelikte değildir. Dolayısıyla yukarıda

değerlendirilen anaakım edebiyat tarihi kitaplarına atıfta bulunan ve bu söylemi tekrar eden lisansüstü tezleri ve roman tarihi kitapları günümüzde yazılmaya devam etmektedir.<sup>2</sup> Tezin bu bölümü amacı itibarıyla elbette ki dört başı mamur bir edebiyat tarihi değerlendirmesi içermemektedir. Ancak bu kitapların kronolojik olarak sıralanması ilk romancılar ve romanlar üzerine getirilen olumsuz eleştirilerin kendini tekrar eden yapısını göstermesi bakımından değerlidir. Öyle ki bu durum burada bahsi geçen kitapların yanı sıra akademide hoca-öğrenci ilişkisiyle de nesilden nesle aktarıldığı için günümüzde hala geçerliliğini korumaktadır. Çalışmanın giriş bölümünün ilk alt başlığında bu kitaplara atıfta bulunulmasının nedeni ise, “ilk Türk romancısı” (Esen, 2014a, s. 13) Ahmet Mithat’ın yazdığı ilk roman olan *Hasan Mellâh*’ın ve devamı olan *Zeyl-i Hasan Mellâh*’ın etkilenme, uyarılma ve dizisellik

---

<sup>2</sup> Günümüzde anaakım edebiyat tarihi kitaplarının etki meselesi üzerine söylediklerini eleştirel bir yaklaşımla inceleyen ve alternatif önerilerde bulunan bazı çalışmalar için bkz: Cankara, M. (2011). *İmparatorluk ve roman: Ermeni harfli Türkçe romanları Osmanlı/Türk edebiyat tarihyazımında konumlandırma*. (Doktora tezi). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara.  
Gürbilek, N. (2001). Orijinal Türk ruhu. *Kötü Çocuk Türk* içinde (s. 94-135). İstanbul: Metis.  
Koroğlu, E. (2014). Aşırılık, suç ve düzeni (tefrika) romanda yazmak: Dürdane Hanım Örneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 127-170.  
Koroğlu, E. (2012). “Haçerli Hanım” mı, “Mirat-i Aşk” mı? Bir hikâyenin dönüşüm sürecinde etkilenen ve etkileyen olarak İntibah. K. Yetiş içinde, *Edebiyatımızın üç zirvesi: Namul Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir* (s. 26-40). İstanbul: Elginkan Vakfı.  
Seyhan, A. (2008/2014). *Dünya edebiyatı bağlamında modern Türk romanı: Kesişen yazgıların hikâyesi*. E. Irmak (Çev.). İstanbul: İletişim.  
Başlı, Ş. (2010). *Osmanlı romanının imkânları üzerine: İlk romanlarda çok katmanlı anlatı yapısı*. İstanbul: İletişim.

Aynı zamanda Türkçe edebiyatta süreli yayınlardaki tefrika romanları ortaya çıkaran Ali Serdar’ın yürütücülüğünü üstlendiği “Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi” başlıklı TÜBİTAK projesini ve Koç Üniversitesi Yayınları’ndan çıkan “Tefrika” serisini burada anmak yerinde olacaktır. Bu gibi çalışmalar günümüzde Türkçe tefrika romanın görünür kılınmasında ve anaakım edebiyat tarihlerine alternatif olarak Türkçe tefrika roman tarihinin yazılmasında oldukça yararlı birer kaynak olma görevi görmektedirler.

Hâkim söylemin altını oyan oldukça faydalı çalışmaların yanında bu söylemi devam ettiren de birçok akademik çalışma da mevcuttur. Bunlardan bazılarını burada anmak söylemin akademide hâlâ geçerli olduğunu göstermek açısından önemlidir. Bu gibi çalışmalar için bkz:

Çetin, A. (2018). *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar Türk romanında çok eşlilik ve aldatma*. (Doktora tezi). Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Rize.  
Daşcıoğlu, Y. & O. Koç. (2009). Batı tarzı Türk hikâyesinin doğuşu ve Tanzimat’tan Cumhuriyet’e ana temalar. *Turkish Studies*, 4(1), 799-900.  
Kolcu, A. İ. (2013). *Türk romanı el kitabı*. Erzurum: Salkımsöğüt.  
Sönmez, F. (2015). *Edebi alıntılar ve atıflar bağlamında 1870-1908 arasında yayımlanan Türk romanları üzerine bir inceleme*. (Doktora tezi). Balıkesir Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Balıkesir.

mantığı üzerinden tartışıldığı diğer iki bölüme geçmeden önce hâkim söylemin bu kavramlara nasıl yaklaştığını göstermektir.

## 1.2 Ahmet Mithat'ın romancılığında etkilenmenin yeri ve uyarlama pratikleri

Bir önceki başlıkta Türkçe tefrika roman tarihi yazımının vurgulandığı bölümde ilk romancıların eserlerini oluştururken Batı edebiyatındaki tefrika romancılardan (*feuilletonistes*) etkilendiklerine değinilmişti. Bu bölümde özellikle Ahmet Mithat'ın yazdığı bütün eserlerin olmasa da –tüm eserlerini incelemek bu çalışmanın kapsamına sığmayacağı için– bazı eserlerin önsözlerinden yola çıkarak Batı edebiyatındaki hangi yazarların hangi eserleriyle ne şekilde ilişki kurduğu ortaya konacaktır. Romanlar seçilirken Ahmet Mithat'ın Batı edebiyatından bir eseri Osmanlı okuyucularına aktarırken (tercüme ya da telif) hangi saikle hareket ettiğini gösterecek örnekler göz önünde bulundurulmuştur.

Özön (1985), *Türkçede Roman* başlıklı kitabının “Ahmet Mithat: IV. Çevirileri” bölümünde Ahmet Mithat'ın büyük çevirileri arasında “Paul de Kock, Alexandre Dumas Fils, Octave Feuillet, Emile Richebourg, Charles Merevel, Emile Gobine (Gabariau), Geroges Pradel, Hector Malot, Marie Anne Radcliffe” (s. 223. Parantez içi bana ait.) gibi yazarların olduğunu söyler.<sup>3</sup> Bu yazarların yanı sıra Ahmet Mithat *Nedamet mi Heyhat! Ve Müşahedat* gibi birçok eserinin ön sözlerinde Eugene Sue, Xavier de Montepin, Victor Hugo ve Honore de Balzac gibi yazarların

---

<sup>3</sup> Ahmet Mithat'ın Özön'ün de belirttiği yazarlarla kurduğu ilişki aşağıdaki telif ve tercüme eserlerinde görülür:

Alexandre Dumas (père) – *Le Comte de Monte-Cristo* (tercüme)  
Alexandre Dumas (fils) – *La Dame Aux Camelias, Antonin, Bir Kadının Hikayesi*, (tercüme)  
Octave Feuillet – *Bir Fakir Delikanlının Hikayesi* (tercüme)  
Emile Richebourg – *Peçeli Kadın ve Merdut Kız* (tercüme)  
Emile Gabariou – *Orsival Cinayeti* (tercüme)  
Paul de Kock – *Üç Yüzlü Bir Karı* (La fille Aux Trois Jupon) (tercüme)  
Emile Augier – *Nedamet mi Heyhat! L'Aventurière* (tercüme)  
Jules Verne – *Acaib-i Alem* (telif)

isimlerini de anar. Yukarıda sıralanan bu yazarların ortak özelliği 19. yüzyıl Fransa’ında popüler edebiyatı oluşturan başat isimler olmasıdır. Ancak bundan daha önemli olan ve edebiyat tarihlerince gözden kaçırılmış özellikleri ise bu yazarların birer “tefrika romancı” yani *feuilletonistes* olmalarıdır. Ahmet Mithat’ın etkilendiği, zaman zaman tercüme edip zaman zaman yeniden yazdığı bu romanların tefrika roman olması Ahmet Mithat’ın yazdıklarının da günümüzde anlaşıldığı biçimiyle roman değil, 19. yüzyıl okuyucusunun okuduğu/bildiği/tecrübe ettiği tefrika roman olduğunu gösterir. Diğer bir deyişle, Ahmet Mithat 19. yüzyıl Fransız popüler tefrika romancılarından öncelikle tefrika romanı ve bu romanın macera yapısını almıştır.

Ahmet Mithat’ın tercüme edeceği romanları seçerken temel ölçütlerinden biri metnin popülerliğidir. Ancak bazı metinler ne kadar popüler olursa olsun Osmanlı okuyucusunun Avrupa kültürü hakkında bilgi eksikliği nedeniyle anlaşılabilir. Ahmet Mithat bunun farkında olarak 1877 yılında *Çengi* romanını kaleme alır. Yazar, kitabın ilk bölümünde “İstanbul’da Bir Don Kişot” başlığı altında bu romanın bir uyarlamasını yapar. Linda Hutcheon (2006), *A Theory of Adaptation* [Uyarlama Teorisi] kitabında “uyarlamalar, (uyarlama olduğu) *duyurulmuş* kaynak metinden bağımsız, yazarların kaynak metni *kasıtlı olarak* değiştirdiği, genişlettiği ya da daralttığı ürünlerdir” (s. 7. Vurgu ve parantez içi bana ait.) der. Bu bağlamda düşünüldüğünde Ahmet Mithat (2003) romanının hemen giriş bölümünde *Çengi*’nin ilk bölümünün Cervantes’in *Don Quijote*’sinden uyarlandığını belirtir. Devamında Ahmet Mithat’ın uyarlama hakkında görüşlerini de içeren bu bölüm dikkat çekicidir:

Başlığımızda “İstanbul’da Bir Don Kişot” kaydını görerek bu garâbet timsali zâtı İstanbul’a getireceğimiz zannedilmesin: Eğer okuyucularımızın Don Kişot romanından *Avrupalıların aldığı kadar zevk alabileceğine inansaydık, Don Kişot’u İstanbul’a getirmek yerine, belki Cervantes’in romanını baştan başa tercüme ederdik.* Fakat bu romanın hakkıyla ve lâyıkıyla zevkini çıkarmak için, Avrupa’daki Orta Çağ âdet ve tavırları, bilhassa şövalyeler tarihiyle bir de bunlara isnad edilen garip hikâyeleri bilmek gerekir. Bunları bilmedikçe Don Kişot romanının bir zevki çıkmayacağından tercüme külfetine katlanmaya

ihtiyaç görülmez. Bahusus ki hikâyemiz, sırf Don Kişot hikâyesi olmayacağından ve Osmanlılık ahlâk ve etvârı dahilinde teşkil edeceğimiz bir Don Kişot'un garabeti yalnız hikâyemizin mukaddemâtında yer tutacağından Cervantes'in eserini tercümeden istiğna kalabiliriz. (s. 12. Vurgu bana ait.)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi Ahmet Mithat, Cervantes'in romanının Avrupa'daki popülerliğinin farkındadır ve Avrupalıların bu romandan keyif aldığını da bilmektedir. Diğer taraftan Ahmet Mithat bir tefrika romancı olarak okuyucu kitlesini çok iyi tanımaktadır. Daha sonra *Haydut Montari* ile *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın önsözlerinde belirtileceği gibi bu romanların yazılmasındaki temel itkilerden biri okuyucu kitlesinin istekleridir. Bu nedenle Ahmet Mithat, Avrupa kültürü hakkında tarih bilgisinin kısıtlı olduğunu bildiği okuru için *Don Quijote*'yi tercüme etmek yerine bu romanı "Osmanlılık ahlâk ve etvârı dahilinde" yeniden yazar.

Ahmet Mithat'ın Batı edebiyatındaki eserlerle kurduğu ilişkinin pratikleri günümüz telif-çeviri mantığıyla değerlendirilemeyecek kadar katmanlı ve girift bir yapıya sahiptir.<sup>4</sup> Bu mantıkla düşünen edebiyat tarihçileri zaman zaman Ahmet Mithat'ı "intihal" yapmakla da suçlamışlardır. Bu durum hakkında ancak belli başlı kalıpların dışına çıkılarak Ahmet Mithat'ın romancılığında etkilenmenin yeri ve bu etkilenmeye neden olan sebepler araştırıldığında sağlıklı değerlendirmeler yapılabilir.

---

<sup>4</sup> Bu bağlamda düşünüldüğünde 19. yüzyılda kaleme alınmış eserlere orijinal-taklit ya da tercüme-telif gibi kategorilerle yaklaşmanın oldukça sakıncalı olduğunu belirtmekte fayda var. Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ı yazarken etkilendiğini belirttiği Alexandre Dumas'nın *Le Comte de Monte-Cristo*'sunun [Monte Kristo Kontu] Akdeniz coğrafyasındaki etkileşimleri üzerine yapılan "The Modern Greek, Ottoman Turkish, Arabic and Karamanlidika Translations of *Le Comte de Monte-Cristo*: Interaction and Adaptation in the Eastern Mediterranean" başlıklı projede Elisabetta Benigni, Rosita D'Amora, Matthias Kappler, Olcay Akyıldız, Şehnaz Şişmanoğlu Şimşek ve Mehmet Fatih Uslu romanın tercümelemeleri üzerine oldukça yararlı bilgiler ortaya koyarlar. Bu bilgiler, romanın tercümelemelerinin de yeniden yazım ya da uyarılma olarak nitelendirilebilecek kadar kaynak metinden farklılıklar taşıdığını göstermiştir. Dolayısıyla bu eserlere yakın okumalar yapmadan tercüme-telif ya da orijinal-taklit demek; eserleri değerlendirirken birçok soruna neden olacağı için bu tip kategorizasyonlardan kaçınılması gerekmektedir.

Ahmet Mithat'ın 1888 yılında yazdığı *Haydut Montari* adlı romanı yazarın etkilenme pratiklerini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Mithat bu romanın önsözünde etkilenme pratiğini şöyle tanımlar:

Bu serlevha ile karilerimizin nazar-ı rağbetlerine arz eylediğimiz şu roman bir tercüme değildir. Ahiren meydân-ı intişâra vaz' eylediğimiz Şeytan Kaya ve Alexandre Stradella romanları gibi Avrupa müellifin-i kirâmının birer eser-i nefisinden iktibas veyahut nakl ve kalp suretiyle de yazılmamıştır. Doğrudan doğruya bu muharrir-i âciz tarafından tahayyül ve tasavvur ile tasvir ve tahrir kılınmıştır. (Elmas, 2011, s. 137)

Bu cümlelerden yola çıkarak Ahmet Mithat'ın yazmış olduğu romanın daha önce çeşitli romanlardan yaptığı gibi iktibas (ödünç alma, alıntılama), nakl (aktarma) ve kalp (değiştirme, başka bir şekle çevirme) olmadığını ve bu romanın, kendisi tarafından tahayyül edilip yazıldığını belirtir. Ahmet Mithat'ın kendi romanı hakkında yaptığı bu tanımlama ilk romanı *Hasan Mellâh*'ı okuyanlara yabancı gelmeyecektir. Ahmet Mithat bu romanın önsözünde ortaya çıkış süreciyle ilgili “[t]ercüme değildir, taklit dahi değildir. Tasvir ve telif ise de, gönlüm beni her şeyde iktidarımın fevkine kadar icbar ve sevk eylediği gibi bu hikâyede dahi ‘Monte Christo’ hikâyesini tanzir derecesine kadar sevk eyledi” (Ahmet Mithat, 2000) diyerek bu romanı yazarken Alexandre Dumas'nın *Le Comte de Monte Cristo*<sup>5</sup> [Monte Kristo Kontu] adlı romanından etkilendiğini belirtir. *Haydut Montari*'nin önsözünün devamı; romanın yazılmasında okuyucunun etkisi, etkilenme pratiğinde seçilen kaynak metnin popülerliğinin önemi ve bu popüler metinlerin onun romancılığındaki yerini göstermesi bakımından dikkate değerdir:

Zannederek bu işi bize sipariş edenler kimler olacağı sual buyurulacaktır. O suali “mukadder” farz edelim de cevabını da şimdiden verelim. Siparişimiz “rağbet-i amme”dir. Xavier de Montépin'in bin esrarı ukdede cem ederek, bin tesadüfü bir noktaya bağlaması kariin-i Osmaniyyeden bir cemm-i gafir nezdinde mazhar-ı takdir olduğunu görünce velev ki pek acizane, pek tilmizâne bir surette olsun, bir de Xavier de Montépin'e peyrev olmak hususundaki gayretimizi men kabil olabilir mi? Biz ki, kâh Alexandre Dumas'ya, kâh

<sup>5</sup> Çalışmanın devamında yazımı kolaylaştırmak adına bu romandan *Monte Cristo* şeklinde bahsedilecektir.

oğluna, kâh Octave Feuillet'ye kâh Richebourg'a, kâh Gabariau'ya, hatta Paul de Kock'a varıncaya kadar birçok Avrupalı eâzıma peyrev ola ola ve eserlerini kâh tercüme ve kâh tanzir ede ede romancılık sanatındaki çalışkanlığımızı karilerimiz efendilerimize epeyce beğendirmişiz. (Elmas, 2011, s. 138-39)

Tefrika roman için okuyucunun önemi bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde zaman zaman ayrıca tartışılacaktır. Ancak tefrika romanın, yani diziselliğin devamı için okuyucu kitlesinin gerekliliği düşünüldüğünde tefrika romandan bahsedilen her yerde bunu tekrar vurgulamak önemlidir. Yukarıda alıntılanan pasajda Ahmet Mithat'ın okuyucusu ile doğrudan kurduğu ilişki de buna örnektir. Ahmet Mithat daha önce böyle bir ilişkiyi bu çalışmanın da direkt konusu olan *Hasan Mellâh*'ın devamı *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın önsözünde de vurgular. Okuyucu zaman zaman değil her zaman Ahmet Mithat'ın romancılığında belirleyici bir yere sahiptir. Bunun en temel nedeni günlük/haftalık/iki haftalık/aylık aralıklarla tefrika edilen romanların devam edebilmesi için okunmasının gerekliliğidir. Önsözün devamında Ahmet Mithat başlangıçta iktibas, nakl veya kalp olmadığını belirttiği *Haydut Montari*'nin yazım sürecinde etkilendiği yazarı duyurur; ardından daha önce etkilenecek eser yazdığı yazarları da anarak bu durumun kendi romancılığının verimliliğinde ve beğenilmesindeki etkisini belirtir.

### 1.3 Roman ve tefrika roman (*roman feuilleton*) ayrımı

Dawid Coward (1997), 19. yüzyılda Fransa'daki popüler kurmacanın serüvenini ele aldığı makalesinde popüler kurmacanın 1836'ya kadar pazarı etkisi altına alan *cabinets de lecture*'ün<sup>6</sup> elinde esir kaldığını belirtir. Tefrika romanın 1836'dan sonra –Emile de Girardin'in *La Presse* adlı gazetesinde– yükselmesiyle birlikte kurmaca,

---

<sup>6</sup> “Okuma odası” olarak nitelendirilebilecek *le cabinet de lecture*, 18. ve 19. yüzyılda Fransa'da halkın günlük gazeteleri, çeşitli romanları ve risaleleri okumak için gittiği sabahtan akşama kadar hizmet veren yerlerdir.

tefrika romancıların elinde gittikçe yayılmaya ve popüler hayal gücünü etkisi altına almaya başlar (s. 77).

Okuyucular her ne kadar *cabinets de lecture*'den kitapları kiralayabilseler de günlük olarak masrafı çok olduğu için bu durum yalnızca geliri belli bir seviyenin üzerinde olanların kitaplardan yararlanmasını mümkün kılar. Böylece popüler kurmaca dönemin ekonomik şartları içinde belirli bir kesimin elinde kalır. Coward makalesinin devamında tefrika romanların yayımlandığı gazetelerin tirajlarına dikkat çeker:

1824 yılında, Paris'teki süreli yayınların toplam dolaşımı 60,000'di. Bu sayı 1848 yılına gelindiğinde üç katına çıktı. 1865 yılında, *Le Petit Journal*, yeni döner basım tekniğini kullanarak, fiyatı 1 sou<sup>7</sup>dan 256,000 baskı adedine ulaştı, bu sayı 1886 yılının sonunda 1 milyona geldi. (s. 74)

Coward'ın bu tespitleri 19. yüzyılda popüler kurmacanın merkezine oturan tefrika romanın gazeteyle birlikte geniş okuyucu kitlelerine ulaşarak yayılmasını göstermesi bakımından önemlidir. Coward'ın bu panoramasına benzer bir biçimde Walter Benjamin (2017) de Türkçeye *Pasajlar* olarak çevrilen kitabında tefrika romanın gazeteyle birlikte popüler kurmaca haline gelmesiyle ilgili şunları söyler:

Tefrika türünün başlaması, Temmuz Devrimi'nin basına getirdiği değişikliklerin özeti niteliğindedir. Restorasyon Dönemi'nde gazetelerin sayıları tek tek satılmazdı; gazete alabilmek, abone olmak koşuluna bağlıydı. Yıllık abonman için 80 frank gibi yüksek bir bedeli ödeyemeyenin, café'lere gitmekten başka çaresi yoktu; buralarda ise çoğu kez tek bir gazetenin başında birkaç kişi toplanırdı. 1824 yılında Paris'te 47.000 gazete alıcısı vardı; bu sayı 1836'da 70 bine, 1846'da ise 200 bine çıktı. Girardin'in gazetesi *La Presse*, bu tırmanışta önemli bir rol oynamıştı. *La Presse*, üç önemli yenilik getirmişti: Abonman bedelinin 40 franga indirilmesi, ilan alınması ve tefrika romanın başlatılması. (s. 122)

İki araştırmacı da ortak bir biçimde 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren tefrika roman türünün diğer türler arasından sıyrılarak merkeze oturduğundan bahseder.

---

<sup>7</sup> Fransa'da 1/20 Frank değerinde kullanılan para birimi.

Tefrika roman gazetesyle birleşerek bir taraftan gazetenin çok satılmasını sağlarken diğer taraftan da bu popülerliğin etkisiyle kendi anlatı özelliklerini oluşturur.

David Coward'ın (1997) makalesi popüler kurmacayı 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar takip eder ve tefrika roman bu tarihe kadar popüler anlatının merkezinde yer alır. Tefrika roman tekniği aynı zamanda tefrika yazarlarını da ortaya çıkarmıştır. Coward makalesinde bu dönemlerde popüler anlatıyı domine eden, Paul de Kock, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Hugo Joseph Mery, Frederic Soulie, Dumas Fils, Pierre Alexis Ponson du Terrail, Edmond About, Xavier de Montepin, Alphonse Daudet, Octave Feuillet, Emile Richebourg ve Emile Gaboriau gibi tefrika yazarları hakkında da ayrıntılı bilgiler verir (s. 76).

Coward'ın ve Benjamin'in yazılarında bahsettikleri zaman aralığı Türkçe edebiyatta romanın, dolayısıyla ilk romancıların ortaya çıktığı döneme denk gelir. Tefrika romanın Fransız edebiyatında gazetesyle birlikte popüler kurmacanın merkezine oturması durumu Osmanlı dönemi için de geçerlidir. Osmanlı'ya tefrika ilk kez 22 Ekim 1860 yılında Şinasi'nin *Tercüman-ı Ahval*'i çıkartmasıyla girmiştir. Bu sayıda "Tefrika ve Gazete Hakkında" başlıklı yazısında Şinasi, soru-cevap yöntemiyle tefrika tekniğini Osmanlı okuyucularına tanıtır. Yazıda Şinasi tefrikayla ilgili: "Avrupa ve mahâll-i sâire jurnallerinin ekserisinde olduğu misillû, gazetenin mahsusen tefrik olunan aşağı tarafıdır ki, orada mebâhis-i edebiyye dercolunur. Buna Fransızca *feuilleton* tabir ederler; hattâ âsâr-ı maarif mütalâasına merakı olan adamlar, çok kere gazeteyi bunun için alırlar" (Kaplan, & Enginün, & Emil, 1974, s. 513) diyerek tefrikanın Avrupa'daki gazetelerde olan yaygınlığını ve gazetenin alt tarafının edebiyat içeriğine ayrıldığını belirtir. Aynı zamanda tefrikanın Fransızcasını vererek gazetelerin çoğu kez bu tefrikalar sayesinde alındığını söyler. "Şinasi 1860'ta bunu her ne kadar sadece tefrika olarak tanıtıyorsa da okurların asıl görmek

istediği, daha doğrusu isteyeceği şey ‘tefrika roman’, Fransızcasıyla *roman-feuilleton* olacaktır” (Koroğlu, 2014, s. 133).

Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda tefrika roman ile roman arasında kesin bir ayırım yapmak gerekir. İlk romancılar ve romanları incelendiğinde mevzubahis tür “tefrika roman”dır. Tefrika romanın kendine has anlatı teknikleri ve kurmaca anlayışı vardır. Edebiyat tarihçilerinin genel olarak yanılığa düştüğü kısım da tam olarak burasıdır. Bu araştırmacılar ilk romanları, yayınevlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya bütün bir şekilde çıkan 20. yüzyıl ortası ve sonu ile 21. yüzyıla ait günümüz roman formunda görüp bu şekilde değerlendirmektedirler. Bu anakronik değerlendirmenin sonucunda ilk romanlarda karşılaşılan müdahil anlatıcı, sözcük tekrarları, bölüm başlarında verilen özetler, bölüm sonlarında diğer tefrika sayısına yapılan göndermeler ve okuyucuyu merakta tutarak abonelik sayılarını yenilemek için yapılan çeşitli kurgusal teknikleri gibi tefrika romana ait özellikler “ilkel” bir anlatı kusuru olarak görülmektedir<sup>8</sup>. Tefrika romanların tamamlanma süresi çoğu zaman yıllar sürmekteydi; bu, günümüzde romanı bir bütün olarak eline alan, eline aldığı orta sayfalarını karıştırabilen dilediğinde sonunu açıp okuyabilen okuyucu ve eleştirmen için anlaşılması oldukça güç bir durumdur. Ancak konu değerlendirmeye geldiğinde bu romanların birer tefrika roman oluşu göz ardı edilmemesi gereken bir gerçektir.

---

<sup>8</sup> Ahmet Evin’in (2004) yazının ilk bölümünde alıntılanan *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* kitabında bu duruma birçok örnek mevcuttur. Evin, *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*’ı incelerken romandaki *foreshadowing*leri (önceden ima etme) sorunlu olarak görür (s. 77). *İntibah* romanında ise müdahil anlatıcının araya girmelerini (s. 86), romanın bölümlere ayrılmasını (s. 90) kusur olarak addeder. Bu özellikler hem Fransız tefrika romancılarında hem de ilk Türkçe tefrika roman yazarlarında türün getirdiği oldukça sık rastlanan özelliklerden bazılarıdır. Tanpınar (2012) da *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde ilk romancıların karşısına Balzac’ı koyarak tefrika romanda sıkça kullanılan macera anlatısının ilk romancıların acemiliği olduğunu belirtir (s.273). Bu gibi örnekler diğer araştırmacıların kitaplarında da sıklıkla karşımıza çıkar. Bu durumun temel nedeni araştırmacıların ilk romanları tefrika oluşlarına dikkat etmeden incelemeleridir.

#### 1.4 Dizisellik ve etki meselesi

David Coward'ın (1997) daha önce atıfta bulunulan ve tefrika romancıları incelediği makalesinin gösterdiği bir diğer önemli husus 19. yüzyıl Fransız tefrika romancılarının hem birbirleriyle hem de gelenekle etkileşim içinde olduklarıdır. Coward'a göre tefrika romancılar halihazırda önlerinde bulunan eski edebiyata ait karakterlerin yeni versiyonlarını yaratırlar. Bu yeniden yaratıma göre eski edebiyatta intikam peşinde koşan karakter artık ayrılmış sevgilileri ve küsmüş aileleri barıştıran hayırsevere; hanım evladı karakter dolandırıcıya dönüşebilir (s. 84). Bu etkilenme durumu yalnızca eski edebiyatın karakterleriyle sınırlı kalmaz, tefrika romancılar kendinden önceki ya da aynı dönemdeki popüler romancılardan da fazlasıyla etkilenirler. Örneğin Lamartine ve Hugo Alexandre Dumas'dan, Prosper Mérimée Poson'dan, Zola ve Maupassant ise Balzac'tan oldukça etkilenmiştir (s. 90). 1837 yılında *Les Journal des Debats*'ta tefrika edilen *Les Memoires du Diable* kitabının yazarı Frédéric Souil  ise kendinden önce yazılan *Faust*'u başlama noktası olarak alır. Souile bu kitaptan hareketle "şeytanla anlaşma" mitini gazete haberlerinden topladığı fantastik cinayet, tecavüz ve dehşet hikâyelerini kullanarak yeniden yazar.

Fransa'daki tefrika romancılar üzerinden gösterilen bütün bu ilişkiler ağını ilk Türkçe tefrika romancılarla birlikte okumak, etkilenme meselesine bakışa yeni bir boyut kazandırabilir. Fransa'daki tefrika romancılarının eski edebiyattaki karakterleri yeniden üretmeleri, kendinden önce gelen romancılardan etkilenerek onların kullandığı temaları kullanmalarının bir nedeni tefrika romana da hâkim olan dizisellik mantığıdır. Her tefrika romancı rekabetin böylesine güçlü olduğu bir zamanda popüler kurmacada kendine yer açabilmek, tefrikalarını satabilmek/okunmasını sağlamak için dönemin okuyucusunun halihazırda sevdiği/alışık olduğu temaları ve karakterleri kullanır, hatta bunun üzerine

çıkabilmek için onları kendi yazarsal otoriteleriyle kurmaca alanında yeniden üretirler.

Verilen bilgilerden yola çıkarak ilk Türkçe romancılar için de benzer bir durumun söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Dönemin okuyucusu gelenekteki âşık hikâyelerine, Tıflî hikâyelerine ve meddah anlatısına alışkıdır. Bununla birlikte ilk tercümelemler sayesinde Batı edebiyatındaki popüler kurmacalarla karşılaşmış ve bu romanları çokça okumuşlardır (Strauss, 2014b). Okuyucusunun neyi okuyup okumadığını, hangi anlatılara aşina olduğunu ve Osmanlı'da popüler edebiyatın durumunu çok iyi bilen ilk romancılar tefrikalarını bu durumu göz önünde bulundurarak yazmışlardır.

Bu bağlamda düşünüldüğünde, Ahmet Mithat'ın romanlarının önsözlerinde Batı edebiyatından etkilendiği yazarları vermesi, *Hasan Mellâh*'ta âşık hikâyelerini meddah benzeri bir müdahil anlatıcı kullanarak yeniden yazması da bu mantığın bir ürünüdür. Ahmet Mithat'ın 1874 yılında yazdığı *Hasan Mellâh* romanı ilk olması özelliğini taşımasının yanında Alexandre Dumas (peré)'nin uluslararası düzeyde çok satan meşhur romanı *Monte Cristo*'nun bir yeniden yazımıdır. *Monte Cristo* 1871 yılında bir dönem Alexandre Dumas'nın da asistanlığını yapmış Teodor Kasap tarafından Osmanlı Türkçesine tercüme edilir. Johann Strauss bu tercümenin ilk defa *Diyojen*'de basıldığını ve gazetelerde birçok kez duyurusu yapıldıktan sonra muhtemelen okuyucunun iştahını kabartmak için ilk bölüm sonunda 66. sayıda yayımlandığını söyler. Ardından okurlar hikâyenin sonunu öğrenmek için çok sabırsızlandığından roman altı büyük cilt halinde piyasaya sürülür. Tercümenin etkisinin çok büyük olduğunu söyleyen Strauss, Sevük'ün *Avrupa Edebiyatı ve Biz* kitabına gönderme yaparak "bir Türk tarihçi, 'bizim alacakaranlık devrimizde, ninelerimizi ve dedelerimizi, bütün kış geceleri, gözlerinde gözlük, haftalarca ve

aylarca işgal eden bu roman oldu' der" (Strauss, 2014a, s. 183) diyerek kitabın etkisine gönderme yapar.

Kitabın altı cildinden dördü Ahmet Mithat tarafından basılır ve Ahmet Mithat söylediğine göre bu kitabın tercümesine de katkıda bulunmuştur (Özön, 1985, s. 111). Ahmet Mithat, okuyucunun bu tercümeyle olan ilgisini yakından takip eder ve okuyucunun ilgisi tazeyken önsözünde *Monte Cristo*'nun adını vererek eserinin bu romandan etkileneceğini belirtir. Bu doğrudan atıfta bulunmanın nedenlerinden biri de Ahmet Mithat'ın *Monte Cristo*'nun o zamanki popülerliğinden faydalanmak istemesidir.

Özetle, hem Avrupalı popüler tefrika yazarlar da hem de ilk romancılarda etkilene meselesi tefrika roman türünün getirisi olarak karşımıza çıkar. Yazarlar okuyucuları düşünerek hem geleneği hem de popüler romanları kendi eserlerinde sıklıkla yeniden üretirler. Etkilenme kavramını dizisellik kavramıyla birlikte düşünmek eserleri incelerken bu etkiyi tespit edip eseri "taklit" olarak nitelendirmenin çok ötesinde okuma imkanları sağlar.

### 1.5 Dizisellik mantığında gerçek-kurmaca ilişkisi

Romanın gerçekle kurduğu ilişki her zaman ikircikli bir yapıya sahip olmuştur. Türün ilk örneklerinden itibaren romancılar sürekli olarak gerçek-kurmaca arasındaki farkı bulanıklaştırıp okuyucuyu arada bırakırlar. Bu durum çoğu zaman gazetelerde "gerçek olduğu varsayılan" haberlerle birlikte verilen tefrika romanın anlatısında da belirleyici özelliklerden biri olmuştur. Lennard Davis (1996), yazarların, oluşturdukları gerçek-kurmaca ikircikliğiyle okur ve romanda anlatılan olaylar arasındaki mesafeyi en aza indirmeyi amaçladıklarını ifade eder (s. 58). Böylelikle gazetelerde gerçek olayları okuduğunu düşünmeye alışan okuyucu, tefrika gazetede

yer alsada almasada romanı bu gözle okumaya başlar, diğerbir deyişle, romanı anlatılan olayların gerçek olduğuna inanarak okur. Bu durum *immersion* (garkolma) kavramını akla getirir. Garkolma en geniş anlamda okuyucunun metnin içine girmesi, olayların akışına kapılması sürecidir (Schaeffer & Vultur, 2015, s 237). Romanlarda okuduklarının gerçek olduğuna inanan okuyucunun metnin içine garkolması kolaylaşır. Garkolma sürecinin başlamasıyla birlikte okuma eyleminin de sürekliliğini sağlamış olur. Dolayısıyla bu teknik henüz okuma alışkanlığı kazanmamış ve sözlü gelenekteki hikâyelerle büyümüş okuyucuyu metne alıştırmamanın en etkili yollarından biridir. Erol Köroğlu'nun (2014) makalesinde tefrika romanın gerçekmiş gibi yapma tekniğiyle okuyucuyu etkilemesi bakımından verdiği örnek çarpıcıdır:

Gazetede yayınlanan tefrika roman pek kültürlü ya da eğitilmiş olmayan okurların okuduklarının gerçek olduğuna daha fazla inanmalarıyla neticelenebilmektedir. Bunun, daha *roman-feuilleton* icat edilmeden yaşanan bir örneğini Tom Keyner anar. 18. yüzyıl romancısı Richardson'ın ilk romanı olan *Pamela* tek bir cilt olarak, bir keredeyayınlandığı halde, bir gazete izin almaksızın bir tür tefrikasını yayımlar ve o günlerde tutulan bir günlüğe göre, Lancashire'daki Preston'da bir sabah göndere bayraklar çekilir ve çanlar çalınca çalınmaya başlar. Çünkü sabah ulaşan gazete *Pamela*'nın en sonunda evlendiğini haber vermiş, bunun üzerine ahali kutlama yapmaya başlamıştır. (s. 134)

Alıntıdaکی olay her ne kadar tefrika roman öncesi döneme ait olsa da romanın sonradan gazetede yayımlanması dizisellikle de pekâlâ ilişkilendirilebilir. Burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta ise okuyucunun, okuduğu kurmaca bir metni gerçekmiş gibi algılayarak buna kitlesel bir reaksiyon göstermesidir. Gerçek ve kurmacanın bu ikircikli ilişkisi dizisellik mantığıyla birleştiğinde okuyucunun dizi halinde yayımlanan metinden kopmasını engeller.

Romancılar “gerçekmiş etkisi”ni yaratabilmek adına gazetelerde var olan haberleri de (özellikle cinayet ve hırsızlık haberleri gibi içerisinde gizem ve suç bulunan) kullanırlar. Gazetede hemen hemen her gün gizem ve suç haberleri okuyan

okuyucu halihazırda olayların arka planını merak etmekteyken tefrika romancıları bu fırsattan yararlanıp hikâyenin arka planındaki boşlukları kurmaca evreninde doldururlar. Böylelikle haber metinlerinin okuyucuda yarattığı etkiden de yararlanmış olurlar. Veysel Öztürk (2014), Ahmet Mithat'ı bu tekniği en iyi kullanan yazarlardan biri olarak görür. Öztürk, yazarın romanlarıyla gazetecilik anlayışını bir arada okuduğu makalesinde bu pratiğiyle ilgili şunları söyler:

Böylesi bir yazma pratiği roman ve hikâye yazımında birbirinin sınırlarını ihlal eden ama bu şekilde her iki türün -gazeteciliğin ve kurgu metin inşasının- anlatım tekniğini, niteliklerini çeşitlendiren yeni bir pratik demektir. Yazar roman konvansiyonlarının kolaylıkla ötesine geçer. Bunun nedeni, gazetecilikle edebiyat arasındaki kurmaca-gerçek ayrımını kurmacanın lehine, onu zenginleştirecek biçimde ihlal etmesidir. Ahmet Mithat, romanlarında kurmacanın güncel gerçeklik bağlamından kopmamasına dikkat eder. (s. 178)

Alıntının devamında Öztürk, Ahmet Mithat'ın bu pratiğinin kurmacanın gerçeğin alanına; gerçeğinse kurmacanın alanına rahatlıkla girebilmesine olanak sağladığını belirtir. Öztürk'ün bu tespitleri yukarıda bahsedilen yargılarla örtüşmekle birlikte Ahmet Mithat'ın tefrika romancılığında gerçek-kurmaca ilişkisini vermesi bakımından da önemlidir. Ahmet Mithat gerçek ve kurmacanın bu ikircikli yapısını yalnızca gazete haberlerini kullanarak değil, romanlarında tarihi olayları ve karakterleri yeniden yazarak da verir. Ahmet Mithat dönemin popüler tarih kitaplarına da gönderme yaparak kurmaca evrenindeki yazarlık otoritesini gerçekleri anlatması üzerinden kurar. Ahmet Mithat'ın bu tekniği kullandığı ilk romanı *Zeyl-i Hasan Mellâh* bu bağlamda incelemek için iyi bir örnektir. Romanla ilgili ayrıntılı inceleme çalışmanın üçüncü bölümünde yapılacağı için konuyu uzatmadan *Hasan Mellâh*'ın yukarıda dizisellik, etkilenme ve yeniden yazım hakkında verilen bilgiler ışığında incelendiği ikinci bölüme geçilecektir.

## BÖLÜM 2

### *HASAN MELLÂH YAHUT SIR İÇİNDE ESRAR'DA* GELENEKTEN VE BATI ROMANINDAN ETKİLENME

Türkçe edebiyat tarihinde ilk romancılara ve romanlarına Batı edebiyatı ile kurdukları ilişki üzerinden yapılan acemilik ve taklit eleştirisiyle bu eleştirinin nedenleri bir önceki bölümde açıkça ortaya konmuştur. Günümüzde etki meselesine geçmişte olduğu kadar olumsuz yaklaşılmasa da anaakım edebiyat tarihi kitaplarının oluşturduğu söylem hâlâ geçerliliğini korumakta ve ilk romanlar orijinal-taklit zıtlığı içerisinde değerlendirilmektedir. Bu zıtlığa göre etki altında kalan her metin birer kopya özelliği taşır. Bu düşünceyle yaklaşıldığında Ahmet Mithat'ın 1874 yılında yazdığı ve girişinde Alexandre Dumas (père)'nın *Monte Cristo* adlı romanından etkilendiğini ifade ettiği ilk romanı *Hasan Mellâh*'ın da taklit yoluyla oluşturulan bir kopya metin olma özelliği taşıdığı söylenebilir. Ancak bu değerlendirme bugüne kadar ilk romanların olduğu gibi bu romanın da değerinin düşürülmesine ve romanın derinlemesine incelenmesine engel olacaktır. Bunun yerine alternatif yorumlara kapı aralayabilmek için bahsedilen etkinin getirdiği farklı okuma imkânlarının peşine düşmek gerekir. Buradan hareketle çalışmanın bu bölümü var olan orijinal-taklit zıtlığının dışına çıkarak Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh* romanı üzerine alternatif bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır. Yorumun metodolojik arka planını Franco Moretti'nin (2000) "Conjectures on World Literature" [Dünya Edebiyatı Üzerine Varsayımlar] başlıklı makalesinde yerel edebiyatlarda romanın meydana çıkması üzerine ortaya koyduğu ufuk açıcı saptamalar oluşturmaktadır.

Moretti (2000), makalesinde romanın merkezini 18. yüzyıl İngiltere ve Fransa'sı olarak kabul eder. Ardından Japonya, Mısır, Brezilya ve Türkiye gibi

merkezin dışında kalan yerel edebiyatlarda romanın ortaya çıkışının birbirine benzer nitelikte olduğunu söyler. Moretti'ye göre merkezin dışında kalan tüm yerel edebiyatlar romanı İngiltere ve Fransa'dan ödünç alırlar. Tam bu noktada Moretti yukarıda bahsedilen orijinal-taklit zıtlığını tersine çeviren bir yorumda bulunur. Üretim miktarı bakımından düşünüldüğünde çevrede üretilen romanlar merkezde üretilen romanlardan çok daha fazladır. Bu durumda yerel edebiyatlara atfedilen taklit olmanın bir kural, merkeze atfedilen orijinalliğince bir istisna olduğunu dile getirir (s. 58). Daha sonra Moretti, merkezde üretilen romanlarla yerel edebiyatlarda ortaya çıkan ilk romanların kurduğu ilişkiyi formüle eder. Bu formüle göre tüm bu kültürlerde roman “yabancı biçim, yerel malzeme ve yerel form; daha basit haliyle: yabancı olay örgüsü-yerel karakterler ve yerel anlatı sesi” şeklinde üretilmiştir (s. 65).

Moretti'nin bu formülü Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh* adlı romanı için de geçerlidir. Ahmet Mithat bu romanında *Monte Cristo*'nun yabancı biçim ve olay örgüsünü, gelenekte var olan âşık hikâyeleriyle meddah benzeri müdahil bir anlatıcı kullanarak yeniden üretmiştir. Bu bölümde Ahmet Mithat'ın *Monte Cristo* ile kurduğu ilişki önsözde yazdıkları üzerinden ortaya konacak; ardından romanında *Monte Cristo* ve gelenekteki âşık hikâyelerini nasıl yeniden ürettiği gösterilecektir. Son olarak da bu yeniden üretimin nedeni üzerinde durularak dönüşümün ideolojik işlevi tartışılacaktır.

## 2.1 Metnin yazar tarafından ortaya koyuluşu

Gerard Genette (1997b) *Paratexts: thresholds of interpretation* [Yanmetin: Yorumun Eşikleri] adlı kitabında yazarın kendisi tarafından yazılan önsözlerin temel işlevinin metnin neden ve nasıl okunması gerektiği hakkında okuyucuya yol göstermek

olduğunu söyler. Bahsedilen işlev basit gibi görünse de önsözlerin yazımında etkili olan iki niyeti ortaya koyar. Bu iki niyet *kitabın okunmasını* ve *doğru bir şekilde okunmasını* sağlamaktır (s. 197. Vurgular yazara ait). Genette'in bir sonraki paragrafa "okuyucu önsözü okurken halihazırda kitabı edinmiş olduğu için burada mesele okuyucuyu çekmek değil" diyerek başladığı düşünülürse önsöz hakkında bu tespitleri yaparken aklında tefrika romanın olmadığı aşikârdır. Bu saptamalar tefrika roman için düşünüldüğünde ise önsözlerin tefrikanın devam edebilmesi için okuyucunun çekilmesinde hayati bir öneme sahip olduğu görülür. Okuyucu ilk yayınlanan tefrikada birinci bölümle birlikte "mukaddime" bölümünü de okuyacaktır. Bu sebeple Ahmet Mithat'ın ve diğer tefrika romancıların romanlarında "mukaddime" bölümleri romanlarına okuyucu çekmek için işlevsel bir niteliğe sahiptir.

Ahmet Mithat'ın eserlerine yazdığı mukaddime bölümleri okuyucusuyla iletişim kurması, eserlerinin içerikleriyle ve yazım süreciyle ilgili bilgi vermesi bakımından dikkate değerdir. Yazar bu bölümde zaman zaman, ele aldığı eserin yazım pratiğiyle –tercüme veya telif olduğu ya da ne çeşit bir telif olduğuyla– ilgili bilgiler verir, eserini yazarken etkilendiği yazarların/romanların adlarını belirtir, çeşitli göndermeler aracılığıyla önceki romanlarının reklamını yapar, kendisine gelen eleştirilere cevap verir, okuyucusundan eleştiri beklediğini söyleyerek onların romana olan tepkilerini ölçer, anlaşılmama kaygısının önüne geçmek için okuyucusunun bilmediği konularla ilgili bilgiler verir ve eserine gelecek olası eleştirileri engellemek için savunmalar yapar. Bu şekilde aktif kullanılan mukaddime bölümleri metinleri anlamlandırmada büyük önem taşımaları bakımından metinden bağımsız düşünülemezler. Eserlerin nasıl ve neden yazıldığı hakkında bilgi vermeleri

bakımından da okuyucuyu henüz romanı okumaya başlamadan romanın içine dahil ederler.

Ahmet Mithat'ın 1874 yılında tefrika etmeye başladığı ilk romanı *Hasan Mellâh*'in mukaddime bölümü de yazarın eserini neden ve nasıl kaleme aldığıyla ilgili bilgiler içerir. Bu bölümde yazar romanını oluştururken hangi Batılı romandan etkilendiğini ve eserini yazmaktaki amacının ne olduğunu söyler:

. . . İşte ben kariha-i milliyyemizin bugünkü vüs'atinden bir numunecik olabilmek üzere şu "Hasan Mellâh" yahut "Sır İçinde Esrar" serlevhalı hikâyeyi kaleme aldım ve meydana koydum. Tercüme değildir, taklit dahi değildir. Tasvir ve telif ise de, gönlüm beni her şeyde iktidarımın fevkine kadar icbar ve sevk eylediği gibi bu hikâyede dahi "Monte Christo" hikâyesini tanzir derecesine kadar sevk eyledi. (Ahmet Mithat, 2000a. "Monte Christo" yazımı olduğu gibi bırakılmıştır.)

Buna göre Ahmet Mithat *Hasan Mellâh*'ı yazarken Alexandre Dumas'nın (père) 1841 yılında tefrika etmeye başlayıp 1845 yılında tamamladığı ve uluslararası alanda geniş okuyucu kitlelerine ulaşmış *Monte Cristo* adlı romanından etkilenmiştir. Bu etkilenmede Ahmet Mithat mütevazı bir şekilde Alexandre Dumas'nın (père) eserinin kendi eserinden daha iyi olduğunu kabul eder. Ancak romanı yazmadaki amacının –gelebilecek bütün olumsuz yorumlara rağmen– var olan edebiyat üretimini ileriye taşımak olduğunu ve bu uğurda kendi yazımını geliştirmek için okuyucusundan gelen bütün eleştirilere de açık olduğunu söyler.

Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'in önsözünde *Monte Cristo*'dan etkilendiğini belirtip bu romana doğrudan gönderme yapmasını Genette'in yazarların kendi yazdıkları önsözler hakkında yaptığı saptamalarla birlikte düşünmek tefrika roman, yazar ve okuyucu ilişkisini daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Genette'in de belirttiği gibi yazarların kendi kitaplarına yazdığı önsözler okuyucunun romanı okumasını sağlamak için bir çeşit ikna aracı olma özelliğine sahiptir. Diğer bir deyişle, bu bölümde yazarlar kendi kitaplarını pazarlayarak okuyucunun kitabı satın

almasını sağlamayı amaçlar. Buradan hareketle Ahmet Mithat'ın kaynak metin olan *Monte Cristo* ile kurduğu ilişki ve romanın bu dönemde Osmanlı edebi ürün pazarındaki konumu önem kazanır. Giriş bölümünde de belirtildiği gibi *Monte Cristo* ilk defa 1871 yılında Teodor Kasap ve –Ahmet Mithat'ın kendisinin de içinde bulunduğunu iddia ettiği– bir grup mütercim tarafından Osmanlı Türkçesine çevrilerek *Diyojen* dergisinde tefrika edilir ve 1872'de de cilt halinde piyasaya sürülür. Kitap kısa sürede geniş bir okuyucu kitlesi tarafından okunur ve Osmanlı döneminin popüler kurmacaları arasına girer. Ahmet Mithat'ın bu tarihten iki yıl sonra (1874) yazdığı romanının önsözünde *Monte Cristo*'ya doğrudan gönderme yapmaktaki amacının da kitabın halihazırda sahip olduğu bu popüleriteden yararlanmak olduğunu söylemek mümkündür. Ahmet Mithat, *Monte Cristo* gibi bir roman yazdığını söyleyerek bu kitabın okuyucu kitlesini kendi romanına çekmeyi hedefler. Nitekim bu hamlesinde ne kadar başarılı olduğu *Hasan Mellâh*'ın tefrikasının tamamlanmasından hemen sonra ek olarak yazdığı *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın önsözünde görülür. Yazar bu romanın önsözüne ilk romanına gösterdiği ilgiden dolayı okuyucusuna teşekkür ederek başlar.

## 2.2 *Le Comte de Monte-Cristo*'dan [Monte Kristo Kontu] etkilenme

Berna Moran (2015), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1* kitabının “Âşık Hikâyeleri, *Hasan Mellâh* ve İlk Romanlarımız” başlıklı bölümünde Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ta âşık hikâyeleri ve *Monte Cristo* ile kurduğu ilişki hakkında şunları söyler:

Ahmet Mithat ilk roman *Hasan Mellâh*'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 Mellâh*'ın gerçekte âşık hikâyelerini bir Batı romanına dönüştürme çabası olduğunu kanıtlamak kolaydır. (s. 32. Vurgu bana ait.)

Moran bu bölümde *Monte Cristo* ile *Hasan Mellâh*'ın karşılaştırmalı bir analizini yapmadan Ahmet Mithat'ın *Monte Cristo*'nun yapısını ve temasını almadığını; tam tersine romanını âşık hikâyelerinin kalıbı üzerine kurduğunu belirtir. Moran, yazarın bu pratiğini âşık hikâyelerini Batı romanına dönüştürme çabası olarak görür ve bunun kanıtlanması kolay bir gerçeklik olduğunu iddia eder. Moran'ın iddiasının aksine bu bölümde Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ı kaleme alırken *Monte Cristo*'nun yapısı, teması ve karakterizasyonu gibi birçok anlatı özelliğinden –zaman zaman benzerini oluşturarak zaman zaman da Osmanlı toplumuna uyarlayarak– yararlandığı iddia edilecek ve bu etkilenmenin ayrıntılı bir şekilde gösterilmesi amaçlanacaktır.

Ahmet Mithat'ın romanı *Hasan Mellâh* ile *Monte Cristo* arasındaki etki ilişkisini iyi analiz edebilmek için daha önce atıfta bulunulan, Franco Moretti'nin yerel edebiyatlarda romanın ortaya çıkması üzerine verdiği formülü yeniden hatırlamak gerekir. Moretti (2000), yerel edebiyatlarda romanın “yabancı biçim, yerel malzeme, yerel biçim veya daha basit biçimiyle; yabancı olay örgüsü, yerel karakterler ve yerel anlatı sesi” formülüyle üretildiğinden bahseder (s. 65). Bu doğrultuda düşünüldüğünde Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ı üretmek için kullandığı “yabancı biçim ve olay örgüsü” *Monte Cristo*'ya aittir. Romanda bunun hissedildiği birçok bölüm vardır. Ancak Ahmet Mithat'ın *Monte Cristo* ile kurduğu bu ilişki henüz *Hasan Mellâh*'ı yazmadan üç yıl önce 1871 yılında romanın Teodor Kasap tarafından yapılan tercümesiyle başlar. Ahmet Mithat, romanın yapısından oldukça etkilenir, öyle ki 1873 yılında hikâye –aslında romandan bahseder– ve hikâye üretimi üzerine yazdığı “Hikâye Tasvir ve Tahriri” başlıklı yazısında *Monte*

*Cristo*'nun anlatı yapısını zorluk derecesi dördüncü tabaka olan en ideal yapı olarak belirler:

Dördüncü tabaka en âli tabakadır ki bu tabakadan ma'dud olan hikâyeler birkaç hikâyenin nokta-i içtimai olur. [...] Hâsılı böyle bir zâhir-i halde birbirine asla münâsebeti olmayan birtakım vakalar bulunur ve sonra âzâ-yı vak'adan birisinin sergüzeşt-i hali vekayi-i mezkûrdan her birine uğrayacak cümlesini bir yerde cem eder ki bu yolda yazılmış hikâyelerin her sahifesi bir vak'anın neticesi ve her vak'anın neticesi ise diğer kapalı bir halin bâis-i inkişafı olmakla insan böyle bir hikâyeyi okumakla doymaz. (Kaplan, & Enginün, & Emil & Kerman, 1992, s. 56)

Ahmet Mithat'ın burada bahsettiği anlatı türü Alexandre Dumas ve onun gibi 19. yüzyıl tefrika romancılarının çok sık kullandığı macera anlatısıdır. Bu yapıdaki romanlarda birbirinden farklı birden fazla macera anlatılır ve bütün bu maceralar en sonunda çerçeve hikâyeye birleştirilir. Okuyucu bir maceradan diğer maceraya sürüklenirken bütün bu olayların çerçeve hikâyeye olan bağlantısını kurmaya çalışır. Bu boşlukları doldurma durumu okuyucunun merak duygusunu tetikler ve romana garkolmasını; okuma eylemine devam etmesini sağlar. Ahmet Mithat, “[i]şte bu defa tercüme ve neşredilmiş bulunan *Monte Kristo* hikâyesi bu tabaka-i âliyeye dahil bir hikâyeye-i latifedir ki tasvir ve tahriri her kula müyesser olmaz” (s. 56) diyerek *Monte Cristo*'yu bu tarz anlatıların en ideal örneği, dolayısıyla macera yapısını da en iyi anlatı biçimi olarak gösterir. Böylelikle Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ın yapısını Moran'ın iddia ettiğinin aksine âşık hikâyelerinden değil, *Monte Cristo*'dan aldığı görülür.

Ahmet Mithat kaynak metin olan *Monte Cristo*'dan ilk olarak 19. yüzyıl tefrika romanlarında sıkça kullanılan “macera anlatı” yapısını almıştır. *Monte Cristo* 117 farklı bölümden oluşur ve bu bölümler içerisinde Edmond Dantés'in intikam hikâyesinin anlatıldığı çerçeveye hikâyeyi destekleyecek çok sayıda gömülü hikâye yer alır. Her iki roman da Ahmet Mithat'ın “dördüncü tabaka” hikâyeler hakkında söyledikleriyle paralel bir şekilde bütün gömülü hikâyelerin çerçeve hikâyeye

bağlanmasıyla oluşur. Ahmet Mithat'ın bu yapıyı *Monte Cristo*'yu okuduktan sonra öğrendiği göz önünde bulundurulursa bu romana nazire olarak yazdığı eserinde bu yapıyı kullanmış olması elbette tesadüf değildir. *Hasan Mellâh* –yazılan ek roman dahil edilmediğinde– 12 kitaptan ve her kitabın altında bulunan toplamda 71 farklı bölümden oluşur. *Monte Cristo*'da her bölüm bir başlık ismi taşıırken Ahmet Mithat *Hasan Mellâh*'ta başlık kullanmaz, yalnızca kitapların ve kitapların altındaki babların numaralarını verir. Tıpkı *Monte Cristo* gibi *Hasan Mellâh* da bir tefrika romandır ve *Monte Cristo* dört yıl gibi bir sürede *Journal des Débats* isimli ünlü Fransız gazetesinde yayımlanırken *Hasan Mellâh* Ahmet Mithat'ın Rodos'ta sürgünü sırasında romanın bölümlerini İstanbul'da bulunan Mehmet Cevdet'e göndermesiyle yayımlanır, romanın tamamlanması bir yıl sürer (Özön, 1985, s. 152,192). Hem *Hasan Mellâh*'ta hem de *Monte Cristo*'da kullanılan anlatıcı tipi de aynıdır. İki romanda da olaylara müdahale eden, olaylar ve kişiler hakkında yorum yapan, yer yer “okuyucularımız” diyerek doğrudan okuyucuya seslenen müdahil anlatıcı kullanılır. Bu müdahil anlatıcı alt bölümler romanın ana bölümüne bağlanırken kafa karışıklığını gidermesi bakımından da işlevseldir.

Ahmet Mithat, *Hasan Mellâh*'ta *Monte Cristo*'da kurulan coğrafi ortamdanda yararlanır. İki roman da benzer coğrafi bölgelerde geçer, ancak *Monte Cristo* İspanya, Fransa ve İtalya kıyılarında yoğunlaşırken Ahmet Mithat romanın baş karakteri Hasan Mellâh'ın hikâyesini bu bölgelerin yanı sıra okuyucusunun bildiği coğrafyalara taşır. Bu coğrafyalar romanda İslam'ın ikinci başkenti olarak geçen Mısır başta olmak üzere Fas, Suriye, Cezayir ve son olarak Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'dur. *Monte Cristo* romanında olay örgüsü Fransa'da biterken, Ahmet Mithat bütün karakterlerini Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul'a getirir. *Monte Cristo*'nun ana karakteri Edmond Dantés gibi *Hasan Mellâh* da usta bir

denizcidir. Bu özelliklerinden dolayı iki romanda da deniz ve denizcilikle ilgili birçok terim kullanılmıştır. Romanlarda birbirine benzer diğer unsur ise gerçek karakterlerin kullanılmasıdır. İki romanda da Napolyon'un adı geçer, bu karakter *Monte Cristo*'nun politik alt metnini oluştururken *Hasan Mellâh*'da yalnızca Dominico Badia<sup>9</sup> aracılığıyla romanda yer alır. *Monte Cristo*'da Yanya veziri Ali Paşa, Abbé Faria gibi gerçekte yaşamış diğer karakterlere gönderme yapılırken *Hasan Mellâh*'ın antagonisti Domingo Badia, bir süre Napolyon'un da hizmetinde bulunmuş Katalan casus Domingo Badia y Lebllich, diğer adıyla Orta Doğu seyahatlerinde yaşadıklarını anlatan kitap yayınlamış Ali Abbasi Bey'dir. Ali Abbasi Bey özellikle ek romanda önem kazanır, bu karakter *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın başkarakteri olma özelliğini taşır. Başta Ali Abbasi Bey olmak üzere *Hasan Mellâh*'ta kullanılan gerçek olay ve karakterlerin ayrıntılı incelemesi çalışmanın üçüncü bölümünde yapılacağı için burada ayrıntıya girilmeyecektir.

*Hasan Mellâh*'ta *Monte Cristo*'ya benzerlik açısından değerlendirilmesi gereken bir diğer özellik Esmâ karakteridir. Bu karakter *Monte Cristo*'daki Haydée adlı karakter ile paralel bir karakterizasyona sahiptir. Esmâ, Hasan Mellâh'ın şehvetle sınanmasına neden olması bakımından hikâye için oldukça önemlidir. Esmâ'nın hayat hikâyesine bakıldığında *Monte Cristo*'daki Haydée karakteriyle benzer olaylar yaşadığı görülür. Romanda Haydée'nin babası Yanya veziri Yunan Ali Paşa Edmond Dantes'in baş düşmanlarından olan Fernand Mondego tarafından ihanete uğrar. Fernand Mondego Türklerle birlikte Ali Paşa'ya tuzak kurarak onun ölümüne sebep olur ve ardından Ali Paşa'nın karısı ve kızı Haydée'yi köle olarak

---

<sup>9</sup> Dominico Badia, gerçekte yaşamış olan Domingo Badia y Lebllich (1766-1818) adlı kişinin romanda geçen adıdır. Kitabın Osmanlı Türkçesiyle yapılan ilk basımında Ahmet Mithat tarafından "Dominiko Badya" şeklinde yazılmış, bu kitabın kaynak olarak kullandığı Türk Dil Kurumu yayınlarından çıkan 2000 baskısında ise "Dominico Badia" olarak verilmiştir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde bu karışıklığı gidermek ve tutarlılığı sağlamak adına metinden alıntılar hariç bu kişi ve karakterden "Domingo Badia" şeklinde bahsedilecektir.

satar. Haydée'nin annesi bu duruma fazla dayanamaz ve ölür, Haydée ise direnmeye devam ederek sonunda Edmond Dantes tarafından satın alınır. Dantes, Haydée'ye âşık olur ve ona özgürlüğünü verir. Ancak Haydée de ona âşık olduğu için yanından ayrılmaz. Yıllar boyu intikam peşinde koşarken bütün insani duygularını Edmond Dantes ismiyle birlikte geride bırakan Monte Kristo Kontu'na yeniden sevmeyi öğreten karakter Haydée olur. *Hasan Mellâh*'taki Esmâ karakterine baktığımızda da Haydée'nin yaşadığına benzer bir olay görürüz. Timur Beyle yaşadığı aşk yüzünden Esmâ, Timur Bey'in babasının adamları tarafından kaçırılarak köle olarak satılır. Bu şekilde çok zaman geçiren Esmâ sonunda Murad Bey tarafından satın alınır ardından da Hasan Mellâh girdiği bir yarışmada ödül olarak Esmâ'ya sahip olur. Esmâ ile Haydée'nin ortak yönü ikisinin de köle olarak baş karakterlere satılmaları ve romanın iki baş karakterinin de bu kadınlara âşık olarak büyük değişime uğramalarıdır. Edmond Dantes uzun zaman önce kaybettiği aşk duygusunu Haydée ile yeniden bulup mutlu olurken Esmâ karakteri sevgilisi Timur Bey'e verdiği sözden vazgeçmeyerek Hasan Mellâh'ın aşkına karşılık vermez. Esmâ'nın bu ahlaki tutumu Hasan Mellâh'a sevgilisi Cuzella'ya verdiği sözü hatırlatır ve Hasan'ın sevgilisini aramak için tekrar yollara düşmesine sebep olur. Özetle, Haydée karakteri Monte Kristo Kontu'nun tekrar saf ve temiz Edmond Dantes olmasını sağlar, Esmâ karakteri de şehvete yenik düşerek kendisine tecavüz etmeye kalkan hikâyenin kahramanı Hasan Mellâh'a "ahlaki" bir ders vererek onu büyük bir hatadan vazgeçirir.

Ahmet Mithat, "Hikâye Tasviri ve Tahriri" başlıklı yazısının devamında yabancı bir ülkenin edebiyatından alınan eserlerin aktarıldığı kültürün ahlâkına uygun yazılması gerektiğini belirtir (Kaplan, & Enginün, & Emil & Kerman, 1992, s. 57). Bu düşünceyle paralel olarak Ahmet Mithat'ın, romanını *Monte Cristo*'nun

birçok unsurunu Osmanlı toplumunun ahlaki yapısına ve zevklerine uyarlayarak yazdığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu uyarlamaların başında *Monte Cristo*'nun teması gelir. *Monte Cristo*'nun ana teması intikamdır. Romanın çerçeve hikâyesi Edmond Dantes'in ona tuzak kuran arkadaşlarından intikam alması üzerine kurulmuştur. Dantes hapisshaneden kaçtıktan sonra elde ettiği servetiyle birlikte Monte Kristo Kontu olarak ona ihanet eden arkadaşları Baron Danglars, Caderousse ve Fernand Mondego'nun peşine düşer, Gérard de Villefort da Dantes'in suçsuz olduğunu bilmesine rağmen sahip olduğu ününü korumak için Dantes'i hapse attığından dolayı intikamdan payını alır. Romanın sonunda Caderousse, Mondego ve Villefort ölürken Danglars beş parasız sokakta kalır. Dolayısıyla Dantes ona kötülük yapan bütün insanlardan intikamını almıştır. Ahmet Mithat, bu durumun Osmanlı toplumunun ahlaki yapısı için ideal olmadığını düşünmüş olacak ki romanın temasını "aşk"a dönüştürür. Hasan Mellâh babasını öldürüp sevgilisini kaçıran düşmanı Domingo Badia'dan intikam almak ister ancak bu istek geri plandadır. Hasan'ın öncelikli amacı sevgilisi Cuzella'ya kavuşup ona verdiği sözü yerine getirmektir. Öyle ki romanın sonunda Hasan, Domingo Badia'yı yakalamasına rağmen onun gitmesine izin verir. Böylelikle romanın sonu Hasan ve Cuzella'nın evlilikleriyle intikam olmadan mutlu bir şekilde kapanır. Müslüman bir kahraman olan Hasan Mellâh romanın başından sonuna kadar ona yapılan kötülüklere iyilikle cevap verir. Dominico Badia'nın yaptığı kötülüklerin Allah tarafından er ya da geç cezalandırılacağına olan inancı tamdır. Bağlantılı olarak ek roman olan *Zeyl-i Hasan Mellâh*'in sonunda Dominico Badia feci bir şekilde ölür ve Hasan da yapılan kötülüklerin Allah tarafından bir şekilde cezalandırılacağına yeniden vurgu yapar. Ahmet Mithat'ın kaynak metindeki intikam temasını aşk temasına dönüştürmesinin nedenlerinden birinin de Osmanlı toplum yapısının ahlak anlayışıyla paralel olarak

yapılan kötülüklerin önünde sonunda Allah tarafından cezalandırılacağını vurgu yapmak olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda, yazar, Sünni Müslüman bir kahraman olan Hasan Mellâh'ı Edmond Dantés gibi intikam peşine düşürmez; tam aksine bağışlayıcılığını ve Allah'a olan güvenini ön plana çıkartır. Hasan'ın ona yapılan kötülükleri cezalandıracak olanın Allah olduğuna inancı tamdır ve romanın kapanışı göz önünde bulundurulduğunda Hasan'ın da belirttiği gibi Dominico Badia er ya da geç cezasını bulmuştur. Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh* 'tan sonra yazdığı romanlarında da (*Jön Türkler* ve *Dürdane Hanım* gibi) kötü karakterlerin romanın kahramanları tarafından öldürülmediği, cezalarının başka bir şekilde verildiği görülür. Bu anlatılarda da yazarın işaret ettiği nokta bağışlayıcı olmak ve kötülerin cezasının er ya da geç Allah tarafından verileceğine inanmaktır.

Romanın tefrikasının bitmesinin ardından okuyucu Ahmet Mithat'a Domingo Badia ve romandaki diğer üç karakterin macerasının sona ermediği yönünde eleştiri yapar. Ahmet Mithat romana yazdığı ek olan *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta okuyucunun bu isteğini dikkate alır ve ek romanın sonunda Domingo Badia'yı feci bir şekilde öldürterek kafasını yardımcısı aracılığıyla Hasan Mellâh'a düğün hediyesi olarak göndertir. Böylelikle ilk romanda ve sonrasında kötülüklerin kaynağı olan Domingo Badia hak ettiğini bulmuş olur.

Ahmet Mithat romanın başkarakterini de Osmanlı toplum yapısına uygun olarak karakterize eder. Edmond Dantes ihanete uğramadan önce oldukça saf, temiz yürekli ve merhametli bir karakterdir. İf adasından kaçıp Monte Kristo Kontu ismini aldıktan sonra Dantes'in bu özellikleri de ismiyle birlikte yok olmuştur. Monte Kristo düşmanlarından intikam almak için her yola başvurur ve intikam alırken masum insanların da bundan zarar göreceğini bilir ancak umursamaz. Monte Kristo, birçok bölümde kendini Tanrı'dan ziyade Şeytan'a yakın görür ve kendi adalet

anlayışıyla birçok masum insana zarar vererek Hristiyan ahlak inancıyla çatışacak davranışlarda bulunur. Monte Kristo, Villefort'un ölümünden sonra kendi adalet anlayışının masum insanların canına mal olmasının yanlış bir davranış olduğunu fark eder. Romanın sonunda Haydée'nin sevgisiyle birlikte tekrar Edmond Dantes haline döner ve Danglars'ı affederek gitmesine izin verir. Ardından günahlarının bir kefareti olarak iki âşık Maximillian ve Valentine'i koruması altına alarak onları evlendirir ve servetinin bir bölümünü onlara bağışlar. Ahmet Mithat ise baş karakteri Hasan Mellâh'ı Müslüman bir kahraman olarak çizer. Hasan ona zarar veren insanlardan bile intikam almayı düşünmez, birçok haydutu ve korsanı doğru yolu bulması konusunda ikna eder. Fransa'da girdiği birçok sohbette Müslümanlık hakkında bilinen yanlışları düzeltir ve her zaman insanlara yardımcı olmaya çalışır. Ancak Hasan'ın da Dantes gibi yaptığı yanlışlar, arkadaşları tarafından eleştirildiği bölümler ve yalan söylemek gibi ahlaki olmayan davranışları vardır. Hasan'ın en büyük hatası ise şehvetle sınındığı bölümde hikâyenin kahramanı olmasına rağmen cinsel arzusuna yenik düşmesidir. Hasan, sevgilisine verdiği sözü unutarak onu aramayı bırakır ve Esmâ'ya âşık olur. Başlangıçta Esmâ'nın rızasını arayan Hasan bir gece kamarada ona tecavüz etmeye kalkar. Ancak Esmâ'nın sarsılmaz ahlakı Hasan'ı kendine getirir ve böylelikle Hasan Esmâ sayesinde büyük bir yanlışın kıyısından döner. Yaptığı hatanın farkına varan Hasan tıpkı Dantes'in yaptığı gibi günahının kefareti olarak Esmâ'nın sevgilisi Timur Bey'i bulur ve bu iki genci evlendirerek koruması altına alır. Bu bağlamda düşünüldüğünde iki baş karakter de hatalar yapan ve yaptıkları bu hatalarından ders alan karakterlerdir. İki karakterin de hataları, doğru yolu bulmaları hususunda onlara büyük katkı sağlar.

Ahmet Mithat'ın *Monte Cristo*'dan alıp Osmanlı toplumuna uyarladığı bir diğer özellik ise İspanyol-Katalan gerilimidir. *Monte Cristo*'nun başkarakteri

Edmond Dantes İspanyol iken sevgilisi Mercédes Katalan'dır. Kitabın başında bir bölüm Katalanlara ayrılır ve İspanyol ile Katalanlar arasındaki gerilim okuyucuya aktarılır. Mercedes'in ailesi Dantes'i İspanyol olduğu gerekçesiyle istememektedir. *Monte Cristo*'da etnik köken ayrımı üzerinden oluşturulan bu gerilim *Hasan Mellâh*'ta Osmanlı toplumunun aşına olduğu Hristiyan-Müslüman gerilimine dönüştürülür. Hasan Müslüman iken sevgilisi Cuzella Hristiyan'dır ve kitabın başında Cuzella'nın babası Alfons, Cuzella ile Hasan'ın evlenmesini Hasan'ın Müslüman olması gerekçesiyle istemediğini belirtir. Bu bölümde Alfons Müslümanlıkla ilgili Cuzella'ya birçok yanlış bilgi verir. Ancak Hasan bu bilgilerin hepsini düzelterek "gerçek" Müslümanlığın nasıl olduğunu sevgilisine anlatır. Romanın sonunda Müslümanlar hakkında bilinen bütün yanlışlar giderilmiş ve Hristiyan bir kadın Müslüman bir adamın eşi olmuştur. Bu durum çoğunluğu Sünni Müslüman olan bir okuyucu kitlesi için İspanyol-Katalan geriliminden çok daha caziptir.

Özetle, *Hasan Mellâh* ile *Monte Cristo*'nun benzerlik ve farklılıklarının ortaya konulduğu bu bölümde amaçlanan Ahmet Mithat'ın romanını oluştururken Moretti'nin formülüne paralel bir şekilde Fransız edebiyatının popüler eseri *Monte Cristo*'nun yabancı biçim ve olay örgüsünü kullandığını göstermektir. Mithat'ın *Monte Cristo*'dan etkilenmesi kopyalamak suretiyle yalnızca bir benzerini yaratmak değil, planlı ve bilinçli bir şekilde bu romanın belli başlı özelliklerini Osmanlı toplumunun ahlaki yapısına uyarlama pratiğidir.

### 2.3 Âşık hikâyelerinin yeniden yazımı

*Hasan Mellâh* daha önce de belirtildiği gibi 12 kitaptan ve yaklaşık 71 bölümden oluşan oldukça kapsamlı bir roman olma özelliği taşır. Bu özelliği dolayısıyla

romanda bir çerçeve hikâye ve çok sayıda gömülü hikâye vardır. Ahmet Mithat hem çerçeve hikâyede hem de gömülü hikâyelerde gelenekte bulunan âşık hikâyelerinin kalıplarından ve motiflerinden yararlanır. Diğer bir deyişle, yazar romanında Franco Moretti'nin formülüne paralel bir şekilde, gelenekte var olan âşık hikâyelerini yerel malzeme olarak kullanır. Ancak Ahmet Mithat âşık hikâyelerinin gerçek hayatta olabilecek olayları yansıtmadığını; dolayısıyla gerçekçi olmadığını düşünür. Bu düşünceyle romanını oluştururken âşık hikâyelerini ve içinde geçen çeşitli motifleri gerçeğe uygun bir biçimde yeniden yazar.

Ahmet Mithat romanın çerçeve hikâyesinde gelenekte bulunan ve halk arasında oldukça bilindik olan *Kerem ile Aslı* hikâyesini yeniden üretir. Hasan Mellâh'ın sevgilisi Cuzella, rakibi Domingo Badia tarafından kaçırlır. Hasan Mellâh birlikte olma sözü verdiği sevgilisini ülke ülke dolaşarak aramaktadır. Bu arama boyunca birçok macera yaşar, aşkının sınılandığı birçok sınavla karşılaşır. Bir gün sevgilisini bulma umuduyla Fransa'ya gittiğinde burada Fransız cemiyetinin ünlü ve saygın isimlerinden Monsieur Michelet'in sohbetine katılır. Monsieur Michelet verdiği sohbette arkadaşı aracılığıyla okuduğu *Kerem ile Aslı* hikâyesiyle ilgili şunları söyler:

Bir dostum vardır ki çok vakit İstanbul'da oturmuştur. Bu kadar müddet İstanbul'da oturduğu hâlde neye merak etse beğenirsiniz? Eski Acem muharrirlerinin telif etmiş oldukları romanların Türkçeye tercüme edilenlerine mahsus bir hoca tutmuş. Biraz Türkçe öğrenmiş. Hocasının yardımıyla birkaç romanı Fransızcaya tercüme eylemiş. Birisini gördüm. Kerem namında bir âşık varmış. Aslı namında bir maşukasını babası kendisinden kaçırdığı için o da arkasına düşmüş. Maşukası kaçmış, o takip eylemiş. Âdeta herif dünyayı dönüp dolaşmış. *Nihayet karnında gaz madeni mi varmış neymiş? Bir gün ateş alıp cayır cayır yanmış. Nasıl? Aşk gayretinde bulunanlar artık Kerem Ağayı yahut Efendiyi, Kerem Beyi, Kerem Paşayı, pek isterseniz Kerem Hanı, kim bilir ne kadar tahsîn ve takdis ederler. Ben ne dedim? Hay ahmak budala hay! Dünyada karı kıtlığına kıran mı girdi ki, bir karının arkası sıra dünyayı dolaşmayı göze aldırın. Aslı Hanım olmazsa Faslı Hanım. Biraz çirkince olur ise de, bari arkasından koşa koşa insana dünyayı dolaştırmaz ya? Her hâlde muti, daha munis olur.* Monsieur Michelet'nin bu fikrası meclise daha ziyade

bir kahkaha verip, badehu herkes yerli yerine dağıldı. (Ahmet Mithat, 2000a, s. 199-200. Vurgu bana ait.)

Monsieur Michelet'in *Kerem ile Aslı* hikâyesinin olağanüstü motifleri ve anlamsız tarafları hakkında bu söyledikleri Hasan Mellâh'ın dikkatini çeker. Hasan bu sözleri ilk duyduğunda Monsieur Michelet'in, onu sevgilisini aramaktan vazgeçirmek için düşmanı Domingo Badia tarafından görevlendirildiğini düşünür ve önemsemez. İlk başta Hasan'ın sevgisini sınamak için karşısına çıkan başka bir sınav olarak görülecek olan bu bölümün işlevi biraz zaman geçtikten sonra Esmâ karakteri olay örgüsüne girdiğinde ortaya çıkacaktır. Hasan, Esmâ ile karşılaştığında Monsieur Michelet'in söyledikleri Hasan'ın aklına gelir. Bu durum müdahil anlatıcı tarafından şu şekilde dile getirilir:

. . . Zira, daha Paris'te Monsieur Michelet'in aşk hakkında ortaya koyduğu hikmet ile Madame İlia'da görülen numune, Hasan'ın zihnine tesirden hali kalmamıştı (aklını karıştırmıştı) (s. 283. Parantez içi bana ait.)

Bu bölümde Hasan Mellâh Monsieur Michelet'in anlattıklarını düşünür ve kendini Kerem karakteri yerine koyarak uğruna yollara düştüğü amacın ne kadar anlamsız olduğunu fark eder. Bu âşık hikâyesinin gerçeğe uygun bir biçimde yeniden yazıldığı bölüm de burasıdır. Monsieur Michelet'nin *Kerem ile Aslı* hikâyesinin ne kadar olağanüstü olduğunu ve gerçeğe uygun olmadığını söylemesi, ardından bir sevgilinin peşinden bu kadar koşmanın anlamsız olduğunu belirtmesi kendini Kerem yerine koyan Hasan Mellâh tarafından da kabul edilir. Ahmet Mithat, Hasan üzerinden ürettiği kendi Kerem karakterini âşık hikâyesinde olduğu gibi anlamsız bir biçimde sevgilisinin peşinden koşturmaz. Bu bölümden hemen sonra Hasan, sevgilisi Cuzella'nın peşinden gitmekten vazgeçerek Esmâ'ya âşık olur ve onun aşkını elde etmeye çalışır. Özetle Ahmet Mithat, romana koyduğu bir karakter üzerinden *Kerem ve Aslı* hikâyesinin ne kadar olağanüstü ve hayal ürünü olduğunu belirterek ana karakter Hasan Mellâh'ın da buna hak vermesini sağlar. Kendi kurmacasında bu

hikâyenin kalıbını kullanır ancak Hasan'ın sevgilisinin peşinden gitmeyi bırakıp Esma'ya âşık olmasıyla birlikte, Hasan aracılığıyla ürettiği kendi Kerem karakterini sevgilisinin peşinden göndermeyerek var olan hikâyeyi gerçeğe uygun bir şekilde yeniden yazmış olur.

Ahmet Mithat'ın gerçeğe uygun olarak yeniden ürettiği diğer âşık hikâyesi ise *Yusuf ile Züleyha*'dır. Yazar, romanın onuncu kitabının ikinci babını Timur Bey'in –kaçırılıp köle olarak satıldıktan sonra “Arslan” ismini alır– hikâyesine ayırır. Bu gömülü hikâye *Yusuf ile Züleyha* hikâyesinin Timur Bey ve onun sahibinin kızı üzerinden yeniden yazımıdır. Bu yazımda Ahmet Mithat diğer âşık hikâyelerini yaptığı gibi bu hikâyeyi de gerçeğe uygun bir şekilde yeniden üretir.

Bu bölümde Timur Bey'in başından geçenler Uzletî Efendi'nin ağzından anlatılır. Uzletî Efendi asıl hikâyeye girmeden önce Bekir Bey'in çok cimri olduğunu, kızını kendisi gibi cimri ve çirkin bir adamla zorla evlendirdiğini aktarır. Ancak Bekir Bey'in kibar, nazik ve âlicenap kızının gönlü çok önceden beri evin kölesi Timur'dadır. Uzletî Efendi Timur'un kendi başına eğitim alıp çok yetenekli bir hattat haline geldiğini ve bundan para kazandığını överek anlatır. Uzletî Efendi, “Bekir Bey'in kızının, Arslan'ı neden beğenip sevmiş olduğunu şimdi anlıyor musunuz? Güzel ahlaklı, Arslan gibi nazîf, Arslan gibi güzel, hâsılı Arslan gibi bir kahramanı kim olsa seveceği cihetle, kız dahi bittabi sevmiş” (Ahmet Mithat, 2000a, s. 338) diyerek Bekir Bey'in evli kızının Timur Bey'e âşık olmasının şaşılacak bir şey olmadığını dile getirir. Uzletî Efendi'nin bu sözleri şüphesiz dinleyenlerde Bekir Bey'in kızına karşı bir sempati yaratma isteğine işaret eder çünkü hikâyenin devamında *Yusuf ile Züleyha* anlatısında olduğu gibi Bekir Bey'in kızı evin kölesi Timur Bey'in ona saldırdığını söyler. Ardından Timur Bey hapse atılır ve hâkim önüne çıkar. Dava görülürken Timur Bey, “Hanım, göğsünde zerre kadar imanın

varsa Allah için doğrusunu söyle! Seni ben mi baştan çıkardım, yoksa sen mi beni baştan çıkarmaya çalıştın. Zira, beni dayak altında öldürecekler. Dayak altında ölmesem bile, sonradan arımdan öleceğim. Kanıma sen girmiş olacaksın” (s. 340) diyerek Bekir Bey’in kızından üstüne attığı iftiradan vazgeçmesini söyler. Bekir Bey’in kızı “Efendiler, Allah için ise saklayamam ki, bu delikanlı beni baştan çıkarmadı. Ben onu baştan çıkardım. Hatta, baştan çıkarmaya çalıştığım hâlde muvaffak olamadım. Nafile kanına girmeyiniz” (s. 341) şeklinde cevap verir ve Timur Bey aklanmış olur. Hikâyenin bu bölümü *Yusuf ile Züleyha*’nın olay örgüsüyle paralel bir biçimde ilerler. Hikâyenin gerçekçi bir biçimde yeniden yazıldığı yer ise olayları aktaran Uzletî Efendi’nin söylediklerinde ortaya çıkar. Uzletî Efendi’nin aktardığı bu olaylarda odak her ne kadar Timur Bey gibi görünse de *Yusuf ile Züleyha* hikâyesinin gerçekçi yazımı Bekir Bey’in kızının hikâyesi üzerinden olur. Öyle ki Uzletî Efendi sürekli olarak Bekir Bey’in, kızını istemediği bir adamla zorla evlendirdiğinin altını çizer ve Bekir Bey’in kızıyla kocası Memiş Çelebi arasındaki eğitim ve güzellik farkına dikkat çeker. Uzletî Efendi’nin Bekir Bey’in kızını aklaması ise net olarak bu bölümde görülür:

Eğer Memiş Çelebi koca denilecek bir koca olsaydı, ihtimal ki kız Arslan’da olan gönlünü ondan alıp kocasına verebilirdi. Zira her kız, kız hâlinde bin kişiye meyleder, bin kişiye gönlü akarsa da, kocaya varduktan sonra ilk gözünün ağrısı cümleye galebe eder. Lâkin Memiş Çelebi böyle bir koca değildi. Ne yüzüne bakılır ne kıyafetine. Binaenaleyh, kız Arslan’da olan gönlünü yine onun muhabbetinde devam ettirmek şöyle dursun, o muhabbete gittikçe daha kuvvet verir. (s. 339)

Uzletî Efendi bu bölümde asıl suçlunun Bekir Bey’in evli olan kızının değil, onu zorla istemediği bir adamla evlendiren babası ve “koca denilecek bir koca” olmayan Memiş Bey olduğunu belirtir. Bu bağlamda düşünüldüğünde yeniden yazımın iki işlevi olduğunu söylemek mümkün hale gelir. İlk işlev Timur Bey üzerinden tefrika romanının genelinde tekrar eden “şehvetle sınanma” durumu için ideal bir örnek

oluşturmaktır. Timur Bey, ahlakı sayesinde Bekir Bey'in evli kızıyla ilişki yaşamaz ve sevgilisi Esmâ'ya olan sadakatini göstermiş olur. İkinci işlev ise Bekir Bey'in kızı üzerinden kadınların istemediği erkeklerle "zorla evlendirilmesi"ni eleştirmektir. Bekir Bey'in ve Memiş Bey'in karakterizasyonu bu durumla paralel olarak sürekli olumsuz çizilir. Böylelikle Bekir Bey'in evli olan kızı, yaptığı uygun olmayan davranışı bu iki erkek yüzünden gerçekleştirmiş olur ve dinleyenler bu iki erkeğin yaptıkları karşısında Bekir Bey'in kızına sempati duyarlar. Özetle *Yusuf ile Züleyha* hikâyesi bu bölümde hem toplumsal hayatın gerçekliğine uygun bir biçimde yeniden yazılmış olur hem de ideolojik bir amaç için işlevsel olarak kullanılır.

Ahmet Mithat romanında âşık hikâyelerinin kalıplarının yanında bu hikâyelere ait belli başlı motifleri de kullanır. Romanda geleneğe dair kullanılan motiflerden birisi "sevgiliyi resimden görüp âşık olma"dır. Ancak bu motif hikâyede gelenekteki anlatılarda olduğu haliyle geçmez. Farkı görmek için Cuzella ve Marie'nin resim hakkında konuştukları sahneye göz atmak yerinde olur:

Cuzella üst kattaki kütüphanesine çıkıp bir yağlı boyalı küçük resim çerçevesini getirdi, muallimesinin eline verdi.  
Marie – Hay, resmi görmüştüm ya? Haniya şu mektepli  
Cuzella – Evet görmüştünüz. Şimdi bu resimdeki çehrede görülen melekiyete bakınız, bir de Pavlos'un suratına bakınız.  
Marie – Aman a kızım, bu bir ressamın kaleminden çıkmış resimdir. Ressam bu çehreye istediği ânı verebilir.  
Cuzella – Öyledir, Lâkin buna yakın çehreler yok mudur? Olamaz mıdır?  
Marie – Olabilir ya  
Cuzella – İşte ben böyle melek-simâ çehre isterim. Yoksa ben babam gibi aç gözlü değilim ki, paraya, zenginliğe tamah edeyim. (s. 42-43)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi Cuzella resmin bir ressam tarafından yapıldığını dolayısıyla gerçek olmadığını bilmektedir. Ancak Cuzella'nın bu resimdeki adamla Pavlos'u kıyaslaması Cuzella'nın nasıl bir erkekle beraber olmak istediğini göstermek içindir. Cuzella, Pavlos'un yerine elinde tuttuğu resimdeki gibi yakışıklı biriyle birlikte olmak ister. Tesadüf odur ki bu resimdeki genç mektepli, romanın baş

karakteri Hasan Mellah çıkacaktır. Bu resmin Cuzella'nın eline geçmesinin hikâyesi ise Hasan'ın geçmişinde yaşadığı trajik olaylara bağlanarak olası bir hale getirilir. Cuzella'nın elindeki resmi Hasan'a gösterip onay aldığı bölümde resmin bu odaya gelme hikâyesi şu şekilde verilir:

Cuzella – (kütüphane semtine gidip oradan bir resim çerçevesini alarak, bir resme bir Hasan'a baktıktan sonra) Bu resmi tanıyor musunuz?

Hasan – (resme ilk nazarında çehresi bozulup titreyerek) Bu resim size nereden geldi?

Cuzella – Faslı bir tacirden alınmıştır. Alınalı bir seneden ziyade oldu. Fakat kimin resmi tanıyor musunuz?

Hasan – Evet tanıyorum, benim kendi resmim.

Cuzella – Sizin mi, sizin mi? Evet ben de öyle benzetmişim.

Hasan – Cadiz mekteb-i bahriyyesinde aldırduğım bir resimdir.

Vakıa, bu resim Hasan Mellâh'ın resmiydi ki, Hasan Mellâh kızdandı, bu resmin Faslı bir tacirden alındığı hakkında malûmat üzerine pederi hanesinden yağma edilen eşyanın Cartagena'da satılmış olduğunu dahi anladı. (s. 85)

Bu pasajda anlatıcı tarafından da belirtildiği gibi resim Cuzella'nın eline Hasan'ın

babasının evinden yağma edilen eşyaları satan bir tacir aracılığıyla gelmiştir.

Hasan'ın babası Domingo Badia tarafından ihanete uğrayıp öldürülünce evleri

yağmalanır. Yağmalanan bu eşyalar tüccarlar aracılığıyla Cebelitarık boğazı

üzerinden Cadiz'e getirilerek burada satılır. Cuzella alışveriş yaparken rastladığı

resimdeki genci beğenerek resmi kendi odasına alır ve bu resimden yola çıkarak

ideal eşini yaratır. Özetle Ahmet Mithat romanında, mesnevilerde tek boyutlu olarak

işlenen resimden görerek âşık olma motifini, Hasan Mellâh'ın trajik geçmişiyle

birleştirerek gerçekleşebilecek olağan bir olay haline getirir. Cuzella resmin gerçek

olmadığının ve bir ressam tarafından çizildiğinin bilincindedir. Doğrudan bir resme

âşık olmaz yalnızca bu resimden yola çıkarak ideal eş algısını yaratır. Âşık olması

için bu resimdeki kişinin tıpa tıp aynı olması gerekmez buna benzer yüzler de

Cuzella'nın âşık olabileceği kimselerdir. Birine âşık olmak için onun yüzünü

yalnızca resimden görmenin yeterli olmayacağını müdahil anlatıcı bir sonraki

bölümde şu şekilde dile getirir:

Hasan ile Cuzella'nın muşakaları hakkında buraya kadar verdiğimiz malûmat hulâsaten muhakeme edilecek olsa, bunların bu kadar sür'at-i alâkalarına taaccüb olunur. *Vakıa Cuzella Hasan'ın resmiyle iştilal ede ede zaten bir dereceye kadar rabt-ı kalb eylemiş idiye de, taaşşuk için yalnız cemal lâzım olmayıp, ahlâk dahi cemal kadar lâzımdır. . . . Ancak bu yolda edilecek muhakemeleri nakıs bırakmayıp etrafiyla etmek lâzımdır.* Vakıa taaşşuk için yalnızca cemal kifayet etmeyip, ahlâk dahi lâzımdır. (s. 95. Vurgu bana ait.)

Anlatıcı bu bölümde Cuzella'nın Hasan Mellâh'a olan yakınlığının resimden kaynaklandığını ve bu sayede ona hemen ısındığını söyler. Ancak Hasan'a âşık olması için bundan daha fazlasını yani ahlakını bilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu bölümde Cuzella'nın Hasan'a doğrudan resminden değil, onu görüp ahlakını tanıdıktan sonra âşık olduğu açıkça verilir.

Yazarın, olağanüstülükten kurtarıp gerçeğe uygun bir şekilde romanında yeniden yazdığı ve müdahil anlatıcının da bunu açık açık dile getirdiği en temel motif mesnevilerde uzun süre ayrı kaldıktan sonra sevgiliyi gören âşığın bayılma motifidir. Hasan Mellâh uzunca süre peşinden koştuğu ve bulmayı umut ettiği Cuzella'yı en sonunda bulur. Ancak bu ilk karşılaşma bölümü gelenekteki hikâyelere aşına olan okuyucunun beklediği gibi gerçekleşmez. Hasan Mellâh bayılmayı bırakın yanındaki Alonzo'dan bile daha sakin davranır. Bunun nedenini müdahil anlatıcı, insanların uzunca süre sevdiklerini göremediklerinde zihinlerinde onun hayalini kurduğunu ve bu hayalin sevdiği gerçek insanın önüne geçtiğini söyleyerek açıklar (s. 382). İnsanın psikolojik durumuna gönderme yapan bu açıklama Hasan Mellâh'ın Cuzella'yı gördüğünde bayılmamasına hatta tam tersi şekilde sakin kalmasına sebep olur. Ardından müdahil anlatıcı muhataba seslenerek geleneksel anlatılarda olan olağanüstü olayların okuyucu tarafından kanıksandığını ifade eder:

Bu hikâyeyi yalnız hâyâlat-ı şâirânenin delâleti ile yazmış olsak, Cuzella'yı Hasan'a gösterdiğimiz zaman, Hasan'ı şarkadak düşürüp bayılabılırdık. Kimse kolumuzu tutar "Bunu niçin böyle yazıyorsun?" der miydi? İhtimal ki sözün tabîat-ı cereyânını muvafık bulurlardı. Lâkin havâss-ı beşeri tecrübe yolunda şimdiye kadar sarf eylediğimiz emek, bizi şu yazdığımız surete sevk ve hatta icbar eyledi. (s. 382)

Bu bölüm âşık hikâyeleri kalıplarının dönüştürülme amacını net bir şekilde ortaya koyması bakımından oldukça önemlidir. Alıntıdan da anlaşılacağı gibi yazara yakın müdahil anlatıcı roman boyunca insanın duygu ve düşüncelerini gerçeğe uygun bir biçimde anlatma gayesinin Hasan'ı âşık hikâyelerindeki gibi bayıltmasına engel olduğunu belirtir. Yalnızca bu bölümde değil, romanın tamamında yazarın müdahil anlatıcıyı âşık hikâyelerini dönüştürmede işlevsel olarak kullanması da dikkat çekici bir diğer unsurdur. Bir sonraki bölümde bu durum ayrıntılı bir şekilde tartışılacaktır.

#### 2.4 Yeniden yazım sürecinde müdahil anlatıcının işlevi

Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ta kullandığı müdahil anlatıcı tipi edebiyat tarihlerinde yazarın zayıf görüldüğü ve eleştirildiği özelliklerinden biri olmuştur. Bu eleştirilerin temel savı Ahmet Mithat'ın müdahil anlatıcı tipini kullanıp okuru üzerinde tahakküm kurarak okuyucuyu romanı nasıl okuması gerektiği konusunda yönlendirmesidir. Ancak müdahil anlatıcı üzerine yapılan bu eleştirinin ötesine geçip “neden” böyle bir anlatıcı tercih edildiği sorusuna yanıt aranmaya başlandığında anlatıcının farklı bir işlevi olduğu görülür. Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ta kullandığı müdahil anlatıcının temel işlevi muhatap ile ilişki kurarak yeniden yazdığı hikâyelerdeki değişimleri ve değişimlerin nedenlerini okuyucuya aktarmaktır. Yani Ahmet Mithat müdahil anlatıcıyı âşık hikâyelerini dönüştürmede bir araç olarak kullanır. Bu durum bir önceki bölümde alıntılanan iki pasajda açık olarak görülmektedir. Âşık hikâyelerinde sıkça kullanılan “sevgiliyi resimden görerek âşık olma” motifinin dönüştürüldüğü bölümde müdahil anlatıcı muhataba şu şekilde seslenir:

Vakıa Cuzella Hasan'ın resmiyle iştilal ede ede zaten bir dereceye kadar rabt-ı kalb eylemiş idiyse de, taaşşuk için yalnız cemal lâzım olmayıp, ahlâk dahi cemal kadar lâzımdır. . . . Ancak bu yolda edilecek muhakemeleri nakıs

birakmayıp etrafıyla etmek lâzımdır. Vakıa taaşşuk için yalnızca cemal kifayet etmeyip, ahlâk dahi lâzımdır. (Ahmet Mithat, 2000a, s. 95)

Bu bölümde Ahmet Mithat, okuyucusunun alışık olduğunu düşündüğü resimden görerek âşık olma motifini verdikten sonra müdahil anlatıcıyı araya sokarak bu motif üzerindeki değiştirmeyi açıklar. Bu değişim anlatıcının ağzından muhataba “birine âşık olmak için onu yalnızca resimden görmek yeterli değildir” şeklinde verilir. Anlatıcının muhatapla kurduğu bu diyalog üzerinden yazar okuyucusuna göndermek istediği mesajı iletir.

Müdahil anlatıcı roman boyunca anlatılanların masaldan ibaret olmadığını insanın duygu, düşünce ve tecrübelerini aktaran gerçeğe uygun olaylar olduğunun altını çizer. Bu durum olağanüstü unsurlar içeren âşık hikâyelerinin yeniden yazıldığı bir romanda oldukça önem taşır çünkü anlatıcı sürekli olarak bu hikâyelerde anlatılan olayların gerçekçi olmadığını vurgular. Hasan’ın Cuzella’yı gördüğünde bayılmadığı bölüm yazarın sesine daha da yaklaşan müdahil anlatıcı tarafından Hasan’ın psikolojik durumu verilerek aktarılır:

Hasan’ın Cuzella ile olan mülâkatı bir rüya kadar devamsız olduğuna dair, yukarıki fıkrada söylemiş olduğumuz söz reddedilmedi ya? *İnsan bir şeyi böyle rüyada görmüş gibi görerek, yalnız bu kadarlık bir rüyet üzerine kâffe-i havâssını onun üzerine cemedir de, senelerce havâssını o şey işgal ederse ne olur bilir misiniz? Kuvve-i vâhime, o şey’-i mer’î üzerinde nazarını okşamış bulunan hasenâtı büyüte büyüte bir dereceye getirir ki...*

Ee, bir dereceye kadar getirir de ne olur? Bu derece öyle bir derecedir ki, şey’-i mer’înin o derecesi mukabiline aslını getirmiş olsalar, asıl olan vücut mevhum olanın yanında pek aşağı kalır.

Korkarım Hasan Mellâh Cuzella’yı gördüğü zaman beğenmeyerek, onunla kendi meyanında olan alâkanın kopmuş olduğunu söylemek için mukaddime *temhîd ediyorsun!*

Öyle değil. Bir saat evvel divane gibi bir tesirde bulunan Hasan Mellâh, Cuzella’yı pencerede görünce, evvelki tesirin bilküllüye zail olduğunu ve âdeta ortalıkta hiçbir şey yokmuş gibi bir hale geldiğini, *yani aklını başına aldığını beyan etmek istiyoruz.*

Evet, Hasan o kadar sükût ve sükûnet peyda eyledi ki, bir an evvel kendisini teskine himmet eden Alonzo, şimdi Hasan’a nispetle telâşlı addolunacak mertebede kaldı. Zira Hasan –bunca senelik ıstırabın dahi tesirâtıyla– Cuzella’yı hulyası veçhile bir güneş görmek kabilinden görmeyip, *âdeta sair*

*karılar gibi bir karı gördüğünden, şu bencerede oturan Cuzella nam kariya ne zaman olsa vusul müyesser olabileceği gibi bir muhakemeye düştü.*

Acayip!

Acayip zahir! Beş, on okka kemikten, etten ibaret dediğimiz insan nam hayvanın ahvali işte böylece acayıptır. *Bu hikâyeyi yalnız hâyâlat-ı şâirânenin delâleti ile yazmış olsak, Cuzella'yı Hasan'a gösterdiğimiz zaman, Hasan'ı şarkadak düşürüp bayıltabilirdik. Kimse kolumuzu tutar "Bunu niçin böyle yazıyorsun?" der miydi? İhtimal ki sözün tabîat-ı cereyânını muvafık bulurlardı. Lâkin havâss-ı beşeri tecrübe yolunda şimdiye kadar sarf eylediğimiz emek, bizi şu yazdığımız surete sevk ve hatta icbar eyledi.* (s. 381-382. Vurgular bana ait.)

Müdahil anlatıcı ve muhatabının diyalogunun görüldüğü bu uzun alıntı anlatıcının hikâyeleri yeniden üretmede nasıl bir işleve sahip olduğunu açık bir biçimde gösterir. Bu bölümde anlatıcının dikkat çekmek istediği asıl nokta "Cuzella'yı Hasan'a gösterdiğimiz zaman, Hasan'ı şarkadak düşürüp bayıltabilirdik" cümlesidir. Hasan âşık hikâyelerinde olduğu gibi bayıltılmamıştır. Bunun yerine müdahil anlatıcı muhatap ile girdiği diyalogda o an Hasan'ın içinde bulunduğu psikolojik durumu anlatmış ve Hasan'ın neden bayılmadığını hatta olduğundan daha sakin bir duruma geldiğini muhataba aktarmıştır. Ahmet Mithat dönemin okuyucusunun bu duruma verebileceği tepkiyi muhatap üzerinden gösterir. Müdahil anlatıcı Hasan'ın psikolojik durumunu aktarırken, dönemin okuyucu kitlesini de temsil eden muhatap bu durumu "Hasan'ın Cuzella'yı artık beğenmediği" şeklinde yorumlar. Anlatıcı hemen araya girerek durumun böyle olmadığını bunun bir yanlış anlaşılma olduğunu aktarır. Böylelikle yazar dönemin okurunu temsil eden muhatabın sorduğu sorulara müdahil anlatıcı tarafından doğru cevapları vererek olası yanlış anlaşılmaları önler ve yazarsal niyeti okuyucuya aktarmış olur.

Özetle, Ahmet Mithat gelenekte bulunan ve meddah benzeri olarak nitelendirilen müdahil anlatıcıyı kendi yeniden yazım ideolojisiyle paralel bir şekilde kullanır. Bu kullanımda yazar, âşık hikâyelerinde değiştirdiği motifleri ve bu

değişimin nedenlerini anlatıcının muhatapla kurduğu iletişim üzerinden dönemin okuyucusuna aktarır.

## 2.5 Yeniden yazımın ideolojik işlevi

Erol Köroğlu (2012), Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanını etkileyen ve etkilenen bağlamında ele aldığı “‘Hançerli Hanım’ mı, ‘Mirat-i Aşk’ mı? Bir Hikâyenin Dönüşüm Sürecinde Etkilenen ve Etkileyen Olarak *İntibah*” makalesinde Michel Foucault'nun iktidar üzerine çalışmalarıyla Mikhail Bakhtin'in romanın ortaya çıkışı üzerine saptamalarını birleştirerek yeniden yazılmış romanlar hakkında ufuk açıcı bir yaklaşım öne sürer. Bu yaklaşıma göre “neyin neye dönüştüğü değil, . . . Namık Kemal'in neden *Hançerli Hanım* gibi bir esnaf-halk anlatısını eline alıp *İntibah*'a dönüştürdüğü sorgulanır” (s. 33). Köroğlu'nun yaklaşımında yalnızca etkinin pratiklerinin ortaya konusu değil, metne yansıyan dönüşümün/dönüştürmenin nedenleri önemli hale gelir.

Çalışmanın bu bölümüne kadar Ahmet Mithat'ın yazdığı *Hasan Mellâh* romanında *Monte Cristo* ve âşık hikâyelerini nasıl yeniden ürettiği gösterilmiştir. Bu kısımda ise Köroğlu'nun yukarıdaki saptamalarından yola çıkarak bu yeniden üretimin “neden” yapıldığı üzerinde durulacaktır. Ahmet Mithat da Namık Kemal gibi romanı Osmanlı toplumuna bir müdahale aracı olarak görür. Bu müdahalenin amaçlarından biri de Osmanlı toplumunun ahlaki yapısını korumak için okuyucularını “şehvet” duygusuna karşı uyarmaktır. Yazar bunu yapmak için romanında dört farklı kadın-erkek ilişkisi oluşturur. Bu ilişkiler Alfonso ve karısının, Monsieur ve Madame İlia'nın, Hasan ve Cuzella ile Esmâ ve Timur Bey'in ilişkileridir.

Romanda şehvetle sınınan ilk ilişki Alfons ve karısının ilişkisidir. Alfons bir yaz gemi ile Cezayir'e gittikleri sırada zaman zaman yandaki geminin mürettebatıyla sohbet ettiklerini aktarır. Bu sohbetlerden birinde herkes gördüğü ve işittiği garip hikâyeleri anlatırken diğer geminin kaptanı şu hikâyeyi anlatır:

Murcia şehrinde Pascal isminde bir dostum vardı. Gayet yakışıklı, cesur, oldukça da zengin bir adamdı. Ahzüita için Cartagena kasabasına gider gelirmiş. Orada gemici tayfası mı, hoca mı, kaptan mı, hâsılı Alfons isminde bir adamın zevcesini tanır. Ama karı bir ehl-i ırz imiş ki Hazret-i Meryem kadar. Pascal nasılsa karının zihnini çeler. Karının kocası hizmet-i bahriyye arefesinde denize çıkınca Pascal dahi husûl-i emele muvaffak olur. (Ahmet Mithat, 2000a, s. 20)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi Alfons'un karısı namuslu olması bakımından Hazreti Meryem'e benzetilir. Ancak buna rağmen arzusuna karşı koyamaz ve bir anlık şehvetle kocasını aldatır. Alfons'un karısının bu ilişkiden bir de çocuğu olur, biraz zaman geçtikten sonra Pascal'ın başka kadınla birlikte olduğunu öğrenen Alfons'un karısı Pascal'ı öldürerek ondan intikam alır. Alfons, karısının onu aldattığını ve bu ilişkiden bir çocuğu olduğunu öğrenince karısını öldürür. Annesinin babası tarafından öldürüldüğü bu hikâyeyi duyan Cuzella, “validemdir, vakıa acırım, acırım ama onun bu cezaya lââyık olduğunu teslim ederim” (s. 22) diyerek annesini öldüren babasına hak verir. Ardından müdahil anlatıcı Cuzella'nın hissettikleri için “validesinin kocası hukukunu bir ehl-i şehvetin ayakları altına atıvermiş olmasıyla ölümü kendisi davet eylediği mülâhazası, kendisini gerçekten müteselli etmiş olduğu derkârdı” (s. 23) der. Bu bölümde müdahil anlatıcı Cuzella'nın zihnine girerek bir anlık şehvete kapılan annesinin, ölümü kendisinin çağırıldığını ve ölümün hak edilmiş bir ölüm olduğunu düşündüğünü aktarır. Alfons ve karısının ilişkisi şehvetle sınınan ilk ilişkidir ve karısının şehvet duygusuna karşı koyamayıp Alfons'u aldatması onun ölümüne neden olur. Cuzella ise annesinin bu ölümünü ne olursa olsun haklı bulur.

Dolayısıyla bir anlık da olsa şehvete düşmek kitabın henüz başında ölümle cezalandırılan bir olay olarak gösterilir.

Romanda şehvetle sınanan diğer ilişki ise Mösyö ve Madame İlia'nın ilişkisidir. Bu ilişkide Madame İlia'nın kocası namusunu korumak için kendi annesini, babasını ve kardeşini öldürerek ülkeden kaçır. Bu cinayetlerde kocasına hak veren ve onu çok seven Madame İlia kocasını bulmak için Hasan Mellah ile ülke ülke gezmektedir. Ancak bir gün Hasan Cuzella'yı bulmak için gemiden ayrıldığında geminin subayı Trillo Madame İlia'yı onunla birlikte olması için ikna etmeye çalışır. Trillo Madame İlia'nın kocasının artık onu sevmediğini, sevseydi onu arayacağını hem o kadın haliyle kocasının peşinde koşarken kocasının onu hiç umursamadığını söylemiştir. Trillo'nun bu ikna çabaları Madame İlia'nın aklını karıştırır. Romanda Madame İlia'nın kafa karışıklığı anlatıcı tarafından şu şekilde verilir:

Madame İlia kaptan ile dahi güzel güzel konuşup, bir hayli vakit geçirdikten sonra kamarasına inerek kendi kendisine düşünmeye başladı. Kâh öyle bir takım hissiyyât-ı afîfâneye mağlûp olurdu ki, âlemde nefsinin her ehl-i şehvetin teskin-i hırs-ı âzına vakfeden kadınlar için geberip gitmek nimet olduğunu hükmeder. . . . kâh olurdu ki hissiyyât-ı şehvâniyyeye mağlûp olarak Trillo'nun dediği gibi gerek namus ve gerek ırz denilen şeyin zünûn nevinden olduğunu derpişle, sır meydana çıkmayacak olduktan sonra âlemde zevk etmeye kim mâni olacağını hesap ederek, hazır şu Trillo oldukça genç ve parlacık bir adamken musâhebeti ile müstefit olmak kararına müsâraat eylerdi ki, bu son kararıyla hırsından gerinmeye ve esnemeye başladılar. (s. 192)

Madame İlia'nın arada kalmışlığı okuyucunun şehvet ile olan sınavı iyice anlaması için önemlidir. Madame İlia romana girdiği ilk andan itibaren kocasını seven ve ona sadık olan güçlü bir kadın olarak çizilir. Trillo'yla birlikte şehvetle sınındığı bölümlerde kafası karışan Madame İlia şehvete kapılan kadınların ölmesi gerektiğini düşünürken kendini bu güçlü duygunun etkisinden de alamaz. Trillo'nun cazibesine kapılan Madame İlia kocasının peşinden gitmeyi bırakarak Trillo ile birlikte olmayı seçer. Bu ilişkiden bir de hamile kalan Madame İlia sonrasında çok pişman olmasına rağmen kocasıyla karşılaştığı sahnede onun yüzüne bakamaz ve intihar eder.

Böylelikle “sır meydana çıkmayacak olduktan sonra âlemde zevk etmeye mâni” olanın insanın kendi vicdanı olduğu da gösterilmiş olur. Yazar bu bölümle birlikte insanların şehvetle sınanırken “nasıl olsa kimse bilmez” algısını da çürütmüş olur. Alfons’un karısının ve Madame İlia’nın şehvetle sınanmaları paralel bir şekilde ilerler. İki kadın da genç ve yakışıklı erkekler tarafından baştan çıkarılır. Bu iki karakterin ortak özelliği güçlü ve namuslu olmalarıdır ancak şehvet duygusu karşısında iki karakter de sınavı geçemezler ve bu durum onların ölümlerine neden olur.

Romanın odağındaki ilişki ana karakter Hasan Mellâh ve sevgilisi Cuzella’nın ilişkisi de şehvet duygusuyla sınanır. Bu sınav romanda Hasan’ın karşısına Esmâ olarak çıkar. Esmâ’nın sahibi Murad Bey, en iyi iki adamı Esmâ’ya âşık olunca onu kiminle evlendireceği konusunda karar veremez ve erkeklerin topçuluk hünerlerini sergilediği bir turnuva düzenler. Herkesin katılabileceği bu turnuvada galip gelen Esmâ ile evlenme hakkına sahip olur. Sevgilisinin peşinden giderken bu turnuvaya denk gelen Hasan hünerlerini göstermek ister ve yarışmada birinci olur. Böylelikle Murad Bey Esmâ’yı Hasan’a verir. Esmâ güzelliği, zekâsı ve ahlakıyla ünlüdür, Hasan Esmâ’yı ilk gördüğü anda ona âşık olur. Bu durumun farkına varan Hasan’ın arkadaşları 1. Pavlos, Alonzo ve Monsieur İlia, Hasan’ı Cuzella’nın aşkından vazgeçirerek Esmâ ile olması konusunda ikna etmeye çalışırlar. Esmâ’nın güzelliğine kapılan Hasan Cuzella’nın peşini bırakmak ister ama Cuzella’nın aşkından ziyade ona verdiği söz Hasan’ı engeller. Bu bölüm tıpkı Madame İlia’nın Trillo aracılığıyla şehvetle sınıandığı bölüm gibi Hasan’ın kafa karışıklığı verilerek müdahil anlatıcı tarafından aktarılır. Başlangıçta arkadaşları onunla konuştuğunda Hasan’ı verdiği sözde tutan Cuzella’nın aşkı değil, bu sözden vazgeçmemekteki inadı olur. Arkadaşları Hasan’ın Cuzella’nın peşini bırakması için

Madame İlia'nın kocasını aldatmasını örnek verirler ve Cuzella'nın da onu çoktan unutmuş olduğunu söylerler. Hasan Madame İlia örneğini ve Fransa'da Monsieur Michelet'nin aşk hakkında söylediklerini düşünerek Cuzella'nın peşinden gitmeyi bırakır. Ardından Esmâ'yı elde etme arzusu başlar, Hasan'ın Esmâ'ya tecavüz etmeye kalktığı sahneye kadar bu arzu adım adım yükseltilerek verilir. Romandaki bu cinsel gerilim ilk kez Hasan'ın güvertede midesi bulanık Esma'yı kamaraya indirdiği bölümde açığa çıkar:

Gemi dahi yalpaya başlamış olduğundan, Esma güverte üzerinde duramamaya başladı. Hasan kızı kolundan tutup aşağıya kamaraya indirdi. Merdivenden inerken yalpa sadmesi kızı kaldırıp kaldırıp Hasan'ın kucağına atardı ki, şu hâl Hasan'a bayağı bir zevk verir "Ah, ne olsa da, sen kendi kendini benim kucağıma böyle atsan, ey melek-simâ" diye bin şeyler düşünürdü. (s. 310)

Yukarıda alıntılanan bölümde Esma'nın Hasan'a olan gayri ihtiyari fiziksel teması ve Hasan'ın bundan zevk almasıyla başlayan cinsel gerilim Hasan'ın Esma'yı kamarada baygın halde yatakta yatarken görmesiyle daha da artar. Bu bölüm müdahil anlatıcı tarafından şu şekilde aktarılır:

Gözler kapanmış ve üst kirpikler alt kirpikler ile bilittifâk yanacıklarının başlangıcına hücum eylemişlerdi. O kadar da hafif hafif nefes alırdı ki, sadrının inip çıkması hemen hiss olunmayacak kadardı. Bereket versin ki, göğüs bağları açılmış yuvarlak ve katı memeler sadrın en cüz'î hareketleriyle kıvılcıktan bulunmuş olduklarından, ciğerlerinin hizmet-i teneffüste devam ettiklerini şu iki şahid-i âdil ispat ederlerdi. Ya saçlarının perişanlığı? Ya o serpilip yatış! Ya o derbederlik arasından palûze (beyaz dolgun ve titrek) gibi titrediği bedaheten müşahede olunan vücut... (s. 311. Parantez içi bana ait.)

Cinsel gerilimin okuyucuya işleyebilmesi için odaklanma (*focalization*) anlatı tekniğinin kullanıldığı bu sahnede müdahil anlatıcı yatakta yatan Esma'yı Hasan'a odaklanarak, onun gözünden aktarır. Böylelikle okuyucu adım adım Hasan'ın gözünden baygın halde yatan Esma'nın vücudunu izler. Esma, elbisesinin göğüs bağları çözülmüş, saçları dağınık bir şekilde yatakta uzanmaktadır. Hasan'ın gözünden Esma'nın vücudunu izleyen anlatıcı bu sahnede artan cinsel gerilimi de Hasan gibi tecrübe eder. Ardından anlatıcı "Hasan bu hâli görünce hevesi cinnet

derecesinde arttı. Kızın yanına sokulup, o kadar hülyalarda bulunurdu ki, bu hülyaları tasvir ve tahrir hâl-i hicab gerçekten mânidir” (s. 312) diyerek Hasan’ın zirveye ulaşan cinsel arzusunu ve isteğini okuyucuya aktarır. Bu sahneyle romandaki cinsel gerilim tepe noktasına çıkar ve ardından Hasan’ın Esmâ’ya tecavüz girişimini görürüz.

Yazar yukarıda alıntılanan bölümlerde kullandığı anlatım teknikleri ve müdahil anlatıcıyla okuyucusuna Hasan’ın şehvetle olan sınavını gösterir. Romanın başından beri ahlakı yüksek Müslüman bir kahraman olarak çizilen Hasan bu sahnede şehvete kapılarak Esmâ’ya olan arzusuna yenik düşer. Cuzella’ya verdiği sözü unutmak bir yana başka bir Müslüman kadına tecavüz etmeye kalkar. Romanda şehvet karşısında yenilen diğer iki karakterin sonu düşünüldüğünde Hasan da burada şehvete yenilmek üzeredir; yani sona çok yakındır. Hasan’ı yenildiği bu sınavın kaçınılmaz sonucu olan ölümden kurtaran kendi kahramanlık iradesi değil Esmâ’nın sarsılmaz ahlakı olmuştur.

Bu bağlamda romanın ideal kadın-erkek ilişki tipine değinmek yerinde olur. Bu ilişki Esmâ ve Timur Bey’in ilişkisidir. İki karakter de şehvetle ayrı ayrı sınanırlar. Esmâ, romanın kahramanı olan herkesin hayran olduğu Hasan Mellâh’la sınanır ve ona karşı koyar. Timur Bey ise sahibinin kızının aşkına ne olursa olsun karşılık vermeyerek *Yusuf ile Züleyha* hikâyesindeki peygamber Yusuf gibi şehvete karşı durur. Bu iki karakter sınavı başarıyla geçtikleri için romanın sonunda Hasan Mellâh tarafından evlendirilerek ödüllendirilirler. Hasan Mellâh’ın Esmâ’nın ona karşı koyması sayesinde sevgilisi Cuzella’ya kavuştuğu göz önünde bulundurulduğunda, romanda iki karakterin de ahlakı sayesinde ayakta tuttuğu tek başarılı ilişki Esmâ ile Timur Bey’in ilişkisi olur.

Romadaki bu dört ilişki ve bu dört ilişki üzerinden şehvet konusu odağa alındığında Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellâh*'ta yaptığı yeniden yazımın ideolojik işlevi ortaya çıkar. Bu ideolojik işlev elbette çok katmanlıdır. Yazar, romanını Osmanlı toplumunun ahlaki yapısına bir müdahale olarak inşa eder. Bu müdahaleyle amaçlanan, okuyucuların “şehvet” gibi güçlü bir duygunun olası sınamalarına karşı dikkatli olmalarıdır. Ahmet Mithat, erkek okuyucularına Hasan gibi bir kahramanın bile şehvet karşısında düştüğü durumu göstererek sınavın ciddiyetini gözler önüne serer. Ardından Timur Bey'in sarsılmaz ahlakını örnek verip okuyuculara bir çözüm sunar. Bu çözüm Timur Bey'in şehvetle sınıandığında Müslüman ahlakına sığınmasıdır. Yazar, özellikle kadın karakterlerini uyarma amacındadır. Romanda şehvete kapılıp ölen iki karakter de kadındır. Romanın yardımcı karakterleri Alonzo ve Monsieur İlia kadınların şehvetle olan bağına “[h]ele karı kısmı hıyanet barutuyla dolmuş bir lağım olup, ona âteş-i şehveti uzaktan gösterecek ateş alır gider” (s. 270-271) diyerek açıklarlar. Buna göre kadınlar tabiatları gereği şehvete karşı çok dayanıksızlardır. Ahmet Mithat, kadın okuyucularını romanında şehvete düşen iki kadının sonunu göstererek uyarır. Ardından onlara şehvete karşı gelmede ideal yolu Esmâ karakteri üzerinden göstermiş olur.

### BÖLÜM 3

#### *ZEYL-İ HASAN MELLÂH YAHUT SIR İÇİNDE ESRAR'DA*

#### ETKİLENME BİÇİMLERİ VE DİZİSELLİK

Bir önceki bölümde Ahmet Mithat'ın 1874 yılında yazdığı ilk büyük romanı olan *Hasan Mellâh*'ta etki, etkilenme ve uyarılma kavramları Franco Moretti'nin (2000) makalesindeki ufuk açıcı saptamalar etrafında tartışılmıştı. Bölümde de ortaya konduğu gibi Ahmet Mithat Alexandre Dumas'nın 1844-46 yılları arasında *Journal de Débats*'ta tefrika edilen meşhur romanı *Monte Cristo*'nun yapısı ve teması başta olmak üzere birçok özelliğini *Hasan Mellâh*'ta kullanmıştır. Yazarın bu romanda kullandığı tefrika roman yapısı ve macera anlatısı romanın bitiminden bir yıl sonra bu romana ek olarak yazdığı *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta da devam etmektedir. Ancak romanın olay örgüsünü oluşturan malzeme ilk romandakinden farklı olarak başka bir romandan değil tarih kitaplarındaki gerçek olaylardan alınmıştır. Ahmet Mithat bu romanda *Tarih-i Cevdet* ve Monsieur Thiers'in tarih kitabına gönderme yaparak anlattığı olayların gerçek olaylar olduğunu ve bunların atıfta bulunduğu kitaplara bakılarak kontrol edilebileceğini belirtir (2000b, s. 77-78). Ancak yazara göre tarih her şeyi anlatamaz ve tarihin anlattığı olaylar da eksiksiz değildir, bu nedenle kendi romanında tarihin anlatmadığı ya da eksik bıraktığı yönleri okuyucuya aktardığını iddia eder. Dolayısıyla yazar yaşanmış olduğu söylenen gerçek olayları metnin kurmaca ortamında yeniden üretmiş olur. Bu bölümün odaklanacağı nokta da tam olarak burasıdır. Biraz daha açmak gerekirse, bu bölümde ilk olarak yazarın tarih kitaplarına gönderme yaparak gerçek olayları metninde yeniden ürettiği ve böylelikle gerçek-kurmaca sınırını belirsizleştirdiği gösterilecektir. Ardından bu yeniden üretimin metinde nasıl tezahür ettiği ortaya konulacak ve son olarak da dizisellik

mantığıyla gerçek-kurmaca ilişkisi üzerinden bu yeniden yazımın nedenleri tartışılacaktır.

### 3.1 Metnin yazar tarafından ortaya koyuluşu

Nüket Esen (2014a), “Ahmet Mithat’ın Okuyucusu” başlıklı makalesinde yazarın okuyucusuyla kurduğu ilişkiden ve ona popülerliğini kazandıran özelliklerinden bahseder:

Okuyucusunun isteklerini yerine getiren, okur eleştirilerine karşı metinlerinde önlem alan ve eleştirilince kendini savunma ihtiyacı hisseden böyle bir yazarın yeni roman okumaya başlayan bir halk arasında popüler olmaması düşünülemez. Tabii ki yazdığı konuların hafif, eğlenceli ve ilgi çekici olması da bu açıdan önemlidir. Ama okuyucunun üzerine titreyen, özellikle yazarlığının ilk yirmi yılında adeta kendini sevdirmek için çırpınan üslubu da bu popülerliği sağlamıştır. (s. 103)

Esen’in Ahmet Mithat’ın okuyucusuyla kurduğu ilişki üzerine söyledikleri yazarın ilk büyük romanı olan *Hasan Mellâh* ve onun devamı *Zeyl-i Hasan Mellâh* için de geçerlidir. Ahmet Mithat, *Hasan Mellâh*’ın önsözünde okuyucularından eseri hakkında eleştiri beklediğini yazar. Bu eleştirilerin kendi yazarlığını ve dönemin edebiyat üretimini ileriye götürecek bir yanı olduğuna inandığını belirtir. Mithat’ın bu tutumunda şüphesiz okuyucunun nabzını ölçme isteği yatmaktadır. Diğer bir deyişle, yazar gelen eleştirileri, daha fazla okunabilmek adına, anlatılarını okuyucunun talebi doğrultusunda değiştirmek için kullanır. Bu doğrultuda Esen’in “okuyucusunun isteklerini yerine getiren” yazar tanımından da yola çıkarak okuyucunun, Ahmet Mithat’ın yazım pratiğinde her zaman anlatıyı şekillendiren bir dış unsur olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Bu durum *Zeyl-i Hasan Mellâh*’ın yazımında da etkisini gösterir. Ahmet Mithat romanın başında ilk romanı çok okunduğu için ve birçok eleştiri mektubu aldığı için okuyucusuna teşekkür eder. Burada şunu belirtmek gerek, yazar okuyucu

mektuplarını paylaşmadığı için gerçekten okuyucunun Ahmet Mithat'a mektup gönderip göndermediği bilinemez. Ancak burada söz konusu olan Ahmet Mithat'ın okurun isteklerini söylemsel bir araç olarak kurmacanın kurulumunda kullanmasıdır. Diğer bir deyişle, yazar okuyucusundan gelen bir istek olduğunu ve bunu dikkate aldığını belirtir. Dolayısıyla kurmacanın kurulmasında okuyucu retorik bir araç olarak var olur. Ahmet Mithat bu romanın önsözünde ilk romanına okuyucudan geldiğini söylediği eleştirilerin iki başlık altında toplanabileceğini söyler. Bunların ilki romanın yazımındaki özensizlik üzerinedir. Ahmet Mithat bu durumu matbaanın, yazdıklarını basmadan önce özenli bir şekilde düzeltmemesine bağlar. Ayrıca eserin yazımı dikte şeklinde yapıldığı için kâtiplerin anlama ve yazma hatalarının çeşitli sorunlara neden olduğunu da belirtir. Romanın içeriğini de etkileyen ikinci eleştiri ise doğrudan karakterlere ve olay örgüsüne yapılmıştır:

İtirazın ikinci cihetine gelince, hikâyenin suret-i resm ve tertibi tasvip edilmekte olup şu kadar var ki a'zâ-yı vak'anın en başlıcalarından Korsikalı ve Trillo ile Alonzo'nun ve alehusus Dominico Badia nâm-ı diğer Ali Bey'in sergüzeşlerini bir encama isal etmeden bırakmak, hikâyeyi neticesiz gibi göstermekte imiş. Evet! Bunu bir noksan olarak kabul etmekte ne beis vardır? Bahusus bu bir noksandır ki ikmali muharririn yed-i iktidarındadır. *Ben Hasan Mellâh serlevhalı şu hikâyede sergüzeşt-i ahvalinin bazı numunesini yazmış olduğum Dominico Badia'nın sair vukuât-ı sahîha-ı garibesini dahi başkaca kaleme alacak idim.* Mademki a'zâ-yı vak'adan dördünün sergüzeşleri bir encama isal edilmemiş olduğu hikâyenin suret-i tertibince noksan görülüyor. İşte o noksanın ikmali için dahi işbu cüz'-i sâniyi tasvir ve tahrir eyledim. (Ahmet Mithat, 2000b. Vurgu bana ait.)

Ahmet Mithat'ın hikâyedeki karakterlerin maceralarının bir sona bağlanmadığı yönünde gelen eleştiriye verdiği cevap okuyucunun yazım sürecindeki etkisini örnekleyecek niteliktedir. Bu pasajda da görüleceği üzere Ahmet Mithat, ilk romanın antagonisti olan Domingo Badia (Ali Bey) karakterinin hikâyesini ayrı bir eser olarak kaleme alacağını ancak okuyucunun isteği üzerine diğer karakterleri de dahil ederek *Hasan Mellâh*'a ek olarak bu romanı yazdığını söyler. Genette (1997a), *Palimpsests: Literature in Second Degree* [Palimpsest: İkinci Derece Edebiyat] adlı

kitabında yazarların kendi romanlarına ek roman yazmalarının arkasında yatan temel motivasyonun önceki romandaki başarıdan yararlanmak olduğunu dile getirir. Genette'e göre yazarların bu "talih kuşu"ndan yararlanmaları oldukça doğaldır. Daha önce Cervantes, Defoe ve Alexandre Dumas gibi ünlü yazarlar da romanlarına bu motivasyonla ek yazmışlardır (s. 206). Ahmet Mithat'ın *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın önsözünde "muharririn teşekkürü" başlığı altında, çok okunduğu için okuruna teşekkür ettiği göz önünde bulundurulduğunda yazarın bu ilgiyi kaybetmemek için okurunun isteklerine göre romanını şekillendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. David Coward'ın (1997) "Popular Fiction in the Nineteenth Century" [19. yüzyılda Popüler Kurmaca] başlıklı makalesinde "okurun isteklerine cevap verme" durumunun tefrika roman geleneğinde hayli sık rastlanılan bir durum olduğu görülür. Coward, 19. yüzyılın önemli tefrika romancılarından olan Eugene Sue'nun *Les Mystères de Paris* (Paris Esrarı) adlı romanını okuyucudan istek geldikçe uzatmaktan çekinmediğini söyler (s. 79). Buradan yola çıkarak Ahmet Mithat'ın ilgi gören ilk romanına bir ek yazması ve bu ek romanın olay örgüsünü okuyucunun isteğine göre şekillendirmesinin tefrika roman mantığıyla paralellik gösterdiğini söylemek mümkündür.

### 3.2 "Tarihnüvis-Hikâyenüvis" ayrımı üzerinden tarih-edebiyat ve gerçek-kurmaca ilişkisi

Lennard J. Davis (1996), *Factual Fictions* [Olgusal Kurmacalar] başlıklı kitabının "The Romance: Liminality and Influence" [Romans: Eşiklik ve Etki] bölümünde romans ve roman arasındaki belirgin farklara gönderme yaparak romansların kurgusal bir olay örgüsü oluşturmak için gerçeği ve kurguyu karıştırırken romanların kurgusal olduklarını inkâr etme eğiliminde olduğunu söyler (s. 40). Türkçede roman

türünün ilk yazarlarından olan Ahmet Mithat da *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta Davis'in bu söyledikleriyle paralel olarak romanında yalnızca gerçekleri anlattığını iddia eder. Ancak bu iddia yalnızca retorik bir söylem olarak kalmaz, yazar romanın birçok yerinde “Tarihçe matlub olan tafsilatını merak edenlerin yegâne bir eser-i memduh ve muteber olmak üzere Cevdet Tarihi'nden ve lisan-aşına olanların ise Müverrih Monsieur Tiers'in tarihiyle, sair yüz elli kadar asardan hall-i merak edebilecekleri veçhile (...)” (2000b, s. 233) diyerek Ahmet Cevdet Paşa'nın yazdığı *Tarih-i Cevdet*'e ve Adolphe Thiers'in tarih kitabına gönderme yapar. Böylelikle anlattığı olayların doğruluğunun bu kaynaklara bakılarak kontrol edilebileceğini söyler. Ahmet Mithat tarih kitaplarını yalnızca kaynak olarak göstermekle yetinmez, aynı zamanda bu kitaplardaki anlatılarla mücadeleye girerek edebiyatçının gerçeği tarihçiden daha iyi bildiğini ve bu yüzden daha ayrıntılı bir şekilde aktarabileceğini iddia eder.

Ahmet Mithat'ın (2003) tarih ile olan bu mücadelesi *Ahbar-ı Asara Tamimi*

*Enzar* adlı roman tarihini anlattığı kitabında da kendini göstermiştir:

Danyel Hüe “hikâye” denilen şeyin ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olacağından işe girişerek şey-i mevcudu tarife “tarih” ve şey-i muhayyeli tasvire de “masal” denildiği esasını tesis eyledikten sonra bizce kudemanın en ziyade mucib-i istifade bulunanları demek olan nezd-i Yunaniyanda mevcuttan evvel muhayyeli, yani tarihten evvel masalı bulmuş olduğumuzu nazar-ı dikkatimize arz eyler. . . .

Danyel Hüe gayet nazik bir mesele olmak üzere bize ihtar eyliyor ki, eğer Homeros'un *İliyad* ve *Odse* romanlarıyla yine Homeros'un muasırı addolunan Heziyod'un *Teogoni* ve *Herkül'ün Kalkanı* nam kasideleri olmasaydı biz değil, Herodot ve ondan sonra gelen müellifin-i Yunaniye bile bütün bir cemaat-i semaviye addolunan ilah ve ilaheler hakkında velev ki masal suretinde olsun hiçbir haber alamayacaklardı. Bu nokta-i nazarca kadim Yunanilere göre roman tarihe de takaddüm etmiş ve milel-i sairede dahi bu hakikat az çok kendisini göstermiştir. (s. 28-29)

Bu pasajda yazar, Daniel Huet'nin söylediklerinden yola çıkarak tarih ile edebiyatın ayırımına dikkat çeker. Edebiyatın tarihten çok önce ortaya çıkıp ona kaynaklık ettiğini belirterek edebiyatın tarihe olan üstünlüğünü savunur. Alıntıda göze çarpan

diğer husus ise Ahmet Mithat'ın Huet'ye gönderme yaparak tarihin var olan şeyleri edebiyatın ise hem var olan hem de hayal olan şeyleri anlattığını söylemesidir. Ahmet Mithat'ın görüşleri bu kitaptan çok önce yazdığı *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanında da görülür. Yazar, romanında edebiyatın tarihe olan üstünlüğünü göstermek adına gerçekleri en iyi edebiyatın aktarabileceğini iddia eder. Bunu kanıtlamak için de tarihin her olayı (edebiyatçı kadar iyi bilmediği için) anlatamadığını ve anlattığı olayları ise eksiksiz aktaramadığını iddia ederek yazarlık otoritesini gerçekleri en iyi şekilde kendisinin –yani bir edebiyatçının– yazabileceği üzerinden kurar. Yazarın anlatıdaki olayların gerçekliğini kanıtlamak için öne sürdüğü bu iki iddia romanın birçok yerinde kendini gösterir.

Romanın henüz başında müdahil anlatıcı aktardığı bir olaydan hemen sonra “bu vaktin ahvalini görmek için Cevdet Tarihi’ne müracaat edecek olsanız gayet hâkimane yazılmış olan sahâyif-i münderecatının muhâkeme-i ahkâmıyla titrerdiniz” (Ahmet Mithat, 2000b, s. 78) diyerek Ahmet Cevdet’in yazmış olduğu tarih kitabından övgüyle bahseder. Ancak yazarın sesine yakın müdahil anlatıcı tarih kitaplarını övse de romanın birçok yerinde tarihin bir disiplin olarak sorunlu olduğunu, bu yüzden kendi anlattıklarının daha güvenilir olduğunu söyler. Buna gerekçe olarak tarihin her olayı eksiksiz bir şekilde anlatamayacağını göstermeye çalışır. Bu konuyla ilgili anlatıcı “altıncı kitap”ın “birinci bap”ında muhataba şunları söyler:

Tamam 1800 sene-i milâdiyyesi haziranının on dördüncü günü Mısır’ı- Kahire’de Özbekiye’de bulunmaklığınız mümkün olsaydı, pek garip bir vak’a temaşa ederdiniz. Ama diyeceksiniz ki ömr-i beşer geriye doğru ric’at etmeyip daima ileriye gider olduğundan, bu zamanın adamları için bundan yetmiş beş sene mukaddem Mısır’da bulunmayı arzu etmek taleb-i muhâldir. Evet, hakkınız vardır. Ancak insanlar pek çok muhalleri mümkün suretine koymuş olduklarından, bu da şimdiki hâlde mümkündür. Âlem-i tarihe girdiğiniz gibi matlup hâsıl olur. Zira âlem-i târih içinde ömür, ta mebd-i inşârını beşere kadar avdet edebilir.

*Geliniz bu âlemde de, size biz delâlet edelim. Zira müverrihler âlem-i târihi tarh u tertip etseler de, her köşe ve bucağını hikâyenuvisler kadar göremezler.* (Ahmet Mithat, 2000b, s. 193. Vurgular bana ait.)

Yukarıdaki pasajda müdahil anlatıcı romanda anlatılan zamanın yetmiş beş yıl öncesi olduğunu söyler. Bu durum muhatabın kronolojik zaman algısına ters düştüğü için araya girerek bunun ancak anlatıyla mümkün olabileceğini belirtir. Ardından kendini rehber olarak sunup kendi anlatısına gönderme yaparak tarihçilerin geçmişi ortaya koyup düzenleseler dahi hikâye yazarları gibi kıyıda köşede kalmış olayları göremeyeceklerini vurgular. Böylelikle anlatıcı kendi rehberliğinin tarihçilerinkinden daha güvenilir olduğunu iddia eder.

Tarih kitaplarının gerçeği güvenilir ve eksiksiz bir şekilde veremeyeceği iddiası romanın ilerleyen bölümlerinde de devam eder. Yukarıdaki alıntıdan birkaç sayfa sonra müdahil anlatıcı 1800 yılında Mısır’da suikasta uğrayan Fransız General Jean-Babtiste Kléber’in öldürülüş şeklini aktarır. Anlatıcı bu olayın tarih kitaplarından alındığını şu şekilde dile getirir:

Biz gelelim mâ-nahnü fihimize:  
Kleber’in idamı meselesinde tarihin verdiği en doğru haberi işte zikreyledik.  
Bundan sonra merakınızı mucip olan şey, bu katil kim olup, Kleber’i niçin ve ne emel üzerine öldürmüş olduğu kaziyesidir. Lâkin tarihin buna dair verdiği haber birçok ihtilâflar içinde kalıyor. (s. 197)

Bu pasajda yazar, müdahil anlatıcı aracılığıyla var olan tarih anlatılarının içerisinden “en doğru” olanı seçtiğini belirterek dersine iyi hazırlanmış güvenilir bir profil çizer. Ardından katille ilgili çok fazla ve birbiriyle çelişen kaynak olduğuna gönderme yaparak tarihte anlatsal uzlaşım olmadığına ve dolayısıyla tarihin güvenilemez olduğuna dikkat çeker. Ahmet Mithat’ın bu iddiasını dönemin okuyucusu için güçlü yapan metin dışı unsurlardan biri de *Tarih-i Cevdet*’te Ahmet Cevdet Paşa’nın kendinden önceki Adolphe Thiers, Muallim Nikola ve Vâsıf Efendi tarihlerine gönderme yaparak bu kaynaklarda anlatılanların çelişkili olduğunu söylemesidir

(Ahmet Cevdet, 1994, s. 1763). Ahmet Mithat, Ahmet Cevdet'in bu tarih kitaplarıyla ilgili söylediği “çelişkili” ifadesini kendi anlattıklarının en güvenilir olduğunu kanıtlamak için kullanır.

Tarih'in eksiksiz bilgi veremeyeceğinin altının çizildiği bir başka bölümde ise müdahil anlatıcı Carbonari Cemiyeti hakkında bilgi verirken bu örgütün nasıl yıkıldığıyla ilgili tarih anlatılarıyla şu şekilde diyaloga girer:

İşte Carbonari Cemiyeti hakkında vereceğimiz malumât-ı mücmele şundan ibaret olup, vakıa bu cemiyet şimdi bütün bütün mahvolmak derecesine gelmişse de, bir rivayete göre Venedik'te ve İtalya'nın sair bazı mahallelerinde hâlâ son bakiyesi mevcut imiş. Tarih'i açıp da baksanız cemiyet-i mezkurenin mahvedilmesi yolunda dökülen kanlardan adeta ürkersiniz. Vakıa, tarih bu cemiyetin kılıç kuvvetiyle mahvedilmiş olduğunu yazarsa da tarihin bu derecesi sırf tarih olup insana kanaat-ı kamile (tam yerinde kanaat) veremez. (s. 340. Parantez içi bana ait.)

Müdahil anlatıcının tarihe laf atmalarının arkasında yatan sebep bir önceki alıntıdakiyle aynıdır. Anlatıcı, bu pasajda bir olayın “sırf tarih” olduğunda insanlara kanaat-ı kamile yani eksiksiz bilgi veremeyeceğini söyler. Ardından örgütün yıkılmasının arkasında kılıç kuvveti değil, halka zulm eden hükümdarların “ilan-ı tanzimat”la kendilerini dostmuş gibi göstererek halkı Carbonari Cemiyetine karşı kışkırtmasının olduğunu belirtir (Ahmet Mithat, 2000b, s. 340). Burada yazar, müdahil anlatıcı aracılığıyla alternatif bir tarih oluşturur ve otoritesini tarih anlatılarıyla mücadeleye girerek inşa eder. Bu mücadelede tarih, eksik bilgiler veren, tamamlanmaya muhtaç bir disiplin olarak çizilir. Yazarın anlatıcı aracılığıyla yaptığı da tam olarak bu eksikleri tamamlamaktır. Böylelikle romanda geçen anlatılar, tarih kitaplarında yazan anlatılardan daha gerçek, güvenilir ve eksiksiz olarak kurulur.

Yazarın okuyucusunu anlattıklarının gerçek olduğuna inandırma çabası tarihte yazılmayan gerçekleri anlatma iddiası üzerinden de ilerler. Diğer bir deyişle, yukarıdaki alıntılarda var olan anlatıların eksiklerini tamamlamak varken burada hiç anlatılmamış olayları anlatma iddiası vardır. Bu doğrultuda müdahil anlatıcı,

Kléber’in suikastını “en doğru” biçimde aktardıktan sonra tarihin yapamadığını

yaparak katilin peşine düşer:

Biz bir haber vereceğiz ki onu tarih içinde bulamayacaksınız. Ama diyeceksiniz ki, bir haber tarihte olmazsa ona nasıl dest-res olabilir. Evet, biz tarihte olmayan haberlere dahi dest-res olabiliriz. Bir kere düşünsenize ki mesela Alonzo'nun Julia'yı Zerno'dan kıskandığı zamanlar yüreğinden geçen şeyleri nasıl haber aldık da yazdık. Bunlar tarihte var mıdır? Hem asıl hüner tarihlerde olmayan vukuatı haber alıp da yazmaktır. Tarihlerdeki vukuatı yazmak bir kitabı kopya etmekten ibaret kalır. Neyse, meramımızı anladınız ya? Vakit kaybetmeyip işe başlayalım. (s.198)

Bu pasajda anlatıcı doğrudan tarihte bulunmayan bir bilgiyi aktardığını belirtir.

Ayrıca asıl yetenek gerektirenin tarihte olmayan bilgileri anlatmak olduğunu söyler.

Anlatıcıya göre tarih kitaplarındaki olayları anlatmak yalnızca kitabı kopya etmekten ibarettir. Ahmet Mithat, daha önce birçok yerde “en doğru” şeklini aktardığını söylediği olayları tarih kitaplarından almıştır, ancak bunu bir kopya etme şekli olarak görmez. Bunun nedeni hiç şüphesiz bu olayların kitaplarda anlatılmayan eksik yanlarını tamamlama pratiğidir. Dolayısıyla yazar olayları kopya etmez, bu olayların eksik kalan yönlerini tamamlar. Bu tamamlama pratiği romanın kurgusunda çok önemli bir yere sahiptir. Bölümün ilerleyen kısımlarında tarihte yaşamış kişiler ve yaşanmış olaylar üzerinden Ahmet Mithat’ın tamamlama pratiğini nasıl uyguladığı tartışılacağı için burada ayrıntıya girilmeyecektir.

Gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği, aradaki sınırın müphemleştiği aşağıdaki pasaj tarihin anlatmadıklarını anlatma iddiası için dikkat çekici bir örnek

oluşturmaktadır:

Acayip! Tarihlerde tevekkeli Şeyh Abdülkadir’in bulunamadığı yazılmıyor. Biçare adamcağız canını kurtarmak için Frenk kıyafetlerine kadar girmiş!

Evet girmiş! Fakat o halde Şeyh Abdülkadir’in dişleri arasından fırlattığı kelimatı işitmiş olsaydınız böyle demezdiniz. Ne demişti size haber verelim mi? Demişti ki:

— İstifâ-yı kusûr bahanesiyle Hasan Mellâh’ın ayaklarına kapanarak hançeri karnına sokamadımsa bu işi becerdim ya! (s. 227)

Bu pasaj, romanda Halepli Süleyman'a Kléber'e suikast düzenleme fikrini veren Şeyh Abdülkadir'in kim olduğunun açıklandığı pasajdır. Anlatının bu kısmına kadar ve sonrasında müdahil anlatıcı, daha önce de belirtildiği gibi, tarih anlatılarının her şeyi eksiksiz anlatamayacağından, tartışmalı birçok konu olduğundan ve bu yüzden bu anlatıların güvenilir olmadığından bahseder. Bu bölümde ise okuyucu geçmişte yaşamış bir kişi olan Domingo Badia'nın, Şeyh Abdülkadir kılığına girip Halepli Süleyman'ı kandırdığını öğrenir. Ardından hikâyeye romanın kurgu karakteri Hasan Mellâh da dahil edilir. Tarih-kurmaca ilişkisinde tarihçi sadece belgelerinin geçmişte gerçekten yaşadığını kanıtladığı tarihsel kişilerden söz edebilirken, kurmaca eser hem bunlardan hem de aslında hiç yaşamamış kurmaca karakterlerden söz edebilir (Köroğlu, 2007, s. 161). Bu bağlamda Ahmet Mithat yukarıda tarihsel kişilerden bahsettiği pasajın içine kendi kurgu karakteri Hasan Mellâh'ı da eklemiş olur. Böylelikle yazar hem kendi yarattığı alternatif tarihi okuyucuya gerçek gibi sunar hem de anlattığı tarihsel karakterler içerisinde kendi kurgu karakterinin de gerçekmiş gibi algılanma ihtimalini yükseltmiş olur.

Ahmet Mithat'ın romanda anlattıklarının tarihten daha gerçek ve güvenilir olduğunu kanıtlama çabasında, inşa ettiği müdahil anlatıcı ve muhatap da oldukça işlevseldir. Manfred Jahn, yazarsal –aynı zamanda müdahil– anlatıcıyla ilgili şunları söyler:

Yazarsal anlatı durumu olayları aktaran üçüncü şahıs anlatıcının metinde oldukça görünür ve duyulur olması olarak nitelendirilir. Bir yazarsal anlatıcı olayları dışarıdan ontolojik bir pozisyonla takip eder. Sahip olunan bu mutlak otorite pozisyonu anlatıcının, karakterlerin düşünceleri, hisleri ve bilinçdışı itkileri de dahil olmak üzere olaylar hakkında her şeyi bilmesini sağlar. Yazarsal anlatıcı metinde doğrudan muhataba seslenir, dilediğinde anlatıyı bölerek olaylar ve karakterler hakkında özgürce yorumlar yapar. (2005b, s. 364)

Ahmet Mithat'ın müdahil anlatıcısı Jahn'ın yazarsal anlatıcı üzerine söylediği gibi metinde mutlak otoriteye sahiptir. Ahmet Mithat anlatıcının sahip olduğu bu

otoriteyi, yani her şeyi bilmesini, her yere girebilmesini, karakterlerin yanında yer alabilmesini ve düşüncelerini okuyabilmesini tarihin anlatmadıklarını ve yarım bıraktıklarını anlatmada bir avantaj olarak görür. Erol Köroğlu (2007), “‘Milli hakikat’ üzerine tezler: Attilâ İlhan’ın *Gazi Paşa*’sında tarihyazımı ile tarihsel roman arasında sınır ihlalleri” başlıklı makalesinde Dorrit Cohn’a atıfta bulunarak yukarıdaki fikirleri destekleyen şu cümleleri aktarır:

Kurmaca, Lukacs’ın deyimiyile dünya-tarihsel kişilikleri kendi dünyasına transfer ederken, tarihin asla sahip olamayacağı bir avantajını kullanarak, onları da kendi dünyasında asimile eder. Söz konusu olan avantaj, kurmacada imgesel figürlerin zihinlerine ulaşabilme özelliğidir. (s. 161)

Bu pasajda da belirtildiği gibi edebiyatın, tarihin asla sahip olmadığı anlatı araçları romancıların gerçek-kurmaca sınırlarını ihlal etmesinde bir avantaj haline gelir.

Ahmet Mithat, 1875 yılında yazdığı romanında bu avantajın farkında olarak edebiyatın araçlarını kendi söylediklerini kanıtlamada bir koz olarak kullanır.

Ahmet Mithat’ın yazdıklarının gerçek olduğunu kanıtlamada araçsallaştırdığı diğer anlatı unsuru da muhataptır (*narratee*). Nüket Esen (2012) “Ahmet Mithat’da Anlatıcı ve Muhatabı” başlıklı makalesinde muhatabın metindeki işlevini Gerald Prince’ten şu şekilde aktarır:

Bir metindeki muhatabın işlevi, anlatıcı ile gerçek okur arasında aracılık yapmaktır. Didaktik anlatıcı, gerçek okura hitap etmek için muhataba hitap eder. Anlatıcı, gerçek okuru güdebilmek, yargılarına kılavuzluk etmek ve tepkilerini denetleyebilmek için muhataba gereksinim duyar. Belirgin bir anlatıcı ve muhatabın varlık nedeni gerçek okurun denetlenme ve güdülmesidir. (s. 36)

Esen’in bu cümlelerinden yola çıkarak Ahmet Mithat’ın diğer birçok romanında olduğu gibi bu romanda da muhatabı, gerçek okuru güdebilmek, bu roman özelinde, anlattıklarının gerçek olduğuna ikna edebilmek için kullandığını söylemek mümkündür. Yukarıda daha önce de alıntılanan bir pasaj üzerinde Ahmet Mithat’ın

müdahil anlatıcı ve muhatap diyalogu üzerinden bu iki anlatı unsurunu nasıl

araçsallaştırdığı şu şekilde görülür:

Biz bir haber vereceğiz ki onu tarih içinde bulamayacaksınız. Ama diyeceksiniz ki, bir haber tarihte olmazsa ona nasıl dest-res olabilir. Evet, biz tarihte olmayan haberlere dahi dest-res olabiliriz. Bir kere düşünsenize ki mesela Alonzo'nun Julia'yı Zerno'dan kıskandığı zamanlar yüreğinden geçen şeyleri nasıl haber aldık da yazdık. Bunlar tarihte var mıdır? (Ahmet Mithat, 2000b, s. 198)

Bu pasajda müdahil anlatıcının iddiası tarihte var olmayan bir bilgiyi aktarmaktır.

Ahmet Mithat gerçek okurdan gelebileceğini öngördüğü “eğer tarihte yoksa siz nasıl

biliyorsunuz?” sorusunu muhatap üzerinden metnin içine taşır. Manfred Jahn’ın

yukarıda bahsettiği tipteki otoriter anlatıcı hemen araya girerek daha önce bir

bölümde Alonzo hariç kimsenin bilemeyeceği, yüreğinden geçenleri nasıl bilip

aktardıysa tarihte olmayanları da bilecek yetkinliğe sahip olduğunu söyler.

Anlatıcının burada gönderme yaptığı husus elbette romanlarda sıklıkla

kullanılagelen, anlatıbilimde “odaklanma (*focalization*)” olarak bilinen anlatı

teknikidir. Bu teknik her şeyi bilen anlatıcının kendini kısıtlayıp, anlatı bilgisini

birinin (genellikle bir karakterin) algısına, hayal gücüne, bilgisine, hislerine ya da

bakış açısına göre ayarlaması olarak tanımlanır (Jahn, 2005a, s.173-174). Yukarıdaki

pasajda müdahil anlatıcının bahsettiği durum da tam olarak budur. Anlatıcı

Alonzo’ya odaklanarak onun zihnine girer ve düşündüklerini muhatap üzerinden

okuyucuya aktarır. Ahmet Mithat, müdahil anlatıcının her şeyi yapabilen bu

otoritesinden yararlanarak bir insanın –metindeki karakterin– zihninde olup bitenleri

aktarabilecek yetkinlikte olduğu gibi tarihte yazılmamış gerçek olayları da bilip,

aktarabilecek yetkinlikte olduğunu iddia eder. Özetle, yazar, edebiyatın araçlarının

sağladığı “kurgu evreninde her şeyi yapabiliyor olma” gücünü metnindeki gerçek-

kurmaca ilişkisini müphemleştirerek anlattıklarının kurmaca değil gerçek olduğunu

kanıtlamak için kullanır.

### 3.3 Romanda gerçek olayların yeniden yazımı

Bir önceki bölümde Ahmet Mithat'ın *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta gerçekte yaşanmış olayları anlattığını iddia edip gerçek-kurmaca arasındaki sınırı nasıl belirsizleştirdiği gösterilmişti. Bu bölümde ise, ilk olarak, Ahmet Mithat'ın gönderme yaptığı tarih kitaplarındaki tarihi gerçekliği olan olay ve kişileri kurmaca evrenine aktardığı, örnekler üzerinden gösterilecek; ardından bu olay ve kişileri kurmaca evrenine ne gibi değişikliklerle ve nasıl aktardığı tartışılacak. Bölümün önermesi ise yazarın, tarih kitaplarında yaşandığı iddia edilen gerçek olayları, romanında, içlerine macera, aşk, intikam ve entrika temalı hikâyeler ekleyerek yeniden yazmış olduğudur.

Yazarın kurgu evreninde yeniden yazdığı tarihi kişilerden ilki *Hasan Mellâh*'ın antagonisti *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın ise başkarakteri olan Domingo Badia'dır (Ali Bey). Badia'nın romandaki temsil biçimine bakmadan önce, tarihi gerçekliği olan bu karakterin yaşam öyküsünden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Domingo Badia y Lebllich'in hayatıyla ilgili Robin Bidwell'in Ali Bey'in kitabının giriş bölümünde aktardıklarına göre asıl adı Domingo Badia y Lebllich olan Ali Bey 1766 yılında Barcelona'da dünyaya gelen Katalan bir casustur. Valencia Üniversitesi'nde Arapça ve Farsça eğitimi almış ve dönemin İspanya başbakanı Manuel Godoy'dan izin alarak Batı Afrika'yı keşfe çıkmıştır. 1803 yılında Arap kılığında Fas'a taşınmış ve Napolyon'un Mısır ve İslam dünyası üzerinde hakimiyet kurması için onun adına bölgede ajanlık faaliyetleri yürütür. 1806 yılında Hac amacıyla Mekke'ye gider. Mısır'da casusluk faaliyetleri sırasında Mehmet Ali Paşa ile tanışır. Ali Bey kılığında gezen Badia'nın, kendisinin gerçek kimliğini anlayan Mehmet Ali Paşa hakkında "Afrika'daki en kurnaz entrikacı" dediği söylenir. Hacı kimliği sayesinde, Haçlılardan beri hiçbir Avrupalı tarafından görülmeyen Ömer Cami'ni görmüştür. Fransa'ya döndükten sonra General unvanını alan Badia, birkaç

defa daha Napolyon'a hizmet ettikten sonra Napolyon'un 1808-1813 yıllarında İspanya krallığı yapan büyük kardeşi Joseph Bonaparte'a hizmet etmeye başlamıştır. İmparatorluk devrinin çöküşünden sonra 1803-1807 yılları arasında Fas, Trablus, Kıbrıs, Mısır, Arabistan, Suriye ve Türkiye (Osmanlı) topraklarında yaşadıklarını anlattığı seyahat kitabını Fransızca olarak yayımlar. Kitabın İngilizce çevirisi ise 1816 yılında iki cilt olarak Londra ve Philadelphia'da yayımlanmıştır. Badia 1818 yılında görev için yeniden Orta Doğu'ya döner. Ancak görevi sırasında 1818 yılının Ağustos ayında ölür. İngiliz kaynaklarına göre ölüm nedeni dizanteridir. Fransız kaynaklarına göre ise İngilizler tarafından zehirlenerek öldürülmüştür. Söylentiye göre Müslüman olarak bilinmesine rağmen ölümünden sonra boynunda haç bulunur (Ali Bey, 1993). Ali Bey'in *The Travels of ALI BEY in Morocco, Tripoli, Cyprus, Egypt, Arabia, Syria, and Turkey between the years 1803 and 1807* [Ali Bey'in 1803 ve 1807 yılları arasındaki Fas, Trablus, Kıbrıs, Mısır, Arabistan, Suriye ve Türkiye Gezileri] başlıklı kitabı birçok araştırmaya kaynaklık etmiştir. Domingo Badia hakkında çok fazla Türkçe kaynak olmamakla birlikte Mustafa Necati Kutlu'nun *Türk Yurdu* dergisinin 2013 Haziran ayında çıkan 102. sayısında "İspanyol Casusu Domingo Badia'nın Gözüyle XIX. Yüzyılda İstanbul'da Toplumsal Yaşam" başlıklı bir makalesi ve Abdullah Sami Tekin'in 2014 yılında yazdığı "Ali Bey Seyahatnamesine Göre XIX. Yüzyılın Başlarında Akdeniz ve Çevresi" başlıklı bir yüksek lisans tezi bulunmaktadır.

Ahmet Mithat'ın romanında yarattığı Domingo Badia ile gerçekte yaşamış Domingo Badia'nın hayatı arasında çeşitli benzerlikler vardır. Bunların başında Domingo Badia'nın casus olması, birçok farklı kılıkta dolaşması, en çok da Ali Abbasi Bey kimliğini kullanması gelir. Tarihi kaynaklara göre Badia, Mehmed Ali Paşa'yla tanışmış ve siyasî olarak onun üstünlüğünü kabul etmiştir, Napolyon'un ve

büyük kardeşinin hizmetlerinde bulunmuş ve Cizvit Papazı<sup>10</sup> aracılığıyla kiliseye hizmet etmiştir. Ahmet Mithat, bütün bu özellikleri, Badia'nın seyahatnamesinde bulunduğunu söylediği ülkelerle birlikte kurgusuna taşır. Buna ek olarak romanda verilen Badia'nın ölüm yeri ve tarihi de tarih kitaplarındaki anlatılarla örtüşmektedir. Fakat, Badia'nın romandaki ölüm şekli tarihtekinden farklıdır. Bunun nedeni yazının ilerleyen kısımlarında Badia'nın ölümünün işlendiği yerde tartışılacaktır. Ancak temel olarak Ahmet Mithat romanında Mısır'daki iktidar mücadelesini anlatırken tarihte yer almadığını ve eksik bırakıldığını söylediği yerlerin hemen hemen hepsini doldurmak için Domingo Badia'yı kullanır. Diğer bir deyişle, yazar tarihte “nedeni/ne olduğu bilinmiyor” şeklinde boş bırakılan ya da üzerinde anlatsal uzlaşmayan bütün olayların arkasına kurgu karakteri olan Domingo Badia'yı yerleştirir.

Ahmet Cevdet Paşa'nın 9. cildi 1875 yılında yayımlanan *Tarih-i Cevdet* kitabında çoğunlukla Avrupa'daki Napolyon merkezli olaylar ve Mısır'daki iktidar mücadeleleri anlatılır. Bu kitabın yayımlanma tarihi *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın tefrika edilmesiyle aynı döneme denk gelir. İki kitaptaki olaylar karşılaştırıldığında –Ahmet Mithat'ın bu kitaba referans verdiği de göz önünde bulundurulduğunda– yazarın, romanında Mısır'daki siyasi ortamı bu kitaptan yararlanarak oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu durum ilk olarak Kölemenlerin Fransa ve Osmanlı'yla ilişkilerinin anlatıldığı bölümlerde görülür. *Tarih-i Cevdet*'te bu durum şu şekilde aktarılır:

Kölemenler, Mısır'ın Fransızlar elinden kurtarılmasını isterler ise de aynı zamanda eskiden olduğu gibi kendi hakimiyetlerine geçirmeyi de arzu ediyorlardı. Bunun için Osmanlı Ordusu'nun da Mısır'a girmesinden endişe etmekteydiler. Bilhassa Murad Bey, Mısır'ın Fransızlar elinde bulunmasından ne kadar memnun değilse Osmanlı askerinin galip bir durumda Mısır'a girmelerinden de hoşnud değil idi. Bu sebepten bu savaşta kendi askeri ile Osmanlı ordusunun bir tarafında seyirci gibi durmuş ve savaşa asla karışmamıştır. Osmanlı ordusu dağıldıktan sonra da hemen oradan ayrılıp çöl

---

<sup>10</sup> İspanyol Aziz Ignatius tarafından kurulan, Katolik kilisesi içerisinde önemli yer edinen, “İsa tarikatı” olarak da bilinen Cizvit tarikatının papazı. Ayrıntılı bilgi için bkz: Güngör, A. İ. (2016). *Tanrı'nın Şövalyeleri Cizvitler*. İstanbul: İlgü Kültür Sanat.

tarafına gidip gözden kaybolmuş ve Kleber ile anlaşacağını Fransızlara anlatmıştır. (Ahmet Cevdet, 1994, s. 1770-71)

Ahmet Cevdet'in Kölemenler hakkında bu söyledikleri Ahmet Mithat'ın romanında da aynen işlenmiştir. Murad Bey kurguya ilk olarak *Hasan Mellâh*'ın önemli karakterlerinden biri olan Esmâ'nın sahibi olarak girer. Murad Bey, cariyesi olan Esmâ ile yatacakken Esmâ'nın ona Timur Bey'i ve ailesinin durumunu anlatması üzerine onunla yatmaktan vazgeçer. İlk romanda bu hareketiyle ahlaki olarak iyi çizilen Murad Bey ikinci romanda Ahmet Cevdet'in anlattıklarıyla paralel bir şekilde Osmanlı'ya karşı duran bir hain olarak çizilir. Murad Bey'in kişileştirilmesindeki bu değişikliğin nedeninin Ahmet Mithat'ın ilk romanı yazarken Ahmet Cevdet'in Mısır olaylarını aktardığı cildin henüz yayımlanmamış olması söylenebilir. Ahmet Mithat'ın *Tarih-i Cevdet*'te geçen Murad Bey ve Kölemenlerle ilgili olayları romanında nasıl yeniden yazdığını göstermek için Badia'nın Murad Bey'e söylediklerini içeren şu alıntı oldukça faydalıdır:

Verdiğim nasihatleri hıyanete hamle ile benden şüphelendinizi anlıyorum. Lâkin beni beyhude yere harcedeceksiniz. Mısır'ın gerçekten hükümdarı olacak vakit işte bu vakittir. O emel ise mahzâ Fransızlar ile ittifak sayesinde hâsıl olacaktır. Bu milletin [Fransızların] şu birkaç sene içinde ahvalini bilir misiniz? Şimdiye kadar kaç hâlden kaç hâle münkalib oldular? Yarın bir inkılabı daha uğrayarak Mısır'dan el çekmeye mecbur oldukları zaman, Mısır'ı size teslim etmeleri için kendileriyle daha şimdiden münasebet peyda etmelisiniz. Ben dostluğumun icabına tevfiik-i hareket ediyorum. . . . Vakıa kendisinin [Badia'nın] Fransızlarla büyük bir münasebeti vardı. . . . İşte Murad Bey yanına azimeti Kleber tarafından verilen şu memuriyet üzerine vuku bulup, vakıa ifritcesine bir cerbeze ile mîr-i mumâileyhi ikna ve irzâ ederek, yine tamam bu 1800 senesi nisanının otuzuncu günü Cize adasında imza olunan mukavele mucibince, Murad Bey, Mısır-ı Ulyânın bilistiklâl prensi tanınarak, hatta ne zaman Fransızlar Mısır'dan çıkarlarsa tekmi Mısır'ın kendisine teslim olunacağı dahi, suret-i resmiyye ve mahsusada vaat olundu. (Ahmet Mithat, 2000b, s. 228-29)

Bu alıntıda da görüldüğü gibi Ahmet Mithat, *Tarih-i Cevdet*'te yer alan bir olayı kendi kurgu evreninde, Ahmet Cevdet'in kitabında yer almayan bir entrika ekleyerek yeniden yazar. *Tarih-i Cevdet*'te yalnızca Murad Bey'in General Kléber ile konuştuğu

aktarılır. Ancak Ahmet Mithat Murad Bey’i anlaşmaya ikna edenin, hikâyenin entrikada ustalaşmış kötü karakteri –aynı zamanda başkarakteri– Domingo Badia olduğunu söyler. Diğer bir deyişle, tarihin anlat(a)madıklarını anlatma iddiasına paralel bir şekilde, bu olayın arkasında tarih kitaplarında yazmayan Badia’nın olduğunu belirtir. Bu durum, yazarın tarihi gerçeğliği olan olayları yeniden yazma pratiğini oluşturur. Romanda hemen hemen her olayın arkasından, yaptığı entrikalarla Domingo Badia çıkar. Bu duruma diğer bir örnek Halepli Süleyman ve General Kléber suikastıdır. Mısır’da gerçeğleşen bu önemli olay Ahmet Mithat’ın Halepli Süleyman, General Menou, General Kleber ve Domingo Badia’yı çeşitli entrika ve bir de aşk hikâyesiyle birleştirmesine vesile olur. *Tarih-i Cevdet*’te Kléber suikastı şu şekilde verilir:

Aynı gün (21 Muharrem 1215) [14 Haziran 1800] garip bir olay meydana gelmiştir. şöyle ki:  
General Kleber, Özbekiye’deki oturduğu evin tamirini yaptırıyordu. Kendisi bahçede gezerken birisi gelip bir dilekçe vermişti. Kleber bu kâğı okuduğu esnada dilekçeyi veren adam hançerle Kleber’in üzerine hücum edip yaralamıştı. Kleber’in yanında bulunan mimar elindeki sopa ile adama vurmağa başlamış, fakat adam onu da yaralıyarak kaçmıştır. Kleber yaraların tesiri ile yere düşmüş ve birkaç dakika sonra da ölmüştür. Katil oradan kaçıp civarda bulunan bir bostan içinde saklanmıştı. Mimarın bağırışlarını işiten askerler yetişmişler, durumu görünce hemen etrafa dağılıp önlerine geleni tutmağa başlamışlardı. Bu sırada pencereden bir kadın katilin kaçtığu yeri görüp haber verince katil derhal yakalanıp sorguya çekildi. Katil Halebli yirmi dört yaşında Süleyman adlı biri idi. Kâtiplik yapmakta idi. Daha önce bir defa daha Mısır’a gelmiş ve üç sene kalarak Camii Ezher’de öğretim yapmış idi. Kendisine bu işde Serdar-ı Ekrem’in ilgisi var mıdır diye sorulduğunda, onun haberi olmadığını ve bunu kendi isteği ile yaptığını söylemişti. Fakat dayak atılıp işkence yapıldığında: Osmanlı Ordusu’nun Mısır’dan şam’a dönüşünde Kleber’i öldürmek için Yeniçeri Ağası’nın talimatı ile Gazze’ye gelip oradan Mısır’a geçmiş ve otuz gün geçtikten sonra bu işi yapmış olduğunu söylemişti. Mısır halkından kimseye bir şey söyleyip söylemediği sorulduğunda, Camii Ezher müderrislerinden Seyyid Mehmed Kudsi, Seyyid Ahmed Vali, şeyh Abdullah Gazzî ve şeyh Abdülkadir Gazzî’ye bu işi yapacağını söylediğini ve onların bundan vazgeçmesi için nasihat verdiklerini fakat onları dinlemeyip bu işi işlediğini söyledi. Bunun üzerine adı geçen müderrisler aranıp bulundu ve birini bulamadılar. Sonra, Süleyman’ın diri olarak bir eli yakılmış ve kazığa vurulmuştur. Üç müderrisin de Fransızlara durumu bildirmedikleri için başları kesilmiştir. (Ahmet Cevdet, 1994, s. 1777)

Ahmet Cevdet'in aktardıkları bu konuyu ele alan diğer kaynaklarla da örtüşmektedir.

Ahmet Mithat da romanında Kléber suikastını bu anlatıya uygun şekilde aktarır:

İşte bin sekiz yüz senesi haziranın on dördüncü günü Özbekiye'de vuku bularak, temaşa etmenizi arzu eylediğimiz vak'a dahi bu Kleber'in konağında ve hatta onun üzerinde vuku bulmuştu. Şöyle ki:

. . . Kleber -hem kaçır hem davul çalar meselince- konağını da tamire kalkışmıştı. Yanında bulunan ordu mimarına evâmîr-i lâzîmîyi vererek, bahçesinde onunla beraber gezinirken, yirmi üç, yirmi dört yaşında genç bir Müslüman gökten inmişçesine bir suret-i acîbe ile yanlarında peyda olarak, koynundan çıkardığı arzuhâli göstermekle, Kleber, Mısır valiliği ve şark ordusu kumandanlığı için böyle bir müsterham mukabilinde icap eden tavrı takınarak arzuhâli aldı ve güya okumak için göz gezdirmeye başladı. Ancak arzuhâli veren delikanlının arzuhâlden maada, arz ve takdim edecek bir şeyi daha vardı. O da mücellâ, musaykal bir dimışkî hançer idi ki, kınından çıkarmakla beraber Kleber'in gılâf-ı sinesine sokuverdi ve tastamam geldi. Generalden aldığı emrin sûret-i icrâsını düşünmekle meşgul olan mimar efendiyi yine Kleber'in "Aman yetişiniz, bana kıydılar!" diye avazı çıkıncaya kadar ettiği nida ikaz ederek, elindeki ölçü değneğiyle cârihin başına vurmaya kıyam eylediyse de, cârih Kleber'in sadrına merkûz olan âlet-i cârihayı tekrar ele alıp, mimarı dahi birkaç yerinden yaraladıktan sonra, tekrar Kleber'in vücuduna üç dört delik daha açarak, badehu firar etti gitti. Nasıl? Vak'a garip değil mi? İşte mahut Dominico Badia dahi Hasan Mellâh'a böyle bir oyun oynamak istemişdiyse de Allah basar-ı basîrini bağlamış ve yed-i cür'etini tutmuştu. (2000b, s. 194)

Bu pasajda da görüldüğü gibi Kléber'in suikastı sahnesi, Ahmet Mithat'ın romanında kullandığı dil ve Kléber'i yardım isterken konuşurması bakımından tarihtekiyle farklılık gösterir. Ancak hikâye *Tarih-i Cevdet*'te anlatılanlarla birebir aynıdır.

Ahmet Mithat buna ek olarak Kléber'e yapılan suikastın benzerini hikâyenin antagonisti Badia'nın Hasan Mellâh'a yapmak istediğini ancak gerçekleştiremediğini de ekleyerek suikastın arkasındaki ismin kim olduğuna dair ipucu verir.

Ahmet Mithat romanın devamında, "Şimdi cârihin ne olduğunu anlamak istersiniz öyle değil mi?" diyerek hikâyenin geri kalanını da *Tarih-i Cevdet* kitabına uygun bir şekilde anlatır. Önce Fransız askerlerinin katili ararken halka ettiği işkenceyi ardından da "Meğer cârih-i mumâileyh işini bitirdikten sonra civarda vaki bir bostana gizlenmiş imiş. Lâkin bostana nazır bulunan bir hane içindeki karının

çıkasıca gözleri cârihi görüp kuruyasıca dili dahi Fransızlara haber vermiş” (s. 194) diyerek katilin bulunmasını aktarır. Halepli Süleyman’a yapılan işkenceler sonucunda Câmî-i Ezher müderrislerinin isimlerini verdiğini (Seyyid Muhammed Kudî, Seyyid Ahmed, Şeyh Abdullah el-Gazi ve Şeyh Abdülkadir el-Gazi) ve bu isimlerden -Şeyh Abdülkadir hariç- diğer üç ismin idam edildiğini söyler (s. 195) Ardından Halepli Süleyman’ın önce diri diri elinin yakıldığı ve yağlı kazığa oturtulduğu bilgisini de okuyucuya aktarır (s. 196).

Ahmet Mithat, bu olayları aktardıktan hemen sonra müdahil anlatıcı aracılığıyla muhataba “bundan sonra merakınızı mucip olan şey, bu katil kim olup, Kléber’i niçin ve ne emel üzerine öldürmüş olduğu kaziyesidir. Lâkin tarihin buna dair verdiği haber birçok ihtilâflar içinde kalıyor” (s. 197) diyerek Halepli Süleyman ve Kléber suikastının nedeniyle ilgili tarihte yazarların çelişkili ve güvenilmez olduğunu dolayısıyla en doğrusunu yine kendisinin aktaracağını söyler. Yazarın hikâyeyi ekleme ve değiştirme yaparak yeniden yazdığı bölüm tam da burası, yani Halepli Süleyman’ın bu suikastı gerçekleştirme nedenidir. Ahmet Mithat bu suikast nedeninin arkasına bir aşk hikâyesinden kaynaklanan kıskançlık ile romanın ana karakteri Domingo Badia’nın entrikalarını ekler.

*Tarih-i Cevdet*’te Süleyman’ın kim olduğu ve Kleber’i neden öldürdüğü şu şekilde aktarılır:

Söylentilere göre idam edilen bu Süleyman Ağa, Haleb’de Müstedam Bey Mahallesinde oturan Osman Ağa’nın oğlu imiş. (...) Süleyman’ın annesi ölünce babası Osman Ağa, bir cariye almış. Süleyman ağa, bir sebepten dolayı cariyeye kızıp elindeki kalemtraşı atmış, Kalemtraş cariyenin boğazına raslayıp onun ölümüne sebep olmuş. Süleyman Ağa, yaptığına pişman olmuş ve üzüntüsünden memleketinden ayrılıp Mısır’a gelmiş. Bir müddet Camii Ezher’de okumuş. Bu sırada Berrüşşam’da başıboş halde gezerken Osmanlı Ordusu’nun mağlup olarak dönüşünde din kardeşlerinin üzüntü ve ıztırabını görüp bunun intikamını almak ve kendi suçunun bağışlanması için hayır işlemek üzere Fransızların başkumandanını öldürmeye karar vermiş. Mısır’a gelip Kleber’i öldürerek bu arzusunu yerine getirmiştir. (Ahmet Cevdet, 1994, s. 1778)

Bu alıntıya göre Süleyman'ın Kléber suikastını gerçekleştirmesinin nedeni hem geçmişte yaşadığı bir olayın vicdan azabını dindirmek hem de Osmanlı ordusunun yenilgisinin intikamını almaktır. Ahmet Mithat, hikâyenin bu kısmını iki şekilde değiştirir. İlk olarak romanda Süleyman'ın öldürmeyi planladığı kişi aslında Kléber değil General Menou'dur. Bunun nedeni ise Süleyman'ın, bölgenin önemli kişilerinden biri olan Ebulhammâm'ın kızı Zehra'yla birbirine âşık olmalarına rağmen General Menou'nun araya girerek Zehra'yla evlenmesidir. Zehra'nın babası Ebulhammâm fakir olduğu için kızını Süleyman'a değil, Müslüman olması şartıyla bölgenin önemli isimlerinden General Menou'ya verir. General Menou'nun Müslüman olmayı kabul ederek İslâm kızı ile evlendiği ve sonradan Abdullah adını aldığı da tarihi anlatılarda geçen anekdotlardan biridir (Ahmet Cevdet, 1994, s. 1778). Bu anlatıya paralel bir şekilde romanda Menou, Zehra'yla evlenebilmek için Müslüman olmayı kabul eder ve Abdullah Yakub adını alır (Ahmet Mithat, 2000b, s. 209). Süleyman buna itiraz etmek için birkaç kez konağa gitse de General'in adamları Süleyman'ı yakalar ve Süleyman sürgüne gönderilir. Sürgünde üzüntüye dayanamayıp intikamını alma planıyla tekrar Kahire'ye gelir. Bu durum kitapta “sâik-i tesâdüf Halepli Süleyman'ı âşıkane bir intikam gayretiyle Mısır'a sevk eyledi” (s. 230) şeklinde verilir. Süleyman Kahire'de Câmi-i Ezher'e giderek öğretmenleriyle konuşur. Öğretmenleri Muhammed Kudsi, Seyyid Ahmed ve Şeyh Abdullah, Süleyman'ı bu suikast kararından vazgeçirmeye çalışır. Ancak Şeyh Abdülkadir Süleyman'a farklı bir fikir verir:

Abdülkadir – ya Süleyman! Bugün diyordun ki intikam sevdasıyla ehl-i İslâm üzerinden bir belâyı da sen defetmek gayretindesin.

Süleyman – Evet efendim.

Abdülkadir – Mademki bu yolda can fedayı göze aldın. Mademki ehl-i İslâm üzerinden bir belâ defetmek istersin, Menou'yu öldüreceğine Kleber'i öldürsene!

Süleyman – Kleber'i mi?

Abdülkadir – Evet! İşte asıl o zaman İslâm üzerinden belâyı defetmiş olursun. Yoksa Menou’yu öldürmekle ne çıkar?

Süleyman – Güzel ama, Kleber bana hiçbir şey yapmadı.

Abdülkadir – Bilâkis sana ne yapmışsa Kleber yapmış demektir. Napolyon gittikten sonra Kleber gibi bir general yerine kaim-makam olmamış olsaydı, Fransızlar şimdiye kadar Mısır’da dikiş tutturamazlardı. Eğer sen yarın Kleber’i katledersen yine dikiş tutturamazlar. Vakıa, o hâlde doğrudan doğruya intikam almamış olursan da bilvasıta almış olacağın intikam, umum ehl-i İslâm tarafından bir intikam demek olur. (s. 222-223)

Süleyman, hocasının bu söylediklerinden sonra ikna olarak Menou’yu öldürmekten

vazgeçer ve daha önce de aktarılan şekilde Kleber’i öldürür. *Tarih-i Cevdet*’te

Süleyman’ın işkence sonrası adını verdiği üç müderrisin idam edildiği ancak birinin

kaçtığı söylenir (Ahmet Cevdet, 1994, s. 1777). Ahmet Mithat’ın romanında müdahil

anlatıcı bu olayı şu şekilde açıklar:

Acayip! Tarihlerde tevekkeli Şeyh Abdülkadir’in bulunamadığı yazılmıyor. Bîçare adamcağız canını kurtarmak için Frenk kıyafetlerine kadar girmiş! Evet girmiş! Fakat o hâlde Şeyh Abdülkadir’in dişleri arasından fırlattığı kelimâtı işitmiş olsaydınız böyle demezdiniz. Ne demişti size haber verelim mi? Demişti ki:

— İstifâ-yı kusûr bahanesiyle Hasan Mellâh’ın ayaklarına kapanarak hançeri karnına sokamadımsa bu işi becerdim ya!

Vay, o hınzır da Dominico Badia mıydı?

Ya, böyle işler kimin kârıdır. Hem bakınız habisin çevirmek istediği fırıldak ne garip bir fırıldaktır. (2000b, s. 227)

Bu alıntıdan da anlaşılacağı üzere *Tarih-i Cevdet*’te bulunamadığı söylenen

dördüncü müderris romanda Şeyh Abdülkadir kılığında girmiş Domingo Badia’dır.

Ahmet Mithat bu hikâyede de tarih anlatılarında boşluk bırakılan bir yeri kendi kötü

karakteriyle tamamlayarak tarihi olayları kurmaca evreninde yeniden üretmiş olur.

Ahmet Mithat son olarak Domingo Badia y Leblich (Ali Bey)’in ölümünü

yeniden yazarak romanın kapanışını yapar. Yazarın bu yeniden yazımla romanı

kapatmasındaki temel itki romanın mukaddime bölümünde yazar tarafından

verilmiştir. Ahmet Mithat’ın okurdan aldığı söylediği eleştiri *Hasan Mellâh*’taki

Domingo Badia karakterinin sonunun getirilmediği üzerinedir. Buradan yola çıkarak

Ahmet Mithat’ın Domingo Badia’nın ölümünü tarihi anlatılardan farklı olarak

çok kanlı ve trajik bir şekilde çizmesinin nedeninin okuyucuyu tatmin etmek olduğunu söylemek mümkündür

Romanda Domingo Badia, Şam'da Ali Abbasi Bey kimliğiyle herkesin gözünde halka hediyeler ve para dağıtarak yaşarken bu durum hikâyenin kahramanı Hasan Mellâh'ın arkadaşı Numan İbn-i Mutahhar'ın dikkatini çeker ve Ali Bey kılığındaki Badia'yı ziyarete gider. Badia gerçek kimliğini belli etmeden Numan'a Hasan Mellâh ile ilgili birçok soru sorar, bu soruları sormadaki amacı daha önce onu öldürmeyip affeden Hasan Mellâh'ın hâlâ böyle düşünüp düşünmediğini doğrulamaktır. Numan, Hasan Mellâh'a mektubunda Ali Bey'den bahseder. Hasan, Ali Bey'in Badia olduğunu hemen anlar. Bunu Numan'a da söyler ancak Hasan intikamdan çoktan vazgeçmiş ve Badia'yı Allah'a havale etmiştir (Ahmet Mithat, 2000b, s. 379). Numan, Hasan affetse bile Badia'nın yaptığı kötülüklerin yanına kalmaması için onu öldürmeyi planlar ancak eşi İnşirah bu durumun Hasan Mellâh'ı gücendireceğini söyleyerek Numan'ı bu fikrinden vazgeçirir (s. 380). Aradan çok geçmeden Alonzo, Hasan Mellâh adına ticari bir iş için Fas'tan Şam'a gelir. Numan Alonzo'yu karşılar ve ona Badia'nın Ali Bey kılığında Şam'da olduğunu aktarır. İkiisi Badia'yı öldürmek için plan yaparlar, bu plana daha sonradan Carbonari Cemiyeti tarafından Badia'yı öldürmesi için görevlendirilen "Arap" adında biri daha katılır. Halk bölgede bulunan Fransız ve İngilizlerin Ali Bey'i sık sık ziyaret etmesinden huzursuz olmuştur. Bunun üzerine Alonzo, Numan ve Arap, Badia için hazırladıkları planı uygulamaya koyulurlar. Bütün halka Ali Bey'in aslında Dominco Badia adında bir casus olduğunu ve Müslüman olmadığını anlatırlar. Bunun üzerine halk Ali Bey'in konağını basar ve birçok İspanyolca evrak ve kilise tasviri bulur (s. 396). Badia suçlamaları inkâr etse de halk durmaz ve odasını basar, Badia ipe balkondan kaçmaya çalışırken Alonzo ipi keser ve Badia yere düşer. Ardından Arap

Badia'ya bir bıçak darbesi vurur ancak devamını getiremeden polisler araya girerler. Alonzo “katli vaciptir” diye bağırınca polisler halkı durduramaz ve halk hançerlerle Badia'nın üzerine çullanır. Bundan sonraki kısmı müdahil anlatıcı muhataba şu şekilde aktarır:

Bundan sonra Badia'nın hâli ne olduğunu mülâhaza ediyor musunuz? Ediyorsanız şöyle mülâhaza ediniz ki, on beş, yirmi adet hançer bir hamlede mel'unun vücudu üzerine indiği gibi yalnız ifritçesine bir çığlığı işitilebilip, her tarafından çeşme gibi boşanan kanı içinde boğulmuş gitmişti. Lâkin, ahali et kıyar gibi mel'unun vücudunu kıymalamaktan vazgeçerler mi ya? Bu aralık birisi dahi harıl harıl maktulün başını kopartmakla meşgul olup, bu ise bizim Numan İbn-i Mutahhar idi. Badia'nın vücudu lokma lokma edildiği hâlde, hâlâ erbâb-ı şiddet ahz-ı intikam edememiş olduğundan, mel'unun her lokmasını köpeklere atıp köpekler bağırsağını kendisine mezar eylediler. Yalnız başı kalmıştı ki Numan İbn-i Mutahhar elbisesi altında hıfzylemişti. (s. 397)

*Hasan Mellâh* da dahil olmak üzere iki kitabın yazım süresi göz önünde bulundurulduğunda okuyucunun sabırla beklediği kötülerin cezalandırılarak “adaletin yerini bulması” sahnesi iki yılın sonunda gelmiştir. Bu nedenle romanda Dominco Badia'nın ölüm planının yapılması da dahil karakterin ölümü beş sayfaya yayılarak anlatılır. Ahmet Mithat, bütün planı yavaş yavaş işletir, hiçbir ayrıntısında acele etmez ve ölüm sahnesi ise yukarıdaki alıntıda gösterildiği gibi kanlı ve trajik bir şekilde verilir. Bunun nedenlerinden biri yazarın *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ın mukaddimesinde belirttiği üzere okuyucunun Badia'nın sonunun getirilmediğini düşünmesidir. Ahmet Mithat, tarih anlatılarında söylenen iki ölüm yorumundan da kaçınarak okuyucusuna çok trajik ve fazla kanlı bir ölüm sahnesi sunar. Sahnenin bu şekilde kurgulanmasının amacı iki yıl boyunca türlü kötülüklerle hem âşıkların buluşmasına engel olan hem de Mısır'daki iktidar mücadelelerinde Osmanlı'nın aleyhine entrikalar çeviren Badia'nın ölümünün okuyucuyu tatmin etmek zorunda olmasıdır. Öldükten sonra vücudundan geriye kafasından başka hiçbir şey kalmayan karakterin kafası da Fas'a, Hasan Mellâh'a düğün hediyesi olarak gönderilir. Hasan

Mellâh'ın Badia'nın kafasını kutuda gördüğünde ise, yaptığı konuşma romanın kapanışında okuyucunun tatmin edilmesi için oldukça anlamlıdır:

— Ey Mevlâ Süleyman! Ben bu haindeki hakkımın ihkak hususunu Cenabıhakk'a havale etmişim. Allah kisasın bu suretle icrasını murat buyurmuş. Ben Numan İbn-i Mutahhar'ı bu intikamdan vazgeçirmeye çalışmışım. Lâkin Cenâb-ı müntakim-i hakikî hazretlerini intikamdan vazgeçirmek kuvvetimin fevkinde olduğunu bilemedim. Efendim, ömrümde her ne güne felâket ve ziyan gördümse bu kafanın yüzünden gördüm. . . . Zira Allah bana gösterdi ki İspanya'yı Fas'ı, Cezayir'i, hâsılı, âlemi alt üst etmeye muktedir bir zalim dahi kendisini kurtarmaya muktedir olamayarak kellesi ayaklar altına atılıverirmiş. . . . Gördüm ki her zalim bir sû-i âkıbete duçar olmuş. Mes'ut olan bir zalim göremedim. . . . İman edelim ey kardeşler! İman edelim ki, mazlumun zalimde olan intikamını almak hususunda Allah ihmal etmez, imhâl eder. İbret alalım ey ihvan! İbret alalım ki, işte dört günlük ömrünün saadetini temin için ömürler yıkan mel'unun âkıbet-i hâli böyle olur. Allah bunu âlemde bir ders-i ibret olmak üzere yaratmış. Vakıa, pek kanlı, pek pahalı bir derstir. Ondan da pahasına göre ibret alıp istifade edelim. (s. 403-404)

Bütün karakterlerin hikâyelerinin sonunun getirildiği bu kapanışta Ahmet Mithat okuyucunun beklediği gibi kötü karakterini cezalandırır. Hikâyenin kahramanının ağzından yapılan bu konuşma da Müslüman bir topluma kötülöklere karşı sabırlı olunmasını her kötünün eninde sonunda cezasını bulacağını öğütleyen ve Allah'a güvenmeye davet eden bir çağrıyla bitirilir.

Özetle, Ahmet Mithat'ın tarih kitaplarına gönderme yaparak gerçekleri anlattığını iddia ettiği bu romanda, yazar tarihi gerçekliği olan kişi ve olayları yeniden üretir. Bu yeniden üretim pratiği tarihte bahsedilmeyen ve eksik bırakılan anlatıların boşluklarını doldurmak üzerinedir. Ahmet Mithat tarihi anlatılardaki bu boşlukları aşk, intikam ve entrika hikâyeleri ile doldurur. Romanın sonunda ise okuyucu tatmin etmek adına kötü karakteri, gerçekte olduğundan farklı, trajik bir şekilde öldürerek romanın kapanışını yapar.

### 3.4 *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta dizisellik ve garkolma

Çalışmanın giriş bölümünde gerçek-kurmaca ilişkisinin dizisellik mantığındaki yeri tartışılırken atıfta bulunulan *immersion* (garkolma) kavramını burada yeniden gündeme getirmek gerek. Garkolma en geniş anlamda bir eylemin, bir durumun yahut bir merakın içine çekilme, kapılma durumuna işaret eder (Schaeffer ve Vultur, 2005, s. 237). Garkolma kavramı günlük/haftalık/aylık zaman aralıklarıyla yayımlanan tefrika romanların okunmasında en önemli etkenlerden biridir. Roman türüne henüz alışmamış okuyucu romandan sıkılmamalı; tam tersine sürüklenerek romanın içine garkolmalıdır. Erol Köroğlu (2014), “Aşırılık, Suç ve Düzeni (Tefrika) Romanda Yazmak: *Dürdane Hanım Örneği*” başlıklı makalesinde *Dürdane Hanım* romanında kurulan öyküdünyasına gönderme yapıp, garkolma ile ilgili Jean-Marie Schaeffer ve Ioana Vultur’a atıfta bulunarak şunları söyler:

Anlatıyı bu türden bir öyküdünyası olarak tahayyül edince, bu öyküdünyasına giriş de bir tür garkolma ya da emilme üzerinden gerçekleşir. Metinden kaynaklanan bazı teknikler ve sözcük kullanımları üzerinden okurlar öyküdünyasına garkolurlar. Bu, bir tür simülasyon sürecidir ve daha ziyade görsel anlatılarda mümkün olduğu düşünülmüştür. Oysa anlatının dilsel özellikleri, anlatıcı-muhatap ilişkisi, serbest dolaylı anlatım ve bilinç akışı teknikleri ya da betimlemeler üzerinden okurun öyküdünyasına emilmesi ve gittikçe artan bir biçimde garkolması sağlanır. Erken dönem romanları gibi, hem okurunun anlatıyı kavrama tecrübesine/becerisine güvenemeyen hem de ideolojik olarak bu okuru etkisi altına almak isteyen metinlerde garkolma önemlidir. Çok farklı roman teknikleri ve akımlarıyla karşılaşmış günümüz okuruna komik ve ilkel gelen pek çok özellik, o günün okurunu kurulan öyküdünyasına daha fazla çekmek ve etki altına almak için üretilmiştir. (s. 132)

Köroğlu'nun garkolma durumunu ve garkolmanın erken dönem tefrika romanlardaki önemine vurgu yaptığı bu pasajda söyledikleri Ahmet Mithat'ın *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanı için de geçerlidir. Ahmet Mithat, bu romanda okuyucusunu romanın içine çekerek romanın okunmasını sağlamak için belli başlı teknikler kullanır. Bunlardan en önemlileri tarihi olayların metnin içine alınarak gerçek-kurmaca ilişkisinin

belirsizleştirilmesi; gerçek olayların aşk, intikam ve entrika gibi temaların odağa alınarak yeniden yazılması ve son olarak müdahil anlatıcının konumudur.

Jean-Marie Schaeffer ve Ioana Vultur (2005), Köroğlu'nun da atıfta bulunduğu yazılarının devamında anlatıbilimde garkolma durumunun zihinsel olarak temsil edilen bir içeriğe gerçek bir obje ya da durum gibi davranmak olduğunu belirtirler (s. 238). Diğer bir deyişle, garkolma okuyucunun bir anlatıyı gerçek olarak kabul edip metne kapılması, metnin içine girmesi ve metni bırakamaması anlamına gelir. Bu özelliği dolayısıyla özellikle erken dönem tefrika yazarları romanlarında sıklıkla gerçek olayları anlattıklarını belirterek okuyucuyu buna ikna etmeye çalışırlar. Bu ikna durumunda yazarlar gerçek olayları kurmaca evrenine taşıyarak gerçek ve kurmaca arasındaki sınırları belirsizleştirirler.

Lennard J. Davis (1996), kitabının “Defoe: Lies as Truth” [Defoe: Hakikat Olarak Yalanlar] başlıklı bölümünde Defoe'nun *Robinson Crusoe*'sünü popüler yapan etkenlerden bir tanesinin tam olarak roman gibi görünmeyen garip yapısı olduğunu belirtir (s. 155). Romanın önsözünde Defoe kendisini romanın editörü olarak tanımlayarak anlattığı olayların tarihsel gerçekliği olduğunu söyler. Charles Gidon “An Epistle to Daniel Defoe” [Daniel Defoe'ye Bir Mektup] başlıklı yazısında, Defoe'nun bu söylediklerine karşı çıkarak *Robinson Crusoe*'nun bir fabldan başka bir şey olmadığını dile getirir. Bunun üzerine romanın diğer tefrikasında Defoe bu iddiaya cevap olarak anlattıklarının alegori içerdiğini ancak aynı zamanda da gerçek olduğunu söyleyerek metnin hem kurmaca olduğunu hem de gerçek olayları anlattığını iddia eder (s. 157). Böylelikle Defoe yazdıklarının aynı anda hem gerçek hem de kurmaca olduğuna gönderme yapar. Davis'e göre romanın popüler olmasını sağlayan da Defoe'nun gerçek-kurmaca ilişkisini bu şekilde müphemleştirmesidir. Bu belirsizlik gazete ve haber kitaplarıyla gerçeğin kendisini okumaya –yahut o

şekilde alımlamaya– alışmış okuyucunun, anlatılan olayların masaldan ibaret olmadığını; tam tersine gerçeğin kendisi olduğunu düşünmesine neden olur.

Böylelikle gerçek olayları okuduğunu düşünen okuyucunun romana kapılması, garkolması kolaylaşır.

Ahmet Mithat ise *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta yazdıklarının kurmaca olduğunu söylemenin tersine bunu unutturmaya çalışarak metnini hakikatin yerine koyar.

Böylelikle gerçek-kurmaca ilişkisini Defoe'dan farklı bir şekilde kurmuş olur. Nüket Esen'e (2014b) göre:

Ahmet Mithat tarihi romanlarında da tamamen tarihi “gerçeklere” bağlı kaldığını belirtir. Hiçbir şeyi uydurmamakta, tüm bilgileri tarih kitaplarından ve ansiklopedilerden almaktadır. Tek yaptığı, tarihte bilinmeyen yazılmamış olan ayrıntıları hayalinden eklemek ve bilinen olayların arasındaki boşlukları doldurarak tarihi olayları mantıklı bir şekilde birbirine bağlamaktır. Onun bilgi boşluklarını doldururken anlattıklarının doğru olmadığını gösterecek bir kayıt, bir belge bulunmadığına göre söyledikleri “gerçek” kabul edilebilir. 16. yüzyılda yaşamış olan İngiliz tarihçisi Sir Walter Raleigh tam da bu gerekçeyle bu tür romanların tarihiliğini savunmuştur. Yanlış olduğu ispat edilene kadar anlatılanlar neden doğru kabul edilmesindir? (s. 128)

Nüket Esen'in bu pasajda belirttiği gibi Ahmet Mithat, yalnızca söylediklerinin gerçek olduğunu iddia ederek okuyucunun buna inanmasını beklemez. Dönemin ünlü tarih kitaplarına gönderme yaparak tarihin her şeyi anlatamayacağını ve anlattığı şeylerin de eksik olduğunu söyleyerek tarihi anlatılarla mücadeleye girer. Bu mücadelede Ahmet Mithat'ın iddiası tarihte olmayan yahut eksik anlatılan gerçeğin kendisini anlatmaktır. Bu yüzden romanının arka planını gerçek olaylar oluştururken anlatılardaki boşlukları ise kendi kurmaca hikâyeleriyle doldurur. Bu boşluk doldurma pratiğinde gerçek olaylar ve yazarın kurmaca olayları iç içe girer, gerçek-kurmaca ilişkisinin müphemleştiği yer de tam olarak burasıdır. Anlatılan olayları metinde adı verilen tarih kitaplarında bulabilen dönemin okuyucusu müdahil anlatıcının otoriter tavrı karşısında kurmaca olayları da bu olayların devamı olarak okur. Gerçek ve kurmacanın iç içe geçtiği bu anlatsal düzlemde kurmaca olaylar

tarihi gerçekliğin içinde erir, Esen'in Raleigh'in tarih yazımı üzerine söylediklerinden aktardığı gibi “yanlış olduğu ispat edilene kadar anlatılanlar doğru kabul edilir.” Böylelikle okuyucunun anlatılanların gerçekliğine inanması kolaylaşır ve garkolma süreci başlar. Ahmet Mithat, *Hasan Mellâh*'ta birçok kez anlattıklarının masaldan ibaret olmadığını, insanın psikolojisini ve gerçekleri anlattığını belirtir. Yazarın gerçek ve kurmaca arasında kurduğu bu hiyerarşide gerçek olan her zaman üstte yer alır. Bu mantıkla *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta “gerçekleri anlatıyorum” iddiasını tarih kitaplarındaki gerçek olaylara gönderme yaparak kanıtlamaya çalışır. Okuyucunun kayıtsız şartsız sözüne inanmasını beklemek yerine tarihi gerçeklikleri kendi kurgu evreninde kullanır ve bu olayları yeniden üretir. Böylelikle okuyucu tarih kitaplarında bulabileceği olayların eksik kalmış yanlarını veyahut olayların bu kitaplarda anlatılmayan taraflarını Ahmet Mithat'ın romanından okuduğunu düşünerek metne garkolur.

Ahmet Mithat'ın okuyucunun metnin içine garkolması için kullandığı tekniklerden diğeri ise tarih anlatılarındaki boşlukları aşk, trajedi, intikam ve entrika içeren hikâyelerle doldurmasıdır. Yazarın bu temaları seçmesindeki sebep aşk, trajedi, intikam ve entrika gibi hikâyelerin merak uyandıran, sürükleyen ve okuyucuyu metnin içine çeken yönü olmasıdır. David Coward'ın (1997) popüler kurmacanın 19. yüzyıl Fransa'sındaki durumunu incelediği makalesinde görüldüğü üzere 1800 ve 1890 yılları arasında eser veren Paul de Kock, Pigault-Lebrun, Ducray-Duminil, Alexandre Dumas, Eugene Sue, George Sand, Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, Alphonse Daudet ve Maurice Leblanc gibi üretim yaptıkları dönemin popüler kurmacasını şekillendiren tefrika romancılarının eserlerinde aşk, macera, intikam ve entrika temaları geniş yer tutar (s. 75-87). Ahmet Mithat'ın Fransızcadan tercüme ettiği ve yeniden yazdığı eserler göz önünde

bulundurulduğunda, 19. yüzyıl Fransa'sındaki popüler kurmaca üretimini yakından takip ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Yazar, Fransız tefrika romancıların yaptığı gibi *Zeyl-i Hasan Mellâh*'ta yeniden yazdığı gerçek olaylara her daim popüler olarak okuyucuyu sürükleyen aşk, macera, intikam ve entrika gibi temaları ekler.

Son olarak, yazarın ürettiği müdahil anlatıcı da okuyucunun metne garkolmasını sağlayan unsurlardan biridir. Yukarıda Ahmet Mithat'ın anlattıklarının gerçek olduğunu her şeyi bilen müdahil anlatıcının otoritesini kullanarak kanıtlamaya çalıştığı gösterilmiştir. Burada ise dinamik anlatıcının kendini sınırlandırdığı durumlarda okuyucunun metne garkolmasını nasıl sağladığından bahsedilecek.

Ahmet Mithat'ın romanlarında anlatıcı her zaman her şeyi bilen konumda değildir. Anlatıcının sınırlılığı da, her şeyi bilmesi kadar, romanda gerçek izlenimini yaratmaktadır. Yazarın müdahil anlatıcının “kimsenin bilmediğini bilebilme” otoritesini kullanmasının yanında anlatıcıyı sınırlaması da okuyucuyu metnin içine çeker. Bu konuyla ilgili Nüket Esen (2014b) şunları dile getirir:

Ahmet Mithat'ın gerçeklik izlenimi yaratma yöntemlerinden biri anlatıcısının sınırlılığıdır. *Yeryüzünde Bir Melek* romanında, gerçekleri anlatmak isteyen Ahmet Mithat'ın anlatıcısının eli kolu bağlıdır; olayları kendi istediği gibi değil, “oldukları” gibi anlatmak zorundadır. . . . Anlatıcının bu sınırlılığı, her şeyi bilememesi, anlatılanların gerçek olduğu izlenimi yarattığı gibi okuyucuya sempatik görünen bir şey. Okuyucunun üstünde, ona tepeden bakan bir anlatıcı üslubu olmadığı için zamanın romanla yeni tanışan okuruna bu anlatım ve dolayısıyla romanlar çok daha cana yakın gelmiş olmalıdır. Ahmet Mithat yazdıklarını sevdirmek için elinden geleni yapmaktadır. (s. 135)

Esen'in bu söylediklerinden de anlaşılacağı gibi Ahmet Mithat'ın yarattığı dinamik anlatıcı yazarın okuyucuyu metne çekmesinde etkili olmuştur. Yazar zaman zaman her şeyi bilen anlatıcının otoritesini kullanarak samimi ve babacan bir tavırla okuyucusunu ikna etmeye çabalar, zaman zamansa anlatıcısını sınırlandırarak okurla

metin arasındaki mesafeyi en aza indirger. Her iki durumda da okuyucu anlatılanların gerçekliğine inanır ve metne garkolur. Dönemin okuyucusunun halihazırda anlatılanların gerçek olduğuna inanma meyli Nüket Esen tarafından şu şekilde ortaya konur:

Ahmet Mithat bir gazeteci olarak gazetesinde hem yaşanmış hayattan söz eden yazılar yayınladığı hem de yazdığı romanları tefrika ettiği için 19. yüzyıl okuyucusunun onun yazdıklarında gerçek ve kurmacayı karıştırmayı çok doğaldır. Zaten o dönem Osmanlı dünyasında bu ikisinin ayrımının halk arasında kafa karıştırdığı biliniyor. İstanbul’da oynanan ilk tiyatro oyunlarında piyeste kötü adam rolü oynayan aktörü tiyatro çıkışında bekleyip dövmeye kalkanların olduğu anlatılır. Aynı gazetede Ahmet Mithat imzasıyla iki ayrı köşede yazdıklarından birinin gerçek olaylarla ilgili olup diğerinin hayallere dayalı bir roman olduğunun ayırdına varmanın zorluğu ortadadır. (2014b, s. 126)

Esen’in dönemin okuyucusu için söyledikleri elbette Osmanlı’ya yahut 19. yüzyıla özgü değildir. Kurmacanın diğer coğrafyalarda da kitleler tarafından gerçeklikle karıştırıldığı birçok örnekle bilinmekte. Aynı zamanda 21. yüzyıl kurmaca tüketicilerinin televizyon dizilerinde ölen karakterler için gazeteye ilanlar vererek yas tutması, karakterlerin ölüm yıl dönümlerini kutlaması ve kötü karakterleri canlandıran oyuncuları sokakta darp etmesi de sıklıkla karşılaşılan bir durum. Bölümün kapanışında, aradan yüzyıllar geçmesine rağmen diziselliğin farklı bir medya aracılığıyla gündelik hayatın parçası olduğu bu zamanda değişmeyen tek gerçeğin kitlelerin garkolma durumu olduğunu söylemek elbette yanlış olmayacaktır.

## BÖLÜM 4

### SONUÇ

Bu tezin önsözünde çalışmanın çıkış noktasının Türkçe edebiyat tarihinde ilk romancılara ve romanlara Batı ile kurdukları ilişki üzerinden yapılan acemilik, taklit ve yapaylık eleştirisi olduğu söylenmiştir. Aynı zamanda ilk romanların aslında birer tefrika roman olduğu ve dizisellik mantığının araştırmacılar tarafından sürekli göz ardı edilerek ilk romanlara anakronik yaklaşıldığı belirtilmiştir. Tezin temel amacının ise bu eleştiriler göz önünde bulundurularak Ahmet Mithat'ın 1874 yılında kaleme aldığı *Hasan Mellâh* romanıyla bir yıl sonra bu romana ek olarak yazdığı *Zeyl-i Hasan Mellâh*'da var olan ikincil kaynaklardan etkilenme durumunun bir taklit etme değil, tam tersine yaratıcı bir üretim pratiği olarak tezahür ettiğini göstermek olduğu söylenmiştir. Bu iddiayı kanıtlamak için de yazarın iki romanını oluştururken etkilendiği ikincil kaynaklar ortaya konarak romanlarında bu kaynaklardan ne ölçüde yararlandığı, bu kaynakları nasıl dönüştürdüğü ve dönüşümlerin nedenleri verilerek dizisellik mantığının uyarlamadaki yeri ortaya konmuştur. Tezin bu son bölümünde ise tez boyunca yapılan saptamalar ve varılan sonuçlar bölüm bölüm ele alınacaktır.

Çalışmanın giriş bölümünde Türkçe edebiyat tarihinde ilk romancılara ve romanlara karşı seçkin tutumunun nedenlerini daha iyi gösterebilmek adına öncelikle Howard Mancing'in (2005) Avrupa'da romanın ortaya çıkışına yönelik farklı yaklaşımları ortaya koyduğu "The Novel" [Roman] yazısına gönderme yapılmıştır. Mancing bu yazıda romanın ortaya çıkış sürecine dair ortaya atılan üç farklı yaklaşımdan bahseder. Bunlar "romanın yükselişi" olarak adlandırılan Anglo-Amerikan teorisi, "antik roman"ı sahiplenen klasik yaklaşım ve son olarak da Mikhail Bakhtin'in "romanın ortaya çıkışı" teorisidir (s. 398). Mancing, makalesinin

devamında Anglo-Amerikan yaklaşımın adını Ian Watt'ın (1957) *The Rise of the Novel* [Romanın Yükselişi] kitabından aldığını söyler. Mancing'in aktardıklarına göre Watt bu kitapta romanın ilk kez 18. yüzyıl İngiltere'sinde Defoe, Richardson ve Fielding gibi yazarların eserleriyle ortaya çıktığını ve bu yazarlardan önceki tüm türlerin ilkel bir ön-roman olduğundan bahseder (s. 399). Türkçe roman üzerine yazılan edebiyat tarihi kitaplarında 19. yüzyıl Osmanlı'sında roman türünün ortaya çıkışı da bu kuramla birlikte incelenmiştir. Dolayısıyla, romanın merkezini 18. yüzyıl İngiltere'si olarak gören bu yaklaşımdan yola çıkarak ilk Türkçe romanları inceleyen araştırmacılar seçkin bir tavırla bu romanları Batı'nın bir kopyası olarak görmüş, ilk romancıları ise Batı'yı taklit eden birer acemi yazar olarak nitelendirmişlerdir. Buradan yola çıkarak giriş bölümünde Türkçe edebiyat tarihinde etkilenme, uyarılma ve dizisellik kavramlarının nasıl ele alındığını göstermek için hâkim söylemin oluşmasında oldukça etkili olan Ahmet Hamdi Tanpınar, Güzin Dino, Ahmet Evin, Berna Moran, Robert P. Finn ve Jale Parla gibi araştırmacıların kitapları incelenmiştir. Bu incelemeler doğrultusunda başta Tanpınar olmak üzere diğer bütün araştırmacıların ilk romancıları ve romanları değerlendirirken seçkin ve küçümseyici bir tavır takındıkları ortaya konmuş ve diziselliğin göz ardı edilen bir kavram olduğu gösterilmiştir. Bu kısımda çok kapsamlı bir edebiyat tarihi değerlendirmesi yapmanın çalışmanın amacını aştığını belirtmek gerek. Dolayısıyla, asıl gösterilmek istenen anaakım edebiyat tarihinin oluşmasında önemli rolü olan araştırmacıların etki meselesini nasıl ele aldığı ve refleks haline dönüşen bu yorumların Tanpınar'dan (1949) Jale Parla'ya (1990) kadar nasıl alıntılanarak tekrar edildiğidir. Bu çalışmaların kronolojik olarak sıralanması ve aralarındaki diyalogun gösterilmesi, refleks dönüşen eleştirilerin hangi yolla günümüze kadar geldiğini ortaya koyması bakımından önemlidir.

Bölümün devamında, etkilenme durumunun Ahmet Mithat'ın romancılığındaki yerini ve uyarlama pratiklerini *Çengi*, *Haydut Montari* ve *Hasan Mellâh* gibi romanların önsözleri üzerinden göstermek amaçlanmıştır. Burada temel hedef Ahmet Mithat'ın Batı'daki hangi romanlardan ne ölçüde etkilendiğini ve bu etkilenme durumunu belirleyen unsurları ortaya koymak olmuştur. Buradan hareketle yazarın yaptığı uyarlamaların edebiyat tarihlerinde belirtildiği gibi şüursuz birer taklit olmadığı, aksine bu durumun, içinde dizisellik mantığını da bulunduran bilinçli bir üretim pratiği olduğuna dikkat çekilmiştir.

Bölümde daha sonra araştırmacılar tarafından ilk romanlar konuşulurken göz ardı edilen tefrika romanın kısa tarihi verilerek, bu türle günümüz roman anlayışı arasındaki farklar ortaya konmuştur. Aynı gibi görünen bu iki farklı türün kendine has anlatı teknikleri olduğu belirtilmiş ve ilk romanların arkasında yatan dizisellik mantığının göz ardı edilmesinin romanları değerlendirirken yol açtığı sorunlar ortaya konmuştur. Ardından David Coward'ın (1997) 19. yüzyıl Fransa'sında popüler kurmacanın serüvenini incelediği "Popular Fiction in the Nineteenth Century" [On dokuzuncu yüzyılda Popüler Kurmaca] başlıklı makalesinden hareketle, gelenekten ve diğer yazarlardan etkilenmenin tefrika romancılar arasında ne kadar sıklıkla karşılaşılan bir durum olduğu gösterilmiştir. Burada asıl amaçlanan etkilenmenin yalnızca ilk Türkçe tefrika roman yazarları için değil, edebiyat tarihlerinde yüceltilen Fransız tefrika roman yazarları için de geçerli olduğunu göstermektir. Böylelikle taklit olarak addedilen ilk Türkçe romanların Batı'daki sözde orijinallerinin de başka bir kaynaklardan etkilendiği ortaya konarak "orijinal" kavramının inşa edilmiş bir terim olduğuna vurgu yapmak amaçlanmıştır.

Girişte son olarak, daha sonra özellikle *Zeyl-i Hasan Mellâh* romanının incelendiği üçüncü bölümde tartışılacak gerçek-kurmaca belirsizliği ve dizisellik

mantığının ilişkisi ortaya konmuştur. Roman türünün, ortaya çıktığı andan itibaren kurmaca olduğunu saklayarak anlatılanların gerçek olduğuna okuyucuyu ikna etmeye çalıştığı belirtilmiştir. Bunun nedeni ise okuyucunun anlatılanların gerçek olduğuna inanarak metne kapılmasını, garkolmasını sağlamak olduğu söylenmiş ve konu hakkında ayrıntılı incelemenin çalışmanın üçüncü bölümünde yapılacağı belirtilmiştir.

Çalışmanın “*Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*’da Gelenekten ve Batı Romanından Etkilenme” başlığını taşıyan ikinci bölümünde Ahmet Mithat’ın önsözünde Alexandre Dumas’ın *Monte Cristo*’suna nazire olarak yazdığını söylediği *Hasan Mellâh* romanında kaynak metni nasıl dönüştürdüğü, bu dönüşümde müdahil anlatıcının rolü ve dönüşümün ideolojik nedenleri ortaya konmuştur. Bölümün metodolojik arka planını Franco Moretti’nin “Conjectures on World Literature” [Dünya Edebiyatı Üzerine Varsayımlar] (2000) başlıklı makalesinde yerel edebiyatlarda romanın meydana çıkması üzerine ortaya koyduğu önemli saptamalar oluşturmaktadır. Moretti bu makalede yerel edebiyatlarda romanın ortaya çıkışını “yabancı biçim, yerel malzeme ve yerel form; daha basit haliyle: yabancı olay örgüsü-yerel karakterler ve yerel anlatı sesi” şeklinde formüle eder (s. 65). Bu bölümde Moretti’nin formülünden yola çıkarak Ahmet Mithat’ın *Hasan Mellâh*’ta yabancı biçim ve olay örgüsü için önsözde atıfta bulunduğu *Monte Cristo*’yu, yerel malzeme olarak da gelenekteki âşık hikâyelerini kullandığı gösterilmiştir. Ahmet Mithat’ın uyarlama pratiğinde ise müdahil anlatıcının “yerel anlatı sesi” olarak dönüşümleri okuyucuya aktarması bakımından oldukça işlevsel olduğu aktarılmıştır. Etki ve uyarlama meselesine alternatif bir yaklaşım sunmayı hedefleyen bu bölüm, *Hasan Mellâh*’ı Franco Moretti’nin yaklaşımıyla okuyarak metindeki yapılan uyarlamaları ortaya koyması bakımından edebiyat tarihindeki klasik yaklaşımdan

ayrılmaktadır. Daha önce Berna Moran (2015) “Âşık Hikâyeleri, *Hasan Mellâh* ve İlk Romanlarımız” makalesinde *Hasan Mellâh*’ta âşık hikâyelerinin yapısının kullanıldığını ortaya koymuştur. Ancak Moran’ın, çalışmasında *Monte Cristo* ile olan ilişkiyi göz ardı ettiği şu bölümde açıkça görülür:

Ahmet Mithat ilk roman *Hasan Mellâh*’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. (s. 32)

Bu pasajda Moran, *Hasan Mellâh* ve *Monte Cristo* arasında karşılaştırmalı herhangi bir yakın okuma yapmaya gerek duymadan Ahmet Mithat’ın kaynak metnin yapısını ve temasını almak yerine gelenekteki hikâyelerin yapısını almayı tercih ettiğini belirtir. Ancak tezin bu bölümünde ortaya çıkan sonuçlar iki metin arasında tema, yapı ve karakterizasyon bakımından oldukça benzer özellikler olduğu yönündedir. Bu sonuçlardan kısaca bahsetmek gerekirse, Ahmet Mithat *Monte Cristo*’dan ilk olarak macera anlatı yapısını almıştır. *Monte Cristo*, 117 farklı bölümden oluşur ve bölümler çerçeveyi oluşturan Edmond Dantés’in intikam hikâyesini destekleyecek birçok gömülü anlatıdan meydana gelir. Her bölümde gömülü anlatıların içerisinde yer alan farklı hikâyeler çerçeve hikâyeye hizmet eder. Bu bağlamda Ahmet Mithat’ın romanı da 71 farklı hikâyeden oluşur ve aynı şekilde her bölüm Hasan Mellâh’ın macerasını içeren çerçeve hikâyeye bağlanır. Ayrıca, Ahmet Mithat’ın ve Alexandre Dumas’ın kullandıkları anlatıcı tipi de benzeşmektedir. İki romanda da anlatıcı, olaylara müdahale eden, kişiler hakkında yorum yapan müdahil anlatıcıdır. Ahmet Mithat romanında *Monte Cristo*’da kurulan coğrafi ortamdan da yararlanır. İki roman da birbirine benzer coğrafyalarda geçer, bu coğrafyalara ek olarak Ahmet Mithat Hasan Mellâh’ın hikâyesini Akdeniz kıyılarının yanında Osmanlı topraklarına da getirir. İki romanda birbirine benzer unsurlardan bir diğeri ise *Hasan Mellâh*’taki

Esmâ karakteri ile *Monte Cristo* 'daki Haydée karakteridir. İki karakter de kaçırılıp köle olarak satılırlar ve sonunda başkarakterler tarafından satın alınırlar. Her iki romanda da başkarakterler bu iki karaktere âşık olur ve karakterlerin değişiminde önemli rol oynarlar. Hem Hasan Mellâh hem de Edmond Dantes işledikleri günahların kefareti olarak birbirine âşık iki genci evlendirir ve koruma altına alır. *Hasan Mellâh* 'ta bu iki genç Hasan'ın tecavüz etmeye kalktığı Esmâ ve onun âşığı Timur Bey iken, *Monte Cristo* 'da bu iki genç Maximillian ile baş düşmanlarından birinin kızı Valentine'dır. Ahmet Mithat, tabii ki romanında *Monte Cristo* 'nun bütün özelliklerini kopyalamaz. Yazar, kaynak metnin “intikam” temasını dönemin okurunu daha az tedirgin edecek “aşk” temasına dönüştürür. *Monte Cristo* 'da Edmond Dantes Hristiyan inancını arka plana atan ve yeri geldiğinde tanrıdan çok şeytana inanan bir karakterken Hasan Mellâh romanın başından sonuna inancı sağlam bir Müslüman kahramandır. Son olarak da Ahmet Mithat'ın *Monte Cristo* 'daki Katalan ve İspanyol ikili zıtlığını dönemin okurunun çok iyi bildiği Hristiyan-Müslüman ikili zıtlığına dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Özetin özeti olarak değerlendirilebilecek bu sonuçlar, Moran'ın söylediklerinin aksine Ahmet Mithat'ın *Monte Cristo* 'nun temasını, yapısını ve diğer özelliklerini *Hasan Mellâh* 'ta Osmanlı toplum yapısına uyarlayarak kullandığını gösterebilecek niteliktedir. Fakat Moran'ın ilk romancılara olan küçümseyici tavrı bu durumu görmesine engel olur.

Daha önce *Hasan Mellâh* üzerine olmasa da ilk yazarlardan olan Namık Kemal'in *İntibah* metnine Franco Moretti'nin bahsedilen formülüyle yaklaşan çalışmanın olduğunu da belirtmek gerek. *Hasan Mellâh* üzerine yapılan bu okumanın argümanının oluşmasına katkıda bulunan Erol Köroğlu'nun (2012) “‘Hançerli Hanım’ mı, ‘Mirat-i Aşk’ mı? Bir Hikâyenin Dönüşüm Sürecinde Etkilenen ve

Etkileyen Olarak *İntibah*” başlıklı makalesi ilk romanlarda etki meselesi üzerine yol gösterici bir çalışma olması bakımından değerlidir.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümü olan “*Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*’da Etkilenme Biçimleri ve Dizisellik”te Ahmet Mithat’ın *Hasan Mellâh*’ın tefrikasının bitmesinden bir yıl sonra, 1875 yılında bu metne ek olarak yazdığı *Zeyl-i Hasan Mellâh*’a odaklanılmıştır. Bu bölümün başında yazarın metni oluşturmasında etkili olan unsur ortaya konmuştur. Ahmet Mithat romanın mukaddime bölümünde okuyucudan gelen eleştiri mektuplarından bahseder. Mithat’ın aktardıklarına göre bu mektuplarda romandaki dört karakterin sonlarının getirilmediği yazılıdır. Buradan hareketle yazar romanın antagonisti olan Domingo Badia’nın hikâyesini ayrı bir romanda yazacağı için sonunu getirmediğini ancak okuyucunun isteği üzerine diğer üç karakteri de ekleyerek *Zeyl-i Hasan Mellâh*’ı yazdığını belirtir. Bu doğrultuda bölümde ilk ortaya konan durum okuyucunun yazarın kurmacasını inşa etmesinde dış unsur olarak etkili olduğudur. Bölümün devamında okuyucunun tefrika romanların oluşum sürecindeki etkisi Fransız tefrika romancılardan örnekler verilerek gösterilmiş ve bu yazarların da metinlerini oluştururken okuyucunun isteklerini dikkate aldığı ve gelen taleplere göre kurgularını şekillendirdiği belirtilmiştir. Böylelikle Ahmet Mithat’ın çok okunan *Hasan Mellâh*’a okuyucunun isteklerini göz önünde bulundurarak bir ek yazmasının tefrika mantığıyla örtüştüğü ortaya konmuştur.

Daha sonra Ahmet Mithat’ın *Zeyl-i Hasan Mellâh*’ta *Tarih-i Cevdet* ve Monsieur Thiers tarihi gibi dönemin ünlü tarih kitaplarına gönderme yaparak, yazdıklarının gerçek olduğunu iddia ettiği belirtilmiştir. Bölümün devamında yazarın bu iddiasını tarihin her şeyi anlatamayacağı ve anlattığı olayları ise eksiksiz aktaramayacağı üzerinden kanıtlamaya çalıştığını metinden birçok örnek vererek

göstermek amaçlanmıştır. Ayrıca müdahil anlatıcı ve muhatabın, bu iddiaları kanıtlamadaki araçsallıklarına değinilmiştir. Tarih ve tarih yazımıyla girilen bu mücadelede yazara göre en hakiki bilgiyi okuyucuya aktaracak olan edebiyattır çünkü hikâye yazarları tarihçilerin bilemediği ve her ayrıntısını aktaramadığı olayları bile kolaylıkla aktarabilirler. Ahmet Mithat metninde tarihte olmadığını yahut eksik bırakıldığını söylediği yerleri kendi kurmaca hikâyeleriyle tamamlar. Metindeki bu kısımlar incelendiğinde ise yazarın buralara aşk, macera, entrika ve intikam konulu kurmaca hikâyeler eklediği görülmüştür. Yazar tarihte yaşandığı bilinen Jean-Baptiste Kléber’in suikastı, Jacques-François Menou’nun evliliği ve Müslüman olması gibi birçok olayın arka planına romanın antagonistini ekleyerek aşk ve entrika içeren hikâyeler üretmiştir.

Bölümün sonunda ise metinde yaratılan gerçek-kurmaca geriliminin nedenleri dizisellik mantığı üzerinden açıklanmıştır. Lennard J. Davis (1996) kitabının “The Romance: Liminality and Influence” [Romans: Eşiklik ve Etki] bölümünde roman ve romans arasındaki farklardan birinin romansların kurgusal bir olay örgüsü oluşturmak için gerçeği ve kurguyu karıştırdıklarını açıkça ortaya koyarken romanların kurgusal oluşlarını inkâr etme eğiliminde olduklarını söyler (s. 40). Davis’in bu söylediklerinden yola çıkarak roman türünün, ortaya çıktığı andan itibaren gerçek ve kurmaca arasındaki sınırı belirsizleştirmeye meyilli olduğu söylenmiştir. Ahmet Mithat da *Hasan Mellâh* ve *zeylinde* anlattıklarının masaldan ibaret olmadığını, gerçek olduğunu sık sık dile getirir. Ancak Ahmet Mithat’ın ek romanda yaptığı yalnızca anlatılanların gerçek olduğunu iddia etmekten fazlasıdır. Ahmet Mithat metnin gerçek olarak alımlanmasını yalnızca “burada anlatılanlar gerçektir” cümlesinin retorikine bırakmayarak dönemin ünlü tarih kitaplarına gönderme yapar. Dönemin okuyucusu tarih kitaplarında anlatılan olayları –bu

çalışmada yapıldığı gibi– rahatlıkla bulup okuyabilir. Ahmet Mithat’ın yaptığı ise bu olayların gerçekliğinin bilinmesinden faydalanarak edebiyatın anlatı teknikleri sayesinde aktardığı kurmaca hikâyelerin gerçek olaylar içerisinde erimesini sağlamaktır. Böylece okuyucu Ahmet Mithat’ın kurmaca hikâyelerini de gerçek olayların doğru anlatımı ya da bir uzantısı olarak okur. Bölümün devamında *immersion* [garkolma] kavramı üzerinden okuyucunun olayları gerçek olarak algılamasının sonucu tartışılmıştır. Günlük/haftalık/aylık yayınlanan tefrika romanların okunması ve yazarların maddi kazanç sağlaması için okuyucunun romana kapılması, yani garkolması gereklidir. Metindeki olayların gerçek olduğunu bilerek okuması da okuyucunun metne garkolmasını sağlayan etmenlerden yalnızca biridir. Ancak bu garkolma durumu dönemin okuyucusu için öyle kuvvetlidir ki İstanbul’da oynanan ilk tiyatrolarda oyun sonrası kötü karakteri canlandıran aktörleri dövmek için izleyicilerin beklediği söylenir (Esen, 2014b, s. 126). Hal böyle olunca Ahmet Mithat okuyucusunu romana çekebilmek için tarih kitaplarına atıfta bulunarak alengirli bir şekilde kendi kurmaca hikâyelerini bu kitaplardaki gerçek olayların içinde eritir ve okuyucunun metne garkolmasını sağlar.

Bu çalışma Ahmet Mithat’ın ilk büyük romanı ve onun zeylini anaakım Türkçe edebiyat tarihlerinde yazan basmakalıp eleştirilerden sakınarak incelemeyi amaçladı. Bu amaç doğrultusunda etki kavramının ve bu kavramın neden olduğu üretim pratiklerinin orijinal-taklit ikili zıtlığı içerisinde ele alınamayacak kadar kapsamlı ve derinlikli olduğu gösterilmeye çalışıldı. Günümüz akademik eleştiri ortamında etki ve etkilenme kavramı eskiden olduğu gibi muhafazakâr bir şekilde değerlendirilmemekte. Ancak konferanslarda, makalelerde ve tezlerde bu durumun içselleştirilmediği de aşikâr. Günümüzde hâlâ ilk romanları ve romancıları çağdaşlarıyla karşılaştırıp bunun neticesinde “bizde neden böyle değil” sitemi bir

refleks olarak varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda çalışmanın literatüre faydası bu refleksin dışına çıkarak Türkçe edebiyatın ilk romancılarından biri olan Ahmet Mithat'ın iki romanına yapılan yakın okumayla bu romanların küçümsenmeyecek kadar katmanlı yapısını göstermek olmuştur.

(See the Appendix for an extended abstract.)

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

The subject of this thesis is to analyze Ahmet Mithat's first novel *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1874) and its sequel *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1875) in terms of seriality, influence and adaptation.

The 19<sup>th</sup> century witnessed the occurrence of various fundamental changes in different areas in the Ottoman Empire. Especially along the founding of the Translation Office in 1833 many Western, specifically French, works translated into Ottoman Turkish and thusly the ongoing interaction with the West peaked. As a result of these cultural interactions, Turkish literature was introduced to new innovations, one of which, undoubtedly, is the “novel.” Ottoman intellectuals introduced this genre to the readers via translations and then, wrote the first examples in various creative ways.

The relationship that the early novelists established with Western literature has been one of the most cited subjects in the history of Turkish literature. Especially literary historians such as Ahmet Hamdi Tanpınar, Güzin Dino, Ahmet Evin, Berna Moran, Robert P. Finn and Jale Parla who have very instructive works on the first novelists and their novels analysed this relationship based on the binary opposition of “original-imitation.” By doing so, they consider the first Turkish novels as the “other” of Western ones from the beginning. As a result of this approach, they claim that the first novelists are only beginners who tried to copy the Western novels into Turkish, and their novels were the production of this cheap imitation process. On the other hand, literary historians mentioned above evaluated the first novels from the paradigm of 20<sup>th</sup> century by missing out that the first novels are actually serial

novels. By so doing, they overlooked the narrative techniques of the serial novel genre and considered the first novels as flawed. From this point forth, the first aim of this study is to consider the influence issue from a different angle and also, put forward the seriality matter which is overlooked by literary historians. To do so, this thesis will focus on Ahmet Mithat's first novel *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1874) and its sequel *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar* (1875) from the point of seriality, influence, and adaptation. The main target in the study is to demonstrate source texts that Ahmet Mithat was influenced during the adaptation process, how and why he preferred to alter these texts and what role seriality played in the process.

In the first chapter, firstly, I will try to show how the notions of seriality, influence and adaptation are considered in literary researches that are important for creating dominant discourse in the history of Turkish. Secondly, I will aim at demonstrating the importance of influence and adaptation in Ahmet Mithat's literary production by giving examples from his several works' prefaces. After that, I will mention the concept of seriality which has been ignored by literary historians as a result of defective reviews. Lastly, I will show how seriality plays an important role on the decision of authors while they prefer to use the other novels and making the limit of fact-fiction vague.

In the second chapter, I will talk about the practice of adaptation in Ahmet Mithat's first novel *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*. Comparative literature expert Franco Moretti (2000) dwells on the rising of the novel in local literatures in his article "Conjectures on World Literature." In this study, Moretti states that in local literatures, novels are produced according to this formula: "foreign form, local material- and local form, more simply, foreign plot; local characters; and then, local

narrative voice” (s. 65). Based upon this formula, I will try to show that in his novel, Ahmet Mithat uses Alexandre Dumas’ (père) *Le Comte de Monte-Cristo*’s foreign form and foreign plot. As to local material, he uses traditional *mesnevi*’s like *Kerem ile Aslı* and *Yusuf ile Züleyha*. That is to say, Ahmet Mithat adapts both *Le Comte de Monte-Cristo* and traditional *mesnevi* stories into his novel. The main target in this chapter is to show how Ahmet Mithat adapted *Le Comte de Monte-Cristo* and traditional *mesnevi* stories in his novel with an authorial narrator. And also, why he preferred to alter these texts.

Lastly, in the third chapter, I will focus on *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sir İçinde Esrar* which Ahmet Mithat writes at the request of the reader. In this novel, Ahmet Mithat claims that his novel based on actual events by referring famous history books namely *Tarih-i Cevdet* and history of Monsieur Thiers. However, Mithat challenges that history cannot represent the events completely, therefore he states that what he narrates is even more actual than history itself. The main argument in this chapter is to set forth that Ahmet Mithat adapts the actual events and people which are mentioned in the history books into his novel. The main purpose of this chapter is to show how Ahmet Mithat adapts the actual events and people into his novel in accordance with seriality and to reveal the reasons behind this adaptation.

## KAYNAKÇA

- Ahmet Cevdet. (1994). *Tarih-i cevdet 4. cilt*. M. Çevik (Haz.). İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Ahmet Mithat. (2000a). *Hasan Mellâh yahut sır içinde esrar*. A. Ş. Çoruk (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat. (2000b). *Zeyl-i Hasan Mellâh yahut sır içinde esrar*. A. Ş. Çoruk (Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ahmet Mithat. (2003). *Ahbar-ı asara tamim-i enzar*. N. Esen (Haz.). İstanbul: İletişim.
- Ali Bey. (1993). *The travels of ALI BEY in Morocco, Tripoli, Cyprus, Egypt, Arabia, Syria, and Turkey between the years 1803 and 1807*. Reading: Garnet Publishing.
- Benjamin, W. (2017). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Coward, D. (1997). Popular fiction in the nineteenth century. T. Unwin içinde, *The French novel* (s. 73-92). Cambridge: Cambridge University Press.
- Davis, L. J. (1996). *Factual fictions: The origins of the English novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Dino, G. (2008). *Türk romanının doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Elmas, N. (2011). *Romanın kapıları: Tanzimat romanında mukaddimeler ve hatimeler*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Esen, N. (2012). *Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar*. İstanbul: İletişim.
- Esen, N. (2014a). Ahmet Mithat'ın okuyucusu. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 97-104.
- Esen, N. (2014b). *Hikâye anlatan adam: Ahmet Mithat*. İstanbul: İletişim.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk romanının kökenleri ve gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Finn, R. P. (1984). *Türk romanı (ilk dönem 1872-1900)*. Ankara: Bilgi.
- Genette, G. (1997a). *Palimpsests: Literature in the second degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, G. (1997b). *Paratexts: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hutcheon, Linda. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Jahn, M. (2005a). Focalization. D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan içinde, *Routledge encyclopedia of narrative theory* (s. 173-179). Londra ve New York: Routledge.
- Jahn, M. (2005b). Narrative situations. D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan içinde, *Routledge encyclopedia of narrative theory* (s. 364-365). Londra ve New York: Routledge.
- Kaplan, M., & Enginün, İ., & Emil, B. (1974). *Yeni Türk edebiyatı antolojisi I*. İstanbul: İstanbul Fakültesi Matbaası.
- Köroğlu, E. (2007). “Milli hakikat” üzerine tezler: Attilâ İlhan’ın *Gâzi Paşa*’sında tarihyazımı ile tarihsel roman arasında sınır ihlalleri. *Toplum ve Bilim*, 109, 149-181.
- Köroğlu, E. (2012). “Hançerli Hanım” mı, “Mirat-i Aşk” mı? Bir hikâyenin dönüşüm sürecinde etkilenen ve etkileyen olarak İntibah. K. Yetiş içinde, *Edebiyatımızın üç zirvesi: Namıl Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Tahir* (s. 26-40). İstanbul: Elginkan Vakfı.
- Köroğlu, E. (2014). Aşırılık, suç ve düzeni (tefrika) romanda yazmak: Dürdane Hanım Örneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 127-170.
- Köroğlu, E. (2017). Tefrika roman. Furkan Günay ile Söyleşi. *PAN Dergi*, 2, 28-35.
- Mancing, H. (2005). The novel. D. Herman, M. Jahn, & M. L. Ryan içinde, *Routledge encyclopedia of narrative theory* (s. 398-404). Londra ve New York: Routledge.
- Moran, B. (2015). *Türk romanına eleştirel bir bakış I*. İstanbul: İletişim.
- Moretti, F. (2000). Conjectures on world literature. *New Left Review*, 1, 54-68.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede roman*. İstanbul: İletişim.
- Öztürk, V. (2014). Gerçekten kurmacaya: Gazeteci Ahmet Mithat'tan yazar Ahmet Mithat'a . *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 47, 171-182.
- Parla, J. (2016). *Babalar ve oğullar: Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim.
- Schaeffer, J-M. ve Vultur, Ioana. (2005). Immersion. D. Herman, M. Jahn, & M. L. Ryan içinde, *Routledge encyclopedia of narrative theory* (s. 364-365). Londra ve New York: Routledge.

- Strauss, J. (2014a). Milletler ve Osmanlıca: Osmanlı Rumlarının Osmanlı edebiyatına katkısı (19. -20. Yüzyıllar). Uslu, M.F. & Altuğ, F. (Ed.). *Tanzimat ve edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda modern edebi kültür içinde* (s. 139-193). İstanbul: İş Bankası.
- Strauss, J. (2014b). Osmanlı İmparatorluğu'nda kimler, neleri okurdu? (19.-20. Yüzyıllar). Uslu, M.F. & Altuğ, F. (Ed.). *Tanzimat ve edebiyat: Osmanlı İstanbulu'nda modern edebi kültür içinde* (s. 1-65). İstanbul: İş Bankası.
- Tanpınar, A. H. (2012). *19uncu asır Türk edebiyat tarihi*. İstanbul: Dergâh.