

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

EDEBİ ALINTILAR VE ATIFLAR BAĞLAMINDA 1870- 1908 ARASINDA
YAYIMLANAN TÜRK ROMANLARI ÜZERİNDE BİR İNCELEME

DOKTORA TEZİ

Fatma SÖNMEZ

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Mehmet NARLI

Balıkesir, 2015

T.C.

BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 200912512002 numaralı Fatma SÖNMEZ'in hazırladığı "Edebi Alıntılar ve Atıflar Bağlamında 1870- 1908 Arasında Yayımlanan Türk Romanları Üzerinde Bir İnceleme" konulu DOKTORA tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarıncatarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Başkan.....

Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....

Prof. Dr. Mehmet NARLI (Danışman)

Üye.....

Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....

Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....

Unvanı, Adı-Soyadı

Üye.....

Unvanı, Adı-Soyadı

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylım.

...../...../2015

Enstitü Müdürü

(Unvanı, Adı, Soyadı)

ÖZET

EDEBİ ALINTILAR VE ATIFLAR BAĞLAMINDA 1870- 1908 ARASINDA YAYIMLANAN TÜRK ROMANLARI ÜZERİNDE BİR İNCELEME

SÖNMEZ, FATMA

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. MEHMET NARLI

2015, 342 sayfa

“Edebi Alıntılar ve Atıflar Bağlamında 1870- 1908 Arasında Yayınlanan Türk Romanları Üzerinde Bir İnceleme” adlı bu çalışma, Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e kadarki süreçte yayınlanan Türk romanlarında yer alan “edebi alıntı ve atıfların” ne amaçla yapıldıklarını, romanların anlamlarına etkilerinin ve katkılarının ne olduklarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Bu çerçevede tezimizin temel amacını belirlenen romanlardaki edebi alıntılar ve atıfların romanların ve yazarlarının edebi ve kültürel kaynaklarını göstermeye çalışmak olarak belirleyebiliriz. Bu amaca ulaşmak için metinler arası bir düzlemde çalışmak gerekmektedir. Öte yandan metinler arasılık yöntemi, belirlenen romanlardaki “edebi alıntı ve atıflarla” sınırlıdır. Genel bir tespit olarak diyebiliriz ki her metnin kendinden önceki metinlerle, her yazarın da kendinden önceki veya çağdaşı olan yazarlarla bir ilişkisi vardır. Türk edebiyatında romanın ortaya çıkış sürecindeki eserler üzerine yapılan bu çalışmada sözü edilen ilişkilerin varlığının daha belirgin olduğunu söyleyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, edebi alıntı, edebi atıf, metinler arasılık.

ABSTRACT

AN INVESTIGATION OF TURKISH NOVELS PUBLISHED BETWEEN 1870 AND 1908 ON THE MATTER OF LITERARY QUOTATIONS AND CITATIONS

SÖNMEZ, FATMA

Phd Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Adviser: Prof. Dr. MEHMET NARLI

2015, 342 pages

This study, which was called as “An Investigation of Turkish Novels Published Between 1870 and 1908 on the Matter of Literary Quotations and Citations”, established the purpose of “literary quotations and citations” used in and their contribution and effect on to how novels constructed from Tanzimat Era to Second Constitutional Period. In this regard, it is possible to establish the main objective of this study as using literary quotations and citations in order to show literal and cultural sources for novels and their authors in this era. Within this scope, there is a need to study this period's written work on intertextuality platform. However, it should be noted that the use of intertextuality will be limited to literary quotations and citations. As a general statement, it is possible to say that every novel and novelist have links with their equals in earlier eras and aforementioned relationship is more significant for the novels investigated in this study.

Key Words: Turkish novel, literary quotes, literary citations, intertextuality.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
ÖN SÖZ.....	viii
KISALTMALAR	xiii
1.GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç.....	1
1.3. Önem.....	1
1.4. Varsayımlar.....	2
1.5. Sınırlılıklar.....	2
1.6. Tanımlar.....	7
2. İLGİLİ ALAN YAZIN	10
2.1. Kuramsal Çerçeve	10
2.1.1. Edebi Gelenek.....	10
2.1.2. Edebi Alıntı.....	10
2.1.3. Edebi Atıf.....	11
2.1.4. Roman.....	11
2.1.5. Kurgu.....	18
2.2. İlgili Araştırmalar	20

2.2.1.	Kitaplar	20
2.2.2.	Makaleler.....	31
2.2.3.	Tezler.....	34
3.	YÖNTEM.....	36
3.1.	Araştırmanın Modeli.....	36
3.1.1.	Tanım	36
3.1.2.	Kuram.....	36
3.1.3.	Köken	37
3.1.4.	Kapsam	41
3.2.	Bilgileri Toplama Kaynakları	41
3.3.	Bilgilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi	42
4.	BULGULAR VE YORUMLAR (ANA TARTIŞMA)	43
4.1.	İŞLEVLERİNE GÖRE EDEBİ ALINTILAR	43
4.1.1.	Anlamı Güçlendirmek İçin Yapılan Edebi Alıntılar	43
4.1.1.1.	Şiirlerden Yapılan Edebi Alıntılar.....	44
4.1.1.2.	Romanlardan Yapılan Edebi Alıntılar	90
4.1.2.	Kurguyu Güçlendirmek İçin Yapılan Edebi Alıntılar	92
4.1.2.1.	Şiirlerden Yapılan Edebi Alıntılar.....	92
4.1.3.	Eleştiri İçin Yapılan Edebi Alıntılar	109
4.1.3.1.	Şiirlerden Yapılan Edebi Alıntılar.....	109
4.2.	İŞLEVLERİNE GÖRE EDEBİ ATIFLAR.....	116

4.2.1.	Anlamı Güçlendirmek İçin Yapılan Edebi Atıflar	116
4.2.1.1.	Romanlara Yapılan Edebi Atıflar	116
4.2.1.2.	Şiirlere Yapılan Edebi Atıflar	143
4.2.1.3.	Diğer Edebi Türlere Yapılan Edebi Atıflar.....	146
4.2.1.4.	Yazara/Şaire Yapılan Edebi Atıflar	164
4.2.2.	Kurguyu Güçlendirmek İçin Yapılan Edebi Atıflar.....	198
4.2.2.1.	Romanlara Yapılan Edebi Atıflar	198
4.2.2.2.	Şiirlere Yapılan Edebi Atıflar	215
4.2.2.3.	Diğer Edebi Türlere Yapılan Edebi Atıflar.....	217
4.2.2.4.	Yazara/Şaire Yapılan Edebi Atıflar	225
4.2.3.	Eleştiri İçin Yapılan Edebi Atıflar	251
4.2.3.1.	Romanlara Yapılan Edebi Atıflar	251
4.2.3.2.	Diğer Edebi Türlere Yapılan Edebi Atıflar.....	260
4.2.3.3.	Yazara/Şaire Yapılan Edebi Atıflar	264
4.2.4.	Özetlemek İçin Yapılan Edebi Atıflar	278
4.2.4.1.	Romanlara Yapılan Edebi Atıflar	278
4.3.	ROMANLARIN ÖN SÖZLERİNDE YER ALAN EDEBİ ATIFLAR..	281
5.	SONUÇLAR VE ÖNERİLER	294
5.	1. SONUÇLAR.....	294
5.	2. ÖNERİLER.....	322
	KAYNAKÇA	323

ÖN SÖZ

On dokuzuncu yüzyıl, genel olarak “Osmanlı modernleşmesi” de denilen siyasal, iktisadi, kültürel ve edebi yeniliklerin yaşandığı bir dönemdir. “Batılılaşma” adı da verilen bu hareketlere neden olan “itici güçleri” şu şekilde sıralamak mümkündür: On beşinci ve on altıncı yüzyıllarda önce Rönesans ve Reform hareketleri, sonrasında ise ticaret yollarının değişmesi ile Osmanlı Devleti’nin düşük fiyatlı bir hammadde kaynağı haline gelmesi ve bu durumun on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Batı’da oluşan Sanayi Devrimi ile hızlanmasıdır. Tüm bunların etkisi ile Osmanlı Devleti’nde daha öncekilerin aksine sadece askeri alanlarda değil, kültürel ve iktisadi alanlarda da bir değişim zorunlu hale gelmiş ve bu şekilde “Batılılaşma” hareketleri başlamıştır. On dokuzuncu yüzyıl, bu alanlarda olduğu gibi Türk edebiyatında da bir dönüm noktasıdır, çünkü Batıda var olan bazı edebi türler yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebiyatımızda da görülmeye başlamıştır. Bu yeni türler arasında özellikle romanın önemli ve etkili bir yeri vardır. Öte yandan romanı oluşturan sosyal ve kültürel hayatın Osmanlı toplumunda olmaması, anlatım tekniği, roman dili ve üslubu çevresindeki yetersizlikler ve bazı araştırmacıların vurguladıkları sansürün ağır baskısı (Finn, 2003, 7-8) ile roman, bu dönemde istenen yetkinliğe ulaşamamıştır.

Romanın Türk edebiyatındaki varlığını “tercüme, adaptasyon ve telif” şeklinde genel süreçlerle belirlemek mümkündür. 1859’da Yusuf Kamil Paşa’nın Fenelon’dan çevirdiği *Telemak* ile başlayan romanla tanışma serüvenimizde çevrilen romanların gelişigüzel seçildiği görülmektedir. Güzin Dino, bu çevirilerin çoğunun asıllarına göre sakat ve uydurma olduğunu söyler ve yapılan çeviriler içinde Yusuf Kamil Paşa’nın *Fenelon*’u ile Rezaizade Mahmut Ekrem’in *Atala*’sını bunların dışında tutar (Dino, 2008, 49). Türkçeye çevrilmek için seçilen romanlarda aşk ve macera konularına önem verildiği görülmektedir (Dino, 2008, 42). Telif roman tarihimizin 1872’de Şemsettin Sami’nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseri ile başladığı bilinmektedir. Öte yandan ilk dönem romancılarımız, kendi edebiyat tarihlerinde örnekleri olmadığından ve Osmanlı-Türk toplumunun yaşayış

tarzının verdiği sınırlılıklar yüzünden bu süreçte özellikle Batılı popüler romanlardan hareketle adapte romanlar yazmışlardır. Tercüme ve adaptasyon dışında üreilmeye başlanan telif roman sürecinde de Batılı eserlere ve yazarlara önemli oranda atıflar yapılmaktadır. Hatta çok az olmakla birlikte bu kaynaklardan alıntılar yapıldığı da görülmektedir. Bununla birlikte köklü Divan ve Doğu şiirinin ve halk edebiyatı geleneğinin etkisiyle bu alanlardaki metinlerden de yararlanmaya devam etmişlerdir. Bununla kast ettiğimiz şey Türk romanının doğuşunda hem Batı edebiyatından yapılan çevirilerin hem de kendisinden önceki anlatılarının etkili olduklarıdır, fakat belirtmek gerekir ki Tanzimat yazarları özellikle şiir alıntılarını kendi edebi kaynaklarından yaparlar. Bu da yazarların bağlı oldukları kültürel ve edebi miras açısından oldukça doğal bir sonuçtur. Dolayısıyla Tanzimat yazarlarının kültürel ve edebi arka planında Batı ve Doğu edebiyatları yan yana durmaktadır. Bu durum bizde şu soruya bir cevap arama ihtiyacı doğurmuştur: 1870- 1908 arası Türk romanları Doğu (Türk-Arap-Fars edebiyatları) ve Batı (Bu dönem için kast edilen daha çok Fransız edebiyatıdır) kültür dairelerinden edebi açıdan hangi amaçlarla ve ne şekillerde faydalanmışlardır? Türk romanının gelişim çizgisini görebilmek için onun oluşumuna katkı sağlayan unsurları bilmemiz gerektiğini düşünürüz. Bu katkıların ortaya çıkarılması ilk dönem Türk romanlarının daha doğru anlaşılmasını sağlayacaktır. Robert P. Finn'in, *Türk Romanı* (İlk dönem, 1872- 1900) adlı çalışmasındaki tespiti şöyledir; *“İlk Türkçe romanlar, Fransız örneklerden yola çıksalar da hem biçim, hem gelişim açısından Yakındoğu öyküleme geleneğiyle klasik Osmanlı şiirinin, yani Divan geleneğinin zengin entelektüel içeriğinden kaynaklanan birtakım öğeleri de barındırırlar.”* (Finn, 2003, 2). Onun bu tespiti tezimizden çıkan edebi alıntıları ve atıfları doğrular niteliktedir. 1870-1908 arasında yayımlanan romanların, edebi alıntılar ve atıflar bağlamında taranmasının ve bu edebi alıntı ve atıfların tespit edilmesinin Türk romanının kuruluşundaki ve gelişimindeki edebi arka planı gösterdiği gibi romancılarımızın birikimlerini ve vermek istedikleri mesajların anlamlarını kavramamıza yardımcı olacaktır.

Çalışmanın yaslanacağı inceleme ve çözümle yöntemi açısından “metinler arasılık” kavramı oldukça önemlidir, çünkü romanlarda bulunan ve başka bir metinden gelen ibareler, atıf yapılan metin ya da kişi adları metinler arası düzlemde ele alınmak zorundadır. Gerçi bu çalışma bütünüyle metinler arası yöntemle yürütülen bir çalışma değildir, çünkü metinler arası ilişkilerin; gizli alıntı (aşırma) ve anıştırma gibi ortak birliktelik ilişkilerinin diğer unsurları ile yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm ve öykünme (pastiş) gibi türev ilişkileri üzerinde durulmamıştır. Buna gerekçe olarak da 1870- 1908 arası dönemin uzunluğu gösterilebilir.

“Edebi Alıntılar Ve Atıflar Bağlamında 1870- 1908 Arasında Yayımlanan Türk Romanları Üzerinde Bir İnceleme” adlı çalışmamızda anılan tarihler arasında kitap olarak yayımlanan toplam doksan bir romanla Ahmet Mithat’ın *Letâif-i Rivayât* serisinde yayımlanan ve hikâye olarak tanımlanan ancak kurguları açısından roman karakterinde olduğunu düşündüğümüz *Firkat* (1287/1870), *Yeniçeriler* (1288/1871), *Bahtiyarlık* (1302/1885), *Cinli Han* (1302/1885), *Çingene* (1304/1887), *Diplomalı Kız* (1307/1890), *Dolaptan Temaşa* (1307/1890) ile yine hikâye olarak tanımlanan ancak roman niteliğinde olduğunu düşündüğümüz Emin Nihat’ın *Müsameretname*’sinde yer alan *Faik Bey ile Nuridil Hanım’ın Sergüzeşti* ile *İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti* edebi alıntılar ve edebi atıflar açısından taranmıştır. Bu romanların altmış üç tanesinde ve *Letâif-i Rivayât* serisi içerisinde yukarıda adı geçen yedi hikâyenin altısında (*Firkat* hikâyesi hariç), *Müsameretnâme*’nin ise yine yukarıda adı geçen iki hikâyesinde edebi alıntı ve atıflar tespit ettik. Bu türden bir çalışma ilk kez yapıldığından bunların hepsini vermeyi uygun gördük. Daha önce 1999 yılında Gonca Gökalp tarafından “Tanzimat Edebiyatında Gelenekten Gelen Unsurlar (Sözlü Kültür Etkileri Doğrultusunda XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Yapı: Konu, Kurgu, Öykü, Kişi)” adlı bir doktora tezi yapılmıştır. Bu tezde Gökalp’in de belirttiği gibi XIX. yüzyılın son çeyreğine kadarki süreçte Türk edebiyatında yazılı anlatı türünde verilmiş 1796- 1876 yılları arasındaki süreden seçilen on altı eserin (*Akabi Hikâyesi* [1851], *Muhayyelat-ı Ledünn-i İlahi* [1852- 1853], *Hayalat-ı Dil* [1868], *Müsameretnâme*; *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü*

Cefakeş; Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat; Gülzar-ı Hayal [1871- 1872], Sergüzeşti Kalyopi; Seyr-i Servinaz; Âşık ile Maşuk Dürbünü ve Her Milletin Güzeli; Muhadese-i Dil ü Âşık [1873], Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar [1874], Felatun Beyle Râkım Efendi; Öksüz Kaptan; Tesadüf-i Acibe ve Hikâye-i Garibe Yahut Üç Sergüzeşt [1875], İntibah [1876]) sözlü kültürden gelen özellikleri yapısal ve kurgusal olarak incelenmiştir. Çalışma bizim için oldukça aydınlatıcı olduğu gibi bu türde yapılan nadir incelemelerden olması açısından da kıymetlidir. Tezimizde edebi alıntılar ve atıflar bizi de geleneğe mecburi olarak yönlendirdiğinden bu çalışma ile ortak olan tek noktamızın bu olduğu belirtilebilir. Biz, eserleri yapısal ve kurgusal açıdan incelemediğimiz gibi amacımız metinlerin, metinler arasılığını bir açıdan (edebi alıntı ve atıflar doğrultusunda) göstermeye çalışmaktır.

Çalışmamız önsöz, giriş, ilgili alan yazın, yöntem, bulgular- yorumlar, sonuç ve öneriler ile kaynakça başlıklarından oluşmaktadır.

“Giriş” bölümünde çalışmamızla ilgili tanım, kuram, problem, varsayım, sınırlılıklar gibi kavramlar açıklanmaktadır.

“İlgili Alan Yazın” bölümünde roman, metinlerarasılık gibi tür ve yöntemler hakkında yapılan çalışmalar üzerinde durulmaktadır.

“Bulgular ve Yorumlar” başlığını taşıyan ve çalışmamızın ana bölümünü oluşturan kısmı kendi içerisinde üç bölüme ayırdık. Birinci bölüm olan “İşlevlerine Göre Edebi Alıntılar” başlığını romanlardan ve şiirlerden yapılan alıntılar şeklinde gruplandırdık. Bunları da kendi içlerinde bu alıntıların hangi amaçlarla yapıldığını gösterebilmek için anlamı güçlendirmek, kurguyu güçlendirmek ve eleştiri için yapılan edebi alıntılar şeklinde alt başlıklara ayırdık.

“İşlevlerine Göre Edebi Atıflar” başlığı altındaki ikinci bölümde de aynı gruplandırmayı kullandık ancak bunlara ek olarak diğer edebi türlerden yapılan atıflar ile yazarlara ve şairlere yapılan atıflar şeklinde iki madde daha ekledik. Bu gruplandırmalardaki atıfların hangi amaçlarla yapıldıklarını ise

anlamı güçlendirmek, kurguyu güçlendirmek, eleştiri için ve özetlemek için yapılan atıflar şeklinde alt başlıklara ayırdık.

“Romanların Önsözlerinde Yer Alan Edebi Atıflar” şeklindeki üçüncü başlık altında ise romanın kurgusunda yer almayan edebi atıfları tespit edip değerlendirdik.

Sonuç ve öneriler bölümünde ise çalışmamızdan çıkan sonuçları bir bütün halinde değerlendirdik ve çalışmamız süresince karşılaştığımız zorluklardan hareketle bunların halledilebilmesi için neler yapılabileceğini kısaca belirttik.

Yararlandığımız kaynakların ve incelediğimiz romanların künyeleri çalışmamızın sonundaki “Kaynakça”da gösterilmiştir.

Bu çalışmayı hazırlamam konusunda bana fikir veren, çalışma süresince değerli bilgilerini ve desteğini her zaman yanımda hissettiğim danışman hocam saygıdeğer Prof. Dr. Mehmet NARLI'ya teşekkür etmenin yanı sıra minnetlerimi borçluyum. Çalışmam süresince değerli fikirlerini ve bilgilerini benden esirgemeyen, titizliği ve disiplini ile örnek aldığım saygıdeğer hocam Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK'e, değerli varlığı ve bilgileri ile destek olan hocam Doç. Dr. Salim ÇONOĞLU'na ayrıca teşekkür ederim. Fransızca metinlerde ve metin adlarında karşılaştığım tüm zorluklar için Ümit ESER'e, Farsça şiirlerin yorumlanması kısmında Dr. Nagihan GÜR'e, tezimin düzenlenmesine ve son şeklini almasına yardımcı olan Dr. Abanoz KÜÇÜK'e teşekkür etmeden geçemem. Çalışmam boyunca bana her anlamda destek olan eşime tüm özverisi ve sabrı için; aileme bana olan güvenleri ve destekleri için teşekkür ederim. Doktora sürecimi zaman zaman zorlayan ama çokça mutlu ve huzurlu kılan kızım Masal Cemre'min varlığı için ayrıca minnettarım.

FATMA SÖNMEZ

BALIKESİR, 2015

KISALTMALAR

bkz.	Bakınız
C.	Cilt
Çev.	Çeviren
Ed.	Editörler
Haz.	Hazırlayan
ss.	Sayfalar
S.	Sayı
T.D.K.	Türk Dil Kurumu
T.D.V.	Türk Diyanet Vakfı

1.GİRİŞ

1.1. Problem

Bu çalışmanın problemi, 1870-1908 arasındaki dönemde yayımlanan Türk romanlarının edebi alıntı ve atıflar açısından hangi kaynaklara yöneldiğini araştırmaktır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk edebiyatında varlığını ortaya koyan roman; tercüme, adaptasyon ve telif süreçlerinden geçerek oluşmuştur. Türk romanının kuruluşunda ve gelişmesinde örnek alınan Batı edebiyatı kadar halk hikâyeleri, masallar vb. gibi anlatı geleneğimizde var olan türler de etkilidir. Bu doğrultuda çalışmada, Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemi romancılarının bu iki genel kaynağa metinleri aracılığıyla ne kadar ve nasıl yöneldiklerini ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Servet-i Fünûn döneminin de çalışmaya dâhil edilmesinin nedeni; Türk romanının kuruluş dönemi sayılabilecek Tanzimat ile gelişme dönemi sayılabilecek Servet-i Fünûn dönemi arasında benzerliklerin veya farklılıkların olup olmadığını tespit etmektir. Bu sayede Türk romancısının her iki dönemdeki kaynakları ortaya çıkarılarak edebi alıntı ve atıfların daha doğru bir şekilde değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı; 1870- 1908 arasında yayımlanan Türk romanlarında yazarların Doğu ve Batı kültür dairelerindeki eserlerden ve kendinden önceki veya çağdaşı olduğu yazarlardan/şairlerden nasıl ve hangi amaçlarla faydalandığını ortaya çıkarmaktır. Bu sayede anılan dönemdeki yazarların edebi kaynakları ortaya çıkarıldığı gibi bu edebi alıntı ve atıfların romanlara ne gibi katkılarının olduğu da anlaşılacaktır. Bu durum romanın, Türk edebiyatındaki kuruluş ve gelişme sürecini daha doğru değerlendirebilmemize olanak sağlayacaktır.

1.3. Önem

1870 ile 1908 arasında yayımlanan romanların edebi alıntı ve atıflar çerçevesinde taranması, edebi alıntı ve atıfların tespit edilmesi ve

karşılaştırılması hem Türk romanının doğuş ve kuruluş sürecindeki edebi arka planı gösterecek hem de romancılarımızın birikimlerini ve vermek istedikleri mesajları kavramamıza olanak sağlayacaktır.

1.4. Varsayımlar

Edebi metinler, doğduğu toplumun hayatındaki değişimleri ve dönüşümleri geniş bir perspektifle yansıttıkları gibi Ahmet Koçak'ın ifadesiyle “*yazarın hayat coğrafyasına ışık tutan, ondan izler taşıyan metinler*” olarak da okunabilmektedirler¹. Bu doğrultuda, 1870- 1908 arasında yayımlanan romanlardaki edebi alıntı ve atıflar, yazarların okudukları Doğulu/Batılı yazarların/şairlerin kendilerinde bıraktıkları izleri yansıtmaktadır. Ayrıca bizlere kimlerden beslendiklerini yani bir nevi kütüphanelerini de göstermektedir. Bunu bilmek bize ne kazandırır sorusuna şu cevabı verebilmek mümkündür; bir yazarın yaratma sürecinde kendinden bağımsız olamayacağını göstermesi bizim tam da varmak istediğimiz noktayı göstermektedir, çünkü çalışmamızın kuramsal çerçevesini oluşturan metinlerarasılık da bu görüşten hareketle ortaya konulmuştur.

Genel anlamda her edebi türde olduğu gibi romanda da her metnin kendinden önceki ve kendi dönemindeki metinlerle; her yazar da kendinden önceki ve dönemindeki yazarlarla kuramsal, kurgusal ve düşünsel bir ilişki içindedir. Bu temel varsayımın özellikle bir türün kuruluş ve gelişme süreçlerinde daha etkili bir şekilde araştırılması gerektiğini düşünmekteyiz

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada 1870- 1908 tarihleri arasında kitap olarak yayımlanan şu romanlar taranmıştır:

- 1) Şemsettin Sami, *Taaşşuk-ı Talât ve Fitnat* (1872)
- 2) Ahmet Mithat, *Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrâr* (1874)
- 3) Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş?*

¹Ahmet Koçak, “Eser- Yazar İlişkisi Ya da Ahmet Mithat Efendinin Edebiyat Coğrafyasında Rumeli/Balkanlar”.
Eprints.ibu.edu.ba/2203/10/ESER-YAZAR%20İLİŞKİSİ%20YA%20DA... (Erişim: 01.11.2014).

(1874)

- 4) Ahmet Mithat, *Hüseyin Fellah* (1875)
- 5) Ahmet Mithat, *Felâatun Beyle Râkım Efendi* (1875)
- 6) Ahmet Mithat, *Zeyl-i Hasan Mellah* (1875)
- 7) Ahmet Mithat, *Karı Koca Masalı* (1875)
- 8) Ahmet Mithat, *Pariste Bir Türk* (1876)
- 9) Namık Kemal, *İntibah* (1876)
- 10) Ahmet Mithat, *Çengi* (1877)
- 11) Ahmet Mithat, *Kafkas* (1294/1877)
- 12) Ahmet Mithat, *Süleyman Muslî* (1877)
- 13) Zafer Hanım, *Aşk-ı Vatan* (1877)
- 14) Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek* (1879)
- 15) Ahmet Mithat, *Karnaval* (1881)
- 16) Ahmet Mithat, *Henüz On Yedi Yaşında* (1881)
- 17) Ahmet Mithat, *Vâh* (1882)
- 18) Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım* (1882)
- 19) Ahmet Mithat, *Acaib-i Alem* (1882)
- 20) Ahmet Mithat, *Esrâr-ı Cinayat* (1884)
- 21) Ahmet Mithat, *Cellât* (1884)
- 22) Ahmet Mithat, *Hayret* (1885)
- 23) Mehmet Celal, *Cemile* (1886)
- 24) Namık Kemal, *Cezmi* (1887)
- 25) Ahmet Mithat, *Arnavutlar Solyotlar* (1888)
- 26) Ahmet Mithat, *Demir Bey Veya İnkişaf-ı Esrar* (1888)
- 27) Ahmet Mithat, *Fenni Bir Roman Veyahut Amerika Doktorları* (1888)
- 28) Ahmet Mithat, *Haydut Montari* (1888)
- 29) Ahmet Mithat, *Gürcü Kız Yahut İntikam* (1889)
- 30) Samipaşazade Sezai, *Sergüzeşt* (1889)
- 31) Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası* (1889)
- 32) Paşabeyzade Ömer Ali Bey, *Türkmen Kızı* (1889)
- 33) Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık* (1889)
- 34) Fazlı Necip, *Tebessüm* (1889)
- 35) Fazlı Necip, *Gönül Faciaları* (1889)

- 36) Ahmet Mithat, *Rikalda Yahut Amerikada Vahşet Âlemi* (1890)
- 37) Ahmet Mithat, *Müşahedât* (1891)
- 38) Mizancı Mehmet Murat Bey, *Turfanda Mı Yoksa Turfa Mı?* (1891)
- 39) Ahmet Rasim, *Bir Sefilenin Evrâk-ı Metrûkesi* (1891)
- 40) Hüseyin Cahit Yalçın, *Nadide* (1891)
- 41) Ahmet Mithat, *Ahmed Metin ve Şirzad Yahut Roman İçinde Roman* (1892)
- 42) Mehmet Celal, *Elvah-ı Sevda* (1892)
- 43) Fatma Aliye Hanım, *Muhadarat* (1892)
- 44) Fatma Aliye Hanım (Ahmet Mithat ile birlikte) *Hayal ve Hakikat* (1892)
- 45) Halit Ziya Uşaklıgil, *Nemide* (1892)
- 46) Halit Ziya Uşaklıgil, *Bir Ölünün Defteri* (1892)
- 47) Halit Ziya Uşaklıgil, *Ferdi ve Şûrekası* (1892)
- 48) Selma Rıza, *Uhuvvet* (1892)
- 49) Mehmet Celal, *Küçük Gelin* (1892/1893)
- 50) Ahmet Mithat, *Taaffûf* (1895)
- 51) Mehmet Celal, *Zehra* (1895/1896)
- 52) Mehmet Vecihi, *Mihr-i Dil* (1895)
- 53) Mehmet Vecihi, *Mehcure* (1895)
- 54) Emine Semiye (Yularkıran), *Muktetafat* (1895)
- 55) Nabizade Nazım, *Zehra* (1895- 1896)
- 56) Hüseyin Rahmi Gürpınar, *İffet* (1896)
- 57) Ahmet Mithat, *Gönüllü* (1897)
- 58) Elif. Mim, *Eski Mektuplar* (1897)
- 59) Fatma Aliye Hanım, *Levâyah-i Hayat* (1897)
- 60) Fatma Aliye Hanım, *Refet* (1897)
- 61) Fatma Aliye Hanım, *Udi* (1897)
- 62) Mehmet Vecihi, *Halime* (1897)
- 63) Mehmet Vecihi, *Müjgan* (1897)
- 64) Emine Semiye (Yularkıran), *Muallime* (1897)
- 65) Mehmet Vecihi, *Harabe* (1898)
- 66) Mehmet Vecihi, *Hikmet* (1898)
- 67) Ahmet Mithat, *Mesail-i Muğlâka* (1898)

- 68) Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* (1898)
- 69) Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mutallaka* (1898)
- 70) Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye* (1899)
- 71) Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Metres* (1899)
- 72) Mehmet Vecihi, *Sevda-yı Masumane* (1899)
- 73) Mehmet Vecihi, *Hasta* (1899)
- 74) Mehmet Vecihi, *Akif* (1899)
- 75) Güzide Sabri Aygün, *Münevver* (1899)
- 76) Safvet Nezihî, *Teehhül Âleminde* (1899)
- 77) Safvet Nezihî, *Zavallı Necdet* (1898)
- 78) Mehmet Celal, *Damenalûde* (1900)
- 79) Mehmet Celal, *Müzeyyen* (1900)
- 80) Emine Semiye (Yularkıran), *Emir Çoban Kızları* (1900)
- 81) Mehmet Rauf, *Eylül* (1900)
- 82) Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Tesadüf* (1900)
- 83) Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Nimetşinas* (1901)
- 84) Halit Ziya Uşaklıgil, *Aşk-ı Memnu* (1901)
- 85) Safvet Nezihî, *Kadın Kalbi* (1901)
- 86) Fazlı Necip, *Cani Mi, Masum Mu?* (1901)
- 87) Hüseyin Cahit Yalçın, *Hayal İçinde* (1901)
- 88) Fazlı Necip, *Dilaver* (1902)
- 89) Safvet Nezihî, *Kumar Beliyyesi* (1902)
- 90) Güzide Sabri Aygün, *Ölmüş Bir Kadının Evrâk-ı Metrûkesi* (1905)
- 91) Emine Semiye (Yularkıran), *Sefalet* (1907)
- 92) Ahmet Mithat'ın *Letâif-i Rivayât* serisinden roman karakterinde olduğunu düşündüğümüz için tezimize dâhil ettiğimiz;

92. a. *Firkat* (1870)
92. b. *Yeniçeriler* (1871)
92. c. *Bahtiyarlık* (1885)
92. d. *Cinli Han* (1885)
92. e. *Çingene* (1887)
92. f. *Diplomalı Kız* (1890)
92. g. *Dolaptan Temâşa* (1890) hikâyeleri ile

93. Emin Nihat'ın *Müsameretnâme* (1871- 1875) adlı kitabında roman karakterinde olduğunu düşündüğümüz için tezimize dâhil ettiğimiz;

93. a. *Faik Bey ile Nuridil Hanım'ın Sergüzeşti*

93. b. *İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti*

(1890) adlı hikâyeleridir.

Çalışma, yukarıda adı sayılan romanlar edebi alıntı ve atıflar çerçevesinde önce taranılarak, daha sonra tespit edilen edebi alıntı ve atıflar değerlendirilerek yapılmıştır. Taradığımız romanlardan Ahmet Mithat'ın *Acaib-i Âlem*, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş?* ve *Firkat* hikâyesinde; Mizancı Mehmet Murat Bey'in *Turfanda Mı Yoksa Turfa Mı?*; Mehmet Celal'in *Cemile*, *Elvâh-ı Sevda*, *Müzeyyen*, *Zehra*; Fatma Aliye Hanım'ın *Levayih-i Hayat*, *Refet*, (Ahmet Mithat ile birlikte) *Hayal ve Hakikat*; Mehmet Vecihi'nin *Halime*, *Harabe*, *Hikmet*, *Müjgan*, *Mihr-i Dil*, *Sevda-yı Masumane*, *Hasta*, *Akif*; Emiye Semiye (Yularkıran)'nin *Muallime*, *Emir Çoban Kızları*, *Sefalet*, *Muktetafat*; Güzide Sabri Aygün'ün *Münevver*, *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*; Fazlı Necib'in *Tebessüm*, *Gönül Faciaları*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mutallaka*, *Nimetşinas*; Safveti Ziya'nın *Teehhül Âleminde*, *Kadın Kalbi*, *Kumar Beliyyesi*; Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nemide*, *Bir Ölünün Defteri*, *Ferdi ve Şûrekası*; Mehmet Rauf'un *Eylül*, *Zehra* romanlarında edebi alıntı ve atıf tespit edilmediğinden çalışmaya dâhil edilmemişlerdir. Ayrıca Nabizade Nazım'ın *Karabibik* romanının sadece ön sözünde edebi atıf vardır; metin içerisinde ise edebi alıntı ve atıf yoktur. Safveti Ziya'nın basılan ilk romanı 1910 (*Salon Köşelerinde*) ve Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun basılan ilk ve tek romanı 1920 (*Gönül Hanım*) yılında olduklarından çalışmaya dâhil edilmemişlerdir.

Bu romanların yanı sıra atıf yapılan Batılı eserlerden Alexandr Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın*; Bernardin de Saint Pierre'nin *Pol ve Virjini*; Abbe Prevost'un *Manon Lesko*; Alphonse de Lamartine'nin *Graziella*; V. Hugo'nun *Mağdurin Hikâyesi- İlk Sefiller Tercümesi* ile *Bir İdam Mahkûmunun Son*

Günü; Octave Feuillet'nin *Fakir Bir Delikanlının Hikâyesi (Fakir Bir Gencin Romanı)*; François Rene de Chateaubriand'ın *Sonuncu İbn-i Serac'ın Maceraları* ile *Atala*; Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*; Guy de Maupassant'ın *Bel Ami*, Jean Jacques Rousseau'nun *Yeni Helen*, Alexandre Dumas Pere'nin *Monte Kristo Kontu* ile Moliere'den Türkçeye uyarlanan *Zor Nikâhı/Tabibi Aşk* okunmuştur. Bunların yanı sıra atıf yapılan *Leyla ve Mecnun*, *Ferhat ile Şirin*, *Şah İsmail ile Gülizar*, *Arzu ile Kamber*, *Âşık Garip ile Şah Senem*, *Âşık Ömer*, *Köroğlu* gibi halk hikâyeleri de okunmuştur. Alıntı yapılan şiirleri tespit edebilmek için ise *Hâfız Divanı'na*, Fuzûlî'nin *Türkçe Divanı'na*, Mevlana'nın *Mesnevi'sine*, Sadî-i Şirazi'den çevrilen *Gülistan ve Bostan Tercümesi'ne*, *Sünbülzade Vehbi Divanı'na* başvurulmuştur. Bunların yanı sıra antolojilerden, makalelerden, arama motorlarından faydalanılmıştır.

Bu araştırma veri kaynağı olarak süreli yayınlar, makaleler, kitaplar, dergiler, lisansüstü tezler, bildiriler, internet veri tabanları ve sözlükler gibi yazılı bilgi kaynakları ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Bu çalışmada, edebi alıntı ve atıfların neler oldukları tespit edildikten sonra metinde ne amaçla kullandıkları yani işlevsel olarak metinde ne işe yaradıkları üzerinde durulmuştur. Edebi alıntı ve atıflar değerlendirilirken ise "metinler arasılık" yöntemi esas alınmıştır.

Metinler arasılık, en genel tanımıyla bir yazarın metnini başka metinlerle veya yine kendisine ait bir başka metinle ilişkilendirerek yapılandırması anlamını taşımaktadır. Bu durum bir metnin, diğer bir metinle kurgu, tema, kişi, olay örgüsü vb. açılarından ilişkiye girmesi veya başka metinlerdeki herhangi bir ögenin ödünç alınması; farklı edebi türlerin yan yana kullanılması gibi çok çeşitli şekillerde gerçekleştirilebilmektedir. Günlük, mektup, şiir, ansiklopedi maddesi, makale, gazete haberi gibi metinleri romana sokma farklı türlerin romanda kullanımına örnek olarak verilebilir. Metinler arasılık kavramını ortaya atan teorisyenler, her metnin açık veya kapalı bir biçimde önceki metinlerden izler taşıdığını savunmaktadır ve bu yönüyle bir alıntılar toplamı olduğunu ileri sürmektedir (Aktulum, 2000, 18).

Buna göre hiçbir metnin kendinden önceki metinlerden bağımsız olamayacağı düşüncesi öne çıkmaktadır (Aktulum, 2000, 18) .

Metinler arası ilişkiler kavramını Rus kuramcı Mihail Baktin'in söyleşimcilik kuramından yola çıkarak ilk kez Bulgar asıllı Julia Kristeva ortaya atmıştır. M. Bakhtin (söyleşimcilik, çokseslilik, karnavallaşma), R. Barthes, M. Riffataire, H. Bloom, G. Genette gibi yapısalcı teorisyenlerle birlikte metinler arası ilişkiler, edebi çözümlemenin temel kavramlarından birisi haline gelmiştir. Ana metin ile alt metin arasındaki ilişkiyi Kristeva ve Barthes "yazı merkezli", Riffataire ise "okuma merkezli" olarak ele alırken, Genette ana metinsellik (ara metinsellik, yanmetinsellik, üstmetinsellik, ilerimetinsellik, önmetinsellik) bağlamında beş kategoriye indirerek ele almıştır. Metinler arası ilişkilerde parodi² (yanılsama), pastiş³ (öykünme), kolaj⁴ gibi teknikler kullanılmıştır. Daha sonraları metinler arası kavramı post-yapısalcı teorisyenlerce (M. Foucault, U. Eco, vs.) daha da geliştirilmiştir.

Metinler arası yöntemlerden her biri aslında tek başına araştırma konusu olacak kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Bu durum bize metinler arası ilişkilerin çok geniş bir araştırma alanını kapsadığını, söz konusu yöntemlerden birisi üzerinde durmanın bile uzun ve zorlu bir çalışmayı gerektirdiğini açıkça göstermektedir. Ayrıca özellikle belirtmek gerekir ki bu yöntemlere göre metinlerin uğradıkları dönüşümlerin sonucunda ortaya çıkan anlamların tek bir tipe indirgenmesinin pek de kolay olmadığı açıktır.

Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler* adlı çalışmasında metinler arası yöntemleri, ortak birliktelik ilişkileri ve türev ilişkileri olmak üzere iki ana başlık

² Parodi: "Edebi bir eserin gülünç bir şekilde taklidi. En incelikli ve analitik edebi tekniklerden biridir. Orijinal bir eserdeki eksiklik, zayıflık ve abartmaları ortaya çıkarmayı amaçlar. Orijinal eser bir kitap olacağı gibi, bir grup yazarın benimsediği üslup da olabilir". (Boynukara, 1997, 190)

³ Pastiş: "Muhtelif eserleri taklit edip hicvederek yapılan müzik parçası veya resim. İster bir eserin parçasına, ister bütününe uygulansın, pastiş, diğer yazar(lar)ın eserl(ler)inden hemen hemen değiştirilmeksizin ödünç alınan, büyük ölçüde ifadelerden, motiflerden, imgelerden, episodlardan oluşur. Terim, daha çok küçültücü anlamda, bir eserin, aşırı derecede yapılan alıntılardan okunamaz hale geldiğini ifade etmek için kullanılır". (Boynukara, 1997, 191- 192).

⁴ Kolaj-Brikolaj (Yapıştırma): Metin dışından alınan her ayrışık unsurun (radyo anonsu, moda şarkı, opera parçası, gazete manşeti, afiş, prospektüs vb.) bir bütün oluşturacak biçimde montajlanıp belli bir düzğüye göre belirlenmiş bir yapıt içerisine sokulması işlemidir (Aktulum, 2000, 223- 224).

altında ele almaktadır. Bu çalışma, bu tasnife göre ortak birliktelik ilişkilerinin içerisinde yer almaktadır, çünkü bu başlık “alıntı-gönderge, gizli alıntı-aşıırma ve anıştırma” olarak üç alt başlık içerisinde değerlendirilmektedir. Türev ilişkileri ise “yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm ve öykünme (pastiş)” alt başlıkları ile değerlendirilmektedir. Tezimizde türev ilişkilerine değinilmemiştir, çünkü 1870- 1908 arası oldukça uzun bir dönem olduğundan incelediğimiz roman sayısının fazlalığı bu işi bizim için imkânsız kılmaktadır. Ayrıca gizli alıntı ve anıştırma tekniklerine de değinilmemiştir, çünkü onların varlığını dışarıdan gösterecek herhangi bir iz/işaret olmadığından tespit edebilmek oldukça zordur ve geniş bir kültürel birikim gerekmektedir.

Ahmet Mithat'ın *Monte Kristo Kontu*'na nazire olarak yazdığını söylediği *Hasan Mellah* romanı ile öykünme açısından bir metinler arası ilişki üzerinde durulmayışının nedeni Fazıl Gökçek'in de belirttiği gibi bu iki eser arasında her ikisinin de macera romanları oluşları dışında bir benzerliklerinin olmayışdır (2012, 20). Ahmet Mithat'ın *Çengi ve Cervantes'in Don Kişot* romanları arasında öykünme açısından bir metinler arası ilişki kurulabilirdi, çünkü Ahmet Mithat, bu romanının Birinci Kitap: “İstanbul'da Don Kişot” başlıklı bölümünde Don Kişot'u bizlere kısaca tanıttıktan ve edebiyatımızda onun karşılığı olarak Nasreddin Hocayı gösterdikten sonra Don Kişot'un tuhaflıklarından bahsetmektedir ve kendi roman kahramanı Daniş Çelebi ile arasında benzerlik kurmaktadır. Bu durum yazarın *Don Kişot* romanına öykündüğünü açıkça göstermektedir. Her iki roman da okunduğunda bu ikisi arasındaki ilk benzerliğin kahramanlarının hayal dünyalarının gelişmişliğinin (okudukları hikâyeler sebebiyle) gerçekliği algılayışlarının önüne geçmesi, ikincisinin de yazarın tutumu [yazar-anlatıcı, romanda yazarlık konumunu sorgular (Gökçek, 2012, 124)] olduğu görülmüştür. Öte yandan tez konumuz edebi alıntı ve atıflarla sınırlandırıldığından bu öykünme konusu üzerinde de durulmamıştır.

2. İLGİLİ ALAN YAZIN

2.1. Kuramsal Çerçeve

Bu çalışmada 1870- 1908 arasında yayımlanan romanlardaki edebi alıntı ve atıflar aranmakta ve işlevlerine göre tasniflendirilmektedir. Dolayısıyla çalışmanın en temel kavramlarının ikisini “edebi alıntı” ve “edebi atıf” oluşturmaktadır. Bir romancının kendinden önceki bir edebi metinden alıntı yapması veya bir metne veya yazara atıf yapması “edebi gelenek”le de ilişkilidir. Dolayısıyla çalışmanın kavramsal çerçevesi içinde “edebi gelenek” kavramının da önemli bir yeri bulunmaktadır. Çalışmada romandan, şiirden ve diğer edebi metinlerden yapılan edebi alıntı ve atıflar roman, kurgu ve edebi metin kavramlarının açıklanmasını da zorunlu kılmaktadır.

2.1.1. Edebi Gelenek

Gelenek; “*Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane(dir)*” (Türkçe Sözlük, 2005, 741). Edebi gelenekten kasıt, bir dönemde yazarlar ve şairler arasında metnin yaratımında takınılan ortak tutumlardır. Bu ortaklıklar zihniyet, tema, dil ve üslup, anlatım teknikleri vb. açılardan olabilmektedir. Her edebi gelenek kendinden öncekinden etkilenmekte ve kendinden sonra gelenleri de etkilemektedir. Bununla birlikte sanatçı, edebi geleneği devam ettiren olabileceği gibi geleneği reddeden de olabilmektedir.

2.1.2. Edebi Alıntı

Alıntı; “*Bir yazıya başka bir yazarın yazısından alınmış parça, aktarma, iktibas(dır)*” (Türkçe Sözlük, 2005, 74). Çalışma başlığı “Edebi Alıntılar Ve Atıflar Bağlamında 1870- 1908 Arasında Yayımlanan Türk Romanları Üzerinde Bir İnceleme” olduğu için buradaki alıntılar, “edebi alıntılarla” ve “edebi atıflarla” sınırlandırılmış ve sadece bu dönemde yayımlanan romanlarda (kitap olarak basılanlarda) yer alan edebi alıntılar ve atıflar taranmıştır. “Edebi alıntı” ile bu tarihler arasında yayımlanan romanlarda bir

yazarın başka bir edebi metinden (roman, hikâye, şiir vb.) aldığı ibareyi kendi romanına dâhil etmesi kastedilmektedir. Öte yandan çalışmada gizli alıntılar (aşırma) ve anıştırma değil de açık alıntılar ele alınmıştır. Yani bir yazarın/şairin bir metninde geçen, ayraçlar ya da italik yazı kullanılarak ibarenin geldiği eser ya da yazarın adı açıkça belirtilen alıntılar ele alınmıştır.

2.1.3. Edebi Atıf

Atıf; *“Yönelme, çevirme; ilişkili bulma(dır)”* (Türkçe Sözlük, 2005, 143). Edebi atıf ile 1870-1908 arasında yayımlanan romanlarda yazarın adını andığı ancak ibare olarak alıntı yapmadığı edebi metinler veya yazarlar/şairler kast edilmektedir. Metinler arasılığın bu iki yöntemini (alıntı ve atıf) kullandığımız çalışmada, anıştırma yöntemi kullanılmamıştır. Anıştırma alıntının dolaylı bir biçimidir ve yarım alıntı (Aktulum, 2005, 109) olarak da tanımlanabilmektedir; ancak Aktulum’un da belirttiği gibi *“Varlığını dışarıdan bildirecek, belirtecek bir dış bildiri dizgesi olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur, çoğu zaman kişisel ekin birikimi ve çabayı gerektirir”* (Aktulum, 2000, 109). Çalışmanın 1870-1908 yılları arası gibi geniş bir süreci içermesi bunu gerçekleştirebilmeyi bizim için imkânsız kılmıştır. Sadece bir yazarın belli sayıdaki eserleri esas alınsaydı belki o zaman bu denilen şey gerçekleştirebilirdi, fakat bunun da çok kolay olmadığını, oldukça geniş bir kültürel birikim gerektirdiğini tekrar vurgulamak gerekir.

2.1.4. Roman

İslam Ansiklopedisi’nde roman; *“zamanı, mekânı, olayları ve kişileriyle gerçek hayata ve kurguya dayanan, çok çeşitli anlatım tekniklerinin kullanıldığı edebi eser türü(dür)”* şeklinde tanımlanmaktadır (Okay-Kahraman, 2008, 160). Türkçe Sözlük ise romanı, *“İnsanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümlen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan uzun edebiyat türü”* (2005, 1660) olarak tanımlamaktadır. İnci Enginün de *“Roman kelimesi nesirle anlatılan kurmaca anlamında, ancak alanı hayli geniş bir türün adıdır”* (2007, 163) diye belirtmektedir. Mehmet Tekin, *“Roman, temel niteliği itibarıyla ‘kurmaca’ bir özellik taşır. Bir anlamda hayattan aldığı,*

kendi mantığına göre kurar, kurgular. Bu bağlamda romanın, biri hayata, diğeri edebiyata açılan kapıları vardır “ demektedir (2014, 11). Şaban Sağlık, “Roman gerçeklikle kurmacalık arasında bir yerde, ama kurmacalık vasfı daha ağır basan, gerçekliği ancak malzeme olarak kullanıp, onu bozan ve dönüştüren bir yapıya sahip” bir edebi metin olarak belirtmektedir (1998, 72). Mihail Bakhtin ise “Roman bir bütün olarak, biçem bakımından çok-biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomendir” şeklinde ifade etmektedir (2014, 36). Philip Stevick’e göreyse roman “çok yüksek bir zekâ seviyesine hitap edecek kadar zengin ve karmaşık bir edebi çeşit(tir)” (2010, 7).

Romanın bir edebi tür olarak ortaya çıkışının kökeni şövalye hikâyelerine ve bu hikâyelerin bir bakıma parodisi kabul edilen Cervantes’in *Don Kişot*’una⁵ bağlansa da onun yukarıdaki tanımlarda görülen biçime ve içeriğe kavuşması batıdaki sanayileşmenin ve burjuva kültürünün oluşumu ile başlar. Bu nedenle batıda romanın ortaya çıkışı feodaliteden kapitalizme geçişle birlikte ortaya çıkan burjuva sınıfı ve bu sınıfın insanların anlatılmasıyla yani toplumsal bir değişimle birlikte gerçekleşir. Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan bu yeni sınıfla birlikte birey doğar ve bu süreçte birey hem kendisine hem çevresine yabancılaşır (Demir, 2013, 610). On sekizinci yüzyılda gerçekleşen bu durum modern şekliyle romanın da çıkış tarihidir⁶.

⁵ Genellikle Cervantes’in *Don Kişot*’u (1605) modern romanın da başlangıcı olarak kabul görür, çünkü on yedinci yüzyıl romanın “destanın gölgesinden” sıyrılarak romanın ‘roman’ olarak kabul edilmeye başladığı bir zamandır (Tekin, 2014, 10). Öte yandan bugünkü anlamda “bireyi” anlatan roman, “modern roman”ın da başlangıcı olduğundan onu on sekizinci yüzyılda başlatmak daha doğru olur. Bu yüzyıla gelindiğinde yeni bir roman tipinin doğduğunu beyan eden eserleri (Tom Jones, Agathon ve Wilhelm Meister) görmekteyiz (Bahtin, 2014, 163).

⁶ Bunlardan ilki Henr Fielding’in romana ve *Tom Jones* (1746) romanındaki kahramanına dair düşünceleridir. Bahtin, bu beyanların tümünde romanın ön koşullarının tipik olduğunu belirterek bunları sıralar: “1) Romanın, ‘şiirsel’ sözcüğünün yaratıcı edebiyatın (imaginative literature) diğer türlerinde kullanıldığı şekliyle şiirsel olmaması gerekir; 2) bir roman kahramanının, sözcüğün epik veya trajik anlamında bir ‘kahraman’ olmaması gerekir: Kendisinde olumlu olduğu kadar olumsuz özellikleri de, hem yüce hem bayağı, hem ciddi hem gülünç nitelikleri birleştirmesi gerekir; 3) kahraman çoktan tamamlanmış ve değişmeyen bir kişi olarak değil, evrilmekte ve gelişmekte olan biri, yaşamdan ders alan bir kişi olarak resmedilmelidir; 4) epik eski dünya için neyse roman da, çağdaş dünya için o olmalıdır” (Bahtin, 2014, 164).

E. M. Foster'ın belirlemesiyle Henry Fielding'in *Joseph Andrews* (1742) ve *Tom Jones* (1746), Samuel Richardson'ın *Pamela veya Ödüllenen Fazilet* ve Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* (1719) adlı eserleri ilk romanlardandır. Forster, bu yüzyılda büyük bir gelişme göstererek genel özelliklerine ve yapısal niteliklerine kavuştuğunu söylediği romanın bu özelliğini ve niteliğini yirminci yüzyılın başlarına kadar fazla bir değişikliğe uğramadan koruduğunu belirtir (Forster, 2014, 9). Bu romanları Diderot'nun *Boşboğaz Mücevherler* (1748), *Rahibe* (1760), Jean Jack Rousseau'nun *Yeni Helen* (1761) Aleksandr Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* (1836), Mihail Yuryeviç Lermontov'un *Çağımızın Bir Kahramanı* (1840), Victor Hugo'nun *Notr Dam'ın Kamburu* (1831), *Sefiller* (1862) ve Alexandre Dumas Pere'in *Üç Silahşörler* (1840), *Monte Kristo Kontu* (1845), *Demir Maske* (1848), *Siyah Lale* (1850) romanları izler⁷.

Türk edebiyatında Batılı anlamda roman 1860'lardan sonra ve tercüme vasıtasıyla gerçekleşir. İnci Enginün'ün verdiği bilgiye göre Kirkor Çilingiryan tarafından Türkçeye çevrilen ve Ermeni harfleriyle basılan Chateaubriand'ın *Son Serac'ın Sergüzeşti* (1860) adlı eser ilk çeviridir (2007, 177). Daha sonra Yusuf Kamil Paşa'nın 1859'da çevirdiği ancak 1862'de basılan Fenelon'un *Telemak* adlı eseri görülür (Özön, 1934, 295). Arkasından *Ceride-i Havadis*'te yayımlanan Victor Hugo'nun *Sefiller*'inin bir özeti (1861) ile yine aynı eserin Münif Paşa tarafından çevrilen *Mağdurin Hikâyesi* (1862) gelir (Enginün, 2007, 178). Bunları Ahmet Lütfi Efendi'nin tercüme ettiği *Hikâye-i Robenson* (1864) ile 1871'de imzasız olarak Voltaire'den çevrilen *Hikâye-i Feylosofiye-i Mikromegas* takip eder (Enginün, 2007, 180). 1871'de Ali tarafından Ermeni harfleriyle basılan Lamartine'in *Graziella*'sından sonra 1871- 1873'te Teodor Kasap, Alexandre Dumas Pere'den *Monte Cristo*'yu

⁷ Öte yandan modern romanın başlangıcını on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı olarak kabul edenler de vardır. Bunun nedeni de batıda, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren roman anlayışında bir değişimin gözlenmesidir. İsa Kocakaplan, bunda pozitivizmin etkilerinin açıkça belli olduğunu ifade eder (Aça, vd. 2011, 40). Modern roman olarak adlandırılan bu dönemde yazarların romanının merkezine bireyi ve onun sorunlarını, iç karmaşalarını, ontolojik sorunlarını koydukları belirtilir (Özot, 2014, 976). Geleneksel romanda (on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından önce) ise mekân tasvirlerinin son derece önemli olduğu, çünkü romanın bir ayna olarak kabul edildiği dile getirilir. Geleneksel romanda anlatıcının, kendi varlığını hissettirdiği ve her şeyi bildiği; kahramanların karakter olmaktan çok tip özelliği gösterdiği; olayların kronolojik olarak anlatıldığı ve olay örgüsünün ön planda olduğu söylenilir (Aça, vd. 2011, 40).

(Tanpınar, 2003, 285) tercüme eder. İnci Enginün'ün belirlemesiyle sonraki tercüme eserler şöyle sıralanabilir: 1872'de Rezaizade Mahmut Ekrem, Chateaubriand'dan *Atala*'yı (2007, 179); 1872'de Kadri, Lesage'den *Topal Şeytan*'ı (2007, 181); 1873'de Sıddık, Bernardin de Saint Pierre'den *Paul ve Virgine*'yi (2007, 181); 1874'te Şemsettin Sami de Nicolas Germain Leonard'dan *Taaşşuk-ı Tereze ve Cozeb*'i (2007, 180); 1874'te Rezaizade Mahmut Ekrem, Silvio Pellico'dan *Mes Prisons*'u (2007, 180); 1879'da Mahmut Şevket, L'abbe Prevost'tan *Manon Lescau*'u (2007,181); 1879'de Ahmet Mithat Efendi, Alexandre Dumas Pere'den *La Dam o Kamelya*'yı, yine 1880'de Alexandre Dumas Pere'den *Antonin*'i ve 1880'de Octave Feuillet'ten *Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi*'ni (2007, 181); 1882'de Münif Paşa Rousseau'dan sadece ilk üç mektubunu çevirdiği *Nouvelle Heloise* ile Volney'den *Harabat-ı Tedmir*'i tercüme ederler (2007, 181). İnci Enginün, Beşir Fuat'ın açtığı "hayâliyûn-hakikîyûn" tartışmasının realist yazarların daha çok çevrilmesine öncülük ettiğini belirterek Servet-i Fünûncuların Goncourt Kardeşler'i, Alphonse Daudet'i, Emile Zola'yı, Paul Bourget'i ve Guy de Maupassant'ı tanıttıklarını söyler (2007, 177-182).

Bizde batıda görülen roman/ hikâye tarzındaki ilk örnekler 1870'te Ahmet Mithat'ın neşrettiği *Kıssadan Hisse* ve *Letâif-i Rivayât*'ın ilk beş cüzü ile başlar. *Letâif-i Rivayât* içinde yer alan ve ilk tarihi roman olarak belirtilen *Yeniçeriler* 1871, *Felâhun Bey ve Râkım Efendi* 1875'te yayımlanır. 1873'te başlanıp 1875'te biten Emin Nihat Bey'in *Müsameretnâme*'si ikinci teşebbüstür. 1872'de Şemsettin Sami *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, 1876'da Namık Kemal *İntibah*'ı yayımlar. 1880'de *Cezmi*, 1887'de Samipazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'i ve 1890'da *Küçük Şeyler*'i yayımlanır. 1896'da Rezaizade Mahmut Ekrem *Araba Sevdası*'nı yazar (basımı 1898). Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nemide* ve *Hikâye*'si ise 1889'da yayımlanır.

Batı romanı ile Türk romanı arasındaki yaklaşık yüzyıllık mesafe, romanın kendi doğuş şartlarına bağlıdır. Henüz sanayileşmemiş ve burjuva kültürünü oluşturamamış bir toplumda bu türün gecikmesi de doğaldır. Roman, on dokuzuncu yüzyıl Türk edebiyatında batıdaki aksine Berna Moran'ın da belirttiği gibi "feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva

sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş” ortaya çıkmamıştır (Moran, 2007, 9). Bizde roman, Tanzimat’la başlayan yenileşme hareketlerinin bir sonucu olarak ve Fransız eserlerini taklit yoluyla meydana çıkmıştır. Bu iki şekilde gerçekleşmiştir; tercümelemlerle ve adaptasyonlarla. Bu asırdaki romanlar halk hikâyeciliğinin de mesnevilerin de dışındadır. Ne onların geliştirilmiş bir devamı ne de modernleştirilmiş şeklidirler. Doğrudan doğruya Fransız romanları örnek alınarak yazılırlar. Bizde romanın geç ortaya çıkışını Ahmet Hamdi Tanpınar klasik edebiyatımızın nitelikleriyle ilişkilendirmiştir: “Eski âlemimizin ufku dardı, insanı pek az tanır ve ancak şöyle böyle kıymetlendirirdi. Dış hayata gelince onunla pek az meşgul olurdu” (Tanpınar, 2005, 60). Dış dünya ile ilişkisi bu kadar sınırlı ve insanı çok az tanıyan roman yazarının “psikolojik tecrübesi de az tanması” onun kendisini derinliğine incelemesine engel olmuştur (Tanpınar, 2005, 60). Ona göre “şark hikâyesi muayyen bir vaka anlayışında kalmış, onun ötesine geçip insana erişememiştir” (Tanpınar, 2005, 61). Bu çerçeveyi kırmaya çalışanlar olmuşsa da insanın içine inememişlerdir (Tanpınar, 2005, 61). Tanpınar, bu imkânsızlıklara “kadın ve erkeğin beraber yaşamaması, hayatın kapalı ve tek taraflı olmasını” da eklemiştir (2005, 61-62). Cevdet Perin, roman, tiyatro, seyahatname gibi türlerde Fransız edebiyatının Tanzimat edebiyatına başka türlü, Servet-i Fünûn’a başka türlü, Fecr-i Atî’ye başka türlü etki ettiğini belirterek Fransız edebiyatı karşısında Tanzimatçıların bir lise öğrencisi vaziyetindeyken Servet-i Fünûncuların bir üniversite öğrencisi Fecr-i Atîcilerin ise olgun bir aydın vaziyetinde olduklarını ifade eder (1946, 78).

Kuşkusuz Türk romanının en önemli kurucu yazarı Ahmet Mithat’tır. Çalışmamızda değelendirdiğimiz romanların önemli bir kısmı ona aittir. Bu yüzden onun romancılığına ve roman anlayışına kısaca olsa değinmek gerekir. Onun *Yeryüzünde Bir Melek* (1296/1879) adlı romanın ‘Netice-i hükm’ başlıklı kısmında yazar-anlatıcı roman teorisine⁸ dair önemli bilgiler

⁸Rene Wellek- A. Warren, “Edebiyat teorisini edebiyatın prensipleri, kategorileri, ölçüsü olarak tarif etmek ve sanat eserlerini ya edebi tenkit (esas itibarıyla pasif bir inceleme) veya edebiyat tarihi olarak diğerinden ayırmak suretiyle bu farklılıklara ilgiyi çekmek mümkündür” diyerek edebiyat teorisinin ne olduğunu açıklar (Wellek-Warren, 1983, 46). Wellek-Warren, edebiyatın ilkelerini, kategorilerini, ölçütlerini vs. incelemesini ‘edebiyat teorisi’ olarak

verir: “Bir vakit ‘Şövalye’ denilen mücahidin-i nasaraya isnat suretiyle birtakım romanlar yazılırdı ki azası işte muharririnin öyle insanlığın fevkinde olarak tasvir eyledikleri zevattan olduğu gibi sergüzeşt-i ahvalleri dahi alem-i imkanın fevkinde şeylerdi. Bir kılıçta beş yüz Arap kesecek ve bir omuzda kilisenin duvarını yıkacak surette tasavvur olunan şahbazlara birtakım dahi vukuât-ı âşıkane isnat olunurdu ki sıfat-ı insâniyye ile muttasıl bulunan bir mahlûkta aşkın o türlü tasavvur edilmek muhalin dahi fevkine çıkardı. Böyle tabiat-i beşeriyyenin haricinde olan şeyler, okuyanlar üzerinde bir tesiri olursa muharrir **Cervantes**'in kıyamete kadar namını arttıracak surette tahayyül ve tasavvur eylediği ‘**Donkişot**’ta görülen hâlin aynı olacağına hiç şüphe yoktur. Bu hakikate muhâkemat-ı amîka ile vasil olunan yerlerde güva ulûvv-ı ahlâkı insanlığın fevkinde olarak tasavvur edilen mahlûkatta göstermek lâzım gelip yoksa insanlığın hüsniyyat ve kabahati içinde iyiyi iyi ve fenayi fena olarak tabiatı kopya suretiyle vücuda getirilen eserlerin mazarrâtı muhassenatından ziyade olacağı hakkındaki i'tikad-ı kadimde devam edilemeyerek binaenaleyh akademyalarda tâc-ı zaferi **Alexandre Dumas-zadeler** gibi yeni müelliflerin sırr-ı ibtihâclarına zeylemişlerdir ki bunlar bazı ebna-yı cinsimizin yine kendi hatiat-ı beşeriyyesinden ibaret olmak üzere gerek kendi nefsine gerek ahirin nefsine zulüm yollu irtikâp eyledikleri fenalıkları okuyanlardan setr suretiyle değil belki o hakikatleri keşif ve irae suretiyle terbiye-i beşeriye için adeta muhal olan derecelere kadar varmak üzere âlem-i hayalata dalalım: Acaba bundan terbiye-i insâniyyeye ne kadar hizmet etmiş oluruz? İnsanlığı Hazret-i İsa'ya atfolunan beraat kadar safi gösterelim: Acaba o halde insanlık için bir hizmet-i sahîhada mı yoksa bir mazarrat-ı azimede mi bulunmuş oluruz?”. (Ahmet Mithat, 2000a, 343- 344). Ona göre bir hikâyeyi okumaktaki amaç sadece olay örgüsünün sürüklemesiyle kâh üzümlere kâh eğlenerek zaman geçirmekten ibaret değildir. Hikâye okunup bittikten sonra olaya herkese ait bir kısa bakış

adlandırmak, somut sanat eserleri incelemesini de ya ‘edebiyat eleştirisi’ ya da ‘ya da edebiyat tarihi’ olarak ayırmak gerektiğini söyler (Wellek-Warren, 1993, 25). Mehmet Önal ise oldukça geniş bir tanım yaparak; “edebiyat teorisi, edebiyatın tanımını, konusunu, alanını, sınırlarını; orijinal bir tanıma ulaşmış her edebi terimi ve onun kavramsal boyutunu; edebiyat sanatı ve edebiyat bilimi içinde kullanılan bütün metotları; edebiyat sahasının başka sahâlar ile olan ilgilerini; edebiyatın hayata transfer edilebilecek bütün zeminlerini; edebi bilgileri; tür ve şekil konularını; edebi sanatları; bunlara ait her türlü niçin ve nasıl sorularını inceler” şeklinde ifade eder (Önal, 1999, 67).

eklenerek sonucundan bir de hüküm çıkarmak roman okumaktaki amacın en başlıcalarından birisidir. Ahlak yüceliğini bir roman içinde gösterecek olan yazar, olayı tabiatın imkân dairesi dışında arayarak insan yaratılışının üstünde bir takım şahıslar tasavvur edecek olursa belki okuyanları hayrette bırakacak bir hikâye ortaya koyabilir ama okuyucularda insanın hallerine dair hikmetli bir fikir meydana gelecek bir eser ortaya koyamaz. Alıntının devamında Ahmet Mithat, yeni yetişen âlimlerin insanın tabii hallerine muvafık olan ve bu yollarla insana faydalı olan romanı tercih ettiklerini savunur. İnsanları iyiliğe sevk etmeden önce başkasının yapacağı kötülükten çekinmek gerekliliği meydanda olup çocuklarımıza edeceğimiz iyilikleri dahi önce kendimizi zararlardan koruduktan sonra gerçekleştirmenin daha tercih edilir olduğunu ifade eder. Yüce bir ahlak oluşturmak ve yaymak için ilk önce bu duruma engel olan sebepleri göstermek gerektiğini dile getirir. Yeni hikmetlerin işte bundan dolayı insanlığı yine insanlık halinde tasvir yani kötülükleri ve iyilikleriyle göstermeyi tercih ettiğini vurgular.

Ahmet Mithat, *Müşahedat* (1308/1891) romanının başında da “Kariin İle Hasbihal” başlığı altında Danyel Hue’dan aldığı bilgilerle kendi roman teorisi hakkında bizlere önemli fikirler verir⁹. Ahmet Mithat, romancılığa ve romanlara dair ortaya atılan bir tartışma vesilesiyle yazdığı bu yazısında sadece naturalist denilen romancıların romancı olarak görülmesi ve roman denilen şeyin de sadece Emile Zola’nın romanları gibi romanlar olduğunun söylenmesine itiraz eder:

*“Meşhur **Danyel Hue'nin** dediği gibi hikâye ve rivayet denilen şey, ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olup şey-i mevcudu tarife "tarih" şey-i muhayyeli tasvire "roman", yani masal derler. Asrımızda natüralist sınıfını teşkil eyleyen romancıların piri addolunan **Emile Zola**, romanlarına, *Bir Familyanın Tarih-i Tabii ve İçtimaîsi* namını vermiştir ki, işte **Danyel Hue'nin** bu hükmüne tevfiğ-i harekette bulunmuş demektir. Ya acaba natüralizm, yani tabii denilen surette yazılan romanlar böyle "tarih"*

⁹ Ahmet Mithat, roman tarihi ve teorisi ile ilgili bilgilerini geniş bir şekilde *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzâr* adlı kitabında toplar. bkz. Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzâr*, İletişim Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2003.

*addolunabilecek kadar sıhhat-i kat'îyesi müselleme ahbarı mı cami olurlar. O hâlde bunlara "roman" namı katiyen gayr-i caiz olup [uygun olmayıp] tabîisinden, içtimaîsinden kat'-ı nazarla "tarih" demek lâ-büd ve lâ-cerem hükmünü alır (...). Acaba **Emile Zola** ve rüfekâsının romanları bu icaba, bu iktizaya tamamıyla mutabık mıdır? Meşguliyet-i umumiye fuhuştan ibaret olarak emraz-ı şehvaniye ağraz-ı siyasiyeye karışıp kabiliyet-i cinaiye dahi bunların rengini kızartmakla, Paris'in dünya yüzünden vücudu kaldırılması ehem ve elzem bir şehir olması lâzım gelir"* (Ahmet Mithat, 2006, 12- 15).

Ahmet Mithat, bakmakla görmenin farklı olduğunu belirtir. Her bakanın etrafındaki gözleme layık şeyleri göremediklerini, her görenin de bunları başkalarına gösterip anlatamadıklarını ifade eder. Romancının, insanın fikrini ve görüşünü bu manevi seyahatte öğretici klavuzluğuyla aydınlatır ise okuyucularına pek büyük hizmet etmiş olacağını dile getirir. Avrupalı ve özellikle Fransız romancılarının kötülüğe hizmetkâr olduklarını belirten Ahmet Mithat, onların bazılarının sosyalist takımına tabi olduklarını vurgulayarak şimdiki uygarlık şartlarının yıkılmasına çalıştıklarını iddia eder. Romanlarını da o amaçla yazdıklarını ifade eder. Bizim, henüz yabancı manevi hastalıklar ile bozulmamış Osmanlılar olduğumuzu dile getirir. Her milletin romanının kendi milli anlayışına göre yapılması ancak ait olduğu asrın baskın anlayışından da ayrılmaması gerektiğini ve bu nedenle yabancılardan alınacak romanları ona göre seçmeye ve seçtikten sonra yine gerekli düzenlemeleri yapmaya dikkat edilmesi gerektiğini vurgular. *Müşahadat* romanını okuyucularına naturalist romana bir örnek olmak üzere takdim ettiğini belirten Ahmet Mithat, onun milli olmadığını (öyle olması için sırf İslam toplumu arasında geçmesi gerektiğini söyler) da ifade eder. İçerdiği olayların günlük gözlemlerden oluştuğunu ve adını da bu yüzden bu şekilde verdiğini anlatır. Okuyanların bazılarının içerisindeki durumlarla kendi maceraları arasında bir benzerlik bulacaklarını veya hiç olmazsa başkaları tarafından duydukları olduklarını hatırlayacaklarını ve natüralistliğin şanınin da bu olduğunu dile getirir.

2.1.5. Kurgu

Türkçe Sözlük'e göre kurgu "bir bütün oluşturmak için parçaları takip birleştirme işi, montaj; çatı(dır)" (2005, 1259). "Kurgu, kurgulama ya da kurmaca, gerçek dünyadan alınan malzemenin yazarın hayal dünyasında sanatsal bir biçime dönüşmesi, gerçekliğin hayal gücüyle sanal, itibarî, saymaca bir âleme dönüştürülmesidir. Gerçeklik, insan zihninden bağımsız olarak dış dünyada var olan olay, olgu, durum ve varlıktır. Kurmaca ise, sanatçı muhayyilesinin bu gerçekliklerden işine yaradığına inandığı bazı unsurları alarak soyut düzeyde güzel, estetik, kendi içinde uyumlu, zihinsel nitelikli bir dünya inşa ve terkip etmesidir. Kurmaca, uydurmadır ama gerçeklerden kopuk değildir" (Çetin, 2003, 230). Şerif Aktaş, yaşamımızda gerçekleşen olayların bir hazırlık devresiyle başlayıp bir zaman devam ettikten sonra başka olaylarla iç içe girdiğini ve böylece yeni durumlara zemin hazırlayarak sona erdiğini ifade eder. Roman ve hikâyelerde ise anlatıcının okur üzerinde estetik etki ya da merak uyandırmak amacıyla vakanın sunulmuş şeklini değiştirebileceğini dile getirir (1984, 47).

Ahmet Mithat, makalelerinin yanı sıra romanlarının önsözlerinde hatta zaman zaman romanlarının tahkiyesi içinde romanda kurgunun önemine değinir. Yazar, eserini kurgularken belli bir sıra takip etmelidir, çünkü bu durum okuyucuda merak duygusunu kuvvetlendirdiği ve böylece eserin değerini arttırdığı için önemlidir. 1873 yılında Kırk Ambar'da yayınladığı "Hikâye Tasvir ve Tahriri" adlı yazısı roman tekniğine ve kurgusuna değinen ilk yazıdır (Kaplan, vd. 1979, 53- 57). Bu yazısında Ahmet Mithat, dört tabakadan bahseder. Birinci tabaka; vaka içinde başka kahramanlar bulunsa da bir şahsı ve bir olayı esas alan hikâyelerdir. Bu nedenle bunlar sade ve basittirler. Hikâyede bir tek olay olduğundan ve hikâye işi karışıklığa ve güçlüğe düşürmeden yüzeysel bir şekilde anlatıldığından bu tabakayı en aşağı tabaka olarak değerlendirir ve bizdeki hikâyelerin 1873'e kadar bu tarzda olduğunu vurgular. Bunların okuyucuya ahlâki yönden bazı telkinlerde bulunmaktan çok düşünce sahiplerini şaşırtmaya davet ettiklerini söyler. İkinci tabaka hikâyeler sadece tek bir kişinin macerasından ibaret değildir. Hikâyenin kahramanı bazı kişilerle ve olaylarla daha yoğun ilişki içerisindedir ve böylece romanın kapsamı genişler. Bu durumun bir karışıklık çıkarsa bile

roman için bir artı değer olduğunu belirtir. Öte yandan bunlarda bir romancıyı zorlayan büyük entrikalara, hileye ve yalana teşebbüs eden roman kişileri olmadığından bu romanların romancılar tarafından kolay ve daha az yorucu olduğu için tercih edildiklerini söyler. Birinci ve ikinci tabakadaki romanlarda olaylar, romancının kendi zamanında ve kendi memleketinde geçtiği için incelemeye ve araştırmaya ihtiyaç duyulmaz. Üçüncü tabakada olay tek olmasına rağmen roman kahramanları çeşitli tipleri temsil ederler. Ayrıca kişilerin tasvirinin ve tanıtımının yapılması önemlidir ancak bunlar bir ahlak kitabı gibi yapılmamalıdır. Verilmek istenen mesaj romancı aracılığıyla değil roman kişileri üzerinden verilmelidir. Bu tabakadaki romanlarda tam anlamıyla bir başkişi bulunmaz, çünkü her kahraman başlı başına önemlidir. Bunlarda kahramanlar kendine çizilen karakterden dışarı çıkmaz, değişime uğramaz. Zaten Ahmet Mithat, roman kişisinin değişimini doğru bulmaz. Ona göre bu tutarsızlıktır. Onun önemseydiği bir diğer şey ise romandaki kişilerinin karakterini kendi davranış ve konuşmalarıyla ortaya koymaktır. Öte yandan anlatıcının araya girerek bilgi vermeye çalışmasının alınacak zevkin önüne geçebileceğine inanır. Olayların ise hangi zamanda ve nerede geçiyorsa ona göre anlatılması ve romancının o dönemin kültür değerleri ve olayın geçtiği mekânın coğrafî özellikleri üzerinde durması gerektiğini dile getirir. Dördüncü tabakayı “âli tabaka” olarak görür ve bunlardakahramanların karakterleri ve maceraları farklıdır. Bu birbirinden kopuk gibi görünen maceralar iç içe girerek hikâyenin zevkli ve heyecanlı olmasını sağlar. Öte yandan bu kadar kalabalık bir kişi kadrosu ve birden çok olay yazara zorluk çıkarabilir ve onu tutarsızlığa itebilir. Ahmet Mithat, tüm bu zorlukları aşan romanları iyi romanlar olarak niteler.

2.2. İlgili Araştırmalar

Tanzimat romanı ve roman teorisi üzerine yapılan belli başlı çalışmaların yanı sıra metinler arasılık, karşılaştırmalı edebiyat ile çeviriler üzerine yapılan bazı kitaplar ve makaleler konumuzun kavranması açısından önem taşımaktadır.

2.2.1. Kitaplar

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19.uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (2003) adlı çalışması klasik edebiyatın yorumlandığı uzun bir "Giriş"ten (bu kısmı üç safhada ele alır; yeniliğin başlangıcından 1789'a kadar, 1789'dan 1807'e kadar, 1807'den 1839'a kadar) sonra "Garplasma Hareketine Umumi Bir Bakış" başlıklı bölümle başlamaktadır. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısındaki Türk edebiyatı hakkında bilgi verildikten sonra Tanzimat seneleri üzerinde durulur. Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa ve Şinasi'yi "Yeniliğin Üç Büyük Muharriri" olarak değerlendirilmektedir. Yeni edebiyatın kuruluşunda Yeni Osmanlılar Cemiyetini'nin etkisi ve işlevi ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Daha sonra edebiyatımıza yeni gelen türlerden ve gelişimlerinden (gazete, şiir, tiyatro, hikâye ve roman, tenkit ve deneme başlıkları altında) bahsedilmektedir. Bütün bu bilgilerden sonra Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Rezaizade Mahmut Ekrem Bey, Abdülhak Hamit ve Muallim Naci gibi yazarlar getirdikleri yenilikler açısından ayrı başlıklar altında ayrıntılı olarak değerlendirilmektedir.

Robert Finn, *Türk Romanı (İlk Dönem 1872 – 1900)* (1984) adlı eserinin birinci bölümünde Tanzimat romanının ekonomik, siyasal ve sosyal koşullarını ele almaktadır. İkinci bölümde ise Şemsettin Sami'nin ve Ahmet Mithat'ın romanlarına ve romanlarında ele aldıkları konulara değinilir. Üçüncü bölümde Namık Kemal'in *İntibah* ve Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanları tahlil edilir. Dördüncü bölümde, Mizancı Mehmet Murat'ın *Turfanda Mı, Yoksa Turfa Mı?* romanı, *Sergüzeşt*, *Zehra*, *İntibah* gibi romanlarla karşılaştırılarak değerlendirilir. Beşinci bölümde Rezaizade Mahmut Ekrem ve onun "aşk ve moda"sından, Nabizade Nazım ve onun "aşığın tutkusundan" bahsedilir. Daha sonra "İlk romanın özellikleri" ile bu bölüm sona erdirilir.

Mustafa Nihat Özön'un *Türkçede Roman* (1985) adlı çalışmasında "Giriş"ten hemen sonra "Avrupa'da Roman"ının anlatılması, romanımızın ortaya çıkmasının ve gelişmesinin kaynakları açısından önemlidir. 1. Bölüm'ün ilk Başlığı "Eski Edebiyatımızda Hikâye"dir ve bu kısım kendi içerisinde beşe ayrılır: 1. Klasik Edebiyatımızın Manzum Hikâyeleri; 2. Klasik Edebiyatımızın Nesir Hikâyeleri; 3. Halk Arasında Yazılışından Okunan Hikâyeler; 4. Halk Arasında Ağızdan Ağıza Aktarılan Hikâyeler; 5. Zümrelerin

Kendi Amaçlarına Uygun Şekle Koydukları Hikâyeler. İkinci başlık “Okuyucu Kümeleri”, Üçüncü başlık “Dünden Bugüne” (bu kısımda Türkçeye yapılan ilk çeviriler üzerinde durulur), Dördüncü başlık “Çeviriler”dir (Bu başlıkta *Telemaque, Les Miserables, Hikâye-i Robenson, Paul ve Virgine* çevirilerinin ilk kimler tarafından yapıldığı ve nerede basıldığı hakkında bilgiler verildikten sonra konusu kısaca özetlenir ve bu eserlerin bir kısmından örnekler sunulur) 2. Bölüm “Ahmet Mithat” başlığını taşır ve onun hayatı, hikâyeleri, romanları, çevirileri ve sanatı üzerinde etraflıca durulur, eserlerinin konuları kısaca özetlenir.

Mustafa Nihat Özon’un *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (1941) yine kendisinin yazdığı *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışması esas alınarak 1930’dan bugüne kadar elde edilen tecrübelerle göre yaptığını belirttiği lüzumlu değişiklikler ve ilavelerle oluşturulmuştur. Bu kitap “İlk Yenilik Hareketleri” başlığı altında; I. Yenilik Mübeşşirleri, II. Yeniliğin Başlangıcı, Muhitler, Tezahürler, Gazete ve Mecmualar, Kitaplar, Mücadeleler başlıklı konuların ele alındığı bir “Başlangıç” kısmıyla başlar. 1. Kısım, Nazım, 2. Kısım, Tiyatro, 3. Kısım, Roman (“İlk Roman ve Romancılar” başlığı altında Ahmet Mithat, Namık Kemal, Samipaşazade Sezai, Recaizade Ekrem ele alınır). “Bu Devrin Diğer Hikâyecileri” başlığı altında Nabizade Nazım, Şemsettin Sami gibi isimlere yer verilir. “Tercümeler”in ardından “Edebiyat-ı Cedide Romanı” başlığı altında Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf ayrı ayrı ele alınırken Hüseyin Cahit, Ahmet Hikmet Müftüoğlu gibi isimler genel bir başlık altında değerlendirilir. Ahmet Rasim ve Mehmet Celal ise “hiç ehemmiyeti haiz olmayan” hikâyeler yazarlar olarak nitelendirilir. Hüseyin Rahmi ve Vecihi “bu dönemde ayrı bir şöhret kazanan” isimler olarak sunulur. “Bugünkü Roman” başlığı altında Ebubekir Hazım, Halide Edib, Yakup Kadri, Ömer Seyfettin, Aka Gündüz, Reşat Nuri ele alınır. Bu yazarların önemli eserlerinden örnek metinlerin de verildiği bu kısım böylece sona erer. 4. Kısım, Tarih, 5. Kısım; Coğrafya ve Seyahat, 6. Kısım, Edebiyat Tarihi ve Tenkit, 7. Kısım, Mektup ve Hatırat, 8. Kısım, Felsefe, 9. Kısım, Hitabet ve Gazetecilik, 10. Kısım, Dil Meselesi başlıklarını taşır.

Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman- 1* (1998) adlı çalışması da *Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Kadar (1859- 1910)* olan kısmı ele alması nedeniyle başvurduğumuz kaynaklardandır. Bu kitabında Kudret'in başlıkları şu şekildedir: 1. Bölüm: Tanzimat Edebiyatı- İlk Adım: Çeviri (*Terceme-i Telemak, Mağdurin Hikâyesi, Hikâye-i Robenson, Monte Kristo*), İkinci Adım: Yerli eserler (Ahmet Mithat ve *Hasan Mellah, Felatun Beyle Râkım Efendi, Henüz On Yedi Yaşında, Müşahedat* adlı romanları, *Esaret* adlı hikâyesi; Emin Nihat Bey ve *Müsameretname*'sinde yer alan *Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti ile Faik ile Nuridil Hanımın Sergüzeşti*; Şemsettin Sami ve *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat* romanı; Namık Kemal ve *İntibah* ile *Cezmi* romanları; Samipaşazade Sezai ve *Sergüzeşt* romanı; Mehmet Murat ve *Turfanda mı Yoksa Turfa mı* romanı; Recaizâde Mahmut Ekrem ve *Araba Sevdası* romanı; Nabizade Nazım ve *Karabibik* ile *Zehra* romanları) 2. Bölüm: Edebiyat-ı Cedide: Halit Ziya Uşaklıgil ve *Mai ile Siyah, Aşk-ı Memnu, Kırık Hayatlar, Nesl-i Ahir* romanları ve *Sade Bir Şey, Mahalleme Mevkuf* adlı hikâyeleri; Mehmet Rauf ve *Eylül* romanı; Hüseyin Cahid Yalçın ve *Hayal İçinde* romanı, *Hayat-ı Muhayyel, Görücü* hikâyeleri; Müftüoğlu Ahmet Hikmet ve *Haristan ve Gülistan, Yeğenim* adlı hikâyeleri; Safveti Ziya ve *Salon Köşelerinde* romanı) 3. Bölüm: Edebiyat-ı Cedide Dışında Kalanlar: Vecihi ve *Mehcure* romanı; Hüseyin Rahmi Gürpınar hayatı *Mürebbiye, Tesadüf, Şipsevdi, Hakka Sığındık* romanları ile *Misafir* hikâyesi; Safvet Nezihi ve *Zavallı Necdet, Teehhül Âleminde* romanları) 4. Bölüm: Fecr-i Ati: Cemil Süleyman Alyanakoğlu ve *Siyah Gözler* romanı; İzzet Melih Devrim ve *Sermet* romanı) 5. Bölüm: Fecr-i Ati Dışında Kalanlar: Ebubekir Hazım Tepeyran ve *Küçük Paşa* romanı; Bekir Fahri İdiz ve *Jönler* romanı)

Kenan Akyüz'ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* (2000) adlı çalışması beş bölümden oluşur: Tanzimat Devri (1860-1896), Servet-i Fünun Devri (1896-1901), Servet-i Fünun Dışındaki Edebiyat, Fecr-i Ati Devri (1909-1913), Milli Edebiyat Devri (1911-1923). Bu dönemlerin hepsinin altında roman, şiir, hikâye ve tiyatro türlerinin anılan dönemlerdeki gelişimleri üzerinde ana hatlarıyla durulur. Akyüz'ün devirleri sosyal ve siyasal zeminde ele alan bu çalışması dönemlerin adlandırılmasında bu kadar keskin bir ayrıma gitmesi yüzünden tartışma konusu olmuştur (bkz. Akün, 1990, 18).

İnci Enginün'ün *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete* (1839-1923) (2007) adlı kitabının "Nesir" genel başlığı kendi içerisinde: 1. Gazete, Makale ve Yazarlar [a) Başlangıç Dönemi, b) Fikir gazeteciliği ve siyasi gazeteler, c) II. Abdülhamit dönemi- Dergiler, ç) Meşrutiyet'ten sonraki basın, d) Mütareke dönemi basını] 2. Mensur Şiir; 3. Hatıra- Mektup; 4. Tarih başlıklarını taşır. "Roman" genel başlığı altında ilk olarak "Türkçede Romanın Kaynakları ve İlk Örnekleri" ve "İlk Çeviriler" konularına eğilir ki bu bölümler, ilk romanları konu olan çalışmamız için önemlidir. Enginün, "İlk Hikâyeci ve Romancılar" olarak Emin Nihat, Şemsettin Sami, Ahmet Mithat, Namık Kemal, Zafer Hanım, Mizancı Murat, Recaizâde Mahmut Ekrem, Sami Paşazâde Sezai, Paşabeyzade Ömer Ali, Fatma Aliye Hanım, Nabizâde Nazım, Ahmet Rasim, Hüseyin Rahmi, Mehmet Celal, Vecihi ve Safvet Nezih isimlerini belirler.

Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi* (1989) adlı çalışmasında Ahmet Mithat'ın makalelerinden ve edebi metinlerinden hareket ederek çalışmasını şu başlıklar altında birleştirir: 1. Doğu ve Batı Medeniyeti Hakkında Umumi Görüşleri, 2. İlim ve Teknik, 3. Yasayıs Tarzı, 4. Kadın ve Aile, 5. Din, Felsefe ve Ahlak, 6. Kültür, Güzel Sanatlar ve Edebiyat, 7. Roman ve Tiyatrolarındaki Tipler. Ahmet Mithat hakkında kapsamlı bir kaynak olması açısından ve çalışmamızdaki romanların çoğunluğunu Ahmet Mithat'ın eserleri oluşturduğundan bizim için önemli bir kaynaktır.

Nurullah Çetin'in *Roman Çözümleme Yöntemi* (2009) adlı kitabı, "Anlatı (Tahkiye) Türünün Kısa Tarihi Gelişimi" ile başlar ve giriş iki ana bölümden oluşur. Birinci bölümde "Gerçek Dışılığa Dayalı Tahkiye Dönemi"; a) Destanlar Dönemi, b) Destanla Roman Arası Süreç (Romanslar, Şövalye Anlatıları, Boccacio Tarzı Hikâye, Çoban Hikâyesi, Pikaresk Roman ve Türk edebiyatında Masal, Halk Hikâyeleri, Meddah Hikâyeleri, Mesneviler, Çeviri Hikâyeler, Farsçadan Türkçeye Çevrilen Başlıca Hikâyeler, Arapçadan Türkçeye Çevrilen Başlıca Hikâyeler, Telif Hikâyeler, Uyarlama Hikâyeler) gibi alt başlıklar vardır. İkinci bölümde "Fiziksel Gerçekliğe Bağlı Tahkiye Dönemi" üst başlığı altında Roman Terimi, Roman Türünün Evreleri (Klasik Romantik, Realist, Natüralist, Modern, Postmodern) gibi konular işlenir.

Metinde üzerinde durulan “Anlatma Yöntemi ve Ögeleri” ve “Metinlerarası İlişkiler” (2009, 210-219) konularını da çalışmamızla ilgilidir.

Hilmi Ziya Ülken, *Uyanış Devirlerinde Tercümelerin Rolü* (2009) adlı kitabında “*uyanış devirlerine yaratıcılık kudretini veren tercümedir*” demektedir (2009, 14). Ülken’in kitabı, 1. Eski Yunan ve Uygur Türklerinin uyanışının kaynakları, 2. İskenderiye Kütüphanesi ve İskenderiye Mektebi, 3. Antakya ve Harran Medreseleri, 4. Bağdat’ta ve Mısır’da tercüme ve ilim, 5. Mağrip’te tercüme ve şerh başlıklı kısımlarla başlar. Sonra 6. İslam medeniyetinde tercüme edilen eserler; tercümenin durması ve ilmin yön değiştirmesi üzerinde durulur. 7. Latin âleminde tercüme ve nakil, 8. İslam medeniyetinin garba tesiri, 9. Garp orta zamanında tercüme ve tenkit, 10. İslam medeniyetinden garba geçen eserler, 11. Orta zamanda garbın tanıdığı İslam âlimleri, 12. Rönesans, milli uyanışlarda tercümenin rolü, 13. Osmanlılar devrinde tercüme başlıklı bölümlerle devam eder. Daha sonra 14. Tanzimat’tan sonra garp tercümeleri, 15. Türkiye’de yeni tercüme faaliyeti, 16. İslamdan garba geçen ilim araştırmaları gibi esası tercüme ve tercümenin kaynaklık ettiği bilgiye ve uygulamaya dayanan konular üzerinde durulur. Ülken, garpla temasın ve garptan nakiller yapma hadisesinin Tanzimat’la alakası olmadığını hatta Tanzimat sıralarında eskisine oranla tercümelerin çok gevşediğini ifade eder. Buna rağmen Tanzimat’la birlikte garptan yalnız tekniğe ait eserlerin tercümesiyle kalınmadığını; sanat, felsefe ve ilim etrafında nakillerin de yapıldığını ve böylece Tanzimat’ın tam bir zihniyet değişmesinin yaşandığı süreç olduğunu vurgular (2009, 320-325).

Cevdet Perin’in *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* (1946) adlı kitabı iki kısımdan oluşur. Birinci Kısım, “Tanzimat’tan Önce Fransız Tesiri”, “Tanzimattan Sonra Fransız Tesiri” gibi iki alt bölümden; İkinci Kısım, “Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri” üst başlığı altında “Tanzimattan Sonra Türk Dilinin İnkışafında Fransız Tesiri”, “Tanzimat Şiirinde Fransız Tesiri”, “Vefik Paşa ve Moliere”, “Tanzimat Romancılığında Fransız Tesiri”, “Namık Kemal ve Fransız Edebiyatı”, “Abdülhak Hamid’in Eserlerinde Fransız Tesiri”, “XIX. Asırda Türkçeye Çevirilen Fransızca Eserler Hakkında” gibi alt bölümlerden oluşmuştur. Perin’in genel kanaati şudur: “*Muasır edebiyatımızın Fransız tesirini en çok hisseden tarafı şüphesiz romancılığı ve*

hikâyeciliğidir. Esasen bu edebi nevi edebiyatımıza Tanzimat'tan sonra Fransız tesiri ile girmişlerdir. Hâlbuki şiir için böyle olmadığını biliyoruz” (1946, 100).

Zeynep Kerman'ın *1862- 1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçe'ye Yapılan Tercüme Üzerine Bir Araştırma* (1978) adlı çalışması dört bölümden oluşur. Kerman, birinci bölümde 1862- 1910 yılları arasında Türk edebiyatındaki Hugo varlığını bibliyografik olarak araştırır. İkinci Bölümde, Victor Hugo'nun on bir şiir kitabından dilimize çevrilen şiirlerin orijinal metinleri, çevirileri ve incelemeleri ile asılları bulunmayan tercüme üzerine durur. Üçüncü bölümde roman ve piyes tercüme yer alır. Dördüncü bölümde diğer eserlerinden tercüme yer alır. Kitapta Namık Kemal üzerindeki Victor Hugo etkisi açıkça görülmektedir. Onun romantizm anlayışı Namık Kemal'e de sirayet etmiş ve eserlerine yansımıştır. Kerman, *“Victor Hugo'ya hayran olan ve ölürken bile elinde Les Misérables bulunduğu söylenen Namık Kemal, 1872 yılında bu eserin önsözünü tercüme etmiş ve Şark mecmuasında neşretmiştir”* diyerek bu etkiyi vurgular (1978, 352). Bu çalışma Tanzimat yazarlarının beslendikleri Batılı kaynaklardan birini, Victor Hugo'yu, etraflıca göstermesi sebebiyle önemlidir.

Ali İhsan Kolcu'nun, *Alphonse de Lamartine Tercüme ve Tesiri* (1999) kitabının “Giriş” bölümü; Lamartine'in hayatı ve eserleri ve 1859-1901 Yılları arasında Lamartine'den yapılan tercüme (şiir ve roman olmak üzere iki kısımda ele alınır) olmak üzere iki bölümle başlar. “Birinci Bölüm”de; Lamartine'nin Türk Edebiyatında Tanınması ve Tesiri başlıklı kısımda İbrahim Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Muallim Naci, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Samipaşazade Sezai, Ali Kemal, Nigar Hanım, Ahmet Rasim, Halit Ziya Uşaklıgil'i tek tek ele alınır. “İkinci Bölüm”de “Metinler” üst başlığı birden fazla tercüme edilen manzumeler ve bir defa tercüme edilen manzumeler olarak iki kısma ayrılır. Bu manzumeler önce orijinal diliyle yani Fransızca verilir ve daha sonra Türkçe tercüme (kim tarafından çevrildiği belirtilerek) verilir. “Üçüncü Bölüm” daha dağınık yazılardan oluşur. Bu kitap yenileşme döneminde yazarların batıyı hangi kanallardan tanıdıklarını göstermesi açısından önemlidir.

İsmail Habip Sevük'ün *Avrupa Edebiyatı ve Biz-2* (1. Cilt: 1940, 2. Cilt: 1941) adlı kitabının birinci cildi altı, ikinci cildi altı olmak üzere toplam iki kısımdan oluşur. Birinci ciltte başlangıcından 17. Yüzyıla kadarki Türk edebiyatı ile birlikte Yunan, Latin, İslam Medeniyeti ve Avrupa edebiyatlarının tarihleri ele alınır. Kitabın ikinci cildi 17. yy.dan 20. yy.ın başına kadar uzanır. "1. Kısım" kendi içerisinde üçe ayrılır; edebiyat tarihi başlıklı bölümde Fransa ve İngiltere edebiyatları ve bu edebiyatların önemli isimleri üzerinde durulur; tercümelerin yer aldığı ikinci bölümde Corneille, Racine, Moliere, La Fontaine, Fenelon, Descartes'ten oluşan Fransız yazarlarının eserlerinden yapılan tercümelere yer verilir; üçüncü bölümde Naima, Evliya Çelebi, Nefi gibi önemli isimlere yer verir. "2. Kısım", "18. Asır Avrupa Edebiyatı" (birinci bölümde Fransa, Almanya, İngiltere ve İtalya edebiyatlarını; ikinci bölümde adı geçen ülkelerden yapılan tercümelere, üçüncü bölümde 18. Asırda Türk Edebiyatı'nı ele alır) başlığını taşır. "3. Kısım", "Avrupa Romantik Devri" başlığını taşır ve burada on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısını ele alır (Bir önceki kısmın bölüm başlıkları aynen kullanılır ancak Rus edebiyatından ve bu edebiyattan yapılan çevirilerden de söz eder. "4. Kısım", "Muasır Avrupa Edebiyatı" başlığını taşır (On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından kitabın yazıldığı döneme kadarki edebi süreç ele alınır. "5. Kısım"da "Son Asır Avrupa Edebiyatından Tercümelere"; "6. Kısım"da; "Tanzimat'tan Beri Türk Edebiyatı" ele alınır.

Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* (2000) adlı çalışması tezimizin yönteminin metinlerarasılık olması açısından bizim için oldukça kıymetli bir çalışmadır. Bu çalışmasında Aktulum, "Giriş" kısmında metinler arası kavramının 1960'lardan sonra Julia Kristeva tarafından ortaya atıldığını belirterek kısa bir tarihçesini çizer. I. Bölüm: Tanım-Kuram-Köken başlığını taşır. II. Bölüm: Metinler arası Yöntemler başlığını taşır ve bu kısım Genette'nin tasnifine uyularak; A. Ortak Birliktelik İlişkileri; 1. Alıntı ve Gönderge, 2. Gizli Alıntı-Aşıma, 3. Anıştırma, B. Türev İlişkileri; 1. Yansılama (parodi), 2. Alaycı Dönüştürüm, 3. Öykünme (pastiş) başlıkları altında ayrıntılı olarak ele alınır. III. Bölüm; A. Metinler arası Anlam [anılan tüm bu metinler arası yöntemlerle bir yapıta yapıt dışı ayrışık unsurlar sokularak metnin tek anlamlılığı yerini çok anlamlılığa, çoksesliliğe bırakır], B.

Metinler arası Okur [Riffaterre'in metnin anlamlanması ve yorumlanması için okurun belleğine ve bilgisine gereksinim olduğu yolundaki fikrini hemen tüm kuramcılarının kabul ettiğini belirten Aktulum, metinler arası izleri çıkarmanın şüphesiz iyi bir ekinel birikime sahip olan okura düştüğünü ifade eder (2000, 190)] , C. Metinler arası İmgeler [1. Palempsest; Aktulum Genette'nin eski bir yapının yeni bir yapıya yeni bir işlevle katılması olan metinler arası ilişkilerin kafada yarattığı düşünceyi, eski bir imge olan palempsest sözcüğüyle belirttiğini ifade eder (2000, 216). 2. Kolaj-Brikolaj. 3. Yeniden yazmak; "Ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak bir yeniden yazma işlemi olarak" ifade edilebilir (2000, 236)] başlıklarını taşır. Bu III. Bölümün de kısa bir değerlendirmesi yapıldıktan sonra sonuç kısmında metinler arası kavramı ile ortaya çıkan kavram karşıtlıkları üzerinde durulur. Aktulum, bu kısımda metinler arasının akla ilk geldiği gibi bir karşılaştırmalı yazınsal eleştiri olmadığını vurgular (2000, 256). Öncelikle metinler arasının karşılaştırmalı eleştirideki gibi bir "bütüncü" (2000, 257) oluşturma kaygısında olmadığını belirterek Yves Chevrel'in sözleriyle "*Her metinler arası süreçte, söz konusu metinlerden her birinin, bütünlüğü içerisinde ele aldığı istisnadır, hatta alınmaz bile: (sessel, kavramsal ve izleksel...) bir unsur önemsenir, öteki bir kenara itilir*" şeklinde açıklar (2000, 258). Ayrıca Aktulum, "*metinler arasında, karşılaştırmalı yazınsal eleştiride olduğu gibi farklı ekinlere (ya da yazarlara) ait yapıtları, içerik bakımından benzeştikleri için karşı karşıya koyarak, aralarındaki benzerliklere ve ayrımlara dayanarak yorumlamak değil, eski, önceki bir yapıttan gelen bir unsurun uğradığı 'bağlam değiştirme' sonucunda yeni metinde aldığı- yazarca verilen anlamı araştırıp bulmak söz konusudur*" (2000, 258) diyerek metinler arası ve karşılaştırmalı yazın eleştirisi (ya da karşılaştırmalı edebiyat) arasındaki önemli farka işaret eder.

Rene Wellek- Austin Warren'in *Edebiyat Teorisi* (1993) (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel) adlı kitabının Birinci Kısım: "Tanımlar ve Farklılıklar" üst başlığı altında; "1. Edebiyat ve Edebiyat İncelemeleri", "2. Edebiyatın Tabiatı", "3. Edebiyatın İşlevi", "4. Edebiyat Teorisi, Eleştirisi ve Tarihi", "5. Genel, Karşılaştırmalı ve Milli Edebiyat" başlıkları yer alır. İkinci Kısım: "İlk

İşler” üst başlığının altında; “6. Malzemelerin Düzenlenmesi ve Tespiti” yer alır. Üçüncü Kısım: “Edebiyat İncelemesinde Dış Yaklaşımlar” üst başlığı altında önce bir “Giriş” yer alır ve burada edebiyat incelemesinin en yaygın ve gelişmiş yöntemlerinin daha çok edebiyatın ortamı, çevresi ve dış sebepleri üzerinde durdukları vurgulanır (1993, 55). Daha sonra; “7. Edebiyat ve Biyografi”, “8. Edebiyat ve Psikoloji”, “9. Edebiyat ve Toplum”, “10. Edebiyat ve Fikirler”, “11. Edebiyat ve Diğer Sanatlar” başlıkları gelir. Dördüncü Kısım: “Asıl Edebiyat İncelemesi” başlığı altında yine önce bir “Giriş” yer alır. Burada “*İlmi edebiyat araştırmalarının tabii ve makul hareket noktası edebi eserlerin kendilerinin yorumu ve tahlilidir*” (1993, 115) denilerek yazarın hayatı, sosyal çevresi ve bütün edebiyat süreciyle ilgilenmemizin asıl sebebinin eserin kendisinden başka bir şey olmadığı söylenir (1993, 115). Alt başlıkları ise şöyledir; “12. Edebi Sanat Eserinin Varoluş Tarzı”, “13. Ses Ahengi, Ritim ve Vezin”, “14. Üslup ve Üslup Bilgisi”, “15. İmaj, İstiare, Sembol, Mit”, “16. Hikâye Etmenin Mahiyeti ve Hikâye Etme Tarzları”, “17. Edebi Türler”, “18. Değerlendirme”, “19. Edebiyat Tarihi”. Kitabın sonunda notlar ve bibliyografya yer alır. Bu kitabın edebiyat teorisi ve karşılaştırmalı edebiyat ile malzemelerin düzenlenmesi kısımlarından fikri açılarından faydalandık.

Gürsel Aytaç’ın *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* (2003) adlı kitabının ilk bölümünde “Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kavramı” kavramı üzerinde durulur ve kavramın çıkışı hakkında kısa bilgiler verilir (2003, 7). Kitap, “1.Tarihçe”, “2. Edebi Çeviri Etkinliği”, “3. Alan Yöntem Tartışması”, “4. Tartışmalı Konular”, “5. Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminde Yeni Açılımlar” ana bölümlerinden oluşur. Aytaç bu bölümlerde bilimin Avrupa’da ve Türkiye’deki hazırlayıcıları; karşılaştırmalı edebiyat bilimindeki ekoller ve yöntemler, alan ve yöntem tartışmaları üzerinde durur.

Berna Moran’ın *Türk Edebiyatına Eleştirel Bakış-1 Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a* (2007) adlı çalışmasında yer alan “Türk Romanı ve Batılılaşma Sorunu”, “Âşık Hikâyeleri, Hasan Mellah ve İlk Romanlarımız”, “*Felâtn Beyle Râkım Efendi*”, “İddialı Bir Roman: *Müşahedat*”, “*Araba Sevdası*”, “*Aşk-ı Memnu*”, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın ‘*Yüksek Felsefe*’si”, “*Şipsevdî*” başlıklı incelemeler, ele aldığımız romancıların eserlerini biçimsel ve içeriksel

özellikleri açısından ele aldığından oldukça önemlidirler. Özellikle çağdaş eleştiri yöntemi ile *Müşahedat* romanı üzerine yaptığı değerlendirmeler önceleri küçümsenen Ahmet Mithat'a yazar olarak başka bir şekilde bakılmaya başlanmasına ve eserlerinin yeniden yorumlanmasına ön ayak olmuştur.

Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (2008) adlı kitabının "Birinci Bölüm"ü, "*Don Quijote* ve Yazın Türleri" üst başlığı altında; "1. Hayal edilebilecek en güzel kitap", "2. Tarihsel tür kuramları", "3. Formalist tür kuramları", "4. Türlerin komikleşmesi ya da karnavallaşması", "5. Kıskanç ve geveze bir tür", "6. Don Kişot gene seferde, bu kez İstanbul'da: *Çengi*" başlıklarını taşır. İkinci Bölüm'ü, "Yazarlar ve Okurlar" üst başlığı altında; "1. Kayıp metinler", "2. Okurla atışma: Tristram Shandy", "3. Öyküler hep gebedir: Kaderci Jacques ile Efendisi", "4. Yüzyıllardır yoldalar: Karanlığın *Yüreği, Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*", "5. Takib-i macera metindir şiir: *Tutunamayanlar*" başlıklarını taşır. Üçüncü Bölüm, "Anlatı ve Zaman: Saatin Tiktakları, Romanın Taktikleri" üst başlığı altında; "1. Anlıklaştırılmalar", "2. Başlangıçlar/Sonlar: *Büyük Umutlar, Ulysses, Silgiler*", "3. Taksim kabul etmiş zamanın aynası roman: *Mahur Beste*", "4. Kaygan zaman parçalarında kriz anlatıları: Dar zamanlar" başlıklarındadır. Dördüncü Bölüm "Mimesis" üst başlığı altında; "1. Kelime şeyi resmetmeye borçlu ise", "2. Yesem örgütü bu defa bir demet yasemenle: Gece Dersleri", "3. Az kalsın o anda resmim çiziliyordu" başlıklarını taşır. Parla'nın bu çalışmasında romanın doğuşu kadar varoluşunu da tür mutasyonlarına borçlu olan bir yazın biçimi olduğunu vurgulaması yeni ve belirleyici bir nitelik taşır. "*Tür ötesi bir tür olan roman hiçbir türe girmez ama hepsinden yararlanır*" diye belirten Parla, Cervantes'in bunu şaşırtıcı bir şekilde öngörüsüyle *Don Kişot* (1605) romanında yazdığı tür atışmasıyla edebiyat dünyasına duyurduğunu ifade eder (2008, 33).

Nüket Esen'in *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (2006) adlı çalışmasının birinci kısmı "Modern Türk Edebiyatının Doğuşunda Ahmet Mithat" başlığını taşır ve Ahmet Mithat'ın hayatını, romanlarını, romanlarındaki anlatış biçimini, romanlarındaki kadın sorunlarını ele alır. Eserin ikinci kısmı "Tanzimat'tan Günümüze Modern Türk Edebiyatı"

başlığını taşır ve Osmanlı kadın yazarlarından Fatma Aliye'nin hayatından, eserlerinden ve Türk romanındaki güçlü kadınlardan bahseder. Türk ailesindeki değişimin romanlara yansımaları işlenir. Son kısım "Kitap Değerlendirmeleri" başlığını taşır ve Türk romanının "edebi annesi" olarak adlandırdığı Fatma Aliye'nin eserlerinden, özellikle de *Levayih-i Hayaftan* ve *Udi*den bahseder.

2.2.2. Makaleler

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, *Edebiyat Üzerine Makaleler* (1992) adlı kitabının "Romana Dair" bölümündeki makaleler, Türk romanının kuruluşunu, gelişimini ve özelliklerini göstermesi bakımından konumuz için aydınlatıcıdır. "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar" bölümündeki Namık Kemal'in hayatı ve eserleri, romanlarındaki muhtelif simalar ve Cezmi romanı üzerine yazılan yazılar ve Namık Kemal üzerine düşünceler de verdiği bilgiler açısından önemlidir.

Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1 (2012) adlı kitapta toplanan Mehmet Kaplan'ın makaleleri genel olarak Türk edebiyatı araştırmaları ve incelemeleri açısından önemlidir. Fakat çalışmamızın sınırları içinde yer alan Namık Kemal, Nabizâde Nazım gibi isimler etrafındaki incelemeler ayrı bir önem taşımaktadır

Orhan Okay'ın "Edebiyatımızda Batılılaşma" başlıklı yazısı dikkate değerdir. Bu yazısında Okay, Tanzimat edebiyatının tarihi ve siyasi zemini üzerinde durduktan sonra edebiyatın yenileşmesine doğru ilk tercümelere bahseder ve dilin değişmesi üzerinde durduktan sonra türlerin değişmesi konusuna değinir. Okay'ın, Semşettin Sami'nin *Taaşşuk u Talat ve Fitnat* (1872) romanı hakkında söyledikleri dikkate değerdir: "...halk hikâyesi geleneğine bazı yeni unsurların (kız çocuklarının tahsili, görmeden evlenmede kadının fikrinin alınmaması gibi) eklenmesinden başka bir hususiyet göstermez" (1998, 52). Okay, Namık Kemal'in *İntibah* (1874) romanı "birçok bakımdan, halk hikâyesi karakterinden edebi romana geçişin ilk örneği sayılmalıdır" şeklinde değerlendirir (1998, 52). Orhan Okay "Türk Romanında Köy Mevzuunun Girişinde Unutulan Bir İsim: Ahmet Mithat

Efendi” başlıklı makalesinde de romanımızdaki köye yönelik bağlamında Ahmet Mithat’ın Bahtiyarlık romanının öncülüğünden söz eder (1998, 111).

İnci Enginün’ün *Mukayeseli Edebiyat* (1999) adlı çalışmasının “Mukayeseli Edebiyat” başlıklı yazısında önce edebiyat araştırmalarında, metin neşrinin, metin incelemesinin (tahlil ve şerh) ve edebiyat tarihinin üç ayrı inceleme alanı oluşturduğunu ifade ederek Fuat Köprülü’nün Türk edebiyatını üç büyük döneme ayırdığını (İslamiyet öncesi dönem, İslami dönem, Batı medeniyeti tesirindeki dönem) belirtir (1999, 11). Enginün, mukayeseli edebiyatın takriben 1872 yılında Villemain tarafından Fransa’da kullanılmış bir kavram olduğunu, Van Tieghem’in de bu adı benimsediğini, daha sonra Rene Wellek’in de aynı sebeple bu adı kullandığını ifade ederek bu üçünün mukayeseli edebiyat kavramı ile neyi kast ettikleri üzerinde durur (1999, 12). Daha sonra “Mukayeseli Edebiyat Araştırmalarında İstatistik Metodu (Çeviri)” başlıklı makalede ise edebiyatımızda yabancı eserlerin etkisi konusunda yabancı edebi eserlerin çevirilerinin önemli olduğu belirtilerek bu çalışmalar üzerinde durur (1999, 22). Enginün’ün bu çalışmasında “Tanzimat Sonrası Çeviriler” başlıklı makalesi de araştırmamız için önemli kaynaklardandır (1999, 68-73). Enginün, kitabının “İkinci Baskı İçin Önsöz” kısmında Gürsel Aytaç’ın *Karşılaştırmalı Edebiyat* kitabında mukayesenin bir yöntem olarak kullanıldığı her çalışmayı karşılaştırmalı edebiyatın kapsamına almasını doğru bulmaz ve mukayeseli edebiyatta mutlaka başka bir kültür ile temasın söz konusu olduğunu vurgular (1999, 8).

Emel Kefeli’nin *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri* (2000) adlı kitabının “Karşılaştırmalı Edebiyat: Kökenleri ve Gelişmesi” başlıklı yazısı konumuz açısından önemlidir. Kefeli, karşılaştırmalı edebiyatın “*benzerlik, tesir ve yakınlık meselelerini inceleyen sistemli bir sanat olarak nitelen(diğini)*” belirterek “*Farklı milletlerin, farklı dil ve kültürlerin edebi metinlerini inceleyerek onlar arasındaki paralelliği, benzer ve farklı noktaları tespit eden bu sanat dalı aynı zamanda felsefe, sosyoloji, psikoloji, sinema gibi sahalarla edebiyat arasında ilişki kurarak daha geniş bir bakış açısı kazandırır*” demektedir (2000, 9).

Pertev Naili Boratav, “Roman ve Halk Hikâyesi” başlıklı yazısında İ. Konoş, O. Spies, Hikmet İlaydın, H. A. Fischer, İsmail Habib, S. Esat Siyavuşgil gibi araştırmacıların halk hikâyesi ve roman arasındaki ayrımı nasıl belirlediklerine değinir. Boratav, halk hikâyesinin ne modern manada hikâye ne de hacimlerine rağmen roman oldukları kanaatinde (2002, 58). Halk hikâyelerinin sosyal fonksiyonu bakımından romana denk düştüğünü ve destanın yerini aldığını ifade eder (2002, 58).

Pertev Naili Boratav’ın *Folklor ve Edebiyat- 2* (2. Basım: 1991) adlı çalışması beş bölümden oluşur. Bu kitabın bizi ilgilendiren kısmı olan “Bölüm II”de “Roman, Destan, Hikâye” üst başlığı altındaki “Roman ve Destan”; “Destan, Roman ve Cemiyet” başlıklı yazıları önemlidir. Boratav “*romanın mensur bir destan olduğu hakkındaki sathi fikirlerin, romanın sanat eseri olarak kıymetlendirilmesi bakımından çok zararlı neticeler verdiği*” görüşündedir. “*Çünkü harici şekil hiçbir zaman mahiyet farkını şartlandırmaz*” (1991, 59).

Fazıl Gökçek *Küllerinden Doğan Anka, Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar* (2012) kitabındaki “Ahmet Mithat Efendinin Hikâye ve Roman Anlayışı” başlıklı yazıda, Ahmet Mithat’ın bir kavram olarak roman ve hikâye ayrımı yapmadığını ve iki kavramı zaman zaman birbirinin yerine kullandığını belirtir (2012, 44- 45). Ahmet Mithat’ın hikâye/ roman hakkındaki düşüncelerini, *Haydut Montari, Arnavutlar ve Solyotlar, Cellât, Mesail-i Muğlâka* ve *Müşahadat* romanlarının ön sözlerinde bulunduğunu belirtir. Ayrıca onun *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* adlı kitabının roman tarihi için çok önemli olduğunu vurgular. “Don Kişot’tan Ahmet Mithat Efendi’ye” başlıklı yazıda ise *Don Kişot* romanının Ahmet Mithat’a etkisinin iki şekilde olduğu belirtilir. İlki, onun romanlarındaki kişilerin de Don Kişot benzeri davranışlar gösterdiğidir (2012, 120). İkincisinin, Don Kişot romanının başlattığı ve Batı edebiyatında diğer bazı yazarların eserlerinde devam ettirdiği yazarın anlatıdaki konumuna ilişkin özelliklerin [yazarın yazarlık konumunu sorgulaması, kurgunun anlatının bir parçası ve bir oyun haline getirilmesi, okuyucunun anlatıya dâhil edilmesi] (2012, 124) Ahmet Mithat’ta da var olduğudur. “Ahmet Mithat Efendi’nin Romanlarının Yeni Yayınları ve Ona

İsnat Edilen Bir Roman” başlıklı yazıda ise Eski Mektuplar romanının yanlışlıkla Ahmet Mithat’a aitmiş gibi sunulduğu ancak durumun böyle olmadığı gerekçeleri ile anlatılır (2012, 181- 195). Bu makalelerden de fikri açıdan oldukça faydalı bilgiler edindik.

M. Fatih Andı, “Türk Edebiyatında Jules Verne Tercümeleleri” başlıklı makalesinde önce kısaca bizdeki ilk roman tercümelelerinden bahsettikten sonra Jules Verne’e rağbet eden Türk yazarlarımızın bu konu hakkında neler söylediklerinden bahseder. Daha sonra Jules Verne’in tercüme edilen romanlarından neşir tarihlerine göre sırayla bahseder. Özellikle Jules Verne’in bizim edebiyatımızda sevilmesini sağlayan ve onun birçok romanını tercüme eden Ahmet İhsan üzerinde durur (Andı, 65- 80).

2.2.3. Tezler

Yadigar Türkeli tarafından hazırlanan “Tanzimat’tan Sonra Türkçede Roman Tercümeleleri (1860- 1928)” (2005) başlıklı yüksek lisans tezinden faydalanılmıştır. Bu tezin giriş kısmında yer alan “Batıda roman”, “Türk Edebiyatında roman” kısımları okunmuştur. Özellikle Ek-3’te yer alan 1860-1901 Arasında Tercüme Edilmiş Romanların Listesi ile Ek-4’te yer alan 1901-1928 Arasında Tercüme Edilmiş Romanların Listesi başlığını taşıyan kısımlar bizim için oldukça faydalı bilgiler vermiştir. Tezin Seyfeddin Özege’nin *Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*’nu temel alması ve aynı zamanda İsmail Habib Sevük’ün *Avrupa Edebiyatı ve Biz* başlıklı kitabından da faydalanması önemlidir.

Zeynep Yörükoğlu tarafından hazırlanan “Fazlı Necip’in Menfa Romanının İncelemesi” (2006) adlı yüksek lisans tezi yazarın hayatı ve eserleri hakkında bir bilgi edinmek amacıyla okunmuştur.

Yasemin Aras’ın “Bir Hikâye Olarak Emin Nihat Bey’in *Müsameretnamesi* Üzerine Bir İnceleme” (2006) adlı yüksek lisans tezi fikri açıdan faydalanmak amacıyla okunmuştur.

Şeyda Başlı’nın “Ulusal Alegoriden İmparatorluk Eğretilmesine: Osmanlı Romanında Çok Katmanlı Anlatı Yapısı” (2008) başlığını taşıyan

doktora tezinin, “II. Bölüm: Gerçekçilik Tartışması” ve “IV. Bölüm: Tanzimat Romanlarında Çok Katmanlı Anlatı Yapısı”ı bölümlerinden fikri açılardan faydalanılmıştır.

H. Harika Durgun’un “Ahmet Mithat Efendinin Edebiyat Teorisi, Tarihi Ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme” (2008) başlıklı doktora tezinden fikri açıdan faydalanılmıştır. Ayrıca tezin sonunda yer alan Ahmet Mithat bibliyografyası da işimize yaramıştır.

Özgür İldeş’in “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın 1919’a Kadar Olan Romanlarında Yapı, Tema, Anlatım (1889- 1919)” (2009) doktora tezi Hüseyin Rahmi’ye kadar Türk romanı, Hüseyin Rahmi’nin kendisi ve romanları hakkında bilgi edinmek için okunmuştur.

Ferhat Korkmaz’ın “Ahmet Mithat Efendinin Romanları ve Romancılığı” (2010) başlıklı doktora tezinin romanın tanımı ve Türk romanının doğuşu başlıklı kısımları ile Ahmet Mithat’ın hayatı ve anılan on beş romanı hakkında bilgi edinmek amacıyla okunmuştur.

Ahu Selin Erkul Yağcı tarafından hazırlanan “Turkey’s Reading (R)evolution A Study On Book, Readers And Translation (1840-1940)” (2011) başlıklı doktora tezi bizim için önemli bir kaynak olmuştur. Burada yer alan bilgiler aracılığıyla 1908’e kadar yayımlanan Türkçe ve çeviri romanları tespit etme imkanı elde edilmiştir. Özellikle “Appendices” kısmının 257- 289 sayfaları arasından oldukça fazla faydalanılmıştır.

Emine Ariş’in “Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Karakter ve Tip Oluşumu” (2011) adlı yüksek lisans tezi, çalışmada yer alan *Aşk Memnu* ve *Mai ve Siyah* romanları hakkında bilgi edinmek için okunmuştur.

Rabia Dilara Zengin tarafından hazırlanan “Fatma Aliye Hanımın Fikri Dünyası” (2013) adlı yüksek lisans tezi Fatma Aliye Hanımın hayatı, eserleri ve fikri yapısı hakkında bilgi edinmek amacıyla okunmuştur.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Çalışma genel olarak edebi alıntı ve atıflar bağlamında bir metin tarama çalışmasıdır. Romanlarda tespit edilen edebi alıntı ve atıflar, yazarların edebi kaynaklarını ortaya çıkaracaktır. Bu doğrultuda çalışma metinler arasılık yöntemine dayanmaktadır.

3.1.1. Tanım¹⁰

Metinler arasılık kavramı *Genel Türkçe Sözlük*'te şu şekilde tanımlanmıştır: *“Bütüncül bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebi metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçalarının katılması”*¹¹. Aktulum'un ifade ettiği gibi bir yazar, yazdığı metnine kendinden önceki yazarın/yazarların yazdığı bazı metin parçalarını ekleyerek bir yeniden yazma işlemi ile metnini ortaya koyar (Aktulum, 2000, 17). Bu durum her metnin, açık veya kapalı bir şekilde kendinden önceki metinlerden izler taşıdığını bize gösterir.

3.1.2. Kuram¹²

Metinler arasılık kuramını ortaya koyan kişi Julia Kristeva'dır. Kristeva, Bakhtin'in söyleşimcilik kuramını yeniden ele alarak onu metinler arasılık kavramına dönüştürür. Kristeva'nın 1960'lı yıllarda ortaya attığı bir kavram olan metinler arasılık, bir metnin diğer metinlerle olan her türlü ilişkisini kapsar. Kristeva bu kavramı *“başka metinlerden alınan sözcelerin bir kesişme yeri”* olarak adlandırır (Aktulum, 2000, 12). Bu yönüyle metin bir alıntılar toplamıdır (veya mozağidir) ve bir yazar başka bir yazarın metninden bazı parçaları kendi metniyle bağdaştırarak yeniden yazar (Aktulum, 2000,

¹⁰ Tanım; bir kavramın niteliklerini eksiksiz olarak belirtme veya açıklama, tarif. (*Türkçe Sözlük*, 2005, 1900).

¹¹ Metinler arasılık;

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.542f04977b2267.49408067 (Erişim: 11. 11. 2014).

¹² Kuram; sistemli bir biçimde düzenlenmiş birçok olayı açıklayan ve bir bilime temel olan kurallar, yasalar bütünü, nazariye, teori. (*Türkçe Sözlük*, 2005, 1257).

18). Bu nedenle metinler arası hiçbir metnin kendinden önceki metinden bağımsız olamayacağını ileri sürer ve bu durum bize her yapıtın bir metinler arası olduğunu gösterir. Bu açıdan bakıldığında metinler -Bakhtin'in de belirttiği gibi- çok seslidirler.

3.1.3. Köken¹³

Metinler arası kuramının kökeni, Saussure'ün ölümünden sonra yayımlanan *Genel Dilbilim Dersleri*¹⁴ adlı ders notları ile başlatılabilir. Saussure, dilin nedensizliğini vurgulayarak dilde özdeşlikler olmaksızın yalnızca ayrımlar olduğunu belirtir. Ona göre söz (parole) ve dil (langue) ayrıdır. Saussure'ün bu düşüncesi Rus Biçimciliği adıyla anılan akımda kendini bulur. Rus Biçimcileri, "Saussure'ün dilbilimin nesnesini ararken sonuç olarak vardığı, bilimsel bir yapı kurma gerektiği düşüncesini, yazının nesnesinin ne olduğu sorununu araştırırken kullanmıştır" (Rızvanoğlu, 2007, 1). Rus Biçimcileri, metni tarihsel, toplumsal, biyografik vb. yollardan açıklamayı reddederek "metnin kendine özgü bir söylem olarak gerçekleşmesini sağlayan dizgeye yönelmeyi" amaç edinirler (Rızvanoğlu, 2007, 2). "Onlar için bir metni öteki metinlerden ayıran nitelikler, o metnin kimliğidir" (Rızvanoğlu, 2007, 2). Bu nedenle Saussure'ün dilbilimi kuramından esinlenerek metni kendi içerisinde incelemeye yönelirler. Bu durum karşılıklarına bir dil problemini de getirir çünkü metnin kimliği dilin kullanımıyla da ilgilidir. Önceleri yapıt dışı hiçbir unsura incelemesinde yer vermeyen Rus Biçimcileri daha sonra yeni ilkeler edinerek onu belli bir yazınsal bütün içerisinde ele almaya başlarlar. Aktulum'un belirlemesine göre Rus Biçimciler, yapıtlar arasındaki etkileşimde yazarın rolünü görmezden gelirler (Aktulum, 2000, 20- 21). Başka bir yapıttan alınan alıntılarını yalnızca biçim açısından ele alırlar. Bu şekilde metinler arası kavramını dolaylı yoldan –adını anmadan- Rus Biçimcileri kabul etmiş olurlar (Aktulum, 2000, 21).

¹³ Köken; bir şeyin çıktığı, dayandığı temel, biçim, sebep veya yer, menşe. (*Türkçe Sözlük*, 2005, 1228).

¹⁴ Daha sonra bu notlar kitap olarak yayımlanmıştır. Bkz. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, İstanbul: 2001.

Mihail Bakhtin, önceleri Rus Biçimcilerinin etkisi altındayken onların esinlendikleri Saussure'ün her türlü dış etkiyi bir kenara atıp yapıtı kapalı bir uzam gibi görmelerine ve yapıtı sadece biçim açısından ele almalarına karşı çıkar. Metin içerisinde *“söylemsel bir çeşitlilik bulunduğu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alışveriş içerisinde olduğu ilkesini benimsediğinden, metni yalnızca kendi içerisinde çözümlenmeye, onun içkin yasalarını bulmaya uğraşan, yapıtı aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan Rus Biçimcilerinin yöntemini”* yadsımaya başlar (Aktulum, 2000, 26). Bakhtin daha sonra söyleşimcilik kavramını ortaya atar. Ona göre söyleşimcilik *“genel olarak bir sözcenin bir başka sözceyle etkileşim halinde olmaksızın var olamayacağıdır”* (Rızvanoğlu, 2007, 2). Söz, konuşan ile dinleyen, gönderen ile gönderilen arasında gerçekleşen iki yönlü bir alışveriştir. Bu açıdan söz ikisi arasında var olan bir alandır. Söz, *“onu derinden derine bağlayan toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir”* (Aktulum, 2000, 26). Hiçbir yazınsal söylem, *“önceden söylenmişe, bilinene, ortak düşünceye, vb. yönelmeden edemez”* (Aktulum, 2000, 26). Bakhtin bu açıdan *“bir metnin daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinleri özümlediğini, hatta kimi zaman onlara bir yanıt olduğunu kesin olarak kabul eder”* (Aktulum, 2000, 27).

Julia Kristeva'nın post modern eleştiri alanında ortaya attığı metinler arasılık kavramı Bakhtin'in söyleşim kavramından yola çıkılarak ortaya konulmuştur. Kristeva için, metinler arasılık bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, her metnin kendi içerisinde başka bir metni özümsemesi ve dönüştürmesidir. Ona göre *“metin, belli bir işlevi yerine getiren, belli bir iş yapan bir aygıttır”* (Aktulum, 2000, 41). Metin, farklı gösteren dizgelerini dağıtarak yeni bir metin üretir ve dil aracılığıyla metin gösterenleri yan yana ekler, onları bir bağlamdan alarak yeni bir bağlam içerisinde dönüştürerek sokar. Böylece bu karşılıklı ilişki içerisinde belirli değişiklikler yaratır. İşte bu ilişkiler *“metinler arası ilişkiler”*dir. Metin bu açıdan bir *“alıntılar mozağidir”* (Aktulum, 2000, 41). Nasıl ki Bakhtin söylemin konumuyla bir koşutluk kurduysa yani söylem hem söyleyenin hem dinleyenin ortak ürünüyse ve kendinden önceki veya çağdaşı olan söylemlere gönderme yapıyorsa

Kristeva da aynı koşutluğu kurarak metnin öteki metinlerin kesiştiği yerde bulunduğunu ilke edinir (Aktulum, 2000, 41). Metinler arasılık bir bakıma bir başka metinden alınan sözcelerin bir metnin uzamında kesişmesi ve tarafsızlaşmasıdır. (Aktulum, 2000, 44). Barthes'ın metinler arasılık anlayışında okurun yeri çok önemlidir ve okurun doğuşu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmek zorundadır. Metin, kendisi için anlam ve etki üretmek üzere okura bir gösterenler örgütlenmesi olarak verilmiştir¹⁵.

Kristeva'nın ardından Roland Barthes'in etkisiyle metinler arasılık kuramı eleştiri sahasında daha fazla ön plana çıkar. Barthes, Kristeva'nın metin konusunda ileri sürdüğü tanımlamaları olduğu gibi kabul eder. Barthes da *"her metin eski alıntılarının yeni bir örgüsüdür"* (Aktulum, 2000, 56) der. Ona göre *"metin her an ve hangi taraftan ele alınırsa alınsın işler"* ve *"yazıldıktan sonra bile işlemeye ve bir üretim süreci(ni) sürdürmeye"* devam eder (Aktulum, 2000, 56). Kristeva ile Barthes'in metin tanımında kullandıkları üretkenlik kavramı aynıdır. Barthes için metin tıpkı bir dantel gibidir. Nasıl ki dantel örülürken çok sayıda iplik iç içe geçerek bir bütün oluşturur ve sonucunda ortaya bir desen çıkarsa metin de iplikler seçilip işlendikçe ortaya çıkarlar. Aynı şekilde metinden önce hiçbir ön anlam, gösterilen yoktur. Metin gösterilenlerin oyunuyla, gösterilenlerin işlenmesiyle oluşur (Barthes, 2006, 142). Barthes da Kristeva gibi yapıtı bütünüyle bir dil olgusu ve metinler arasını da onun bir ölçütü olarak görürken yazar ve okur kavramlarına değinmez. Barthes, önceleri metni her türlü insan ögesinden ayırır (Aktulum, 2000, 57). *"Metni bir yazar ile alıcısı arasında kurulan bir ilişki değil, bir yapıt ile başka yapıt arasında kurulan, başka metinlerin kesiştiği bir alan olarak görür"* (Aktulum, 2000, 57).

Aktulum, Michael Riffattere'in de metinler arası kavramı üzerinde düşünen birisi olduğunu ve onun metinler arasılığı göstergibilimin sınırları içerisinde, az çok Kristeva'nın tanımlamalarına bağlı kalarak kendi metinler arasılık versiyonunu oluşturmaya çalıştığını ifade eder (2000, 58). Kristeva'dan farklı olarak Riffatterre, metinler arasını büyük ölçüde okur- metin

¹⁵ Yavuz, Hilmi, "Yazarın Ölümü".
<http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=821370> (Erişim: 11.11. 2014).

arasındaki ilişkiye göre tanımlar. Bu yüzden tanımlamalarını bir alımlama kuramı çerçevesine oturtan Riffattere, ilk kez okura önemli bir işlev yükler. Buna göre metinler arası göndergeyi tanımak ve onun nereden geldiğini, niteliğini bilmek okura düşer yani metinler arasındaki ilişkiler okur tarafından algılanmadıkça gerçekleşemez (2000, 60). Yine ona göre bir metinde metinler arasılığın varlığını algılayamamak metnin yapısını tam olarak çözememek demektir (2000, 61). Aktulum, Riffattere'in metinler arasının göndergelerinin saptanabilir olmasını, belli bir biçimselleştirmeye elverişli bulunması gerektiğini belirttiğini ve bu yönüyle Kristeva ve Barthes'in metinler arası tanımıyla çeliştiğini vurgular. Onun metinler arası kavramını, metinler arası göndergeyi seçme ölçütlerine bağladığını ifade eder (2000, 63).

Laurent Jenny de Kristeva, Bakhtin ve Riffattere gibi metinler arasılığı yazınsallığın bir ölçütü olarak kabul eder (Aktulum, 2000, 72). Aktulum, Jenny'nin, Genette'den önce bir metnin başka metinlerle ilişkisinin taklit, parodi, alıntı, montaj, gizli alıntı vb. biçimlerde kurulabileceğini belirttiğini dile getirir. Ona göre Jenny, metinler arasının bir kaynak ya da etkilenme eleştirisi olmadığını ama bir ölçüde onunla ilişkili bulunduğunu söylemiştir (2000, 73).

Metinler arasılık kuramında bir diğer önemli kişi Gerard Genette'dir. Aktulum, Genette'nin metinler arası kavramını öteki kuramcıların kullandığı anlamıyla kullanmadığını ve metinler arasılığın odak kavram değil, artık öteki metinler arası ilişkilerden birisi olduğunu vurgulamıştır (2000, 80). Ona göre Genette, Bakhtin, Kristeva, Riffatterre gibi çok sayıda eleştirmen ve araştırmacının çalışmalarına dayanarak metinler arası kavramını bir düzene oturtmuş; metinler arası kavramını *"yazınsal dizgenin temel yapıcı unsuru"* olarak görmüştür (2000, 81). Bu yüzden de öteki eleştirmenlerden farklı olarak iki yapıt arasındaki her tür alışverişe metinler arası yerine metinsel aşkınlık adını vermiştir (2000, 82). Aktulum'a göre Genette, Kristeva'nın tersine metinler arasılığı geniş bir alanda değil dar bir alanda ele alır ve beş tip metinsel aşkınlık üzerinde durur: 1. İntertextualite (metinler arasılık); *"iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi yani, temel olarak ve çoğu zaman, bir metnin başka bir metindeki somut varlığı"*. 2. Hypertextualite (ana metinsellik); *"yalın ya da dolaylı bir dönüşüm işlemiyle önceki bir*

metinden türeyen her metin". 3. Paratextualite (yan metinsellik); *"bir metnin ilk bakışta aynı metnin dışında kalan, ikinci dereceden metinsel unsurlarla yani başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, sonsözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, yer verilen resimler, kapağı ve metin-öncesi unsurlar (yani karalamalar, taslaklar) ile olan ilişkiler"*. 4. Architextualite (üst metinsellik); *"her özgün metnin bağlı olduğu, genel ya da aşkın ulamların- söylem tipleri, sözcelem biçimleri, yazınsal türler vb"* bütünü olarak tanımlanır. 5. Metatextualite (yorumsal üst metin); *"bir metni sözünü ettiği bir başka metne zorunlu olarak alıntı yapmadan, hatta adını anmadan bağlayan bir yorum ilişkisidir"*. Aktulum, Genette'nin belirlediği bu beş tür ulamın birbirinden kesin olarak ayıramadıklarını ve aralarında belli bir alışveriş bulunabileceğini dile getirir (2000, 83- 88).

3.1.4. Kapsam¹⁶

Çalışmamız tarama alanı olarak 1870-1908 arasında kitap olarak yayımlanmış Türk romanlarını kapsar. Taramada ortaya çıkan edebi alıntı ve atıfların hangi eserden/anlatıdan veya yazardan/şairden yapıldığının tesbiti için edebi alıntı ve atıf yapılan kaynaklara da başvurulmuştur. Bu durum oldukça geniş bir kapsama alanı ile karşı karşıya olduğumuzu ortaya çıkarmaktadır.

3.2. Bilgileri Toplama Kaynakları

Çalışmada, araştırılan konuyla ilgili fikirlerin desteklenmesi amacıyla çeşitli tezler, kitaplar ve makaleler kullanılmıştır. Çalışmada, Doğu kültür dairesinden (Türk, Arap ve Fars) ve Batı kültür dairesinden (bu dönem için kast edilen daha çok Fransa'dır) ürünler saptandığından edebi alıntı ve atıfların yapıldığı yazarlar/şairler hakkında bibliyografik bilgilere ulaşmak için ansiklopedilerden faydalanılmıştır. Aynı şekilde edebi alıntı ve atıfların yapıldığı diğer metinler de bulabildiğimiz kadarıyla okunmuştur. Taramada kullanılan kaynakların tamamı çalışmanın sonunda verilmektedir.

¹⁶ Kapsam; sınırları içine başka konuları veya anlamları alma durumu, şümul. (Türkçe Sözlük, 2005, 1072).

3.3. Bilgilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Kaynakların önemli bir kısmı satın alınarak, bir kısmı Beyazıt Devlet Kütüphanesi, Milli Kütüphane, Yapı Kredi Sermet Çifter Kitaplığı, İslam Araştırmaları Merkezi, Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Kitaplığı gibi kütüphanelerden, akademik arama motorlarından ve kişisel kaynaklardan elde edilmiştir. 1870- 1908'de basılan Türk romanlarını tespiti için Orhan Okay'ın *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*, İnci Enginün'ün *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete (1839- 1923)*, Mustafa Nihat Özön'ün *Türkçede Roman*, İsmail Habib'in *Avrupa Edebiyatı ve Biz (2. Cilt)*, Cevdet Perin'in *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri* kitaplarına; Yedigâr Türkeli tarafından hazırlanan ve *Seyfettin Özege Eski Harflerle Basılmış Türkçe Eserler Kataloğu*'ndan toplanan *Tanzimat'tan Sonra Türkçe'de Roman Tercümeleleri 1860-1928* (Türkeli, 2005, 340- 447) adlı yüksek lisans tezine ve Ahu Selin Erkul Yağcı tarafından hazırlanan *Turkey's Reading (R)evolution: A Study on Books, Readers and Translation (1840-1940)* (Yağcı, 2011, 257- 375) adlı doktora tezine bakılmıştır. Taramada kullanılan romanların bazıları yeni harflere aktarılmadığı için Osmanlı harfli baskılarından okunmuştur.

4. BULGULAR VE YORUMLAR (ANA TARTIŞMA)

Romanlarda tespit edilen edebi alıntı ve atıfların hangi amaçla yapıldıkları romandaki işlevlerine göre değerlendirilmiştir. Bununla birlikte bu edebi alıntı ve atıfları tek bir alana indirgemenin imkânsızdır. Örneğin, anlama katkı sağlayan bir şiir alıntısı kurguya da katkı sağlayabilir veya eleştiri de içerebilir. Bu doğrultuda edebi alıntı ve atıfların en öne çıkan özelliğinden hareketle bir tasnif yapılmaya çalışılmıştır. Roman, baştan sona kadar kurgusal bir metindir ve içerisindeki unsurlar da bu amaca hizmet ederler. Bu açıdan kurguyu güçlendirmek için yapılan edebi alıntı ve atıflarla kast edilen şey, yapılan edebi alıntı ve atıfların metnin olay örgüsüne olan katkısıdır. Bu açıdan bu edebi alıntı ve atıfların metin içerisindeki olayın gelişmesine bir etkileri varsa bu grup içerisinde değerlendirilmiştir. Çalışmada, edebi alıntı ve atıflar ayrı başlıklar altında değerlendirilmiştir. Bunlar önce işlevlerine göre; anlamı güçlendirmek, kurguyu güçlendirmek, eleştiri ve özetlemek için olmak üzere; daha sonra da türlerine göre roman, şiir, diğer edebi türler şeklinde sınıflandırılmıştır. Tiyatro türü az, deneme, makale gibi türler ise olmadığından bunlar ayrı değerlendirilmemiştir. Hikâye türü de ayrı değerlendirilmemiştir, çünkü modern anlamda hikâyeden yapılan edebi alıntı ve atıf yoktur. Bu nedenle geleneksel halk hikâyeleri ve diğer anlatı türleri, tiyatro da dâhil olmak üzere diğer edebi türler olarak tanımlanmıştır. Romanların ön sözlerinde yer alan edebi atıflar da tüm “edebi alıntı ve atıfların” görülmesini istediğinden çalışmaya üçüncü bölüm olarak eklenmiştir. Ön sözlerde edebi alıntı ise yoktur.

4.1. İŞLEVLERİNE GÖRE EDEBİ ALINTILAR

4.1.1. Anlamı Güçlendirmek İçin Yapılan Edebi Alıntılar

Romanlarda tespit edilen şiir alıntılarının kimilerinin romanda anlatılan duyguyu daha yoğun bir şekilde verebilmek adına anlamı güçlendirmek için yapıldıkları görülmüştür. Romandan yapılan iki alıntının da aynı amaçla yapıldığını belirtebiliriz. Bu nedenle bu başlık altında tespit ettiğimiz anlamı

güçlendirmeye yönelik edebi alıntılar, şiirlerden ve romanlardan olmak üzere iki türdür.

4.1.1.1. Şiirlerden Yapılan Edebi Alıntılar

1870-1908 arasında yayımlanan romanlarda yer alan şiir alıntılarının büyük bir çoğunluğunun doğu kültür dairesinden (Türk, Arap ve Fars) yapıldığı görülmektedir. Sadece üç romanda Batılı (Fransız) şairlerin şiirlerinden alıntılar yapılmıştır. Bu alıntılardan biri bir Fransız şairinden tercüme edildiği belirtilen ve *Yeryüzünde Bir Melek* romanında yer alan bir beyittir (Ahmet Mithat, 2000, 235). *İffet* romanında ise **Victor Hugo**'nun bir piyesinden Fransızca aslıyla alıntılanan bir şiir parçası vardır (Gürpınar, 1998a, 115- 116). *Metres* romanında da **Charles Vignier**'den alındığı belirtilen ve Fransızca aslıyla alıntılanan bir şiir parçası vardır (Gürpınar, 1998b, 136). Edebiyatımızın batıya yöneldiği bu süreçte Batı şiirinden bu kadar az alıntı olması önemli bir noktayı işaret eder. Tanpınar'ın da belirttiği gibi "XIX. asrın ikinci yarısında eski şiir, kendi yolunu takip eder görün(mektedir)" (2003, 252). Gerçi Tanzimat'ın ikinci yarısında şairlerin, Batı şiirini, özellikle de Fransız şiirini biçim ve içerik olarak daha yakından tanıdıkları ve şiirlerini bu yolda değiştirmeye çalıştıkları bilinmektedir, fakat romancılar için durum biraz farklıdır. Örneğin, Ahmet Mithat için önemli olan daima romandır. O romanını kurmak ve bir roman okuru yaratmak çabasıdadır. Dolayısıyla Batı şiiriyle fazla ilgilenmemesi bu çerçevede doğaldır. Romanlarda yer alan bazı şiir alıntılarının ise kime veya en azından hangi kültür dairesine ait oldukları tespit edilememiştir, çünkü ne kime ait oldukları belirtilmiş ne de buna dair bir iz/işaret verilmiştir. Bu tür alıntılar tercüme olabilir; Osmanlı Türkçesi ile yazan herhangi bir şairden de alınmış olabilir. Hatta yazarların konuya ilişkin ürettiği şiirler de olabilir.

Anlamı güçlendirmek için şiirlerden alıntı yapılan romanların on ikisi Ahmet Mithat'a aittir. Bu romanlar şunlardır: *Kafkas*, *Karnaval*, *Mesail-i Muğlâka*, *Gönüllü*, *Çengi*, *Felatun Beyle Râkım Efendi*, *Hasan Mellah*, *Paris'te Bir Türk*, *Taaffüf*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Ahmet Metin* ve *Şirzat*, *Diplomalı Kız*. Geriye kalan romanların biri Elif.Mim imzasıyla yayımlanan ve

bu yüzden Ahmet Mithat'a isnat edilen; ancak yazarı tespit edilemeyen *Eski Mektuplar*'dır¹⁷. Diğerleri Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan*, Paşabeyzade Ömer Ali Bey'in *Türkmen Kızı*, Selma Rıza'nın *Uhuvvet*¹⁸, Fazlı Necip'in *Dilaver ve Cani Mi, Masum Mu?*, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* ve *Şık*, Fatma Aliye'nin *Muhadarat*, Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet*, Namık Kemal'in *Cezmi*, Mehmet Celal'in *Bir Kadının Hayatı* ve *Küçük Gelin*, Ahmet Rasim'in *Bir Sefilenin Evrak-ı Metrukesi* ile Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde* romanlarıdır. Bu romanlardan Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* adlı romanında on üç, Hüseyin Rahmi'nin *İffet* romanında ise on (birisini tercüme) şiir alıntısı vardır. Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* romanında yapılan şiir alıntıları diğer alıntılara göre sayıca (iki adet) az olmakla birlikte daha uzundur. Romanlarda genellikle bir beyit veya bir mısra alıntılanır.

Emin Nihat'ın *Müsameretname*'sinde(1871-1875) yer alan *Faik Bey ile Nuridil Hanım'ın Sergüzeşti* ile *İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti* hikâyelerinde de bu türden alıntı vardır. Bu iki hikâyeye tezin kapsamı içerisinde değerlendirilmiştir, çünkü bu iki hikâyenin uzun hikâyeden¹⁹ ziyade roman nitelikleri taşıdığını düşünmekteyiz. Roman türünün edebiyatımıza ilk girdiği yıllarda hikâye ve roman kavramları çoğu zaman birbirinin yerine kullanılmıştır²⁰. Çalışmada bu iki türü birbirinden

¹⁷ T.D.K. Yayınları tarafından basılan bu roman Ahmet Mithat Efendi'ye isnat edilmiştir ancak Fazıl Gökçek bu romanın ona ait olmadığını gerekçeleri ile ortaya koyar. Gökçek, Orhan Okay'ın *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat* adlı kitabının sonunda onun kitap olarak yayımlanan romanlarının bibliyografyasını verdiğini, aynı şekilde Nükhet Esen'in *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası* adlı kitabının sonunda da onun eserlerinin tam bir bibliyografyasını verdiğini; ancak her iki çalışmada da onun bu adla kayıtlı bir romanına rastlamadığını belirtir. M. Nihat Özön'ün *Türkçede Roman* adlı kitabında da Ahmet Mithat'ın böyle bir romanının varlığından bahsedilmediğini ifade eden Gökçek, bu romanın ona ait sayılmasının nedenleri olarak yazarın diğer romanlarıyla aynı gazetede tefrika edilerek yine yazarın romanlarının basıldığı matbaada basılmış olması ve üzerinde Ahmet Mithat'ın adını hatırlatan bir rumuzun (Elif. Mim) bulunması olduğunu dile getirir. Gökçek, bu bilgilerden sonra bu romanın neden Ahmet Mithat'a ait olmadığını ayrıntılı bir şekilde, dokuz madde halinde, açıklar (bkz. Gökçek, 2010, 57- 68). Biz de anılan nedenlere dayanarak bu romanın Ahmet Mithat'a ait olmadığını düşündüğümüzden yazarını Elif. Mim. imzası ile verdik.

¹⁸ Selma Rıza'nın *Uhuvvet* romanı 1895'te yazılmış ancak kitap olarak yayımlanmamıştır. İnci Enginün bu nedenle bu romanın Türk roman tarihinde bir yeri olmadığını ifade eder. (bkz. Enginün, 2007, 293).

¹⁹ Hikâyenin hacmi konusunda tartışmalar devam eder. Bununla birlikte İsa Kocakaplan, yaygın görüşe göre on bin kelimenin altında bir uzunluğa sahip olanların kısa hikâyeye, on –on beş bin kelime arasında bir uzunluğa sahip olanlar ise uzun hikâyeye sayıldıklarını belirtir (Aça, vd. 2011, 35).

²⁰ Örneğin Ahmet Mithat, *Hasan Mellah* romanının önsözünde okuyucularına bu eserini hikâyeye olarak takdim etmiştir (Ahmet Mithat, 2000c, 5). Aynı şekilde *Gürcü Kızı Yahut İntikam* adlı eseri için de hikâyeye terimini kullanmıştır (Ahmet Mithat, 2003d, 124). *Karı Koca*

ayıran ölçütlere bağlı kalınmıştır Bunlar; hikâyenin romana göre daha kısa olması; olay örgüsünün daha basit olması; kişi sayının azlığı, mekân ve zaman kullanımının darlığı gibi ölçütlerdir. Roman, bir bakıma yukarıda belirtilen tahkiye unsurlarının daha gelişmişidir. Bu çerçevede Emin Nihat'ın yukarıda adı geçen eserlerini roman ölçüsünde değerlendirmek mümkündür.

Romanlarda yer alan şiir alıntılarının bazılarının hangi şairlere ait oldukları tespit edebilirken bazılarının kime ait oldukları tespit edilememiştir. Şiir alıntılarının hangi şairden yapıldığı tespit edilemeyenler; Ahmet Mithat'ın *Karnaval*, *Çengi*; Paşabeyzade Ömer Ali Bey'in *Türkmen Kızı*; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet*, *Şık*; Ahmet Rasim'in *Bir Sefilenin Evrak-ı Metrûkesi*, Fazlı Necib'in *Cani Mi, Masum Mu?* romanlarıdır. Ayrıca Emin Nihat'ın *İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti* adlı eserindeki şiir alıntısı da tespit edilememiştir. Bazı romanlarda ise birden fazla şiir alıntısı yapılmıştır. Bu romanlardaki alıntıların kimileri tespit edilebilirken kimileri edilememiştir. Bunlar, Ahmet Mithat'ın *Taaffüf*, *Mesail-i Muğlâka*, Hüseyin Cahid Yalçın'ın *Hayal İçinde*, Zafer Hanım'ın *Aşk-ı Vatan* ve Namık Kemal'in *Cezmi* romanlarıdır. Ayrıca *Karnaval* romanında kime ait olduğu belirtilmeyen bir beyit ile *Yeryüzünde Bir Melek* romanında Sadî'den alındığı belirtilen Farsça bir dörtlük Arap harfleriyle verilmiştir. Bu alıntıların doğru okuduklarından emin olunamadığından orijinal şekilleriyle verilmişlerdir.

Ahmet Mithat'ın *Hasan Mellah* (1874) romanında **Nefî**'ye²¹ ait olduğunu tespit ettiğimiz (Cengiz, 2006, 11) bir dizeyi anlatıcı konuya uygun

Masalı adlı eseri için ise hem roman, hem hikâye terimlerini yan yana kullanmıştır (Ahmet Mithat, 1999, 11). Halit Ziya da *Hikâye* (1307/1891) kitabında romanın "ecnebi" bir kelime olmasını öne sürerek "Osmanlı lisanına hürmeten" hikâye terimini kullanır ve bu tutumu Ahmet Mithat tarafından eleştirilir (Durgun, 2008, 25). Orhan Okay, Türk edebiyatında Batıdaki roman teriminin karşılığı olarak roman ve hikâye adlandırmalarının birlikte kullanıldıklarını ve bu terim ikiliğinin Tanzimat boyunca devam ettiğini vurgular (Okay, 2005, 67). Bununla birlikte Okay, kısa hikâye türünün henüz ortaya çıkmadığı bu dönemde, bu iki kelimenin aynı kavramı ifade etmesinin bir yanılsızdan çok zorunlu bir tercih olduğunu belirtir (Okay, 2005, 100). Görüldüğü gibi Tanzimat ve sonrasında bu iki türün adı birbirinin yerine kullanılmıştır. Olcay Öner toy da hikâye ve roman farkının kesin bir çizgiyle bu dönemde ayrılmadığını; roman yerine çoğunlukla hikâye denildiğini belirtir. Hikâye ve romanın ayrı şeyler olduğunu ise ilk defa Nabizade Nazım'ın *Haspa* hikâyesinin hatimesinde ortaya koyduğunu ve onun Avrupa'da romana "Nouvella" dediklerini belirterek hem hikâye hem de roman türünün ayrı ayrı tanımlarını yaptığını ifade eder (Öner toy, 1980, 99).

²¹ Muhittin Akkuş, hiciv ve kasideleri ile meşhur olan Nefî'nin, ilk şiirlerinde Hafız-ı Şirazi etkisinin görüldüğünü dile getirir. Klasik Türk şiirinde kendine has bir eda oluşturmayı başaran Nefî'nin önemli bir şair kabul edildiğini, öyleki Nefî'yâne söyleyişin Güftî, Sabrî,

olarak değiştirerek Alonzo'nun ve Numan İbni Mutahhar'ın birbirlerini sevmiş olduklarını anlatmak için alıntılanmıştır: “*Ehl-i dil birbirini bilmemek insaf değil*”²² dizesini ‘*Mert olan birbirini sevmemek insaf değil*’ şekline koyarsak, *Alonzo ile Numan İbn-i Mutahhar'ın da birbirini fazlasıyla sevmiş olduklarını kolayca anlatabilmiş oluruz*” (Ahmet Mithat, 2003c, 208). Burada Ahmet Mithat'ın alıntı yaptığı metne müdahalesi görülmektedir. Bu durum onun anlamı güçlendirmek için alıntı yaptığı gibi eğer alıntı yaptığı metin bütünüyle uygun değilse değiştirebildiğini gösterir. Bu tavır, kurduğu hikâyeyi ve vermek istediği mesajı merkeze alan bir yazar tavrıdır. Kurguda ve anlatım tekniklerinde orta oyununa, meddah hikâyelerine ve diğer halk hikâyelerine önemli lde yaslanan Ahmet Mithat'ın bu romanında Batılı macera roman kurgularına yönelmesi de ayrıca dikkate değerdir. Buradaki cümlelerin ve alıntının aynısı *Zeyl-i Hasan Mellah* (1292/1875) romanında da geçer (Ahmet Mithat, 2000o 150- 151). Her iki romanda da bunun dışında bir edebi alıntı veya atıf yoktur.

Ahmet Mithat'ın bir diğer romanı *Felatun Beyle Râkım Efend'i*de (1875) Can, Râkım'ın Canan'ı sevdiğini anladığında çok hastalanır. Doktorlar onun sevda yüzünden hastalandığını ve sevdiği kişinin de Râkım olduğunu anlarlar. Ziklas ve doktorların ısrarıyla Râkım, Can'ın iyileşebilmesi için onu sevdiği yolunda yalan söylemeyi kabul eder. Doktor, Can'a Râkım'ın kendisini sevdiğini ve isterse evlenebileceklerini belirtir. Can buna inanmayarak kendi kendisine “*Nihân key mâned n rz kez[] sâzend mahfilhâ*” mısrasını mırıldanır (Ahmet Mithat, 2003b, 172). Bunu duyan Râkım çok üzülür. Bu dizenin **Hâfız-ı şirazi**'ye²³ ait olduğunu tespit ettik²⁴.

Fehm-i Kadm, Nil, Nedm, Hzık, Hm-i mid, Mezk Süleyman, İzzet Ali Paşa, şeyh Galib, Haşmet, Keecizde İzzet Molla, Kzım Paşa ve Üsküdarlı Hakkı Bey gibi şairleri etkilediğini, şiirlerine nazreler yazıldığını ve bu etkinin Ziyâ Paşa, Nâmık Kemal, Tevfik Fikret gibi şairlere kadar ulaştığını söyler (Akkuş, 2006, 524). Etkisi bu kadar uzun soluklu olan Nefî'den bir şiir alıntısı yapılması onun bu dönemde de sevilerek okunduğunu düşündürür.

²² Beytin tamamı şu şekildedir:

*“Ehl-i dildir diyemem sinesi saf olmayana
Ehl-i dil birbirini bilmemek insaf değil”* (Cengiz, 2006, 11).

²³ şairin hakkında detaylı bilgi için bkz. Tahsin Yazıcı, “Hâfız-ı şirazi Maddesi”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul: TDV., 1997, ss. 103- 106.

²⁴ Beytin tamamı şu şekildedir:

“Heme krem zi hodkm bebednm keşd hir

Râkım, Can'a ve Margarit'e Türkçe öğretirken bu dizeyi okumuş ve anlamını açıkladığında kızlar çok beğenmişlerdir. Can bu dizeyi unutmamıştır ve Râkım'a olan aşkının gizli kalamadığını bu dizeyle ifade eder.

Anlamı güçlendirmeye yarayan bu mısra gibi *Felâtin Beyle Râkım Efendi* romanında geçen diğer beyitlerin hepsi de *Hâfız Divanı*'ndan alınmıştır. Bu romanda Ahmet Mithat'ın İran'ın en büyük şairlerinden biri olan Hâfız-ı Şirazi'yi seçmiş olmasını onun sadece kendi yaşadığı coğrafyada değil Osmanlı coğrafyasında da etkisinin büyük olmasına bağlayabiliriz. Münevver Oğan, Hâfız'ın Divan şiirinde özellikle Ahmed Paşa, Şeyhi, Fuzuli, Baki, Hayali, Yahya, Nefi, Naili, Neşati, Nedim, Nabi, Şeyh Galip başta olmak üzere pek çok şairi etkilediği gibi yeni Türk şiirinde de Yahya Kemal, Mehmet Akif gibi şairleri etkilediğini belirtir. Onun sadece Osmanlı-İslam coğrafyasında tanınmadığını, ayrıca Goethe'nin ona özenerek gazel tarzında yazdığı şiirlerini bir kitapta topladığını ve pek çok Batılı aydının onunla ilgilendiğinin de bilindiğini ifade eder²⁵. Tahsin Yazıcı da *Hâfız Divanı*'nın Türkiye'de *Mesnevî* ve *Gülistân*'dan sonra en çok okunan Farsça metinlerin başında geldiğini belirtir (1997, 105). Aynı zamanda Hâfız'ın iyi bir dünyevi aşk şairi olduğu bilinmektedir. Ve bu durum romandaki bağlama da uyduğundan ondan alıntı yapılması yerinde olmuştur.

Ahmet Mithat'ın *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında anlatıcı, bize gemideki kişiler arasında geçen diyaloglardan parçalar sunar. Bu diyalogların birinde Nasuh, Gardiyanski'ye hitaben "*Milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-i zemin*" mısrasını söyler (Ahmet Mithat, 2000f, 13). **Şinasi**'den alıntılındığını tespit ettiğimiz bu dize "*insanlık milletimdir, yeryüzü vatanım*" anlamına gelmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu cümlenin Victor Hugo'nun *Les Burglaves* adlı piyesinde geçen "*avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanité*" (dünyayı vatan, insanlığı milletim olarak benimseme) cümlesinin aktarımından başka bir şey olmadığını ifade eder (Aktaran Akay, 2000, 24). Ziya Gökalp ise bu sözün Alman filozofu Fichte'ye ait olduğunu belirtir

Nihân key mâned an râzî kezû sâzend mahfilhâ" (Kanar, 2007, 34). Bu beyti Abdülbaki Gölpınarlı tarafından hazırlanan *Hafız Divanı* (2013) adlı çalışmada bulamadık.

²⁵ <http://www.irankulturevi.com/turkce/name/19-20/4.pdf> (Erişim: 02.12. 2014)

(Aktaran Akay, 2000, 24). Görüldüğü gibi Şinasi'den alıntılanan bu mısranın, aslında bir tercümenin aktarımı olduğu söyleyebilir. Şinasi'nin bu çevirisinin etkisiyle Tefvik Fikret de "Haluk'un Amentüsü" adlı şiirinde "*Toprak vatanım, nev-i beşer milletim*" mısrasını kullanır. İnci Enginün de Fikret'in şiirindeki bu cümlelerin Victor Hugo'dan mülhem bir mısra çevirisi olduğunu belirtir (Enginün, 2007, 469). Hasan Akay, Şinasi'nin zamanında bu sözün çok etkili olmadığını; ancak Tefvik Fikret zamanında bu sözün çok yankı uyandırdığını belirtir (2000, 24). Ahmet Mithat'ın Victor Hugo'dan *Les Burglaves* adlı piyesi *Derebeyler* adıyla Türkçeye çevirdiğini biliyoruz (Kerman, 1978, 365- 367). Belki de Ahmet Mithat, Şinasi etkisinden ziyade bizzat kendi okuduklarının etkisiyle bu sözü metnine dâhil etmiştir. Bu alıntı, Ahmet Mithat'ın akıllı, bilgili, yenilikçi ve üretici tipleriyle ilgilidir. Bu bağlamda Nasuh, bu evrensel düşünceyi de bilen ve onu kendine göre yorumlayan bir aydın olarak görünür.

Aynı mısra *Ahmet Metin ve Şirzat* (1309/1892) romanında da alıntılanmıştır. Romanda anlatıcı, seyahat etmenin zevkine insanın doymasının mümkün olmadığını ifade eder. Gittiği her yerin kendi bildiği yerlermişçesine araştıran bir insan için gurbetin, gerçekten gurbete çıkma değil de adeta sevdiğine kavuşma hükmünde olduğunu belirterek "*Milletim nev-i beşerdir, vatanım ruy-ı zemin*" demeye herkesten çok bu kişilerin haklarının olacağını söyler (Ahmet Mithat, 2013, 287). Bu mısranın **Şinasi**'ye ait ve Victor Hugo'nun bir piyesinde geçen sözlerin aktarımı olduğu yukarıda belirtilmiştir. Bu mısra, vatanın sadece bir toprak parçasından ibaret olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Ahmet Mithat'ın her iki romanında da bu mısrayı alıntılanması bu sözün onu etkilediği anlamına gelmektedir. Bilindiği gibi Osmanlı devleti çok uluslu bir yapıya sahipti. Müslümanlar ve diğer dinlerdeki insanlar, bir arada yüzyıllar boyunca birbirlerine tahammül ederek barış içerisinde yaşamışlardı. Daha sonra bu birliktelik, Osmanlı'nın savaşlarda aldığı yenilgiler sonucunda zayıflamasını fırsat bilen Batılı devletlerin planları doğrultusunda, Osmanlı bünyesindeki diğer dinlerdeki insanları kışkırtarak onlara bağımsızlıklarını kazandırma çabaları ile zedelenmiştir. Batılı devletlerin bu politikaları Osmanlı devletinde çeşitli ideolojik görüşlerin doğmasına da zemin hazırlamıştır: Osmanlılık-

İslamcılık- Türkçülük gibi. Ahmet Mithat, Osmanlıcılık ideolojisini destekleyenlerdendir. Bu görüş, Osmanlı Devleti'nde yaşayan tüm ulusları tek bir çatı altında toplamayı hedefler. Bu da "Osmanlılık"tır. Buna göre Osmanlı Devleti sınırları içerisinde yaşayan herkes dil, din, ırk farkı gözetilmeksizin eşit sayılmalıdır. Ahmet Mithat da farklı dinlerdeki ve dillerdeki insanların bir arada dostane bir şekilde yaşamasını önemser, çünkü insana önem verir. Bu düşüncede olan Ahmet Mithat'ın bu insani, barışçıl sözden etkilenmemesi kaçınılmazdır. Romanlarında halkı eğitmek, eğlendirirken bilgilendirmek, bir ibret dersi çıkarmak gibi toplumsal faydayı önceleyen bir yazar olan Ahmet Mithat'ın bu görüşünü de halkla paylaşmak istemesi ondan beklenen bir davranıştır. Her iki romanında bunu vurgulaması bu düşünceyi önemseyişinin açık bir delilidir.

Paris'te Bir Türk romanında Zekâ, alafranga bir gençtir. Paris'teki bir toplantıda Zekâ, Nasuh'un övülmesine ve örnek olarak gösterilmesine kızarak onun mutaassıp olduğunu ispatlamaya çalışır. Öte yandan bunda başarılı olamaz. Zekâ, cehaleti ile oradaki herkesi kendisine güldürdükten sonra bu duruma sinirlenerek orayı terk eder. Zekâ gidince ona gülen ve onu sinirlendiren bir adam cebinden çıkardığı bir gazetede Zekâ hakkında yazılmış olanları topluluğa gösterir. Bunun üzerine Nasuh'u tanıyan Varonski, Türkler içinde Zekâ Bey gibilerinin bulunmasının Türklerin şanına bir leke süremeyeceğini belirtir. Ve daha önce Nasuh'tan işitmiş olduğu; "*Baran ki der letafet-i tab'eş hilaf nist/ Der bağ lale ruyed u der şure-bum has*" beytini söyler (Ahmet Mithat, 2000f, 352). **Sadî-i Şirazi'**²⁶ ait olduğunu tespit ettiğimiz (Kaya, 2012, 1722) bu beyite göre Nasuh ve Zekâ, aynı milletten olsalar da birbirlerinden farklı kişilerdir ve birinin kötü olması diğerini de kötü yapmaz. Varonski de bu beyti, milleti bir bahçeye benzeterek ve o bahçedeki gülde dikenin bulunmasının gülün kokusunun ve renginin güzelliğini bozamayacağını ifade ederek açıklar.

²⁶ Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Sadî-i Şirazî, *Bostan ve Gülîstan* (9. Baskı), Çev. Kılıslı Rifat Bilge, İstanbul: Tan Matbaası, 1971, ss. 7-9.

Aynı beyti Ahmet Mithat, bu sefer **Sadî**'nin olduğunu belirterek *Karnaval* romanında da kullanır. Burada anlatıcı, alafrangada kızlara roman okutmanın yasak olduğunu; bunun gerekçesinin de kızlara istek ve hevesin ne olduğuna dair örnekler göstermemek olduğunu ifade eder. Anlatıcıya göre bu yasaklamadan memleketçe bir fayda görülmemiştir, çünkü bu yasaklama aksine kızların roman okuma hırs ve isteğini arttırdığı gibi erkekler için bile okunması yasak olan birtakım kitapları ele geçirip büyük bir heves ve hırsla okumalarına neden olmuştur. *Karnaval* romanında, Şehnaz hanımın öğretmeni Madam Mirsak da roman ve tiyatro gibi eserleri asla öğrencisine göstermez, fakat kütüphanesindeki türlü romanları ve tiyatro eserlerini Şehnaz gizlice alıp gece odasında okur. Anlatıcı, Şehnaz'ın okumasıyla Hasna'nın okuması arasında büyük bir fark olduğunu belirterek buna örnek olarak **Sadî**'nin bu beytini kullanır (Ahmet Mithat, 2000c, 55)²⁷. Buna göre tabiatında bozukluk olan Şehnaz için okuduğu romanlar kendisinin de o romanlarda gördüğü vaka şahıslarından birisi olmasına sebep olur. Hasna ise doğası gereği zaten iyi olduğundan okuduğu romanlarda halleri beğenilemeyecek olan vaka kişilerinin her birini ibret örneği olarak kabul eder ve romanlarda okuyup öğrendiği şeylere dayanarak o vaka kişilerine benzememe yolunu seçer. Ahmet Mithat'ın, işlediği düşüncüyü güçlendirmek için romanlarında Hâfız-ı Şirazî'ye ve Sadî-i Şirazi'ye sıklıkla atıf yaptığı görülmektedir. Bu durum, özellikle Ahmet Mithat'ın bu şairlerden etkilendiğini göstermektedir. Bu etki bu iki şairin sadece güzel ve ahenkli şiirler yazmış olmalarıyla ilgili olmamalıdır. Bu durum, iki şairin eserlerinin derslerde okutuluyor olmaları sebebiyle şiirlerinin ezrebe bilinmesinden de kaynaklanmaktadır. Ayrıca Sadî-i Şirazi hikemi yanıyla da etkili olmuş; sözleri insanın çeşitli hallerini doğru tespit eden hükümler olarak anlaşılmalıdır.

Fatma Aliye'nin *Muhadarat* (1892) romanında da anlatıcı romanların lehinde bulunanlar gibi aleyhinde bulunanların da olduğunu ve bunların zararlarının **Sadî**'nin, yukarıdaki iki romanda da geçen beyitteki gibi, yağmur teşbihine kıyas olunması gerektiğini belirtir (Fatma Aliye, 2012, 106). Bu beyite göre tabiatı güzel olan insan, hangi çeşit romanı okursa okusun

²⁷ Kazım Yetiş tarafından yapılan aktarımda bu beyit Farsça aslıyla verilmiştir.

bundan etkilenmez ve fitratına göre ondan faydalanmasını bilir. Fatma Aliye'nin, bu romanını ilk önce Ahmet Mithat'a okuttuğu ve ondan fikir aldıktan sonra yayımladığı bilinmektedir. Zaten bu romanın ön sözünü de Ahmet Mithat yazmıştır. Ahmed Mithat'ın kadınlara roman okutmanın zararlı olduğu yolundaki yanlış fikirleri kırmaya çalıştığını bildiğimizden bu alıntı ile Fatma Aliye'nin onun bu fikrinden etkilendiğini ve kızlara roman okutulmasını desteklediğini açık olarak anlayabilmekteyiz. Her üç romanda da aynı beyti alıntılanan İranlı şair Sadî'nin, *Bostan ve Gülistan* adlı eseri Doğu kültüründe çok yaygın olarak okunmuş ve sevilmiştir. Sadî'nin yüzyıllar geçmesine rağmen ününün bu kadar devam etmesini sağlayan bu eserlerinden özellikle *Gülistan*, 1928 yılına kadar mektep ve medrese öğrencilerinin Farsça öğrenmelerine katkı sağlaması amacıyla ders kitabı olarak okutulmuştur (Aktaran Güven, 2014, 509). Buradaki alıntılar da onun ne kadar uzun soluklu okunduğunu ve etkisini devam ettirdiğini açıkça göstermektedir.

Poliny'nin kendisine olan gizli aşkıdan dolayı intihar etmesinden sonra vicdan azabı çeken Nasuh, Virginie ile konuşurken: "*Cihan şimdi bana beytü'l- hazandır*" şeklindeki mısrayı biraz değiştirerek "*Bana beytü'l-hazan oldu bu Paris*" der (Ahmet Mithat, 2000f, 522). Poliny'nin yokluğu ile içinde bulunduğu mekânı bir hüznün diyarı olarak algılayan Nasuh'un içinde bulunduğu ruh hali bu alıntıyla ortaya konulur. Bu açıdan şiir alıntısının anlama katkı sağladığını söyleyebiliriz. Burada da Ahmet Mithat'ın alıntı yaptığı metne müdahalesi görülmektedir. Nasuh'un değiştirerek söylediği mısranın **Yusuf Kenan Paşa**'ya²⁸ ait olduğunu tespit ettik²⁹. Bu alıntı Ahmet Mithat'ın romanlarındaki düşünceye, ruh durumuna ve olaylara göre kaynaklara yöneldiğini ve gerekirse ona müdahale de ettiğini göstermektedir. Ahmet Mithat, bazen çok derin bir düşünceyi desteklemek için Osmanlı-İslam kültürünün hikemi kaynaklarına yönelirken bazen de pratik hayat içinde yaygın etkisi olan daha popüler düzeydeki kaynaklara yönelmektedir. Burada yer alan Yusuf Kenan Paşa'nın şiir alıntısını da bu açıdan değerlendirmek gerekir.

²⁸ Yusuf Kenan Paşa hakkında detaylı bilgi için bkz. Lütfü Alıcı, Tezkirelere Göre Kahraman Maraşlı Divan Şairleri, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 1, S. 2, 2004, ss. 65- 72.

²⁹ Bu dizenin doğru şekli şöyledir: "*Cihân şimdi bana beytü'l-hazandır*" (İnal, 1988, 859).

Ahmet Mithat'ın *Kafkas* (1877) romanı yarım kalmış, tamamlanamamıştır. *Kafkas* romanında anlatıcı, "*Canı canan dilemiş vermemek olmaz ey dil*" mısrasını anlamı güçlendirmek için kullanmıştır; ancak buradaki aşk Kaplan Beyin vatanına duyduğu aşktır (Ahmet Mithat, 2000b, 376) . Anlatıcı, bu aşkın diğer tüm aşklardan daha yüce olduğunu ve onun uğruna can bile verileceğini vurgular. Aslında anlatıcı, Kaplan Beyin Katerina ile olan ilişkisini ilerletmesi üzerine Ruslarla yapılacak ittifaka yardımcı olacağı yolunda ona söz vermesinin Kaplan beyin adeta ruhani aşk için vatani aşktan vazgeçtiğini gösterdiğini, fakat gerçeğin bunun tam tersi olduğunu göstermek ister ve bu dizeyi de bu nedenle alıntılar. Bu mısranın **Fuzuli'**³⁰ ait olduğunu tespit ettik³¹. Anlamı güçlendirmeye yarayan bu alıntıyı Ahmet Mithat'ın Fuzuli'den seçmiş olması onun yine Doğu kültür dairesindeki bir şairden beslenmeyi tercih ettiğini açıkça göstermektedir.

Ahmet Mithat'ın alıntı yapılan bir diğer romanı *Çengi*'de (1877), Hüveyda'nın kızı Melek'i doğururken vefat etmesi üzerine Canbert Beyin evinde kızının doğuşuyla bir sevinç, karısı Hüveyda'nın ölmesiyle de bir hüznün vardır. Bu iki duyguyu bir arada verebilmek için "*Alınca lûtf ile kahrın hayâle dîdelerim/ Biri güler biri ağlar bu hâle dîdelerim*" beyti alıntılanmıştır (Ahmet Mithat, 2000d, 51). Beyit, hüznün ve sevinci bir arada vermesi bakımından romanda anlatılan anlama uygundur ve anlamı güçlendirmeye yöneliktir. Kime ait olduğunu bizim de tespit edemediğimiz bu beytin diline ve anlamındaki geleneksel algıya bakılırsa başka bir dilden tercüme olmadığını söylemek mümkündür. Herhangi bir Doğu şairinden alındığını düşündüğümüz bu beyite benzeyen aynı redifli Selanikli Ahmet Efendi'nin bir

³⁰ Abdülkadir Karahan, Fuzûlî'yi Türk edebiyatının en büyük isimlerinden biri yapan özelliğinin samimiyetinin, coşkunun, sadeliğinin, duyarlılığının ve ifade kudretinin olduğunu ve şairin aşkı, ıstırapı, dünyevî zevk ve zenginliklerin boşluğunu ve ölüm düşüncesini olağanüstü bir lirizm ve sanat gücüyle ifade ettiğini belirtir (Karahan, 1996, 242). Bilindiği gibi Fuzûlî, klasik Türk şiirinin en büyük ustalarındandır. Tüm bu unsurlar Fuzuli'nin neden büyük bir şair olduğunu ve neden ondan bir alıntının tercih edildiğini göstermeye yeterlidir.

³¹ <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10873,mehemmedfuzulipdf.pdf?0> (Erişim: 01.01.2014).

şarkısı vardır, fakat sözleri oldukça farklıdır³². Benzer redifli şiirlerin yazılmış olma olasılığı da vardır. Ahmet Mithat, bunlardan birini alıntılanmış olabilir.

Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* (1879) romanında ise beş şiir alıntısı yapılmıştır. Bu romanda anlatıcı, okuyucularına seslenerek onlara ömründe hiç tatlı tatlı ağlayıp ağlamadıklarını sorar. Aşkın pek tatlı bir dert olduğunu belirterek bir âşığın şunları dediğini ekler:

“Kan ağladığım sanki musibet mi görürsün?

Aşkın ile kan ağlamayan zevkini bilmez

Kurtarmasın beni Allah bu derd-i hevâdan

Derdinle dil dağlamayan zevkini bilmez” (Ahmet Mithat, 2000a, 38-39).

Tıpkı bu şiirdeki gibi Şefik'in ve Raziye'nin yan yana geldiklerinde karşılıklı ağlamaktan zevk duyduklarını; ancak Raziye'nin cariyelerinin yarım saat olsun kendilerini yalnız bırakıp da sarmaş dolaş bu şekilde tatlı tatlı ağlamalarına izin vermemelerini kendileri için en büyük mahrumiyet saydıklarını dile getirir. Anlatıcı, bu dizelerin sahibi için “bir âşık” ifadesini kullanır, fakat alıntılanan dizelerin Avni mahlaslı **Fatih Sultan Mehmet**'e³³ ait olduğunu tespit ettik (Üst, 2007, 334). Ahmet Mithat'ın bu dizeleri yanlış bildiği ve bir âşığa ait olduğunu zannettiği görülmektedir. Belki de bu şiir o zaman için halk arasında o kadar yaygın söylenen bir şiirdir ki söylene söylene halk arasında değişmiştir ve zamanla kimin söylediği de unutulmuştur. Dilinin sadeliği ile dikkat çeken bu şiiri Ahmet Mithat'ın tercih etmesi de bu etkiyle açıklanabilir.

Romanda Raziye'nin çok güzel olduğunu belirten anlatıcı, o çarşıdan geçerken bütün çarşı halkının ona taparcasına bir hayretle baktıklarını söyler. Ve eğer herkes ona geçerken ‘Maşallah’ dememiş olsaydı; “*Sen takın üstüne bin nüsha-i maşallah/ Bütün enzâr-ı cihân olmadadır sana musîb*” beytinin

³² TRT Müzik Dairesi ISM Repertuar No:4451.

³³ Dizelerin doğrusu şu şekildedir:

“Kurtarmasın Allah beni bu derd-i hevâdan

Derdün ile dil dağlamayan zevkini bilmez

Dindirmesün Allah gözümün yaşını zira

İşkun ile kan ağlamayan zevkini bilmez”

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10595,avnfatihdivanimuhammednurdoganpdf.pdf?0>

(Erişim: 02.12.2014).

geçerliliğine gerçekten ihtiyaç duyulacağını ifade eder (Ahmet Mithat, 2000a, 54). Şefik, yıllar sonra Raziye'yi tesadüfen bulduğunda onun evlenmiş olduğunu görünce üzülür; ancak onunla dostane görüşmekten de kendisini alamaz. Bu görüşmelerde Raziye'nin "hakk-ı zevciyetini" muhafaza etmeye ise çok önem verir. Bu nedenle onun yüzünü görmeye teşebbüs etmez, fakat bu durum Raziye'yi üzer, çünkü o yüzünü Şefik'e göstermesinin namussuzluk olmayacağını düşünür. On dört yaşındaki Raziye'nin yüzüyle şimdiki Raziye'nin yüzü arasındaki farkı göstermek için ona yüzünü açar. Bu manzara üzerine anlaticı, eğer Şefik'in hatırına gelseydi; "*İstemem mehtabı, tâbân olmasın hem âfitâb/ Tâbiş-i dildâr-ı tenvir eyliyor gönlüm yeter*" beytini okuyacağını, lakin o anda şiir söyleme kabiliyetinin hiç kimsede olamayacağını belirtir (Ahmet Mithat, 2000a, 124- 125).

Romanlardaki edebi alıntı ve atıflara bakılırsa Ahmet Mithat'ın kültürel hafızasının oldukça geniş olduğu rahatlıkla söyleyebilir, çünkü romanda bir tane de tercüme beyit vardır. Anlaticı, âşık olan kişinin sevgilisini her anmasında yüreğinin az da olsa sızlayacağını belirterek aşkın etkisinin âşık için değerli olduğunu vurgular. Anlaticı, eğer o aşkı bir nura benzetirsek kızarmasına dahi bir güneş dersek, bu halde âşıkane halleri inceleyen ve araştıran bir Fransız şairinin": "*Devr-i şemsi andırır, aşkın zuhûr u mahvı kim/ Bir ufuktan kaybolursa, ufk-ı diğerden doğar*" şeklinde tercüme edilebilen sözünün pek doğru olduğunu belirtir (Ahmet Mithat, 2000a, 235). Ahmet Mithat'ın Fransız olduğunu belirttiği, fakat ismini anmadığı bir şairden aldığı bu alıntı önemlidir, çünkü burada diğer romanlarından farklı olarak Doğu kültür dairesinin dışına çıkarak Batılı bir şairden alıntı yapmıştır. Gelenekten çokça faydalanan bir yazar olan Ahmet Mithat'ın bu tutumu, aslında şiirle ve Batı şiiriyle de ilgilendiğini göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Orhan Okay'ın "*Karnaval romanı, esasında Osmanlı içtimai hayatına tamamen yabancı bir eğlence tarzı olan balo ve karnavalların, aile hayatında, kadın- erkek münasebetlerinde tamiri kabil olmayan yaralar açtığını gösterir. Bu roman da, Felatun Bey ile Râkım Efendi gibi Avrupa'nın, toplumumuza soktuğu alafrangalığın hicvidir*" (Okay, 1991, 107) şeklinde tanımladığı Ahmet Mithat'ın *Karnaval* (1881) romanında, anlamı güçlendirmek için kullanılan iki

şiiir alıntısı vardır. Bu şiiir alıntılardan ilkinin *Paris'te Bir Türk* romanında da geçen bir beyit olduğu yukarıda belirtilmiştir. *Karnaval* romanındaki bir diğer alıntıda anlatıcı, Madam Hamparson'un penceresinden atladıktan sonra yaralanan ve uzunca müddet evinde hasta yatan Resmî'nin bu hastalık nedeniyle uzun zamandan beri saçlarının su yüzü görmediğini söyler. Öte yandan Resmî'ye âşık olan Hasna'nın bir gece o uyurken yanına giderek saçını kokladığını anlatır. Başkasına kötü gelecek bu kokunun Hasna'ya güzel gelmesini ise insana sevdiğinin ter kokusunun bile çok güzel gelmesine bağlar ve bu durumu güçlendirmek için önce "*Anberîn zülfün getirdi başıma sevdaları!*" (Ahmet Mithat, 2000c, 258) dizesinden ve sonrasında da; "بوی نافة" "كاخر صبازان طره بكشاد" yani "*be-bu-yı nafe-i kâhir saba-zan turra be-küşayed(!)*"³⁴ (Ahmet Mithat, 1298, 235) dizesinden faydalanır. Anlatıcı, daha sonra şu yorumda bulunur: "*Bu sözleri yalnız letâfet-i lâfziyyesiyle telâkki etmek kâfi olur mu? şu kadar ki insanın sevdiğinin kokusu öyle anberlere nâfe misklerine de makis değildir*" (Ahmet Mithat, 2000c, 258). Her iki dizenin de ifade ve mazmun bakımından Doğu kültür dairesine ait gibi durdukları söylenebilir.. İnternetteki bazı sayfalarda, ilk mısranın bilinen adı **Nevres-i Cedid** olan **Osman Nevres'e**³⁵ ait olduğu yolunda bilgiler vardır, fakat bu bilgilerin doğruluğuna güvenemedik. Aynı şekilde internette bu mısranın "*Anber-i zülfün getirdi başıma bu sevdaları*" şeklinde bir şarkı içerisinde de yer aldığını gördük³⁶. şayet bu ilk mısra Osman Nevres'e ait ise on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ölmüş olmasından dolayı Ahmed Mithat ve çağdaşları tarafından bilinmesi doğaldır. Divan şairi olan Osman Nevres'in bestelerinin de olduğu bilindiğinden bu şarkının ona ait olması olasıdır.

³⁴ Kazım Yetiş tarafından hazırlanan metinde önceki dize çıkmışken bu dize yer almamıştır. Bu nedenle bu romanın orijinaline de (Mithat, 1298, 235) bakılarak tam emin olunmamakla birlikte dizeyi bu şekilde okuduk.

³⁵ Osman Nevres hakkında detaylı bilgi için bkz. Vildan Serdaroğlu, "Osman Nevres Maddesi", *İslam Ansiklopedisi*, C. 33, İstanbul: TDV. , ss. 57- 58.

³⁶ "*Devr-i lâinde baş eğmem bâd-ı gül-fâme ben*

Sâye-i pîr-i muganda minet etmem cânâ ben

Anber-i zülfün getirdi başıma sevdâları

Yoksa nerden dûş olurum bu hayâl-i hâma ben" şeklinde, güftesi Hacı Faik Bey'e ait olan Tahir buselik makamında bir şarkıdır (<http://sarkilarnotalar.blogspot.com.tr/2013/03/devr-i-lalinde-bas-egmem-bad-gul-fame.html>) (Erişim: 01. 01. 2015).

Ahmet Mithat'ın *Diplomalı Kız* (1890) romanında anlatıcı, **Sünbülzade Vehbi'nin**³⁷ olduğunu tespit ettiğimiz³⁸ "*Hane-i derviş fakirin evi Eski hasır onda kühen bûriyâ*" beytini Polini ve ailesinin yaşadığı mansard tipi evin nasıl bir şey olduğunu anlayabilmemiz amacıyla verir (Ahmet Mithat, 2003e, 301). Sünbülzade Vehbi'nin bu beytindeki gibi Polini ve ailesinin evi de modası geçmiş eski hasırlarıyla bir fakir evidir. Ahmet Mithat'ın burada da bir Divan şairinden bir şiir seçmiş olması onun köklü şiir geleneğinden etkilendiği kadar bu geleneği tercih ettiğini de gösterir, çünkü bu yıllarda şiirde yenileşme çabaları, az sayıda olmakla birlikte, tercümelemlerle [Şinasi'nin *Tercüme-i Manzume*'si ve ondan sonra Edhem Pertev Paşa'nın *Tıfl-ı Naim*'iyle] başlamış ve şiirin muhtevası gibi şeklinde de değişiklikler yapılmaya çalışılmıştır³⁹.

Ahmet Mithat'ın *Ahmet Metin ve Şirzat Yahut Roman İçinde Roman*'ında (1892) anlatıcı, Neofari'nin çok güzel olduğunu, hele "tuvaleti"ne özen gösterdiğinde bu güzelliğinin bir kat daha arttığını belirtir. Bir sabah Neofari her zamankinden daha süslü olduğu halde Ahmet Metin'in gözüne o kadar güzel görünmez, fakat nezaketen "*Hacet-i meşşate nist ru-yı dilaram*

³⁷ Sünbülzade Vehbî hakkında detaylı bilgi için bkz. Selim Sırrı Kuru, "Sünbülzade Vehbî" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 38, TDV: İstanbul, 2010, s. 141.

³⁸ Sünbülzade Vehbî'ye ait olan bu beytin doğrusu şu şekildedir:

"*Hane-i derviş fakirin evi*

Eski hasır anda kühen bûriya" (Yenikale, 2012, 45).

³⁹ İnci Enginün, bu yenileşme hareketlerinin öncüsü olan Şinasi'nin "Tercüme-i Manzume" adlı eserinde Batılı nazım şekillerini Türkçeye uydurma çabalarının acemice olmakla birlikte "eserin sadeliğinin" yeni bir ses olduğunu vurgular (Enginün, 2007, 459). Ahmet Hamdi Tanpınar ise Şinasi'nin yeni denilemese bile şiirlerinde çok sade bir dil aradığını, ilk bakışta son derece "ilkel ve fakir" görünmek pahasına da olsa eski hayal sistemini redderek yeni ve somut bir hayal sistemi kurmaya çalıştığını dile getirir. Ayrıca onun küçük egzersizlerle yeni bir kafiye anlayışını ve hatta yeni bir şekil bile getirdiğini; öyle ki eskiden beri var olan mesnevi şeklindeki manzumeyi belirli ve dar vezinlerin çerçevesinden çıkararak daha geniş mısralarla söylenmiş düz kafiyeli şiir haline soktuğunu ifade eder (Tanpınar, 2003, 195). Enginün, Şinasi'nin yanında en önemli teşebbüsün Edhem Pertev Paşa'ya ait olduğunu belirterek onun Victor Hugo'dan yaptığı "Tıfl-ı Naim" tercümesinin şekil bakımından Türk şiirinde ilk ve ayrıca dil bakımından da bu şiirin yeni ve etkili olduğunu ifade eder (Enginün, 2007, 459). Tanpınar da "Tıfl-ı Naim" tercümesinin şekil itibarıyla eski ile hiç alakası olmayan bir manzume ve Türkçede yerli unsurları da içine alan ilk "ode" tecrübesi olduğunu dile getirir (Tanpınar, 2003, 264). Dahası onun bu tercümesinin sadece Hugo'nun şiirinin Türkçeye vurmuş oldukça değişik bir gölgesini bize vermediğini, ta Cenab'tan Haşim'e ve Fecr-i Atî'ye kadar uzanacak bir Şeyh Galib etkisine de, yeni bir şekilde, yol açtığını ifade eder (Tanpınar, 2003, 265). Çok okuyan bir yazar olan Ahmet Mithat'ın tüm bu yeniliklerden habersiz olacağına ihtimal veremediğimizden şiirde yeniliklerin yaşandığı bir dönemde bu kaynaktan yararlanmak yerine divan şiirini kullanmasını bütün bu sebeplerden dolayı bir tercih olduğunu söyleyebiliriz.

ra⁴⁰ dizesini okur ve “güzellere tuvalet dahi pek güzel yaraşır” diyerek beğenisini ileriye götürür (Ahmet Mithat, 2013, 460). Romanda dizenin **Hâfız-ı Şirazi**'ye ait olduğu bildirilmektedir. Neofari, Meliketü'l-Bahr gemisi ile gerçekleştirdiği bir yıllık seyahatinin son noktası olan Korfu'ya vardığında sanki öz kardeşinden ayrılıyormuşçasına hüngür hüngür ağlar. Hele boş yere çekememezlik gösterdiği Vasiliki ile vedalaşırken bu kız hakkında hissettiği saflık “eski kuruntularına, uğursuzluklarına” asla benzemez. Anlatıcı, **Sadî-i Şirazi**'nin bu durumu görse “*Kemal-i hem-nişin der-men eser-gerd/ Ve gerne men heman hakem ki hestem*”⁴¹ beytini Neofari hakkında söylediği zannına düşeceğini dile getirir (Ahmet Mithat, 2013, 741). Ahmet Mithat'ın bu beyti, Neofari aracılığıyla Ahmet Metin'in kişiliğini yüceltmek için alıntıladığı söylenebilir. Bu kadında görülen bu değişim, Ahmet Metin gibi bir gerçek kahraman ile teklifsiz arkadaşlığın verdiği bir “feyzden” kaynaklanır. Anlatıcıya göre bu “feyz olmasaydı” Neofari yine eski Neofari olarak kalacaktır.

Ahmet Mithat *Taaffüf* (1895) romanında ise beş şiir alıntısı yapmıştır. Anlatıcı, Saniha hanımın odasındaki kütüphaneden, yazıhaneden bahsettikten sonra odadaki şömineye değinir. Şöminede yanan ateşi anlatabilmek için “*Mangal kenarı kış gününün lalezarındır*” dizesinden faydalanır (Ahmet Mithat, 2000g, 78) ve bu dizeyi söyleyen şairin bu şömineyi görseydi daha büyük bir benzetme ile bu ocağı tasvir edeceğini düşünür. Bu sözün veya mısranın halk arasında yaygın olarak kullanıldığını ve zamanla anonimleştiğini söylemek mümkündür. Ahmet Mithat'ın halk kültürüne ve diline yakınlığını bilindiğinden bu tasvirinde bu sözü/ dizeyi kullanması olağandır.

Romanda anlatıcı, yaşayışımızı Avrupalıların yaşayışına benzetmeye çalıştığımızı; ancak ne eski usulden çıkabilmiş ne de yeni usule girebilmiş olduğumuzu, ikisi arasında bir fetret dönemi yaşadığımızı ifade eder. Bu yüzden de eskiden harem halkının selamlıktan hiçbir haberi olmadığını,

⁴⁰ Farsça olan bu dize, Türkçeye “*Gelini süslemeye gerek yoktur (zira) yüzü gönül okşayandır*” şeklinde çevrilebilir.

⁴¹ Farsça olan bu beyit Türkçeye “*Teklifsiz arkadaşlığımın olgunluğudur beni etkileyen/ yoksa ben sadece basit bir toprağım*” şeklinde çevrilebilir.

şimdiyse harem halkının selamlığın gerçek hallerini layıkıyla bilmediğini, fakat “*Arif oldur bilmeye dünya ve mafihâ nedir*” gibi bir cahillikte de bulunmadığını dile getirir (Ahmet Mithat, 2000g, 137). Romanda bu mısra “bir mesel” olarak belirtilmiştir. Tespitlerimize göre bu bir mesel değil, **Fuzûlî**'ye⁴² ait bir dizedir. Selamlıkta bulunan Tosun Bey, piyano çalarken kapı çalınır ve Rasih Efendiye karısı Saniha istediği şarkıları bir kâğıda yazıp harem tarafından verir. Tosun Bey, gelenin kim olduğunu göremediği halde bu isteklerin Saniha'dan geldiğini anlar. Ahmet Mithat'ın bunu mesel (atasözü) olarak tanımlaması bu sözün halk arasında yaygın kullanıldığını göstermektedir.

Bu romanda **Mütenebbi**'den⁴³ (354/965) alındığını tespit ettiğimiz (Ersöz, 2008, 197) “*Sen heman eyle tekellüm razıyım düşmana ben*” dizesi (Ahmet Mithat, 2000g, 140), Tosun Beyin Saniha'ya mektup yazması ve Saniha'nın da ona cevap vermesi üzerine anlamı güçlendirmek için kullanılmıştır. Her ne kadar bu cevaplar müdafaa amaçlı olsalar da karşısındakine cesaret verir, çünkü Tosun Bey, Saniha'nın cevap yazmasının kendisini yeniden yazmaya davet amaçlı olduğunu düşünür. Oysa gerçekte Saniha'nın bir cevabına Tosun Bey on, on beş mektupla cevap verir ve Saniha'nın kaçması ve geri çekilmesi imkânsız hale gelir. Saniha, bu durumda pek çok kadın gibi susması, geri çekilmesi gerektiğini bilmediğinden bu yolda devam eder, tuttuğu bu yolun yanlış olduğunu bilemez. Tosun Bey ise herşeyin farkındadır ve tek kelime etmemesinin kendisiyle ilgilenmediği anlamına geleceğini bilir. Onun bu düşüncesini daha iyi anlatabilmek için anlaticı bu dizeyi kullanmıştır. Tosun Bey, “*yeter ki konuşsun da isterse sövüp saysın*” diye düşünür. Burada anlaticının oldukça bilinen bir şairdense neredeyse unutulmaya yüz tutmuş bir şairden alıntı yapması onun kültürel birikimini de göstermektedir.

⁴² Fuzûlî'ye ait olan bu beytin tamamı şöyledir:

“*Hikmet-i dünyâ vü mâfihâ bilen ârif değil*

“*Arif oldur bilmeye dünyâ vü mâfihâ nedir?*” (Gürzoğlu, 2011, 155).

⁴³ İsmail Durmuş, burada bir mısrası alıntılanan şair Mütenebbî'nin (ö. 965), on birinci yüzyıldan itibaren adının “büyük şair” olarak anılmaya başladığını belirtir. Bu nedenle onun edebî otoritesinin Arap şiiri üzerinde etkili olduğunu ve methiye yazan bütün Arap şairlerinin çeşitli ölçülerde onun etkisinde kaldığını söyler. Mütenebbî'nin, bugün Kuzey Afrika'da en çok okunan şair olduğu gibi Suriye ve Mısır'da da övgü ve hayranlıkla anıldığını vurgular (Durmuş, 2006, 195- 197). Ahmet Mithat'ın romanında eski bir şairden bir dizeyi alıntılanması, onun şiirlerinin hâlâ biliniyor olduğunu düşündürür. Bu durum şairin “büyük şair” olarak anılmasını da geçerli kılmaktadır.

Romadaki bir diğer alıntı ise yazarın **Şinasi**'ye⁴⁴ ait olduğunu belirttiği *"Rengin olan şukufe-i bi-buyı andırır/ Bir taze kız ki dilber olup bi-vefa olur"* beytidir (Ahmet Mithat, 2000g, 171). Alıntıyı yaptıktan sonra anlatıcı, bir bakıma bu dizeleri açıklayan yorumlar yapar. Güzellik bir tek nesneye ait değildir; dolayısıyla varlıkları sadece güzelliği itibari ile tercih etmek veya ayırmak çok da tutarlı değildir. Nitekim Paris'in Venüs'ü tercih etmesinde güzelliğinden ziyade başka bir anlam olduğunu ve bunun da Şinasi'nin yukarıdaki beytinde toplandığını ifade eder. Alıntılanan bu beyit, insanoğlunun tercihlerinde, birkaç özelliğin bir arada bulunmasına dikkat ettiğine işaret eder. Paris, Venüs'ü sadece güzel olduğu için değil aynı zamanda vefalı olduğu için tercih etmiştir.

Romadaki bir diğer alıntının bir kaynakta **Ziya Paşa**'nın Latince'den Türkçeye aktardığı bir mısra olduğu⁴⁵ belirtilirken bir diğer kaynakta **Abdülhak Molla**'nın⁴⁶ Latince'den Türkçeye aktardığı bir cümle olduğu⁴⁷

⁴⁴ Bilindiği gibi Türk edebiyatında Batılılaşmanın öncüsü olarak İbrahim Şinasi görülür. Mehmet Kaplan, Şinasi'nin aklın rehberliğinde objektif verilerle Tanrı'yı ispata kalkıştığını ve bu suretle şiirimize modern bir tem sokmuş sayılabileceğini vurgulamıştır (Kaplan, 1992, 258). Bunun yanı sıra Kaplan, Şinasi'nin muhteva bakımından kendinden önceki şiirden ayrı bir şiir vücuda getirdiğini ifade eder. Ayrıca onun şiirlerinin üslup bakımından da yeni olduğunu belirterek buna örnek olarak onun divan şiirinin mazmunlarını büyük oranda terk etmesini; çıplak bir ifade tarzı yaratmaya çalışmasını; yeni imajlar bulma yolunu açmasını; Arapça, Farsça tamlamaları çözmeye gayret etmesini ve özellikle halkın kullandığı kelime ve ifade tarzlarına önem vermesini; canlı, hareketli, konuşma sentaksına yakın bir mısra yapısı kurmayı denemesini verir (Kaplan, 1992, 274). İnci Enginün ise şairliğinin yanı sıra gazeteci kimliği ile de Türk edebiyatının hem şiirde hem de düz yazıda yenileşmesine ön ayak olan Şinasi'nin, iyi bir şair olmamakla birlikte şiire getirdiği yeni kavramlarla fikri açıdan onun değişmesine olanak sağladığını; ancak bunu yaparken şiirin tekniği üzerinde durmadığını ifade eder (Enginün, 2007, 462). Şinasi yaptığı tercümelemlerle de Türk edebiyatına yeni bir kanal açmıştır. Burada Şinasi'nin anılması bu yüzden şaşırtıcı değildir çünkü bu dönem yazarlarının ve şairlerinin hemen hepsi onun gerek şiirlerini ve tercümelerini gerekse de fikri yazılarını okumuştur.

⁴⁵ Bozkurt Güvenç, Romalıların "Barış istersen savaşa hazır ol" anlamında "Si vis pacem para bellum" dediklerini ve Ziya Paşa'nın bu düsturu Türkçeye "*Hazır ol cenge eğer ister isen sulh u salah*" diye çevirdiğini ifade eder (<http://dersaadetonline.tripod.com/cogito04.htm>) (Erişim: 01.02.2015).

⁴⁶ Abdülhak Molla hakkında detaylı bilgi için bkz. Ayşegül Demirhan Erdemir, "Abdülhak Molla" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 1, TDV: İstanbul, 1998, ss. 210- 211; İbnü'l- Emin Mahmut Kemal İnal, "Abdülhak Efendi" Maddesi, *Son Asır Türk Şairleri*, C. 1, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları: İstanbul, 1999, ss. 23- 30.

⁴⁷ Fatih Altaylı, Latince "Si vis pacem para bellum" yani "Barış istiyorsan savaşa hazır ol" anlamındaki sözü Abdülhak Hamit'in dedesi Abdülhak Molla'nın öyle güzel çevirdiğini ve Latincesinin gölgede kaldığını belirterek cümlelerin tamamının şu şekilde olduğunu söyler:

"Bu mesel ile bulur cümle düvel fevz ü felâh

Hazır ol cenge eğer ister isen sulh ü salâh"

(<http://olaylardan-yankilar.blogspot.com.tr/2012/10/si-vis-pacem-para-bellum.html>) (Erişim: 01.02.2015)

belirtilir. Bu alıntı “*Hazır ol cenge eğer ister isen sulh-ı salah*” dizesidir (Ahmet Mithat, 2000g, 173). Kekrops, Atina şehrini kurduğunda onu kimin adıyla anacağı yolunda bir rekabet ortaya çıkmıştır. İnsanlığa en faydalı şeyi kim meydana koyarsa şehre onun ad vermesine karar verilir. Minerva meydana zeytin koyar ve onun koyduğu şey en faydalı olarak görüldüğünden Minerva’nın tercihiyle yeni şehre Atina adı verilir, çünkü zeytin barış ve bolluğun simgesidir. Barışın tamamen silahsız olmakla sağlanacağını belirten anlatıcı “*eğer barış istiyorsan savaşa hazır ol*” diye de eklemiştir.

Alıntı yapılan bir diğer Ahmet Mithat romanı *Mesail-i Muğlaka’da* (1898) anlatıcı, Madem De Rose Buton’un güzel olduğunu, fakat bir Doğulu gözüyle bakıldığında ilk başta bu güzelliğin anlaşılamayacağını belirtir. Zaten bir Doğulu için gönlünün sevgilisi olan güzel öyle yüksek bir yeredir ki ona kavuşmak hayalîdir. Onun bir lütfûna, bir bakışına can veren âşığın tüm çabaları boşa çıkar. “*Can nakdin alıp satsa visalin hep alırdık/ Müşkül budur amma ne alan var ne satan var*” (Ahmet Mithat, 2003a, 313) şeklindeki alıntı işte tam da bu durumu ve duyguyu anlatmak için alıntılanmıştır. Sevgili için canını feda etmeye kadar vardırıran Doğulu bir âşık için bir güzeli bu şekilde rahatça görebilmek mümkün değildir. Anlatıcı, bu alıntının devamında “maşukun cananını” bu şekilde rahatça gördüğünde onun güzelliğini görmek yerine ona karşı nefret duyacağını ifade eder. Doğulu bir âşığın zihin yapısını gözler önüne seren bu şiir alıntısı anlamı güçlendirmektedir, çünkü âşık hem sevgiliye kavuşmak ister hem de onu rahatça görmekten rahatsızlık duyar. Alıntının Doğulu kültür dairesine ait olduğunu söylemek mümkündür.

Alatıcıya göre Abdullah Nahifi’yi kahvehanede kısıran Montesque ve arkadaşlarının onu yaralaması haberini gazetede okuyan herkes bunun insafsızlık olduğunu düşünür. İnsanlar bir olay gerçekleştiğinde kimileri onun aleyhinde, kimileri de lehinde olmak üzere bol bol konuşurlar. Bu da bu durumu ibretle izlemenin insanlar açısından daha zevkli olduğunu gösterir. Romanda bu durumu daha iyi anlatabilmek için; “*İhtilâfatıyla uğraşmakta dehrin zevk yok/ Zevk onun mîrsâd-ı ibretten temaşasındadır*” beyti kullanılmıştır (Ahmet Mithat, 2003a, 411). Alıntının **Muallim Naci**’ye ait olduğunu tespit ettik (Çatıkkaş, 2008, 554). Ahmet Mithat’ın alıntı kaynakları

içerisinde kendi devrinde yaşayan, hatta kendinden daha genç yazar ve şairlerin bulunması, yazarın bilgi karşısındaki olumlu tavrını gösterir. Bilindiği gibi Muallim Naci, hem *Tercüman-ı Hakikat*'te Ahmet Mithat'ın yardımcısı hem de damadıdır. Öte yandan bu alıntıyı bu yakınlığa bağlamak doğru olmaz. Ahmet Mithat'ın zihin dünyasında Osmanlı kültürünün ve edebiyatının belirgin etkisi vardır. Muallim Naci'den alıntılanmış bu beyit de Osmanlı insanının dünya ve hayat algısını göstermektedir⁴⁸.

Ahmet Mithat'ın bir diğer romanı olan *Gönüllü*'de (1897) Recep Köso, gönüllü olarak Yunanlılara karşı savaşa katıldığında askeri casusluk göreviyle Yenişehir'e gönderilir. Teselya'ya geldiğinde mevsim bahardır. Anlatıcı, bu mevsimde rüzgârın da güzel kokulu olduğunu **Nefi**'nin "*Oldu heva anber sirişt*"⁴⁹ dizesini alıntılıyarak verir (Ahmet Mithat, 2000i, 375). Bütün kış yuvalarında hapsolan kuşların ve haşerelerin baharla birlikte meydana çıktıklarını, kelebeklerin şairane bir şekilde uçtuklarını, kısacası dünyanın öyle bir hale büründüğünü, **Nefi**'nin⁵⁰ "*Âlem behişt ender behişt*"⁵¹ diye tasvir ettiği halin bugün burada görüldüğünü dile getirir (Ahmet Mithat, 2000i, 375).

Anlamı güçlendirmeye yarayan şiir alıntılarının büyük bir çoğunluğu Zafer Hanım'ın⁵² *Aşk-ı Vatan* (1878) romanındandır. İlk alıntıda anlatıcı, penceresinden baharın en güzel yaşandığı Mayıs ayında doğanın güzelliklerine bakarak "hayret denizine" dalar ve "*Mukteza-yı tali'imdir dūr eden senden beni/ Yoksa ey çeşm-i siyahım bî-vefa denmez sana*" beytini söyler (Zafer Hanım, 2008, 17). Bu şiir alıntısı, anlatıcının içinde bulunduğu

⁴⁸ İnci Enginün, onun dile önem vermesinin, şiirde şekilsizliğe karşı çıkmasının, aruza hâkimiyetinin, yerli şiir kaynaklarına ve halk şiiri etkilerine açık şiirlerinin Tanzimat'tan beri beklenen yeniliklerin gerçekleşmesi olmakla birlikte gününde değerlendirilmediğini vurgular (2007, 522). Muallim Naci'nin eskinin taraftarı olarak konumlanması da Osmanlı kültür birikimine bağlı kalarak yenilikle ilgilenmesinden dolayıdır

⁴⁹ Türkçeye "*Hava güzel kokulara büründü*" şeklinde çevrilebilir.

⁵⁰ Bilindiği gibi Nefi, daha çok yergi şiirlerindeki ünüyle anılır; fakat aynı zamanda iyi bir gazel şairidir. Buradaki iki mısranın da bu tarz şiirlerden olmadığı ve daha çok kasidelerin nesib bölümlerinde yer alan tabiat tasvirlerinden alıntılanmış gibi durduğunu söylebiliriz.

⁵¹ Türkçeye "*Dünya cennet içinde cennet oldu*" şeklinde çevrilebilir.

⁵² Zafer Hanım'ın hayatı ve edebî çalışmaları hakkında çok fazla bilgi yoktur; ancak onun hakkında çalışması bulunan Zehra Toska, onun iyi eğitim almış, ülke sorunlarına ilgili bir kimlikle karşımıza çıktığını, çağdaşı olan Mehmet Zihni Efendi'nin, *Meşahirü'n Nisa* adlı eserinde ondan övgüyle söz ettiğini belirtir. Yazar hakkında bilgi için bkz. Zafer Hanım, *Aşk-ı Vatan*, Hazırlayan: Zehra Toska, Oğlak Yayıncılık: İstanbul, 1994.

ruh durumu ile yakından alakalıdır, çünkü anlatıcı ömrünün yarısının yalnız geçtiğini belirttikten sonra şimdi de yalnız olduğunu söyler. Bu duygular içerisinde evinin penceresinden denize bakarken aklına bu beyit gelir. Alıntının bu açıdan kişinin içinde bulunduğu ruh halini yansıtmada kullanıldığı görülmektedir. Bu durum oldukça önemlidir, çünkü alıntının anlamı güçlendirme işlevinin yanı sıra bir anlatım teniği olarak da kullanıldığını ortaya koyar.

Romanda anlatıcı, bir davette Refia yani Dilber'le tanışır. Dilber kendisine ilginç bir hikâye anlatmak istediğini bildirince ondan bir gün yalısına gelip hikâyesini anlatmasını ister. Daha sonra diğer misafirlerle birlikte köşkten çıkar. Etrafındaki güllere bakar, bülbüllerin ötüşlerine kulak kesilir ve sanki bahar mehtabının bülbüllere hitaben:

*“Niçin günden güne feryadın efzûn ettin ey bülbül
Gülü güldürmedin bir lahza mahzun ettin ey bülbül*

*Rakibin hârhârından o gonca ile muhal ülfet
Giribân-çâk olup halin diğer-gûn ettin ey bülbül*

*Ruh-i al gülü gördün dilini tutmadın öttün
Figân u naleyî uşşaklara kanun ettin ey bülbül*

*Visal-i yâre şerminde zaferyab olmadın sen de
Benimle eşk-i gülşende cuy-i hun ettin ey bülbül”* (Zafer Hanım, 2008, 23).

gazelini okuduklarını düşünür. Burada diğer alıntılardan farklı olarak sadece bir beyit veya dörtlük değil gazelin büyük bir kısmı alıntılanmıştır denilebilir. Ayrılık, aşk ve hasret duygularının altında varlıkla temasa geçen anlatıcı, çevresindeki her şeyde bir hüznün hatta belki bir melankolik hal sezer. Sanki bahar mehtabı, bülbüllere şiir okumaktadır. Oysa içinde o şiiri duyan ve bülbülle özdeşleşen kendisidir. Alıntının kimden alındığına dair romanda bir bilgi verilmez, sadece gazel olduğu belirtilir. Bu nedenle bu alıntının Doğu kültür dairesindeki herhangi bir şairden alındığını söylemek mümkündür. Aşk-

ı *Vatan* romanında Tanzimat dönemi romanlarının hemen hemen tümünde olduğu gibi ruh tahlillerine yer verilmez. Öte yandan burada görüldüğü gibi yapılan şiir alıntıları ile kişilerin duyguları hakkında biraz acemice de olsa bir bilgi verilir. Bu dikkat edilmesi gereken teknik bir husustur.

Dilber, anlatıcıya anlatmak istediği hikâyesini nakletmeye başlar. Buna göre Paşa'nın evine gelen yeni cariyenin adı Gülbeyaz'dır (gerçek adı Loranza). Bu kızın daha on yedi, on sekiz yaşlarında, mavi gözlü, sarı saçlı, uzun boylu, güzel, melek yüzlü olduğunu belirtir. Onun, **Enderunlu Vasıf**'a⁵³ ait olduğunu tespit ettiğimiz⁵⁴ "*O gül-endam bir al şale bürünsün yürüsün/ Ucu gönlüm gibi ardınca sürünsün yürüsün*" dizelerine layık benzersiz bir peri olduğunu ifade eder (Zafer Hanım, 2008, 27). Bu alıntının, Gülbeyaz'ın güzelliğini vurgulamak için yerinde kullanıldığı ve böylece anlamı güçlendirmeye yaradığı ifade edilebilir. Beytin dilinin sadeliği dikkat çekicidir. Bu durum Vasıf'ın mahallileşme akımının da etkisiyle şiirlerini basit ve anlaşılır bir üslupla yazmasından kaynaklanmıştır. Bu özelliği onun halk arasında çok okunmasını sağlamıştır.

Romanda Dilber, Gülbeyaz'ın yalnızlığa gömülmesine üzülerken onun vatanına dönmesininin, muradına ermesinin mümkün olduğunu söyler. Bunun için de ona, **Koca Ragıp Paşa**'ya ait olduğunu tespit ettiğimiz (Çatıkkaş, 2008, 288) "*Mihneti kendüye zevk etmekte âlemde hüner/ Gam u şâdi-i felek böyle gelir böyle gider*" beytini dile getirir (Zafer Hanım, 2008, 76). Şiiri alıntılanan Koca Ragıp Paşa önemli bir Divan şairidir. Burada alıntılanan her iki beytin dillerinin sadelikleri dikkat çekicidir. Zafer Hanım'ın romanında halkın anlayacağı türden şiir alıntıları yapması onun yazarlık kimliği hakkında bir bilgi verdiği gibi bu durum onun şiirdeki tercihini de göstermektedir.

Dilber, Loranza'nın arkadaşı Maria'yı da tarif eder: On sekiz, on dokuz yaşlarında, uzun boylu, beyaz çehreli, mavi gözlü ve sarı saçlı olan bu kız,

⁵³ Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Abdülkadir Karahan, "Enderunlu Vasıf Maddesi", *İslam Ansiklopedisi*, C. 11, İstanbul: TDV., 1995, ss. 189- 190.

⁵⁴ http://www.zaman.com.tr/iskander-pala/batili-siire-davetiye_967170.html (Erişim:01.02.2015).

adeta “*Kimse nakşetmemiş safha-i fikrinde dahi/ Ruh-ı âli gibi bâlîn-i hayal üstüne gül*” beytindeki tasavvura benzemektedir. (Zafer Hanım, 2008, 36).

Romanda, Paşa evlenmek niyetinde olduğu Gülbeyaz için Dilber vasıtasıyla çeşitli ziynet eşyaları gönderir. Gülbeyaz ise bunları kabul etmek istemez; çünkü dört duvar arasındadır. Bunları gösterebileceği akrabaları veya dostları yoktur. Dilber, Gülbeyaz’a bunları reddetmesinin hoş olmayacağını söylediğinde o, yine vatanını, akrabalarını, dostlarını, kendini beğendirmek arzusunu ve güzel dantellerini hatırlar. Bu sırada, “*Yar olup baht-ı siyahkâra diyar-ı gurbet/ Yaralar açtı dil-i zâra diyar-ı gurbet/ Şah-ı gel⁵⁵ her ne kadar saht ise de olsa cüda/ Sadr-ı sadirin gelir hâra diyar-ı gurbet*” kıtasını okur (Zafer Hanım, 2008, 74). Görüldüğü gibi buradaki alıntıda da anlatıcı, kişilerinin hissettiklerini iç konuşma, bilinç akışı gibi teknikler henüz bilinmediğinden diyalog sırasında şiirler vasıtasıyla vermektedir. Zafer Hanım’ın kahramanlarının ruhsal durumlarını anlatmaya çalışırken geleneğin algısına ve tasvirlerine bağlı kaldığı alıntıladığı bütün şiirlerde görülmektedir. Bunda köklü Divan şiiri geleneğinin izini aramak yerinde olur. Bu şiirden sonra Dilber, Gülbeyaz’a hak verdiğini ve önceleri kendisine de herşeyin böyle zor gelmekle birlikte her tatlı sözün, her türlü bağışın ve iyiliğin bir ilaç gibi geldiğini dile getirir. Ve kendisi de bir şiirden alıntı yapar: “*İnsandır mermerr-i vukuat-i nik ü bed/ Sabret kemal-i mihnete in tiz be-güzerest*” beytindeki manada anlatıldığı gibi her şeye sabretmenin ve iyilik gördüğü kimseleri kırmamanın insanlık gereği olduğunu ekler (Zafer Hanım, 2008, 74). İsterse bu ziynet eşyaları yastık üzerinde veya ayna önünde sürünsün, ama yeter ki velinimetlerinin gönlü kırılmasın diyerek “*Dil-i ahen-sıfatı âteş-i derde bedel et/ Ela köz lâzım olur eski demirle kibrit*” beytini söyler (Zafer Hanım, 2008, 75). Dilber’in, Gülbeyaz’a bu beyti söyledikten sonra belki bir gün bu gibi mücevherlerin kendilerine esenlik ve kurtuluş sebebi olacaklarını ifade etmesi anlatıcının beyti neden alıntıladığını göstermektedir. Yazarın bir duyguyu, bir hali nesirle anlatmak yerine bir şiirden alıntı yapmaya yönelmesi önemlidir. Yenileşme sürecindeki yazarlar her ne kadar roman türüne yönelmiş de olsalar hâlâ şiirin güçlü etkisi

⁵⁵ Doğrusu “şah-ı gül” olmalıdır.

altındadırlar. Namık Kemal gibi romanı ve tiyatroyu son derece yücelten bir yazarın bile örneğin, *İntibah*'ın her bölümüne bir beyitle başlaması bunun en güzel ispatıdır.

Gülbeyaz, penceresinden bir İspanyol gemisi görünce vatanını görmüş kadar mutlu olur. Gemiden çıkan bir asker kendi penceresi önüne kadar gelir. Bu kişinin Roberto olduğunu görür. Deli divane olduğuna hükmederek “*Güya ki ona akardı meyli/ Hayran hayran bakardı leyli*” beytindeki gibi şaşırır ve dikkatini yola verir. Asker tesadüfen kendi penceresinin önüne kadar gelir. Loranza, penceresinden elindeki gülleri askerinin önüne atar (Zafer Hanım, 2008, 81). Asker, bir de bakar ki penceredeki kişi Loranza’dır. Ona kendisiyle gelmesini söyler; ancak o bunun yanlış anlaşılacağını belirtir. Roberto ise çekinilecek bir şey olmadığını, çünkü Maria ile evlendiğini ve kendisinin artık kızkardeşi hükmünde olduğunu ifade eder. Ertesi gün yeniden gelen Roberto, Loranza’ya verdiği evrakta Maria’nın düğün günü kendi kendisini vurduğunu; bunun üzerine alıp başını gittiğini; babasına gittiği yer hakkında tek satır yazmadığını yazmıştır. Roberto’nun bu durumu anlatıcıya göre “*Aşika ta’n etmek olmaz mübteladır (n)eylesin/ Âdeme mühr-i muhabbet bir beladır neylesin*” dizelerindeki gibidir (Zafer Hanım, 2008, 92). Alıntılanan bu beytin **Nefi**’ye ait olduğunu tespit ettik⁵⁶.

Roberto, Loranza’nın yanına geri döndüğünde ona tüm olanı biteni anlatır. Buna göre Roberto, Maria’nın düğün günü kendisiyle kaçması için bir araba kiralar; ancak Maria bu durumdan habersiz olduğu için düğünden önce kendisini vurur. Roberto bu duruma dayanamayarak arabaya atlayıp kaçır, çünkü Maria’yı yaralı haliyle görürse dayanmayarak Ferdinando’yu öldüreceğini düşünür. Buna engel olmak için gittiğini söyler. Geri döndüğünde Roberto, Maria’dan af diler ve onun ayaklarına kapanarak: “*Canım da senin ben de senin ey gül-i ra’na*” (Zafer Hanım, 2008, 100) dizesini ve affını tekrarlayarak “*Kıl nazar haline gözyaşı revan eyleyenin/ Dem gelir af olunur saçları kan eyleyenin*” (Zafer Hanım, 2008, 100) beytini söyler.

⁵⁶ Beytin doğrusu şu şekildedir:
“*Âşika ta’n etmek olmaz mübtelâdır n’eylesin*
Âdeme mihr ü mahabbet bir belâdır n’eylesin” (Akkuş, 1993, 324).

Altı şiir alıntısının yapıldığı Paşabeyzade Ömer Ali Beyin *Türkmen Kızı* romanında (1889) anlatıcı, Türkmenlerin yaşayışları ve âdetleri hakkında bir takım bilgiler verir. Bunlardan birisi de ölenin arkasından söyledikleri mersiyedir. Türkmenlerin hemen hepsinin şairane yapılı olduklarını belirten anlatıcı, sözlü olarak okudukları mersiyelerin, ölenin yiğitlik vasıflarına ait sade, Türkçe bir takım sözlerden oluştuğunu ifade eder. Her hal ve hareketlerinde yiğitlik, insanlık, sabırlılık gibi haller göstermek istedikleri için bunları ispat etmeye uğraştıklarını ve gerek sohbet sırasında gerek nazım söylerken o dairenin dışına çıkmadıklarını vurgular. Bir şahıs tarafından hakarete uğrayan diğer bir şahsın nazmettiği, “Gözümü kan bürüdü dönmem ölümden/ Dost ağlayıp düşmen güldükten geri” dizelerini bu duruma örnek gösterir (Paşabeyzade Ömer Ali Bey, 1997, 80). Söyleyiş tarzına, ifadelerin açıklığına ve veznine bakıldığında bu alıntının halk şiirinden yapıldığını söyleyebilmek mümkündür. Bu dizelerin söyleyenini tespit edemedik. Halk şiirleri irticalen söylendikleri için söyleyenini bulmak eğer yazılı olarak kaydedilmemişse ve kaydedilirken de şairinin adı belirtilmemişse çok zordur.

Romanda anlatıcı, Hacılar Aşireti içinde “Alçağın Uşakları” namıyla bir aile bulunduğunu ve bunlardan birisinin böyle bir dövüş sırasında öldüğünü söyleyerek onun arkasından kız kardeşinin okuduğu bir mersiyeyi örnek verir:

“Alçağın uşakları

İbrişimden kuşakları

Yiğitler kavgadan gelmiş

Hep boşalmış fişekleri

Ne yatarsın hecin gibi

Karabıyık sicim gibi

Ben ağlarım başucunda

Anan kızın bacın gibi” (Paşabeyzade Ömer Ali Bey,

1997, 81).

Romanda bunun gibi erkeklerinin dahi söyledikleri mersiyelere örnek olarak kavgada vurulmuş bir at için söylenen bir tanesi örnek verilir:

“İnişten inerken tavşan büküşlü

Yokuştan çıkarken kekik sekişli

İspir öldürmüş şahin bakışlı

Uğru bedir bedir benli kır atın (Paşabeyzade Ömer Ali Bey, 2007, 81).

Şiirlerin konargöçer aŐiretlere ait oldukları bellidir. Öte yandan bir âŐiktan mı alınmıŐlardır yoksa anonim midirler; belli değildir. Mersiye⁵⁷ olduklarının belirtilmesi dışında elimizde bir ipucu yoktur. İlk iki dörtlüğün 4+4=8'li hece ölçüsüyle; ikinci dörtlüğün ise 6+5=11'li hece vezniyle yazıldığını ifade edebiliriz. Paşabeyzade Ömer Ali Beyin, yukarıdaki üç şiir alıntısında hece vezinli şiirleri tercih etmesi onun halk şiirinden beslendiğini göstermektedir.

Hamza'nın adamlarının, Ahmet'in ve Ali'nin başka bir beyliğin hayvanlarını çaldıkları yönündeki iftirası sonucunda ikisini yaralarlar. Bunu fırsat bilen Hamza'nın adamları, onlardan umut kesilsin diye ikisinin öldükleri haberini obaya getirir. Bu durum aslında Kumru'da gözü olan Hamza'nın bir oyunudur. Kumru, oturduğu bir çam ağacının altında ağabeyi ve sevgilisi için ağlar ve Şu ağıtı söyler;

“Söndü çerağ-ı âmâl

Yandı ümid-i vuslat

AlâyiŐ-i hayatın

Mahvoldu intizamı

N'oldu Ali'yle Ahmed!

Sermaye-i hayatım

Efsus gitti elden

Cihanın ihtiŐamı

Bingöl durur mu hâlâ?

Olsun harab yekser

Bitsin Őükûfe-zârın

O baharın ibtisamı!

Ey dehr-i fitne-âŐûb

Pek tazelikte kıydın

İnsan çeker mi âyâ!

Bu bâr-ı iktihâmı!”

⁵⁷ Mersiye hakkında detaylı bilgi için bkz. M. Faruk Toprak, “Mersiye Maddesi”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 29, İstanbul: TDV, 2004, ss. 215- 217.

(Paşabeyzade Ömer Ali Bey, 1997, 94- 95). Bu mersiye, yazarın kendisinin yazdığı bir şiir gibi gözükmemektedir, çünkü buradaki ifadelerden sanki Kumru'nun kendisinin o anda irticalen söylediğini anlıyoruz; ancak bunu bir âşıktan duyup değiştirerek irticalen de söylemiş olabilir. Halk şiirinde mersiye'nin adı ağıttır⁵⁸. Bu açıdan yazar, Kumru'ya “mersiye söyletmek” yerine “ağıt yaktırsa” daha tutarlı olurdu. Öte yandan yukarıdaki üç şiir alıntısının dilleri oldukça sade iken bu şiirin dilinin onlara nazaran daha ağır olduğu görülmektedir.

Kumru, Hamza beyden kaçmak için gittiği Çukurova'da bazen Mahsud beyin bazen de Mazlum beyin çifliklerinde kalır. Buralarda sürekli ağlayan Kumru üzüntüsünden bir deri bir kemik kalır ve “*Çeşm-i to âhûst, ya cadûst, ya sayyad-ı halk/ Ya dü bâdâm-ı siyeh, ya nergis-i şehlâst in*”⁵⁹ beytindeki gibi gözlerine bir perde inerek görme yeteneğini kaybeder, o güzel burnu bir acayip şekle girer (Paşabeyzade Ömer Ali Bey, 1997, 101). Alıntılanan bu beyit tam da Kumru'nun ağlaya ağlaya ne hale geldiğini özetlemek içindir. Ya yazar, Kumru'nun halini tasvir için halk şiiri içinde bir örnek bulamamakta ya da kendi kültürel bir kimini bir şekilde kahramanları için destekleyici öge olarak kullanmaktadır. Romanda Kumru'nun eğitim seviyesi belirtilmemiştir, fakat fakir olduğu söylendiğinden iyi bir eğitim almamış olma ihtimali yüksektir. Burada, anlatıcı kendi genel kültürünü romana yansıtmıştır, çünkü bu beyit alelade halkın bilebileceği bir şiire benzememektedir. Paşabeyzade Ömer Ali'nin burada kullandığı beyit, yukarıda örneklerini gördüğümüz halk şiirlerinin yanı sıra Divan şiirinden de beslendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Kumru'nun gözlerini tedavi etmek için gelen Kehhal, Kumru ve babasını avluda otururlarken görür. Kumru, Kehhal'in hâlâ gelmemiş olmasını

⁵⁸ Süleyman Şenel, ağıtların en çok yedi, sekiz ve on birli hece vezni ile söylenmekte, kafiye yapılarının değişebilmekte ve kafiyesiz olanlarına da rastlanmakta olduğunu ve saz şairlerinin aruzla söyledikleri örneklerin de mevcut olduğunu belirtir (Şenel, 1998, 473). Buradaki örnekte de kafiyelerin değiştiğini ve 7'li hece ölçüsüyle yazıldığını görüyoruz.

⁵⁹ Türkçeye “*Ahu gözlü, ya cadı, ya insan avcısı/ ya iki siyah badem göz, ya ela ve iri güzelin gözü*” şeklinde çevrilebilir.

kendilerinden bıkmış olmasına yorumlar. Anlatıcı, bunu duyan Kehhal'in şair **Celal Beyefendinin**⁶⁰;

*“Cahil ikbal-i saadetle yaşar dünyada
Ömrü muhtelle geçer kesb-i kemal eyleyenin!
Ah eğer böyle ise kaide ukbada dahi!
Yanarım hikmet-i icadına icad edenin”*⁶¹

şairini okuduktan sonra yanlarına geldiğini söyler (Paşabeyzade Ömer Ali Bey, 1997, 134- 135). Kumru'nun çektiği eziyet tarif edilir gibi değildir; hem ağabeyinin hem de sevdiği adamın ölüm haberi gelmiş; obasını kaybetmiş, kimsesiz kalmıştır. Onlara hainlik yapanlar ise daha rahat yaşamaktadırlar. Alıntılanan bu şiir, tam da dünyadaki bu adaletsiz durumu ortaya koymaktadır.

Elif. Mim imzalı *Eski Mektuplar* (1315/1897) romanında Meliha, Arif bey ile istemeyerek de olsa evlenir ve Kenan ile mutlu günler geçirdiği babasının yalısına bir daha ayak basmaz. Orasını amcası Daim beyin ikametine terk eder. Bir gün yalnız başına evinin kameriyesinde, sarı yapraklarla dolu havuzun başına oturup ağlar. Bir zamanlar sevdiği Kenan'la güneşin batışını seyretmek için deniz kenarına gittiklerini ve orada dalgaların ahenkli devamlılığını izlediklerini hatırlar. Şimdiyse yalnız başınadır ve adeta Kenan'ın da bütün dertlerini, kederlerini işitir. Onlara kendi gözyaşlarını, feryatlarını da ekleyerek dalgalarla birlikte güya ona gönderir. Ve bir zamanlar denizden gelen ve ruhunu titreten güzel kokuların şimdi bütün kuvvet ve şiddetiyle dünyayı alt üst ettiğini düşünür ve ayrılık sahrasından geçip Kenan'ın feryatlarını da alıp kendisine getirdiğini hisseder. Meliha aşkın bu müthiş tufanları arasında **Kafzade Faizi**'ye⁶² ait olduğunu tespit ettiğimiz (Çatıkkaş, 2008, 314) *“Hiç cemiyet-i hatırdan eser gördün mü?! Bu kadar*

⁶⁰ Dörtlüğün söyleyeni olarak belirtilen Şair Celal'in (ö.1903) Siraz'lı (Bulgaristan) ve Mevlevi bir şair olduğunu öğrenebildik (Kara, 2001, 25). Bu durum yazarın, tasavvufi şiiri bildiğini gösterdiği gibi şiir kaynaklarının çeşitliliğini de gösterir.

⁶¹ Dizelerin doğrusu şu şekildedir:

*“Câhil ikbâl ü saâdetle yaşar dünyâda
Ömrü mihnetle geçer kesb-i kemâl eyleyenin
Âh eğer böyle ise kaide ukbâda dahi
Yanarım hikmet-i îcâdına îcâd edenin”* (Kara, 2001, 25- 26).

⁶² Kafzade Fâizî hakkında detaylı bilgi için bkz. Sabahattin Küçük, “Kafzade Faizi” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 24, TDV: İstanbul, ss. 162- 163.

meclise uğrar yolun ey bâd-ı sabâ” beytini hatırlar (Elif.Mim, 2000, 166). Bu beyit Meliha'nın yalnızlığını çok açık bir şekilde ifade eder, çünkü Meliha, Kenan'ın kendisini unuttuğunu zanneder ve bu yüzden onun vefasız olduğunu düşünür.

Selma Rıza'nın⁶³ *Uhuvvet* (1892) romanında Zeliha'nın Muhip Avni adında bir ressam dostu vardır. Bir toplantıda Selim ile Muhip Avni konuşurlar. Bu sırada yanlarına gelen Zeliha onlara ne konuştuklarını sorar. Muhip Avni, şiirden bahsettiklerini belirtince Zeliha bir beyit de kendisi okumak ister ve “*Az çok hayalden gelir insana teselliyet/ Hep iğbirardır yüzü gülmez hakikatin*” beytini okur (Rıza, 1999, 368). Bu beytin, **Abdülhak Hamit Tarhan**'a ait olduğunu tespit ettik⁶⁴. Alıntının Abdülhak Hamit Tarhan'dan alınmış olması önemlidir, çünkü kendine yeni bir yol arayan şiir, bu yıllarda pek çok alanda olduğu gibi yüzünü Batıya dönmüştür. Şiirin yeni arayışlara girdiği ve bu yenileşme hareketlerinin itici gücüyle (özellikle Tanzimat'ın ikinci nesli ile birlikte) büyük bir dönüşüme uğradığı bir gerçekliktir. Abdülhak Hamit Tarhan'ın da yeni gördüğü her şeyi alıp şiirinde denediği bilinmektedir. Selma Rıza'nın burada roman kahramanına söylediği şiir alıntısı onun şiirdeki yenilikleri de takip ettiğinin açık bir örneğidir⁶⁵.

⁶³ Yazar hakkında detaylı bilgi için bkz. Gülsemin Hazer, “Selma Rıza'nın Uhuvvet Romanında Kurmaca Yapı”, *Turkish Studies, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 6/3, 2011, ss. 876-877.

⁶⁴ Abdülhak Hamit'e ait olan bu şiirin doğrusu şu şekildedir:

*“Mail isem hayale hayal etmeyin ki siz,
Agâh-ı tali'i değilim ademiyetin,
Az çok hayalden gelir insana tesliyet,
Pür iğbirardır yüzü gülmez hakikatin.
Gayretle tırmanıp çıkar âdem sükût için*

Hayret çıkar öbür yanı divar-ı hayretin” (Tarhan, 1982, 172- 173).

⁶⁵ İnci Enginün, Abdülhak Hamit Tarhan'ın hem şekil, hem de tema ve kullandığı kelimeler bakımından çağdaşlarını ne kadar etkilediğinin herhangi bir antolojiye bile bakmakla anlaşılabilirliğini söyler (2007, 499). Tanzimat edebiyatının ikinci neslinin yol açıcı şairi olarak tanımladığı Tarhan'ın, ferde, ferdin toplum içindeki durumuna ve psikolojik özelliklerine ağırlık verdiğini ifade eder (2007, 499). Tanpınar da Hamid'in Namık Kemal neslinin son halkası olduğunu, gerçekte Şinasi ile başlayan yeniliğin onun eserinde ilk büyük merhaleyi katettiğini vurgular (Tanpınar, 2003, 508). Burada ondan bir beytin alıntılanması Selma Rıza'nın yeni şiirden haberdar olduğunu ve onu beğendiğini de göstermesi bakımından anlamlıdır.

Fazlı Necip'in⁶⁶ *Dilaver* (1900) romanında Hüseyin, askerden aldığı izinle doğruca köyüne gider ve birkaç kez Binnaz'la görüşebilmek için haber yollar; ancak Binnaz görüşmeyi kabul etmez. Binnaz'ın amacı naz yapmaktır. Hüseyin bunun üzerine Binnaz evde yalnızken gizlice evlerine girerek onunla konuşur. Hatta öyle âşıkane davranır ki "*Tahammül eylemez zur-ı hevayı perde-i ismet/ Giriban-ı çak-i gül-dest-i bidad sabadandır*" beytindeki gibi eğer bu halde daha fazla devam edecek olsa anlaticı, Binnaz'ın "namusu da elden gitmiş olacaktı" şeklindeki şüphesini ve kaygısını şiir ile anlatır (Fazlı Necip, 2005, 102). Alıntının **Namık Kemal**'e ait olduğunu tespit ettik⁶⁷. Yukarıdaki örnekte Selma Rıza'nın, Abdülhak Hamit'ten alıntı yaptığı; burada ise Fazlı Necip'in Namık Kemal'den alıntı yaptığı görülmektedir. Bu iki örnek bile on dokuzuncu yüzyılın son yıllarından ve yirminci yüzyılın ilk yıllarından itibaren, Şinasi, Namık Kemal, Abdülhak Hamit Tarhan gibi Tanzimat yazar ve şairlerinin kendilerinden hemen sonra gelen kuşak için kaynak olduklarını gösterir. Buradaki alıntı Fazlı Necip'in Namık Kemal'in şiirlerinden haberdar olduğunu ve şiirlerini hafızasına yerleştirecek kadar onu beğendiğini gösterir, çünkü romanda kullanılan her kelime, cümle veya alıntı/atıf yazarın bilinçli bir seçimidir. Kaldı ki ikinci kuşağı oluşturan bütün yazarlar ve şairler için Namık Kemal yol açıcı bir öncüdür⁶⁸. Romanın sonunda Dilaver ve Nedime evlenerek mesut bir şekilde kucak kucağa mangal kenarında otururlar. Anlaticı bu durumu "*Mangal kenarı kış gününün lezazıdır*" şeklinde yorumlar (Fazlı Necip, 2005, 188). Bu dizenin anonimleşmiş bir söz olduğunu tespit ettik. Bu da yazarın halk kültüründen beslendiğini göstermektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* (1896) romanında anlaticı ile doktor arkadaşı, ikinci kez İffet'in evine gittiklerinde bunu biraz daha dostça bir misafirlik olarak görürler. Anlaticı, ilk ziyaretinin aksine bu sefer sadece yoksulluğu görmez; duvardaki halı ve etajerin üstündeki saksılar dikkatini

⁶⁶ Fazlı Necip hakkında bilgi için bkz. Zeynep Yörükoğlu, *Fazlı Necip'in Menfa Romanının İncelemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul, 2006, ss. 4- 6.

⁶⁷ Beytin doğrusu şu şekildedir:

"*Tahammül eylemez zûr-ı hevaya perde-i ismet
Giriban-ı çâk-i gül dest-i bî-dâd-ı sabâdandır*" (Göçgün, 1999, 221).

⁶⁸ Namık Kemal, fikirlerini şiirlerindeki heyecanlı ton ve aksiyon ile aktararak kendinden öncekilerden farklı bir yol takip etmiş ve devrinde büyük bir beğeni ile okunmuştur. Buradaki alıntıda ise görüldüğü gibi Divan şiiri geleneğine bağlıdır.

çeker. Halinin çok ustaca dokunduğunu görür. Birden iki saksı arasında duran bir levha dikkatini çeker. Ne kalemlle ne de fırçayla çizilmeyen bu levhada deniz üzerinde güneşin batışı renk renk ince ipeklerle işlenmiştir. İffet yaptığı bu levhanın üzerine “*Serimden aldı ateş ufk-ı hicran/ Huruşan oldu eşkimden şu umman*” beytini eklemiştir (Gürpınar, 1998a, 62). Bu beyti görünce anlatıcının şaşkınlığı iyiden iyiye artar. İffet, eskisinden bin kat daha yücelir gözünde, çünkü İffet’in bunca sefaletine rağmen zevkli ve eğitilmiş olduğunu anlar. Anlatıcının gözünde İffet’in değerini artıran şey sadece hattın güzelliği değil; beyitteki hüznü ve çilekeş manayı İffet’te görmesidir.

Romanın ilerleyen kısımlarında anlatıcı, doktor arkadaşı ile Edirnekapısı’nda gezinirken bir dostunun mezarının orada olduğunu hatırlayarak mezarlığa gidip dua etmek ister. Mezarlıkta bu dostunun mezarını ararlarken mezartaşları üzerinde yazan yazıları okurlar. Bunlardan birisi genç bir kızın mezar taşıdır ve yazıtı şöyle başlar:

*“Ben bir gül idim renk ü edada
Soldurdu rüzgâr attı bu hâke
Giryân bıraktım pederi ammâ
Figân-ı mader çıktı eflake”* (Gürpınar, 1998a, 92).

Biraz ilerideki mezar taşında ise şunlar yazılıdır: “*Bilmem ki neydi kasti gerdunun/ Mazlum oldum o siyeh-runun*” (Gürpınar, 1998, 92). Taşı çarpılmış yıkık bir mezarın yazıtı da şöyle başlamaktadır: “*Vadem mi yetmiş danem mi bitmiş/ Kalmamış hissem bezm-i vefada*” (Gürpınar, 1998, 92). Önlerine çıkan eskice fakat yüksek, heybetli bir mezarda ise şunlar yazılıdır:

*“Geçme ey zair görüp de sengimi
Sanma azade bu yerden kendini
Rikkat ile bak da bana ibret al
Öğren o çarh-ı denînin rengini
Gezdirir eğlendirir bir dem fakat
İçirir ahir şarab-ı bengini”* (Gürpınar, 1998, 92).

Alıntılanan dizelerin, anonimleşmiş şiirler olabilmeleri mümkündür. Bilindiği gibi mezar taşlarına ölenin hayattaki halini, dünyanın geçiciliğini, yaşanan hayattan çıkarılan sonucu anlatan şiirler ve sözler yazılması bir

gelenektir. Alıntılanan şiirlerin dillerinin oldukça sade olması dikkat çekicidir. Hüseyin Rahmi gibi halkın her ananesini bilen ve işleyen bir yazarın mezar taşlarındaki kültürü de yansıtmaları doğaldır. Hüseyin Rahmi'nin gözleme çok önem veren bir yazar olduğu düşünülürse bu mısraları gerçekten mezar taşlarından okuduğu da söylenebilir.

Romanda anlatıcı, Latif'in koynundan İffet'in yazdığı kâğıtları almak için onu ikna etmeye çalışır. Bunun için de onun duygularına hitap etmek ister ve şiirler okuyarak onu etkilemeye çalışır:

*“Mağrib-i sevdada düştüm bir hazin seyyareye
Çeşmini süzdü çekildi bu dil-i gam-hareye
İftirakından yanar kalbim de çeşmim ter döker
Döndü gönlüm ab ile ateş saçan fevvere”* (Gürpınar, 1998a, 106).

Latif, bu dizeleri duyunca adeta büyülenmiş gibi yerinden kalkıp anlatıcının yanına oturur ve yalvaran gözlerle okumaya devam etmesini söyler:

*“Yok mu aşkım vahdetinde şimdi bî-ülfet misin?
Uçtu mu rengi izarın haif-i zulmet misin?
Bir kefen içinde uryan öyle habide yatan
Söyle söyle sen zavallı o güzel İffet misin?”* (Gürpınar, 1998a, 107).

Bunu duyan Latif, başını anlatıcıya dayayarak yine okumasını ister ve anlatıcı devam ederek:

*“Ummana baktım eşkin nümayan
Envarı gördüm vechin bedidar
Mağripte her şam zülfün Fûruzan
Makber mi yoksa gönlüm mü ey yar
Nuru zulmette eyleyen pinhan”* (Gürpınar, 1998a, 107).

şeklinde, Latif'in ruh haline uyan mısralar okur. Bunları duyan Latif kendinden geçer. Romanda ölçü ve uyak değiştirilerek yapıldığının belirtilmesi, bu alıntıların aslında var olan şiirlerden değiştirilerek söylenmiş şiirler olabileceği izlenimi uyandırır. Şayet böyle ise hangi şairin/şairlerin şiirlerinden

değiştirilerek yapıldığı sorusu sorulabilir. Bunu tespit etmek ise oldukça zordur, çünkü Osmanlı-İslam coğrafyası özellikle şiir bakımından son derece yoğundur. Mezar taşlarının üzerinde yazılı olan şiirlerin dillerinin ağır olmayışı ilk anda göze çarpan unsurdur. Bunu yazarın bilinçli bir seçimi olarak görmek mümkündür.

İffet öldükten sonra Latif'in koinunda sakladığı ve anlatıcının bin bir çabayla ulaştığı, İffet'in anılarıyla dolu olan kâğıtların birinde *Tahir ile Zühre* hikâyesinin sonunda yer alan; “*Hey Tatarlar Tatarlar/ Birbirine ok atarlar/ Çarşıda et tükenmiş/ Tahir'in etin satarlar*” beyitlerinin yer aldığı belirtilir (Gürpınar, 1998a, 112- 113). Bu beyit bir manidir ve hece ölçüsüyle söylenmiştir. Söyleyeni ise belli değildir. İffet'in duygu haliyle bu beyit alakalıdır, çünkü İffet, peşine takılan zengin adamdan bir türlü kurtulamaz. Sonunda ya namusundan ya da canından vazgeçmek zorunda kalacaktır. Burada da oldukça bilinen bir hikâyeden bir şiir alıntılanması geleneksel halk kültürünün izi olmalıdır.

İffet, günlüğünde babasının öğrenimine çok özen gösterdiğinden, kendisini Beyoğlu'nda bir Fransız pansiyonuna verdiği ve orada Antoinette adlı bir arkadaşı olduğundan bahsetmiştir. Onun bir ressamı, kendisinin de akrabalarından Latif'i sevdiğini dile getirmiştir. Okul müdürünün öğrencilerin aşk romanları, aşk şiirleri okumasını şiddetle yasak ettiğini, fakat kendisiyle Antoinette'nin bu yasağa aykırı olarak aşkı besleyen yapıtları köşe bucak gizleyerek okuduklarını ifade etmiştir. Her gece yastıklarının altında **Musset**'den⁶⁹ **Lamartine**'den⁷⁰, **Hugo**'dan⁷¹ kopya edilmiş birkaç sayfa bulunduğunu; okuyacak mektupları, seçkin bir şiirleri bulunmadığı akşamlar **Victor Hugo**'nun **Angelo** piyesinden ezberledikleri âşık Rodolf'nun sevgisili Catherine'nin balkonuna gizlenip de söylediği;

“*Toi l'harmonie et moi la lyre*”

⁶⁹ bkz. Ali İhsan Kolcu, *Alfred de Musset Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 2006.

⁷⁰ bkz. Ali İhsan Kolcu, *Alphonse de Lamartine Tercümeleri ve Tesiri*, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1999.

⁷¹ bkz. Zeynep Kerman, *1862- 1910 Yılları Arasında Victor Hugo'dan Türkçe'ye Yapılan Tercümeler Üzerinde Bir Araştırma*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1978.

Moi l'arbuste et toi le zéphyre

Moi la levre et toi le sourire

Moi l'amour et toi la beauté” (Gürpınar, 1998a, 115).

dizelerini yavaş yavaş mırıldanarak sevdanın derinliklerine daldıklarını belirtmiştir. İffet, kendisinin bu parçayı o zaman Türkçeye şöyle çevirdiğini dile getirmiştir;

“Sen nağmesin ben saz

Ben gülzarım sen nesim-i naz

Ben lehim sen hande-i kudret

Ben aşkım sen letafet” (Gürpınar, 1998a, 115- 116).

Fransızca aslıya alıntılanan ve Victor Hugo'dan alındığı belirtilen bu dizeler, Hüseyin Rahmi'nin edebi arka planını göstermesi bakımından önemlidir. Bu alıntı, İffet'in iyi eğitilmiş olduğunu okuyucuya ispat etmek amacıyla seçilmiş olmalıdır. Hugo'nun seçilmesi ise ayrı bir önem taşır, çünkü bilindiği gibi Hugo romantik şiirin öncülerindedir. İffet'in günlüğünden alınan bu parça ve Hugo ile birlikte Lamartine'i ve Musset'yi okuduğunun belirtilmesi bir bakıma onun mizacını da gösterir. İffet, duygularını çok yoğun yaşayan, oldukça hassas biridir. Dolayısıyla atıf yapılan şairlerin romantik oluşları tutarlı bir tercihtir. Bu şairlerin hepsi hüznü şiirlerinde çok iyi yansıtımları ile ün kazanmışlar ve devirlerinde popüler olmuşlardır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, yazarlık anlayışı olarak realistlere ve natüralistlere yakındır. Nietzsche, Schopenhauer gibi filozofların düşüncelerini paylaşır ve bu doğrultuda Türk edebiyatında önemli tartışmalara yol açar. Hugo, Lamartine, Musset gibi romantiklere atıf yapması ise eserinde roman kişinin karakterine uygun olmasını öncelemesi onun gerçeklik algısıyla alakalıdır. Buradaki alıntı onun şiirdeki yenilikleri takip ettiğini göstermesi bakımından da önemlidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bir diğer romanı olan *Şık'ta* (1889) Şöhret bey kendisine bir sevgili bulmuştur. Anlatıcı onun bu halini, “*Sanma o mestane nigahı aşktandır/ İnan vallahi ki açlıktandır”* beytiyle uyumlu bulur çünkü Şöhret bey, anne ve babadan kibar olmadığı gibi kendi çalışma ve

çabasıyla bir şeyler kazanmak yeteneğinden de tamamıyla yoksundur (Gürpınar, 2014a, 30). Bu kadar züğürtken kendisine sevgili edinmesini anlattıcı ironik bulur. Bu yüzden de alıntılanan bu beyit anlama oldukça uygun düşmüştür. Bu beytin, hiciv yazar herhangi bir şairden alınmış olma ihtimali yüksektir.

Fatma Aliye'nin *Muhadarat* (1892) romanında Mukaddem, Fazıla'nın öldüğünü sanarak hava değişimi için Beyrut'a gider; yanında doktoru da vardır. Beyrut'ta bir gün tesadüfen Fazıla'yla karşılaşırlar. Bu karşılaşmadan sonra Fazıla bir çocukla onlara haber göndererek onları buluşmaya çağırır. Fazıla'nın geldiğini gören Mukaddem çok heyecanlanır. Fazıla, Mukaddem'in halini görünce doktora onun durumunu sorar. Doktor, Mukaddem'e belli etmeden, işaretlerle onun verem olduğunu Fazıla'ya anlatmaya çalışır. Mukaddem, Fazıla'ya olan aşkın çocukluktan başladığını ve her haliyle bunu belli ettiğinden ona lisanen aşkı bahsetmediğini, fakat şimdi bunu anlatmakta bir sakınca görmediğini belirtir. "*Her ki ra came zi aşk-i çak şüd/ O zi hırs u ayb külli pak şüd*" beytindeki gibi ona olan saf aşkı meydana koymaktan artık çekinmediğini ifade eder (Fatma Aliye, 2012, 276). Bu beyitle Mukaddem, aşkın geldiği noktayı ifade eder. Bu beytin **Mevlana**'ya⁷² ait olduğunu tespit ettik⁷³. Beyitte yer alan aşk, ilahi aşktır ancak daha çok beşeri aşk olarak algılanmıştır. Anlatıcının da burada beşeri aşkı anlatmak için bu beyti alıntılması bu açıdan değerlendirilebilir. Aslına bakılırsa bütün İslam kültüründe ilahî ve beşeri olarak yapılan nitelendirmeler bu ikisini birbirinden tamamen ayırmamaktadır ve birbirlerine bağlı olarak aşkın derecelerini göstermektedirler. Fatma Aliye'nin de Mevlana'dan alıntı yapmasını bu kültürel bakışına bağlamak mümkündür. Ayrıca Fatma Aliye'nin bu alıntısı onu ve tasavvufi şiiri bildiğini göstermektedir.

Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* (1898) romanında Feridun Necdet, Fatma Müzehher'in mezarını ziyaret edince;

⁷² Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Reşat Öngören, "Mevlana Celaleddin Rumi" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C.29, İstanbul: TDV, 2004, ss. 441- 448; Semih Ceylan, "Mesnevi" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 29, İstanbul: TDV, 2004, ss. 325- 334.

⁷³ *Mesnevi*'nin I. Cildi'nde yer alan 22 numaralı beyittir. Beyit, orijinal dili Farsçayla yazılmıştır. Altında da açıklaması vardır ve şöyledir: "*Her kimin libası bir aşktan yırtıldı ise o hırstan ve ayıbtan tamamiyle temiz oldu*" (Konuk, 2011, 90).

*“Zair! Bu mezar, işte bu gehvare-i nisyan
Bir hilkat-i naziktere meva-yı hazindir
Bir ailenin matemi üstünde nigeşban
Amâlinin öksüzlüğü zirinde defindir”* (Nezihi, 2012, 190).

dizelerini okur ve bu dizeleri kendi ruhunun mu söylediğini düşünür.
Arkasından devam ederek,

*“Gece türbende mehtab u nücüm
Sana bir tıfl-ı asuman-mesken
Gibi bir ninni tuhfe eylerken
Hisse-yab-ı beka olan ruhum
Gıpta eyler türab-ı makberine
Şimdi düştün zılal-i şehperine
Beni affet... Mezar-ı ismetini
Islatan eşkbare-i hicran
Söndürür belki aşkımin kabaran
İnfialat-ı zucret-averini
Seni kalbimde müstetir, peyda
Helecanlarla sıkmadım bir gün
Lakin ey nur-ı afil-i handan
Sana bir yadigâr-ı kalbim olan
Sarı, pejmürde, münkesir, ölgün
Bir gül, en son dem-i hayatında
Mahrem-i ihtizaz-ı kalbimdi
Şimdi bir zıll-ı sakın-i ebedi
Şimdi bir leyl-i mühim-i Yelda
Aşyanında hemdemindir, ah”* (Nezihi, 2012, 190- 191)

mersiyesini okur. Bu iki şiirin Faik Ali'ye ait olduğu romanda belirtilmektedir. Şiiri alıntılanan Faik Ali, Servet-i Fünûn şairlerinden Faik Ali Ozansoy'dur (1876- 1950). Alıntılanan şiirlerin dili ve içeriği de Servet-i Fünûn şiirini örnekler niteliktedir. Melankolileri ile tanınan Servet-i Fünûnculardan bir şairin seçilmesi ve onun şiirinin alıntılanması romanda anlatılan duyguyu

verebilmek adına önemlidir; çünkü Feridun Necdet de mizaç olarak öyledir. Hatta Servet-i Fünûn'un izinden giden ve romantik edebiyatı taklit eden birçok yazar da kişilerini adeta bu şiirlerdeki gibi tasvir etmişlerdir. Safvet Nezihî'nin de bu eğilimdeki yazarlardan biri olduğu söylenebilir.

Romanda anlatıcı, tüm gerçekleri öğrendikten ve bir gün tesadüfen İbrahim Şemsi'yi, kendi oğlu sandığı Haldun Fikret'le alışveriş yaparken gördükten sonra yüreğinde büyük bir keder hissederek onlarla konuşup vedalaştıktan sonra Tepebaşı'na giderek oturur. Ve sanki Meliha'nın ruhunun;

*“Niçin! Ey nur-ı sermerdi-i garam
Sana cevelanına terennümken
Ruhun kalbim gibi büyük, Ruşen
Ebedi bir mesire-i ilham
Sen sukut eyledin soğuk u haşin
Bu siyah toprağın zalam-alud
Sine-i infial ü nekbetine;
Beni terk ettin... İşte ben tabut
Denilen heykel-i harabinin
Sığınıp zıll-ı havf u dehşetine
Sana geldim melul u giryende
Sana ey afıtab-ı tabende” (Nezihî, 2012, 213).*

dizelerini söylediğini duyar gibi olur. Bu dizelerin de söyleyiş tarzı olarak Servet-i Fünûn şiirine yakın olduğunu ifade edebiliriz. Alıntının amacı, anlatıcının Meliha'nın çektiği acıları duyurmak istemesidir.

Emin Nihat'ın *Müsameretname*'sinde yer alan *Faik Bey ile Nuridil Hanım'ın Sergüzeşti*'nde evin hanımının, cariye olan Nuridil'e oğlu Tefik ile evlenmesi yolunda yaptığı teşebbüsler boşa çıkınca hanımı hiddetlenerek Nuridil'i bir esirciye satar. Tam bu sırada Faik ile Nuridil'in kardeş oldukları yolunda daha önce söyledikleri yalan da ortaya çıkar. Bu yüzden aralarındaki ilişki anlaşıldığından kesinlikle birbirleriyle görüşmeleri yasaklanır. Bu sırada anlatıcı, Nuridil'in büyüdükçe güzelleştiğini ve âşıkane bir tavır kazanarak

“Görüp divane olmaktan...” -şeklinde kısaca alıntılanan- beytin anlamına uygun düştüğünü belirtir (Emin Nihat, 2012, 316). Faik de bu sırada boy pos, sima ve endamca öyle güzelleşmiştir ki Nuridil’in aşkını kazanmasına herkes hak verir. Alıntının **Bursalı Cenani**’ye⁷⁴ ait olduğunu tespit ettik⁷⁵. “Beyit tasavvufî şiirde ve Divan şiirinde çokça ima edilen sevgilinin güzelliğini görüp kendinden geçme imajına dayanmaktadır. Bu imajın kaynağı Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda Allah’ın cemalini görmek istemesi ve gördüğü nura bakmak isteyince düşüp bayılmasıdır. Anlatıcının bu alıntıyla Nuridil’in güzelliğini ortaya koymaya çalıştığı ve aşığın bu güzellik karşısında kendini kaybedeceğini söylemek istediği açıktır.

İhsan Hanım Yahut Atiye Hanımla Uşşakının Sergüzeşti’nde anlatıcı Sait’in durumunu anlatabilmek için şu beyti kullanır: “*Değil beyhude âlem içre her kâr/ Kese yed kesbidir ikbal u idbar*”. Beytin manasına uygun olarak anlatıcı Sait’in, Atiye gibi bir yüz ve huy güzelliğinden, servet ve olgunluk hazinesinden ayrılmak ve mahrum kalmak suretiyle cezasını bulduğunu vurgular (Emin Nihat, 2012, 473).

Namık Kemal’in *Cezmi* (1887) romanında anlatıcı, Adil Giray’ın Cezmi’den bir kaç ay önce bir bahar sabahında güneşle beraber doğduğunu belirtir. Adil Giray’ın dünyanın kötülüklerini bilirmiş gibi doğduğu anda ağladığını ve sanki **Şeyh Galib**’in⁷⁶, *Hüsn ü Aşk*’ını süsleyen ninnisinin;

*“Ey mah uyu bu az zamandır!
Çarhın sana maksadı yamandır.
Zira katı tend ü bi- amandır,
Lutfetmesi de eğer gümandır!
Zannım bu ki pek harab olursun”⁷⁷*

⁷⁴Bursalı Cenani hakkında bilgi için bkz. <http://www.ehlisunnetbuyukleri.com/Islam-Alimleri-Ansiklopedisi/Detay/CENANI/3543> (Erişim: 01.01.2015).

⁷⁵ Beytin tamamı şu şekildedir:

*“Vechi var kasdeylesem hicrinle ülfet etmeğe
Görmemek yeğdir görüp divâne olmaktan seni”.*

<http://www.ehlisunnetyolu.com/islamalimleri.aspx?id=3543> (Erişim: 01. 01. 2015).

⁷⁶ Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. M. Muhsin Kalkışım, “Şeyh Galib” Maddesi, İslam Ansiklopedisi, C. 39, İstanbul: TDV, 2010, ss. 54- 57.

⁷⁷ Hüsn ü Aşk’tan alınan bu tardiyenin (terci-i bend) doğrusu şu şekildedir:

*“Ey gonca uyu bu az zamandır
Çarhın sana maksadı yamandır*

dizelerinden oluşan bendini onun dadısı “lisanından” söylediğini belirtir (Namık Kemal, 2000, 28). Anlatıcı sözüne devam ederek güya Adil Giray doğduğunda “*Ta doğduğum günden beri giryanim*” mısra-yı bercestesinin de söylendiğini dile getirir. Anlatıcıya göre sanki bu mısrayı söyleyen Adil Giray’ı görmüş de söylemiştir (Namık Kemal, 2000, 28). İlk dizeler belirtildiği gibi *Hüsn ü Aşk*’ta geçer⁷⁸.

Anlatıcı, Adil Giray’ın daha yaşının araştırma ve bilgi edinme ile uğraşmaya uygun olmadığı zamanlarda bile hayal gücünün kendisine has bir dünya düzenlemesine gücünün yettiğini ve “*Bir tasavvurla sana bin âlem icad eylerim*” hayalini gerçek suretinde gösterecek dereceye geldiğini, çünkü Adil Giray’ın yaratılıştan şair olduğunu söyler (Namık Kemal, 2000, 29). Anlatıcı İran’ın o zamanki halini ise “*Her bir aşiret beyi bir başka padişah*” şeklinde anlatır (Namık Kemal, 2000, 37). Her iki mısranın da Doğu kültürü ve siyasal hayatının özelliklerini yansıttığını söyleyebilmek mümkündür. Buna göre Doğu toplumlarında hayal, neredeyse hakikati biçimlendirecek kadar derindir. Aşiret yapılarından, saltanat bölünmelerinden dolayı da bu toplumlarda devletlerin içinde veya etrafında sürekli olarak beyliklerin, şahlıkların kurulduğu bir gerçekliktir.

Anlatıcıya göre, İran seferi konusunda Sokullu’ya en büyük düşman olanlarından biri Lala Mustafa Paşa’dır. Sinan Paşa’nın, ne akrabalık ne de kavmiyetçe Sokullu’ya hiçbir yakınlığı olmadığı ve talih açısından Lala Mustafa Paşa’ya bile üstün bulunduğunu belirtir. Öte yandan onun “*Tiz reftar olanın payına damen dolaşır*” fikrinin manasına uygun olarak endişeden uzak bir kişi olduğundan kendisine yakın olanlardan ziyade Sokullu’nun himayesini

*Zira katı tend ü bi- amandır/
Lutfetmesi de veli gümandır!*

Havfım bu ki pek harab olursun”

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10711,seyhgalibhusnuaskmuhammetnurdoganpdf.pdf>.
(Erişim: 24.11.2014).

⁷⁸ Yavuz Bayram, “Hüsn ü Aşk”ın, hem Şeyh Galip’in, hem divan şiirinin hem de Türk edebiyatının “en orijinal, en önemli ve en güzel” eserleri arasında olduğu konusunda neredeyse tüm araştırmacılar hemfikirler” (Bayram, 2007, 10) demektedir. Burada bu eserden bir tardiyenin alınmış olması da bu etkiyle açıklanabilir. Namık Kemal’in Şinasi’yle tanıştıktan sonra divan şiiri geleneğini bırakarak yeni bir şiir anlayışına doğru yöneldiği bilinmektedir. Kendi şiirlerinde özellikle konu bakımından yenilikler getiren Namık Kemal’in Cezmi’de yeni şiir kaynağından beslenmek yerine Divan şiirinden beslenmesi Cezmi’nin tarihi bir roman olması ile alakalıdır.

seçtiğini ifade eder (Namık Kemal, 2000, 45). Bu dizenin **Hatemi**'ye⁷⁹ (Edirneli) ait olduğunu tespit ettik⁸⁰. Berceste haline gelen bu söze göre acele işe şeytan karışır atasözündeki gibi yavaş giden/hareket eden amacına erişir denilerek Sokullu'nun bu sayede Sinan Paşa'nın güvenini kazandığı vurgulanır.

Cezmi'nin çocukluğundan itibaren nasıl yetiştirildiğini anlatan anlatıcı, onun dünyayı ölümle dolu bir savaş alanı olarak gördüğünü belirtir. Bu nedenle onun hiçbir şeyden korkmadığını ve çekinmediğini ifade eder. Gençliğinin, güzel terbiyesinin, zaruretsizliğinin, rahat mizacına başka bir güzellik kattığını dile getiren anlatıcı onun bu hallerinin, "*Açmış birer dehan-ı safa her hababdan/ Ahval-i dehre handeler eyler şarabımız*" tarifine uygun olduğunu söyler (Namık Kemal, 2000, 54). Cezmi'nin olgun ve huzur veren hali, şarap-sohbet ve neşe meclisi görüntüsüyle verilmektedir. Henüz romandaki kişi tasvirlerinin nasıl yapılacağı konusunda tecrübesiz olan yazarlarımızın kişilerin ruh hallerini, tavırlarını şiirlerle yansıttıkları görülmektedir.

Cezmi'nin hem eğlenmek hem de rindler gibi eğlence arasında tahsilini devam ettirmek için İstanbul'a geldiğini belirten anlatıcı, onun o zamanın en kudretli şairlerinden birçoğuna birer birer bağlandığını ifade eder. İlk hamilerinin Ferhad Ağa ile Nevî olduğunu söyler. Bu iki şairin ünleri hakkında biraz bilgi verir. Buna göre, Nevî'nin oğlu Atayî yaşarken Nefî'nin birçok hicvine uğramıştır, hatta ölümünden bir iki yüz sene sonra **Şeyh Galib** de "*İstanbul'umuzda Nevî-zade/ Etmış tek u puyunu piyade*"⁸¹ (Namık Kemal, 2000, 55) beytiyle onun *Hamse* adlı eserini beğenmediğini göstermiştir. Anlatıcı bu beğenmeyişi haksızlık olarak görür.

⁷⁹ Hatemi hakkında kaynaklarda hiçbir bilgiye ulaşamadık.

⁸⁰ Bu beytin tamamı şu şekildedir:

*"Erişir menzil-i maksûduna âheste giden
Tiz reftâr olanın pâyine dâmen dolaşır"* (Çatıkkaş, 2008, 498).

⁸¹ Yukarıda da belirtildiği gibi bu beyit Şeyh Galip'e aittir; ancak ya metinde bir okuma hatası yapılmıştır ya da Namık Kemal şiiri yanlış vermiştir. Beytin doğrusu şu şekildedir:

*"İstanbul'umuzda Nevî-zâde
Etmış tek ü pû velî piyâde"* (Şeyh Galip, 55).

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10711,seyhgalibhusnuaskmuhammetnurdoganpdf.pdf>
?0 (Erişim: 24.11. 2014).

Bir dostunun Cezmi için verdiği bir ziyafette önce **Baki**'nin "*Hoş geldi bana mey-gedenin ab u havası/ Billâh ne güzel yerde yapılmış yıkılası*"⁸² (Namık Kemal, 2000, 62), sonra **Nevî**'nin "*Gönül hercayı dilber bî-hakikat neylesün Nev'î/ Şikâyet bi-vefalardan şikâyet bî-vefalardan*" (Namık Kemal, 2000, 63) beyitlerinin bulunduğu gazeller okunur. Aynı mecliste Cezmi, musikî bilgisinin az olduğunu belirtir, fakat arkadaşları onun musikiye katılamamasını şair olduğu için musikiye tenezzül etmemesine bağlarlar ve onunla alay ederler. Hatta iş o dereceye gelir ki içlerinden birisi *Fuzulî Divanı*'ndan tesadüfen seçilen bir esere nazire söyleyebilirse mükemmel bir ziyafet vereceklerini, eğer söyleyemezse onun ne yapacağını sorar. Cezmi de şayet söyleyemezse onlara kendisinin bir ziyafet vereceğini belirtir. Nevî'nin yazılan şiiri değerlendirmesi kararlaşırlır; ancak o dönemde Fuzulî'nin divanını her yerde bulabilmek mümkün değildir. Bu durumu anlaticı, tıpkı **Fuzûlî**'nin hattatların cahilliğinden feryad eden;

*"Kalem olsun eli o katib-i bed-tahririn
Ki sevad-ı makamı sûrumuz şûr eyler
Gâh bir harf sükûtiyle kılar nâsırı nar
Gâh bir nokta kusuriyle gözü kör eyler"*

kıtasıyla örnekler (Namık Kemal, 2000, 65)⁸³. *Fuzulî Divanı* ev sahibinde de yoktur. Saray-ı hümayuna mensup olanlardan birisi hemen kendi evinde olan Divanı getirir. **Fuzulî Divanı**'ndan rastgele çekilen "*Deşt ü sahrasında sad Leyla vü Mecnun cilve-saz/ Kuhsarı üzre bin Ferhad ü Şirin bade-har*" beytidir (Namık Kemal, 2000, 66).

Romanda İran seferinin gittikçe artan şiddeti içerisinde Derviş Paşa'nın düştüğü tehlikeyi gören Cezmi, kendi yaralarını unutarak heybetli bir tavırla

⁸² Baki'nin gazelinde yer alan mey-gede kelimesinin doğrusu mey-kede'dir ve "meyhane" anlamına gelir (Devellioğlu, 1999, 638).

⁸³ Dörtlüğün doğrusu şu şekildedir:

*"Kalem olsun eli ol katib-i bed-tahrirün
Ki fesad-ı rakam-ı sûrumuzu şûr eyler
Gâh bir harf sükûtiyle kılar nadiri nâr
Gâh bir nokta kusûriyle gözi kûr eyler"* (Fuzulî Divan'ı, 1958, 10).

“*Serkeşlik etti tevsen-ı baht-ı sitizkar/ Düştü zemine saye-i eltaf-ı Kirdgar*”⁸⁴ beytini okuduktan sonra etrafındakilere Paşanın yerde yattığını ve dinini, devletini sevenlerin arkasından gelmesini söyler ve düşman üzerine hücum eder (Namık Kemal, 2000, 82). Alıntının **Baki**'ye ait olduğunu tespit ettik (Aksoyak, 2005, 76).

Cezmi, İran savaşı sırasında düşman askerlerinden olan bir İranlı'nın nehirde boğulduğunu görünce canını tehlikeye atarak bu adamı kurtarır. Bu yaralı adamı atına bağlayarak çadırına götürür. Cezmi, hem vücudundaki yaralardan hem de suda çektiği zorluklardan dolayı hasta olan bu adama güzelce bakar. Bu sayede adam birkaç günde iyileşir. Tam bu sırada az miktardaki İran esirleri firar etmeye kalkışır ve ele geçirdikleri silahlarla birkaç adam öldürürler. Bunu haber alan Osman Paşa, eldeki bütün esirlerin idam edilmesini emreder. Cezmi'nin kurtardığı bu adamı da alıp götürmek isediklerinde Cezmi, onlara karşı çıkar ve onun kendi adamı olduğunu ifade eder. Asabi ve hiddetli bir adam olan Osman Paşa, Cezmi'nin bu davranışını haber alınca onun casus olduğuna hükmederek huzuruna çağırır. Cezmi'nin yaptığı hizmetler birer birer sayılıp dökülünce sakinleşerek bu adamı Cezmi'ye bağışladığını ve esirlerin idamına bu adamı memur ettiğini belirtir. Cezmi ise kimseye minettar kalmayı istemediğinden **Nevîzâde**'nin⁸⁵;

“Teenniden etme sakın içtinab

Umur-ı siyasette kılma şitab

Ki bu demde bir huna vardır mecal

Veli mürdeyi zinde etmek muhal”

beyitlerini okuyarak bu adamı ne şekilde sudan kurtardığını gayet etkili ve şairane bir şekilde anlatmaya başlar (Namık Kemal, 2000, 99). Beyitler, Cezmi'nin karakterini gösterdiğini kadar, Namık Kemal'in vakur ve muhalif tavrına da işaret etmektedirler.

⁸⁴ Türkçeye “*Kavgacı talihin dikbaşlı adamı inatçılık etti/ Allah'ın lütuflarının gölgesi yere düştü*” şeklinde çevrilebilir.

⁸⁵ Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Haluk İpekten, “Nevîzâde Atai” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul: TDV, 1991, ss. 40- 42. Namık Kemal'in, orta derecede bir şair olarak değerlendirilen ve dili ağır olduğu düşünülen bir şairden bir dörtlük alıntılması aslında bu şairi beğendiğini gösterir.

Romanın devamında Osman Paşa, birgün Şirvan'ın geleceğini sağlamak için Şemhal hanedanından bir kız alıp vermeye orasını Osmanlıya bağlamaktan başka çare olmadığını Cezmi'ye bildirir. Devam eden konuşmadan anlaşılır ki Paşa'nın kafasında Şemhal'in erkek kardeşi Tocalavik'in kızı vardır, çünkü kendisinin ona meyli vardır. Cezmi, Paşa'nın bu kızı sevdiğini anlayınca aklına **Câhiz**'in⁸⁶;

*“Ma era vechen hasenen
Münzü dahaltu almina
Feya şifae beldetin
Ahsenu men kane ene”⁸⁷*

dizeleri gelir. Bu dizelerde tarif edildiği gibi Paşa'nın, âşıkane özelliklerini Yemen çöllerinde soldurmuş ve kırkbeş- kırksekiz yaşlarına kadar bu özelliklerini kalbinde kapatmış olduğunu fark eder (Namık Kemal, 2000, 123-124). Romanda anlatıcı, Cezmi'nin gönlüne henüz aşkın hidayeti uğramadığından Osman Paşa'nın Rabia Mihridil Hanıma duyduğu aşkı küçük gördüğünü ve içinden **Hâfız**'ın “*Pirane serem ışk-ı cevani be ser uftad/ Van raz ki der dil benihuftem be der uftad*”⁸⁸ beytini birkaç kere tekrarladığını ifade eder (Namık Kemal, 2000, 125).

Adil Giray ve Perihan aralarında başlayan aşkı Şehriyar'ın gazabından korktukları için gizlerler ve birbirlerine mektuplar yazarak aşklarını yaşarlar. Bu mektupların birinde Perihan, Adil Giray'a hitaben “*Reside kaar bicayı kikofr eğer mebud/ Tora perestem o goftem: Hoda-yi men inest*”⁸⁹ beytini yazar (Namık Kemal, 2000, 180). Romanın ilerleyen sayfalarında Adil Giray ile Perihan bir gece gizlice buluşurlar. Bu buluşmalarında ikisi de çok heyecanlıdır. Anlatıcı, o andaki durumu tasvir ederken bahçedeki güllerden de bahseder ve İran hayatına müptela olan bir şair için “*Sabr u takatsiz çıkıp*

⁸⁶ Câhiz hakkında detaylı bilgi için bkz. Ramazan Şeşen, “Cahiz” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 7, TDV: İstanbul, 1993, ss. 20- 24. Namık Kemal gibi ahlakı önemseyen ve eserlerinde bunu vurgulayan bir aydının Cahiz gibi çok yönlü bir âlim ve İslam düşüncesine önem veren bir kişiden etkilenmesi ve ondan bir alıntı yapması doğaldır.

⁸⁷ Farsça olan bu mısraları Türkçeye çeviremedik ve herhangi bir yerde bununla ilgili bir bilgiye de ulaşamadık.

⁸⁸ Bu beyit, romanda verilen dipnotta; “*Yaşlıyım, gençlik aşkı başıma düştü/ gönlümde sakladığım sır meydana çıktı*” şeklinde Türkçeye çevrilmiştir (Namık Kemal, 2000, 125).

⁸⁹ Romanın aynı sayfasındaki dipnotta “*Şöyle bir duruma geldik ki, eğer küfür olmasaydı/ sana tapar ve işte benim tanrım budur, derdim*” şeklinde Türkçeye çevrilmiştir.

bir gül dahi peyda eder/ Hande sığmaz goncenin güya leb-i handanına” tasvirinin hayal dünyasından gerçek dünyaya çıktığını farz etmenin mümkün olduğunu söyler (Namık Kemal, 2000, 183). Beytin **Nedim**’e⁹⁰ ait olduğunu tespit ettik⁹¹. Perihan ve Adil Giray arasındaki aşkın Şehriyar’ın korkusundan mektuplar vasıtasıyla anlatılması ikisinin duygularını şiirlerle aktarmasına yol açar.

Mehmet Celal’in *Bir Kadının Hayatı* (1308/1891) romanında, Melek ailesi ile birlikte Trabzon’da yaşarken Safvet ile sevgili olur. İki sevgili deniz kenarında buluştukları bir gün konuşurlarken Safvet ima ile Melek’e mesut olup olamayacaklarını sorar. Bu soruyu sorma amacı onunla birlikte olmaktır. Melek ise ona hitaben *“Ey âşık-ı mihnet-zede, buldukça bunarsın!”* diyerek daha başka nasıl bir mesudiyet istediğini sorar (Mehmet Celal, 2001, 93). Dizenin **Şayi Mustafa Beye**⁹² ait olduğunu tespit ettik (Çatıkkaş, 2008, 544) Bu dize Namık Kemal’in *İntibah* ve Ahmet Rasim’in *Bir Sefilenin Evrak-ı Metrukesi* romanlarında da geçer. *İntibah* romanında beytin tamamı olan *“Yetmez mi temaşa-yı cemal el de sunarsın/ Ey âşık-ı mihnetzede buldukça bunarsın”* şeklinde yer alır (Namık Kemal, 2000, 57). *İntibah* romanında her bölümün başında konuyla ilgili bir beyit yer alır. Mahpeyker gönlünü Ali Bey’e açtığı Ali Bey adeta kendinden geçiyormuş gibi hisseder. Mahpeyker ise onu şehvani bir tarzda sevdiğinden bu denli bir karşılık görmek onu adeta çıldırtır. İşte bu beyit de bu duyguların yaşandığı bu bölümde yer alır; ancak *İntibah*’ta yer alan bu beyit kurguyu güçlendirmek içindir. *Bir Sefilenin Evrak-ı Metrukesi* adlı romanda, aynı dize *“Ey mihnetzede buldukça bunarsın”* şeklinde kısaltılmış bir halde geçer (Rasim, 1316, 50). Genç delikanlı sevdiği kıza hitaben yazdığı mektubunda onu beş günden beri göremediği için ayrılık ateşi içinde yandığını belirterek ondan gelecek bir inayete muhtaç olduğunu ve bu muhtaç olma hissini kendisini mahvedeceğini dile getirir. Kendisinin zaten onun güzelliğine batmış olduğunu bildiğini söyleyen delikanlı bu dizenin

⁹⁰ Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Muhsin Macit, “Nedim” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul: TDV, 2006, ss. 510- 513. Nedim’in âşıkane gazelleriyle ve özellikle de İstanbul şiirleriyle tanındığını biliyoruz. Burada Nedim’den bir şiirin seçilmiş olması da onun bu âşıkane şiirlerdeki başarısından kaynaklanmaktadır diyebiliriz.

⁹¹ (Nedim Divanı, s. 87) www.recepsen.com/nedimdivani.pdf (Erişim: 01. 01. 2015).

⁹² Şayi Mustafa Beyin kim olduğunu tespit edemedik. Şami Mustafa adlı bir şair vardır; ancak kayıtlarda bu ikisinin aynı kişiler olup olmadıkları hakkında bir bilgi yoktur.

diline naklolduğunu ifade eder. Üç ayrı romanda aynı alıntının geçmesi bu dizenin devrinde oldukça meşhur olduğunu ve sevildiğini göstermektedir.

Ahmet Rasim'in *Bir Sefilenin Evrak-ı Metrukesi* (1891) romanında geçen diğer bir beyit ise oldukça siliktir. Bu beyti emin olmamakla birlikte şu şekilde okuyabildik: “*vuslatında eşk-i (!) şadi firkatinde eşk-i (!) gam/ ağlarım görsem de göremezsem de ruhların(!) senin*” (Rasim, 1316, 39). Romanda ismi verilmeyen delikanlı, sevgilisinin kendisine yazdığı mektubu okuyunca çok mutlu olur ve öyle çok ağlar ki bu sevinç gözyaşının ruhunu da sevindirdiğini anlar. Bunun üzerine de yukarıdaki mısralar aklına gelerek bunları kendi kendine okuduktan sonra beytin ne kadar hüznü ve gönül alıcı olduğunu fark eder. Romandaki bir diğer alıntı; “*Eğer zevki tefekkür eylesem gönlüm itab eyler/ Anınçün ber-murad olmak beni elbet harab eyler*” beytidir (Rasim, 1316, 51). Bu iki beytin de Doğu kültür dairesine ait gibi durduklarını söyleyebilmek mümkündür.

Mehmet Celal'in *Küçük Gelin* (1892/1893) romanında anlatıcı, Cemal'in şair ruhlu olduğu için şiirler okumaktan hoşlandığını ve onun **Âşık Ömer**'in⁹³ “*Vermem sana çek benden elin ey melek-ül mevt/ Cananıma nezreylediğim cana dokunma*” (Mehmet Celal, 1310, 36) beytinin ifade ettiği duyguları anlayacak deneyime sahip olmadığından bu Türk şairinin: “*Cami-i Emeviyye içre gel niyazda bul beni*” (Mehmet Celal, 1310, 36) dizesini pek sevdiğini ve **Dertli**'nin⁹⁴ de “*Ey Dertli-yi biçare bu esrârda ne hâl var?*” (Mehmet Celal, 1310, 34) dizesindeki sırları anlamak için zihnini yorduğunu ifade eder. Roman kişisi Cemal'in şairane yapısını ortaya koymak için seçilen bu beyitler aslında anlatıcının bir anlatım tekniğidir. Görüldüğü gibi henüz fert ve onun ruh hallerinin Türk romanında var olmadığı bir dönemde, anlatıcılarımızın en büyük başvuru kaynağı divan şiiri olmuştur.

⁹³ Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Abdülkadir Karahan, “Âşık Ömer” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C.4, İstanbul: TDV, 1991, s. 1.

⁹⁴ Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Nuri Yüce, “Dertli” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul: TDV, 1994, ss. 186- 187. Mehmet Celal'in şiir kaynaklarının daha yakın döneme ait olması dikkat çekicidir. Bir bakıma, hemen kendinden önceki veya kendi dönemindeki şiirlere yönelmesi popüler romanlar ortaya koyma çabasıyla da alakalı olabilir. Ayrıca burada Mehmet Celal'in aruzla da yazmalarına rağmen halk şairi olan iki kişiden (Âşık Ömer ve Dertli) alıntı yapması bir bakıma onun kültürel arka planını da gösterir.

Fazlı Necip'in *Cani Mi, Masum Mu?* (1901) romanında Refik tüm gerçekleri öğrendikten sonra babasının suçsuz olduğunu ispat ederek Faide ile evlenmek için Selanik'e döner. Döndüğünde ise onun Cevad adlı bir adamla nişanlandığını haber alır. Bu haber Refik'i çok üzer ve dayanamayarak ona bir mektup yazar. Bu mektubunda Refik, onun başkasına ait olduğunu bildiğini; ancak gönlüne söz geçiremediğini belirtir. Refik, hayatta ümit olduğu müddetçe her şeyin güzel olduğunu ifade eder. Bu sırada da "*Sen olmasan ey nihâl-i ümid/ Kabil midir izdiyad-ı ömrüm*" dizelerini söyler (Fazlı Necip, 2013, 170). Beytin, Refik'in duyduğu aşkı, yaşadığı çaresizliği dile getirmek için seçildiği anlaşılmaktadır. Burada da şiirin bir anlatım tekniği olarak ruh halini yansıtmak için seçildiğini ve bu sayede anlamı güçlendirdiği görülmektedir.

Hüseyin Cahid Yalçın'ın *Hayal İçinde* (1901) romanında, Nezh duygularını İzmaro'ya açmanın en iyi yolunun ona bir mektup yazmak olduğuna karar verir. Karaladığı müsveddeyi güzel bir kâğıda geçirmek için kardeşinin çekmecesini karıştırdığında Behçet'den gelen mektupları görür ve dayanamayarak okur. Behçet de Diyaruluların en küçük kızı Mari'ye âşık olmuştur ve bu aşkını da mektuplara yazmıştır. Yazdığı mektupların birinde: "*Mevta yaraşır var ise rahat döşeğinde/ İkdâm ve tahammül gerek erbab-ı hayata*" beyti yer alır (Yalçın, 2012, 123). Bu beytin **Namık Kemal**'e ait olduğunu tespit ettik⁹⁵. Yine Behçet'in yazdığı mektupların birinde "*O taş yürek yakışır mı bu nurdan bedene?*" dizesi yer alır (Yalçın, 2012, 127). Her iki şiir alıntısı da aşk acısını anlatmak için alıntılanmışlardır. Ayrıca Behçet'in içinde bulunduğu ruh halini de yansıttıklarından önemlidir.

1870- 1908 arasında yayımlanan romanlarda anlamı güçlendirmek için büyük çoğunlukla Divan şiirinden alıntılar yaptığı görülmektedir. Halk şiirinden ise Paşabeyzade Ömer Ali Bey'in *Türkmen Kızı* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanlarında alıntılar yapılmıştır. Mehmet Celal'in *Küçük*

⁹⁵ Aslında bir kıta olan bu şiirin doğrusu şu şekildedir:
"*İbzal-i mesaide kusur etme ki olmuş
Vabeste bu âlemde sükûnun harekâta
Mevta yakışır var ise rahat döşeğinde
İkdâm u tahammül gerek erbab-ı hayata*" (Göçgün, 1999, 365)

Gelin romanında Âşık Ömer'den (iki) ve Dertli'den (bir) alıntı yapılmıştır, fakat bu iki şairin şiirlerini hem heceyle hem de aruzla yazdıklarını ve böylece yüksek zümrelere de okundukları bilinmektedir. *İffet* romanında ise bol miktarda halk şiirinden alıntılar vardır; ancak bu romanda bunun yanı sıra Victor Hugo'nun *Angelo* piyesinde geçtiği belirtilen bir şiir parçası da yer almaktadır. Bu durum yazarın her iki kaynaktan da beslendiğini göstermektedir. Paşabeyzade Ömer Ali Bey'in *Türkmen Kızı* romanında yer alan ağıtların hemen hepsi halk şiirindedir, bunlardan sadece bir tanesinin (*Çeşm-i to âhûst, ya cadûst, ya sayyad-ı halk/ Ya dü bâdâm-ı siyeh, ya nergis-i şehlâst in*) bu türden bir şiir olmadığını belirtmek gerekir. Ahmet Mithat, bütün edebiyat tarihçilerince halk için yazan bir yazar olarak tanımlanmakta ve onun romanı halkı eğitmek için bir araç olarak görüldüğü bilinmektedir. Bu adla bir kitabı da olduğundan ona "hace-i evvel" yani ilk öğretmen denilmektedir. Öte yandan burada görüldüğü gibi onda halk kültürünün yanı sıra köklü bir Divan şiiri kültürü de vardır. Romanlarında atasözlerinden, deyimlerden bol bol faydalanan, halk anlatılarına sık sık atıf yapan bir yazar olan Ahmet Mithat'ın bu tutumu aslında bir tercihi de göstermektedir. Buna göre şiirde bir gelenekten bahsedilecekse bu Ahmet Mithat için halk şiiri değil Divan şiiridir. Onun Hâfız-ı Şirazi ve Sadî-i Şirazi'den (üçer) şiir alıntısı yapması bu şairleri beğendiğini ve onların şiirlerinin hafızasında halen canlı olduğunu göstermektedir. Bunun yanı sıra onun Şinasi'den de (iki) şiir alıntısı yaptığı görülmektedir. Bu durum Şinasi'nin çağdaşı olması sebebiyle olduğu kadar Şinasi'nin şiirdeki yeniliklerin öncüsü olmasından da kaynaklanmaktadır. *Servet-i Fünûn* şiirinden ise sadece Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* romanında alıntı yapılmıştır. Tanzimat şiirinden de Namık Kemal'den ve Abdülhak Hamit Tarhan'dan birer alıntı yapılmıştır. Bu durum, yeni bir türün kurucusu olan roman yazarlarımız için şiirde bir gelenekten bahsedilecekse bunun Divan şiiri olduğunu ortaya koymaktadır. Nefî, Fuzûlî, Bakî, Nedim, Şeyh Galib gibi klasikleşen şairler ise güncelliklerini bu yüzyılda da korumaya devam ettirdiklerini ispat ederler. Dikkati çeken bir diğer noktaysa roman yazarlarımızın kişilerin ruh hallerini yansıtmak istediklerinde şiirlerden faydalanmalarıdır. Bu durum romanlardaki

şiiirlerin işlevsiz olmadığını, aslında bir anlatım tekniği olduğunu göstermektedir. Bu açıdan oldukça önemli olduklarını söylemek mümkündür.

4.1.1.2. Romanlardan Yapılan Edebi Alıntılar

1870- 1908 arasında yayımlanan romanlardan sadece ikisinde romanlardan yapılan edebi alıntı tespit edilmiştir. Öncelikli olarak bu iki romanın kitap olarak yayımlandıkları tarihlere bakılmıştır: *Henüz On Yedi Yaşında* romanının kitap olarak yayımlanma tarihi 1298/ 1881'dir⁹⁶. *Vah* romanı ise 1299/1882 tarihinde yayımlanmıştır. Bu amaçla öncelikle bu tarihlerden önce yayımlanan çeviriler tespit edilmiştir⁹⁷. *Henüz On Yedi Yaşında* romanında alıntının Alexandre Dumas-zade'nin bir romanında geçtiğinden bahsedilmiş; ancak romanın adı anılmamıştır. *Vah* romanında ise alıntının nereden ve kimden alındığı belirtilmemiştir. *Vah* romanının yayımlandığı tarihe kadar seksen sekiz roman çevrildiği (Bazıları ikinci kez yeniden çevrilmiştir. Örneğin *Telemak*, *Kamelyalı Kadın* gibi) görülmüştür. Bu çevirilerin ilk baskılarını bulabilmek ve okuyabilmek zaman açısından imkânsız olduğundan sadece Ahmet Mithat'ın tercüme ettiği romanlar tespit edilmiştir⁹⁸. Bu romanların ilk baskıları temin edildikten sonra okunmuş; ancak anılan cümleler bu romanlarda bulunamamıştır.

Ahmet Mithat'ın *Henüz On Yedi Yaşında* (1881) romanında, tesadüfen arkadaşı Hulusi ile yolu geneleve düşen Ahmet orada tanıdığı henüz on yedi yaşında olan Kalyopi'nin hikâyesini merak eder. Önceleri hikâyesini anlatmak istemeyen Kalyopi, Ahmet'in geneleve gidip gelmesinden

⁹⁶ Bu tarihe kadar Alexandre Dumas'ın oğlu Alexandre Dumas Fils'den çevrilen romanlar şunlardır: *Para ve Aşk* (1875) [Çev. Halil Necati]; *Mohikan de Pari* (1875) [Çev. Bilinmiyor], *Antonin* (1881) [Çev. Ahmet Mithat], *Bir Kadının Hikâyesi* (1881) [Çev. Ahmet Mithat], *İncili Hanım* (1881) [Çev. Mehmet Tahir]. *Para ve Aşk* romanının ilk baskısını bulamadık. Bunun yerine yine Halil Necati tarafından çevrilen 1918 baskısını bulabildik ve oradan okuduk. *Para ve Aşk* romanında anılan alıntıya rastlamadık. *Mohikan de Pari* romanının ise ne ilk baskısını bulabildik ne de Alexandre Dumas Fils'in bu adla yayımlanan başka bir romanını bulabildik.

⁹⁷ Burada Ahu Selin Erkul Yağcı'nın *Turkey's Reading (R)evolution: A Study on Books, Readers and Translation (1840-1940)* adlı yüksek lisans tezi ile Yedigâr Türkeli'nin *Tanzimat'tan Sonra Türkçe Roman Tercümeleleri (1860-1928)* adlı yüksek lisans tezinden faydalandık.

⁹⁸ Bunlar; Paul de Kock'un *Üç Yüzlü Bir Karı* (1877) [Çeviren Ahmet Mithat- Ebüzziyya Tevfik]; Yazarı bilinmeyen *Alayın Kraliçesi* (1878); Alexandre Dumas Fils'in *La Dam o Kamelya* (1880); Yazarı bilinmeyen *Amiral Bing* (1881); yine Alexandre Dumas Fils'in *Antonin* (1881) ve *Bir Kadının Hikâyesi* (1881) ile Octave Feuillet'in *Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi* (1881) romanlarıdır.

ve kendisine dostane davranmasından etkilenererek ona güvenmeye ve hikâyesini anlatmaya başlar. Yumni ile arasında geçenleri ve nasıl bu bataklığa düştüğünü Kalyopi anlattıkça Ahmet'in de yüreği oynar; ancak bunun nedeni ona âşık olması değildir, çünkü o Kalyopi'ye sadece acır. Bir gün Kalyopi'yi düşüne düşünene geneleve kadar geldiğinde dalgındır. Anlatıcı onun bu halini, "**Alexandre Dumas-zade bir romanında gittiği mahalle böyle bilâ-ihiyâr giden bir âşık için «Sanki yüreği biçarenin önüne düşüp de istediği mahalle delâlet ediyormuş» yollu bir tabir-i zarifane kullanmış. Acaba Bizim Ahmet Efendi dahi bu kabilden addolunabilir mi?**" şeklinde anlatır (Ahmet Mithat, 2000h, 148- 149) . Şiirden yapılan alıntılarda olduğu gibi romandan yapılan alıntılarda da amacın, roman kişinin içinde bulunduğu ruh durumunu tasvire yardımcı olmak olduğu açıktır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bunu bir anlatım veya tasvir tekniği olarak değerlendirmek mümkündür. Romanımızda uzun yıllar, kişilerin ruh durumlarını tasvir etmek için alıntılara başvurulmuştur. Bunun asıl nedeni, henüz romandaki insanı tasvir etmeyi öğrenememiş olmalarıdır.

Vah (1892) romanında, Behçet arkadaşı Necati ile vapurda otururlarken gördüğü uzun boylu, güzel kadını merak ederler. Kadın oldukça serbest tavırlıdır. Vapurdan inince Behçet, Necati'yi başından savıp kadını takip eder. Kadının adı Ferdane'dir ancak eşi Talat ona güzel kaşları yüzünden Samurkaş Hanım der. Ferdane'yi takip ederken Behçet hem onu izler hem de içinden şunları düşünür: "*Hele şu enseye bak enseye! Bir romanda gördüğüm tarif ve teşbihe tamamıyla muvafık! Romanda âşık maşukaya diyordu ki: 'A sevdiğim! Senin ensen başka güzellere yüz olabilecek kadar latiftir. Senin ayakların pek çok mahbubelere el olmaya layıktır'. İşte bu ense hakikaten en güzel bir kadına yüz olmaya layıktır...*" (Ahmet Mithat, 2000ı, 312).

1870- 1908 arasında yayımlanan romanlarda diğer romanlardan alıntı yapılmaması aslında dikkat çekicidir. Romanın yeni bir tür olarak ortaya çıktığı bu yüzyılda Batıyı örnek alan, fakat kendi tahkiye kültüründen de beslenen roman yazarlarımızın düşüncelerini, duygularını desteklemek için veyahut da kurguya katkı sağlamak için yine romanın kendisinden değil de

şiiirden faydalanmış olmaları aslında bir bakıma şiiirin egemenliğini hâlâ koruduğunu göstermektedir. Bilindiği gibi şiiir, nesire göre daha köklüdür. Nesir daha çok tezkire geleneğinde ve tarih yazıcılığında kullanılmaktadır. Tanzimat senelerinde 1839- 1856 yılları arasında tiyatrunun (Tanpınar, 2003, 148) ve onun vasıtasıyla oyun yazılarının, 1851- 1885 yılları arasında gazetenin (Tanpınar, 2003, 249) ve dolayısıyla makalenin, roman ve hikâyenin, hatıranın ve mektubun hayatımıza girmesi ile nesir türü canlanacaktır; ancak hâlâ şiiire göre acemi bir çocuk düzeyindedir denilebilir.

4.1.2. Kurguyu Güçlendirmek İçin Yapılan Edebi Alıntılar

Anlamı güçlendirmek için yapılan edebi alıntılarının çoğunun şiiirlerden olduğu ve çok az da olsa romanlardan da alıntı yapıldığı yukarıda görülmüştür. Kurguyu güçlendirmek için yapılan edebi alıntılarda ise kaynak daima şiiirdir. Bu amaçla her hangi bir romandan alıntı yapılmamıştır.

4.1.2.1. Şiiirlerden Yapılan Edebi Alıntılar

Ahmet Mithat'ın *Felâtin Beyle Râkım Efendi ve Vah* romanlarında; aynı şekilde Namık Kemal'in *İntibah*, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*, Fatma Aliye'nin *Udi* romanlarında yapılan şiiir alıntılarının bazılarının kurguyu güçlendirmek için yapıldıklarını söylemek mümkündür. Şiiir alıntılarında en sık başvurulan ismin Hâfız-ı Şirazî olduğunu vurgulamak gerekir. Aynı şekilde şairin kendisine de fazlaca atıf yapılmıştır. Romanlarda yer alan şiiir alıntılarının bazılarının kimlere ait oldukları tespit edilememiştir. Bunlar; Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*, Fatma Aliye Hanım'ın *Udi* ve Namık Kemal'in *İntibah* romanlarıdır. Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki şiiir alıntılarının çoğunun kime/kimlere ait oldukları tespit edilememiştir.

Ahmet Mithat'ın *Felâtin Beyle Râkım Efendi* (1292/ 1875) romanında, Râkım, Can'a ve Margarit'e Türkçe dersleri verir. Anlatıcı, bu derslerin işlenmesinde Râkım'ın şiiir bilgisine başvurur ve bu amaçla **Hâfız**'ın şiiirlerinden alıntılar yapar:

(1) “Ey ezfurûg-ı rüyet-i rûşen-çerağ-ı dîde
Mânend-i çeşm-i mestet çeşm-i cihân ne dîde
Hemçün tu nazenîrî ser-tâ-be-pâ letafet
Gîfî nişan îie dîde ebz-i dünyâ ferîde
Ber-kasd-ı hûn-ı uşşak ebrû vü çeşm-i mestet
Gâh îin kemîn-küşade gâh k'ân kemân-keşîde
Ez sûz-ı sîne her dem dûdem be-ser berâyed
Çün ûd-ı çend-bâşem der-âteş-i ârmîde
Ger ber-lebem nihî leb yâbem hayât-ı bâkî
Ân dem ki cân-ı şîrîn bâşed be-leb reside” (Ahmet Mithat, 2003b, 94)

(2) “Key dihed dest îin arz bâreb ki hem destan şevend
Hâtir-ı mecmu'-ı mâ zülf-i perîşân-ı şümâ
Azm-i dîdâr-ı tu dâred cân-ber-leb âmede
Baz gereded yâ ber âyed çist fermân-ı şümâ
Dûr dâr ez-hâk ü hûn dâmen çu ber mâ be güzeri
Kenderin reh geşle bisyârend kurbân-ı şümâ” (Ahmet Mithat, 2003b,
144)

(3) “Bedem goftî vü horsendem efâkallâh nîkû goftî
Cevâb-ı telh-i mîzîbed leb-i la'l-i şeker hâ râ
Beseret ger heme âlem beseı em tîğ zenend
Netevân berd hevâ-yı tu birûn ez ser-i mâ” (Ahmet
Mithat, 2003b, 146)⁹⁹

⁹⁹ Bu şiirlerin Türkçe çevirileri şu şekildedir:

(1) Ey yüzünün ışığıyla gözleri aydınlatan!

Dünyada senin mahmur gözlerin gibisi görülmemiştir.

Senin gibi baştan ayağa incelik olan birini

Ne felek göstermiş, ne de Allah yaratmıştır.

Âşıklarını kanını dökmek içindir kaşın ve mahmur gözün;

Bazen bu pusu kurar, bazen öteki yay çeker.

Gönül yangınıyla her an başım dumanlı,

Öd ağacı gibi ne zamana dek ateşte kalacağım.

Dudağıma getirirsen dudağını, ebedi hayata ererim,

Tatlı can dudağa geldiğinde bile olsa.

(2) Allahım, ne zaman senin dağınık saçlarınla

Benim derli toplu gönlüm bir araya gelecek.

Can, seni görmek arzusuyla dudağa gelmiş,

Geri mi dönsün, yoksa ileri mi gelsin, nedir fermanın?

Anlatıcı, burada bir bilgi verme ihtiyacı duyarak Hâfız'ın gazelini ezbere bilenlerin Râkım'ın söz konusu gazelin birkaç beytini eksik okuduğunu anlayacaklarını belirtir. Bunu yapmaktaki amacının ne olduğunu ise bilemediğini ekler. Belki de Râkım'ın ezberinde o beyitlerin kalmadığını veyahut da onları hâl ve mevkiye göre o kadar hoş bulmadığını söyler.

Can, Râkım'ın Canan'ı sevdiğini anladığında aşkından hastalanır. Can'ın doktoru, Râkım'dan en azından duygularını açıkça ortaya döküp rahatlamasını sağlamak için Can'a yalandan da olsa onu sevdiğini söylemesini ister. Râkım, kızın haline üzüldüğünden istemeyerek de olsa kabul eder, fakat Can, bu sözlere inanmaz. Can'ın vereceği cevaptan dolayı utanmaması için Râkım ona isterse odadan dışarı çıkabileceğini belirtir. Can bunun üzerine kendi kendine: *“Nihân key mâned ân râzî kez[û] sâzend mahfilhâ”*¹⁰⁰ dizesini söyler (Ahmet Mithat, 2003b, 172). Râkım bunu duyunca hafif bir titrer. Bu dize de **Hâfız**'a aittir. Can, bu dizeyi söyledikten sonra babasına Râkım'ın kendisini bir kardeş gibi sevdiğini belirtir ve Râkım'a cevaben, *“Ger ber lebem nihî leb yabem hayât-ı bâkî/ An dem ki cân-ı şîrîn başed be-leb reside”*¹⁰¹ beytini söyler (Ahmet Mithat, 2003b, 173). Râkım bunu duyunca hüngür hüngür ağlamaya başlar. Bu beyit de **Hâfız**'a aittir (2003b, 173). Can sözüne devam ederek babasına bu işin icrası mümkün olsaydı hemen dirilip kalkacağını; ancak Râkım'ın kendisini kardeş gibi sevdiğini tekrar eder. Can, onun kendisini sevdiği yolunda herhangi bir belirti vermeyince kendisinin de ona tek kelime etmediğini ve sadece kendi kendine *“Bâ-dil sengînet âyâ hiç der gired şebîl/ Ah-ı âteş-bâr u süz u sine-i şeb-gîr-i mâ”*¹⁰² beytini söylediğini anlatır (Ahmet Mithat, 2003b, 173). Bu beyit de

Bize uğradığında eteğini kana toprağa bulaştırma;

Zira bu yolda ölen, sana kurban olan çoktur.

(3) *Bana kötü dedin; memnunum, Allah bağışlasın güzel dedin*

Acı sözler al renkli tatlı dudakları süslüyor

Senin başına yemin olsun ki bütün dünya

Kılıçla başımı vursa başımdan senin sevdanı atamazlar.

¹⁰⁰ Türkçeye “Mahfillerde söylenen bir sır nasıl gizli kalır?” şeklinde çevrilebilir.

¹⁰¹ Türkçeye “Eğer dudaklarını dudaklarım üzerine koyarsan sonsuz hayat bulurum/ Tatlı canımın dudaklarıma kadar geldiği şu anda” şeklinde çevrilebilir.

¹⁰² Türkçeye “Senin taş gibi gönlünle buluşup hiç bir araya geldi mi?/Ateş gibi ah çeken ve yanan gönlüm” şeklinde çevrilebilir.

Hâfız'a aittir (2003b, 173). Can daha sonra yine Râkım'a hitaben **Hâfız**'ın¹⁰³ olduğunu belirttiği "*Azm-i dîdâr-ı tu dâred câri ber leb âmede/ Bâz gerded yâ ber âyed çîst fermân-ı şumâ*"¹⁰⁴ beytini okur (Ahmet Mithat, 2003b, 174).

Romanın devamında Can zamanla iyileşir ve hatta dayısının oğlu ile evlenmeye karar verir. Râkım onun iyileştiğini görünce çok sevinir. Can da Râkım'ı görünce yine Hâfız'ın "*Beseret ger heme âlem beserem tig- i zenend/ Ne revân berd-i levâ-yı tu bfrûn ez ser-i mâ*"¹⁰⁵ beytini okur. Râkım ise onu bu hâle koyanların işte bu beyitler olduğunu belirterek ona bundan sonra şairane hayallere önem vermemesini tavsiye eder (Ahmet Mithat, 2003b, 199). Râkım'ın bu sözleri aslında romandaki aşkı oluşturan unsurun Hâfız'ın şiirleri olduğunu açıkça göstermektedir. Bu açıdan yapılan şiir alıntıları, Can'ın karşılıksız aşkını göstermeye yaradıkları için kurguya katkı sağlamaktadırlar. Aynı şekilde buradaki şiir alıntılarının da kişilerin (Can'ın) ruh hallerini yansıtmaya yaradıklarını ve bu açıdan bir anlatım tekniği olduğunu söylemek mümkündür.

Ahmet Mithat'ın *Vah* (1882) romanında anlatıcı, Şirket-i Hayriye vapuruna binen Necati ve Behçet adındaki iki arkadaşın vapurun kış tarafına oturduklarını belirttikten sonra erkeklerin vapurun kış tarafına oturmalarının sebeplerini verir: Kadınların daha kış tarafta kendileri için ayrılan yere varmak için erkeklerin önünden geçmek zorunda olmaları ve bazı erkeklerin kadınlarla erkekler arasında yer alan perdenin tam yanına oturarak öteki tarafta bulunan kadın vücuduna temas etmekten zevk almalarıdır. Bu kadın vücudu koca karı veya bir Arap cariye olmayıp da genç, güzel ve söz anlar biri olursa zampara erkek, "*Hulle-i cennet olursa çekeyim çak edeyim/ Dem-i*

¹⁰³ Tahsin Yazıcı, hem Fars dilinin hem de belâgat konularının öğretiminde ezberletilen şiirler arasında Hâfız'ın şiirlerinin önemli yeri olduğunu; Hâfız'ın Türk divan şiirine de geniş ve sürekli etkisinin olduğunu belirtir ve Fuad Köprülü'nün, saz şairlerinin bile Sadî gibi Hâfız'a da yabancı kalmadıkları düşüncesine dikkat çeker. Divan edebiyatının İran tesiri altında kalmış olmasıyla ilgili tenkit ve değerlendirmelerin çok defa Hâfız tesirine bağlandığını vurgular (Yazıcı, 1997, 105). Bütün bu unsurlar Hafız'ın büyük bir şair olarak kabul edilmesine ve çağlar boyu severek okunmasına neden olmuştur.

¹⁰⁴ Türkçeye "*Şimdi dudaklarım üzerine gelmiş olan tatlı canım seni görmek ister/ fırlayıp (yerinden) çıksın mı yoksa (yerine) dönsün mü, fermanınız nedir?*" şeklinde çevrilebilir.

¹⁰⁵ Türkçeye "*Bütün dünya aleyhime ayaklanarak başıma kılıç vursa da/ sana olan arzumu başımdan çıkaramazlar*" şeklinde çevrilebilir.

vaslında bana hail olur pirehenim” beytini söyler (Ahmet Mithat, 2000ı, 305). Alıntılanan beyit, aslında bir bakıma kadınlarla erkekler arasına asılan perdeyi öyküleştirmektedir. **Şemi**’ye¹⁰⁶ ait olduğunu tespit ettiğimiz¹⁰⁷ bu beyit de romanda anlatılan duruma uygun olduğundan, dahası romanın kahramanları olan Necati’nin ve Behçet’in dikkatlerini kadınlar tarafına ve böylece de Samurkaş hanıma çekeceğinden romanın kurgusuna katkı sağlamıştır diyebiliriz.

Namık Kemal’in *İntibah* (1876) romanında, her bölümün başında konuyla ilgili bir beyit yer alır. Bu şekilde romanda toplam yirmi üç beyit vardır. Bu beyitler kurguya katkı sağlarlar, çünkü beyitte anlatılan şeylerle o bölümde gerçekleşen olaylar arasında benzerlik vardır. Bu durum yazarın bu beyitleri bilinçli olarak bölüm başlarına koyduğunu göstermektedir. Çoğunlukla Ali beyin, bazen de Dilaşub’un hislerine tercüman olmak için alıntılanan bu beyitlerde bazen de gerçekleşecek olaylar hakkında bir ipucu veya olayın bir özeti verilir. Çamlıca’nın bahar ayındaki durumunu tasvir eden bir girişle romana başlamak isteyen anlatıcı, bu bölümün başına “*Gel ey fasl-i baharan maye-i aram ü habımsın/ Enis-i hatırım, kam-ı dil-i pür-ıstırabımsın*” beytini koyar (Namık Kemal, 2008, 23)¹⁰⁸. Bu beytin **Nedim**’e ait olduğunu tespit ettik¹⁰⁹. Bu kısım, aslında acemice de olsa bir tabiat tasviri yapmaya çalışan yazarın bu amaçla yine geleneksel anlatım yöntemi olarak şiirden faydalanmasıdır. Aynı şekilde Namık Kemal, romanına kasidedeki gibi bir giriş beytiyle başlayarak ne kadar sert eleştirirse eleştirsin gelenekten tamamen ayrılmadığını da bize göstermektedir. Anlatıcı, Çamlıca köşkünün

¹⁰⁶ Murad Ali Karavelioğlu, Türk edebiyatında Şemî mahlasını kullanan on şair olduğunu söyler (Karavelioğlu, 2010, 505). Burada anılan Şemî (ö. 1839) ise Konyalı bir saz şairidir. Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Nurettin Albayrak, “Konyalı Şemi” Maddesi, İslam Ansiklopedisi, C. 38, TDV: İstanbul, 2010, s. 505.

¹⁰⁷ Gazelin doğrusu şu şekildedir:

“Hulle-i cennet olursa çekeyim çâk edeyim

Dahi vuslatda bana hâil ola pîrehenim” (Alıcı, 2004, 16).

¹⁰⁸ Romanda yer alan bu beyit aslında divan şiirinde bir tür olan kasidenin nesib (teşbib) bölümüne benzer. Bu kısım kasidenin giriş bölümüdür ve tabiat tasvirlerinin yapıldığı veya sevgilinin güzelliğinin anlatıldığı bölümdür. Eğer tabiat tasviri yapılıyorsa bu bölüme teşbib, diğer durumlarda ise nesib adı verilir. Bu bölümdeki konular mevsimler (bahar, yaz, kış, sonbahar), bayramlar (Ramazan bayramı, Nevruz bayramı vb.), çiçekler (gül, sümbül vb.), savaş veya bir güzel olabilirler. Kasideler bu nesib bölümünde ele alınan konuya göre adlandırılır.

¹⁰⁹ Nedim Divanı, s. 81.

www.recepsen.com/nedimdivani.pdf (Erişim: 01. 01. 2015).

güzellik ve ruhu beslemek bakımından ilkbahardan aşağı kalmadığını anlatır. Bu bölümde kullanılan beyitte şair; “*Ey âlem-i misalin seyyah-ı huş-yarıl Hiç kasr suretinde gördün mü nev-baharı?*” diye sorar (Namık Kemal, 2008, 28). Bu beytin de **Nedim**’den alındığını tespit ettik¹¹⁰.

Romanın başında, Bihruz bey hayatından memnundur. Romanda anlatıcı, seyir yerlerinin zevkine uygun olmadığını belirterek tatil günlerini cellât kemendi gibi olan kravat ve dar bir ayakkabı ile sabahtan akşama kadar araba arkasından koşarak ve akşamdan sabaha kadar boğaz ve nasır ağrısıyla yatakta inleyerek geçirmekten bir sefa göremediğini söyler. Anlatıcı, Kâğıthane deresine giden kalabalığın bir benzetmeyle “*Hazer hazer ki ecel naresid medfunem*”¹¹¹ dizesine uygun olarak mezarını omzuna almış bir cadı şekline girmiş olduğunu dile getirerek bu halin adına da eğlence konulmasını aklı almaz (Namık Kemal, 2008, 29). Burada aslında alıntı kurguya katkı sağladığı gibi bir eleştiri de içermektedir.

Romanın devamında babasının ölümüyle birlikte Ali beyde türlü değişiklikler, yanlış davranışlar görülmeye başlar. Bu durumu anlatmak için anlatıcı, “*Geldi sabah-ı ruz-ı civaniye infilak/ Eyyam-ı fitne erdi belalar mübaregi*” beytini kullanır (Namık Kemal, 2008, 31). Bu beytin de konuya uygunluk gösterdiği ve onun kısa bir özeti olduğu görülmektedir. Çamlıca’ya arkadaşlarıyla eğlenmeye giden Ali bey hayatında ilk kez içinde işveli hanımların bulunduğu bir arabaya işaret eder ve ondan olumlu yanıt alarak heyecanlanır. O ana kadar eğitimden başka bir düşüncesi olmayan Ali beyde daha önce bilmediği hisler uyanır. Anlatıcı onun bu durumunu “*Der vakt-i cevani zi muhabbet çi hicabest/ Bes tavr-ı aceb lazım-ı eyyam-ı şebabest*”¹¹² beytiyle açıklar (Namık Kemal, 2008, 33). Beyit, anlamı güçlendirdiği gibi, Ali bey etrafında kurulan hikâyeyi tamamlayıcı bir işlev de görmektedir. Bu açıdan kurguya katkı sağladığını söylemek mümkündür.

¹¹⁰ Nedim Divanı, s. 117.

www.recepsen.com/nedimdivani.pdf (Erişim: 01. 01. 2015).

¹¹¹ Türkçeye “*Sakın, sakın ki ölüm gelmeden gömülüyüm*” şeklinde çevrilebilir.

¹¹² Türkçeye “*Gençlik vaktinde aşktan niçin utanmalı?/ Garip davranışlar gençlik günlerinin gereklerindedir.*” şeklinde çevrilebilir.

Ali bey, hayatında ilk kez bir arabanın peşinden koşmuş ve ondan olumlu cevap almıştır. Aynı arabaya tesadüf edebilmek için ertesi gün yeniden Çamlıca'ya gider, fakat beklediği arabayı o gün göremez. Göremeyince de ateşler içinde kalır ve sararıp solar; *“Hicrile çifte nehr-i revan oldu gözlerim/ O nihali hayli zaman oldu gözlerim”* (Namık Kemal, 2008, 40). Beyit, Ali beyin ruh halini hikâyeleştirmektedir. Mahpeyker'i gördükten sonra Ali beyin hayatı değişir. Gece olduğunda adeta beynine kan hücum eder, uyumak ister uyuyamaz, düşünmek ister düşünemez *“Ve beyne ihtilafi'l-leyli ve's-subhi ma'rekan/ Yekürrü aleyna ceşühu bi'l-acayib”*¹¹³ beyti hayatında hüküm sürmeye başlar (Namık Kemal, 2008, 44)¹¹⁴.

Romanın devamında anlatıcı gözüne uyku girmeyen Ali beyin içinde bulunduğu zor durumu anlatabilmek için *“Nakd-i canile bu âlemden ucuz kurtuldum”* beytini kullanır (Namık Kemal, 2008, 44). Şair **Belîğ'e**¹¹⁵ ait olduğunu tespit ettik (Başlı, 2008, 292). Bu beyitteki gibi Ali bey, çektiği aşk acısından kurtulabilmek için adeta ölmeyi yeğlemektedir. Ali beyin gönlüne Mahpeyker'in aşkı düşünce bu durumu anlatıcı; *“Yaktın ey ateş-zen-i aram yanmış gönlümü/ Nev-heves kıldın şu kendinden usanmış gönlümü”* beytiyle anlatır (Namık Kemal, 2008, 49). Görüldüğü gibi alıntılanan beyitler aşama aşama Ali Bey'in aşka tutulmasını ve zamanla da bu aşkın ilerlemesini anlatmaktadırlar. Bu açıdan konu hakkında adeta bir ön bilgi vermektedirler.

Romanda Mahpeyker tüm ustalığı ile Ali beyi kendine âşık etmeye başarır. Bu durumu anlatıcı, *“Yâre küstahane dil arz etti dağ-ı sineyi/ Ateşin pirahen oldu germi-i haclet bana”* beytiyle açıklar (Namık Kemal, 2008, 52). Zamanla Ali beyin Mahpeyker'e olan aşkının şiddeti artar. Hele ondan kendisini sevdiğini de duyunca adeta aşkıdan çılgına döner. Onun bu

¹¹³ Türkçeye *“Gece ile gündüzün çatışması arasında bir savaş vardır/ acayip askerleriyle bize hücum eder”* şeklinde çevrilebilir.

¹¹⁴ Namık Kemal'in şair yönünü ve köklü bir divan şiiri bilgisine sahip olduğunu bildiğimizden belki de bu beyitleri konuya uygun olarak kendisi yazmıştır diyebiliriz.

¹¹⁵ Türk edebiyatında bu mahlasla anılan birden fazla şair olduğunu tespit ettik. Bunlardan birincisi olan İsmail Belîğ (ö. 1729) şair ve tezkire yazarıdır. Mustafa Çıpan, İsmâil Belîğ'den başka hepsi XVIII. yüzyılda yaşamış Belîğ mahlaslı dört, Belîğî mahlaslı üç şair daha olduğunu ve bunlardan Yenişehirli Belîğ'in (Mehmed Emin) şiirlerinin İsmâil Belîğ'in şiirleriyle karıştırıldığını ifade eder (Çıpan, 1992, 416). Mehmed Emin Belîğ (ö. 1760-1761) divan şairidir (Pala, 1992, 417). Burada dizesi alıntılanan Belîğ adlı şairinin bu ikisinden hangisi olduğunu biz de tespit edemedik.

durumu; “*Nasıl çıldırmadım hayretteyim hâlâ sevincimden/ Lisanından seni sevdim sözün guş ettiğim demler*” beytiyle özetlenir (Namık Kemal, 2008, 55). Mahpeyker Ali beyin kendisiyle evlenmek istemesine karşı çıkarak bu isteğinin gerçekleşemeyeceğini belirtir. Öte yandan isterse seyir yerinde yine kardeş gibi görüşmeye devam edebileceklerini ifade ederek “*Yetmez mi temaşa-yı cemal el de sunarsın/ Ey âşık-ı mihnet-zede buldukça bunarsın*” beytini söyler (Namık Kemal, 2008, 57). Bu beytin **Şayi Mustafa Beye** ait olduğu anlamı güçlendirmek için yapılan şiir alıntıları kısmında belirtilmiştir. Mahpeyker’in evlenmeyi istememesinin nedeni malumdur. Kardeşçe gezebileceklerini söylemesi ile bu beyit arasındaki anlam birebir örtüşmektedir.

Ali beyin Mahpeyker’le her görüşmesinde aşkının şiddeti artar. Bu sebeple de Mahpeyker hakkında Mesut beyin söylediği “bir mirasyedi bulmuş ki yüz vermiyor” sözleri Ali beyi kızdırır. Ali bey, Mesut beye sert bir şekilde çıkışınca aralarında ağız dalaşı başlar. Mesut beyin yeğeni ve Ali beyin arkadaşı olan Atıf bey ikisini ayırır. Bu bölümün anlatıldığı kısmın başında “*Şane ger kâkülünün bir teline verse zarar/ Çub-ı şimşad biten yerleri suzan ederim*” beyti vardır (Namık Kemal, 2008, 63). Mahpeyker’in nasıl bir kadın olduğunu bilmeyen Ali beyin onun hakkında söylenen sözlere canı sıkıldığı ve sevgilisine laf söyletmemek için ağız dalaşına bile girmeyi göze aldığı alıntılanan bu beyitle anlaşılmaktadır. Bu açıdan beytin bölümdeki anlamı birebir verdiğini belirtebiliriz.

Mesut beyden Mahpeyker’in aslında kötü bir kadın olduğunu öğrenen Atıf bey, dayısına gerçeklerden haberi olmayan Ali beyi uyarmasını ister. Ali bey, Mesut beyden gerçekleri duyduktan sonra adeta yıkılır. Gönlünden Mahpeyker’in aşkının silindiği hissine kapılarak “*Bir bir açıldı hane-i tende çerağ-i ye’s/ Etti kaza derun-ı dili dağ dağ-ı ye’s*” şeklinde bir beyit söyler (Namık Kemal, 2008, 75). Ali beyin ruhsal durumu hakkında bilgi veren bu beyit de aslında kişilerin ruh hallerini yansıtmada şiirden faydalandığını göstermesi bakımından önemlidir.

Mahpeyker hakkında öğrendiklerinden sonra Ali bey, bir sonraki buluşmaları olan Cuma gününü ipe çeker, çünkü o gün tüm gerçekleri Mahpeyker'in yüzüne söyleyerek onunla bir daha görüşmeme kararını bildirecektir: *"Tahammül eylemez zur-ı hevaya perde-i ismet/ Giriban-çak-i gül dest-i bidad-i sabadandır"* (Namık Kemal, 2008, 80). Bu kararla yola çıkan Ali bey, Mahpeyker'in usta yalanları ile ondan ayrılma kararından vazgeçer. Mahpeyker'le buluşmaya karar veren Ali bey annesine ilk yalanını da o zaman söyleyerek geceleyin Mahpeyker'in yanında kalır. Hayatında ilk kez de o gece içki içer; *"Ko feryad eylesin gülşende bülbül çak çak olsun/ O gül-ruhsar ile sagar-bedest-i işretim şimdi"* (Namık Kemal, 2008, 87). Alıntılanan beytin anlatılan hikâye ile birebir örtüşmesi nedeniyle yazarın bu beyti de hikâyesinin olay örgüsüne katkı sağlaması amacıyla seçtiği söylenebilir.

Mahpeyker'le Ali beyin ilişkisi günden güne artar ve bir zaman sonra Ali bey neredeyse eve hiç uğramaz olur. Annesi Fatma Hanım olanı biteni Atif beyle Mesut beyden öğrenir. Mesut beyin tavsiyesi ile eve Dilaşub adında güzel bir cariye alır. Fatma Hanım, oğluna Dilaşub'u över, dikkatini ona çekmek ister, fakat oğlu bu duruma sinirlenir. Evine rahatsız edilmek için gelmediğini söyleyerek annesine sert bir şekilde çıkışır: *"Dostum âlem seninçün olsa ger düşmen bana/ Gam değil zira yetersin dost ancak sen bana"* (Namık Kemal, 2008, 96). Bu beyit Ali beyin Mahpeyker'e olan aşkıdan tüm dünyayı karşısına almayı göze aldığını göstermektedir.

Mahpeyker, Ali beyle arasını düzeltince Mısır'dan gelen aşığı Abdullah efendiye giderek onunla görüşmeyi kesmek istediğini söyler. Aynı gece Ali bey de annesiyle tartışarak soluğu Mahpeyker'in evinde alır; ancak evde Mahpeyker'i bulamaz. Sabaha kadar bekler, gözüne uyku girmez. Kıskançlıktan adeta deliye döner ve söylenenlerin gerçek olduğuna hükmeder. Sabah erkenden Mahpeyker köşke döner, fakat bu defa Ali bey onun yalan söylemesine fırsat vermeden onu itekleyerek evden çıkar gider: *"Çeşmimde yine aksin eder hüsnünü seyran/ Gayriyete razi mi olur gayret-i didar?"* (Namık Kemal, 2008, 110). Hikâyenin başında verilen bu beyit, aslında olacak olayların habercisidir. Bu beyitle mutlu giden ilişkilerinin bozulacağı sinyallerini verilmektedir.

Mahpeyker'in nasıl birisi olduğunu anlayan Ali bey o kızgınlıkla soluğu evinde alır ve annesinin hiçbir şey olmamış gibi kendisine iyi davranması aklını başına getirir. Bundan sonra içkiyi bırakan Ali bey eskisi gibi işine düzenli gider gelir, evini aksatmaz. Dilaşub'la da evlenir: *“Yusuf-ı güm-şeşte baz ayed be-Kenan gam mehor/ Külbe-i ahzan şeved ruzi gülistan gam mehor”*¹¹⁶ (Namık Kemal, 2008, 120). Burada da anlatıcı, mutsuzluğun sona ereceği ve güzel günlerin geleceği sinyallerini daha hikâyenin başındaki bu beyitle işaret eder.

Ali bey, Dilaşub'la evlenip mutlu mesut yaşamaya başlar. Mahpeyker ise Ali beyin kızgınlığının geçmesini bekler. Aradan bir on gün geçince dayanamayarak ona mektup yazar, fakat bir cevap alamaz. Üçüncü mektubunda intihar edeceği yolunda onu tehdit edince bu duruma daha fazla dayanamayan Ali bey, hayatında namuslu bir kadın olduğunu bildiren bir mektup yazar. Mahpeyker, bu duruma çok öfkelenir ve kadının namuslu olmasına da bozulur. Abdullah Efendi'nin yardımıyla Dilaşub'a iftira attırır. Bunu duyan Ali bey perişan olur: *“Âlemin bir zevki yok kim ahiri derd olmasını/ Mahitab-ı ıyde per-peydir hilali matemini”* (Namık Kemal, 2008, 129). Bu alıntı da daha hikâyenin başında mutlu giden Ali bey- Dilaşub ilişkisinin bozulacağını, mutluluğun ardından mutsuzluğunun geleceğini göstermesi bakımından önemlidir. Bu açıdan konunun bir nevi özetidir.

Mahpeyker'in hazırladığı tuzakla Dilaşub'un namussuz birisi olduğuna hükmeden Ali bey, evine öyle bir halde gider ki adeta kendinde değildir. Dilaşub'u saçlarından tutup duvarlara vurur. Kendisine engel olmak isteyen annesini de bir tarafa atar. Baygınlık geçiren Ali beye hemen bir doktor getirilir. Doktor, Ali beyin de isteğiyle Dilaşub'un evden gönderilmesini emreder. Fatma hanım, Dilaşub'u çok sevse de oğlunun sağlığı için istemeye istemeye onu bir esirciye satar. Ali bey, bir on beş gün hasta yattıktan sonra iyileşir. Anlatıcı bu kısımda, *“En edna lutfuna can vermeye müştak iken sad hayfl Beni cevrinle öldürdün beyim ağyara aldandın”* beytini kullanır (Namık Kemal, 2008, 143). Burada anlatıcı, adeta Dilaşub'un yerine konuşarak

¹¹⁶ Türkçeye *“Kaybolan Yusuf Kenan ilinden yine gelir, gam yeme/ Hüzün kulübesi bir gün yine gülistan olur, gam yeme”* şeklinde çevrilebilir.

ayrıldıktan sonraki hikâyesini bu beyitle hikâyeleştirir. Buradaki beytin anlamı konuyla birebir örtüşmektedir. Bu açıdan yazarın kendisinin konuya uygun olarak söylediği bir beyit olma ihtimali yüksektir.

Dilaşub, Mahpeyker'in hileleriyle ona satılır. Mahpeyker'in ona etmediği kötülük kalmaz; ancak o iffetinden ödün vermez. Bu durum Mahpeyker'i iyice çileden çıkarır. Zamanla onun temiz karakterini bozamayacağını anlayarak namusunu lekeleme fikrinden vazgeçer. Anlatıcı Dilaşub'un bu durumunu anlatmak için; *“Kaş fermudi beşimşir-i siyaset küştenem/ Ya nedidi der çünin ruzem be-hari düşmenem”*¹¹⁷ beytinden faydalanır (Namık Kemal, 2008, 154). Burada da anlatıcı, Dilaşub'un hislerine adeta bu beyitle tercüman olur.

Ali bey, zamanla kötü huylar edinerek içkiye, kumara ve hayat kadınlarına düşkünlük göstermeye başlar. Evine hiç uğramamaya ve annesine de Dilaşub'u kendisine o bulduğu için çok kötü davranmaya başlar. Fatma hanım bu üzüntüye daha fazla dayanamayarak vefat eder: *“Fıskın evairdan yüz bin kere ettim cüst-cu/ İlet-i alam-ı ye'se bulmadım bir çare ben”* (Namık Kemal, 2008, 155). Alıntılanan bu beyit de Ali Bey'in yaşadığı tüm uygunsuz durumlar yüzünden çektiklerini göstermesi bakımından konuyla alakalıdır ve kurguya katkı sağlamaktadır.

Romanın sonunda Ali Bey'in Dilaşub'tan sonra kendisine dönmemesi Mahpeyker'in gururuna çok fazla dokunur ve Ali beyin bedeni dünya üzerinden kalkmadan rahat edemeyeceğini anlar. Abdullah efendi bu konuda kendisine yardımcı olacağını belirtir. Bu kısımda yer alan beyit şudur: *“Cismimi yaktınsa pamal etme gönlümden sakın/ Külhanım eksik değil hakisterimde ahkerim”* (Namık Kemal, 2008, 159).

Mahpeyker, Ali beyi öldürterek ve onun ölümünü de Dilaşub'a izlettirerek her ikisinden de intikam almayı planlar. Bağ evine davet edilen Ali beyi öldürmek için bir Hırvat ayarlanır. Hırvatla Mahpeyker konuşurlarken Dilaşub tüm olanı biteni duyar ve hemen Ali beyi uyararak onun evden

¹¹⁷ Türkçeye *“Keşke ceza kılıcıyla öldürülmemi emretseydiniz/ De düşmanlarım beni böyle günde hor görmeselerdi”* şeklinde çevrilebilir.

gitmesini sağlar. Ali beyin paltosuna sarılan Dilaşub Hırvat tarafından öldürülür. Ali bey polisle eve döndüğünde Dilaşub'un öldüğünü görür ve çok pişman olur. Mahpeyker saklandığı yerden çıkarak herşeyi kendisinin planladığını söyler. Ali bey sinirlenerek onu öldürür ve hapse atılır. Hapisteyken aldığı izinle annesiyle Dilaşub'un mezarlarını ziyaret eder. Altı ayın sonunda o da üzüntüsünden vefat eder. Bu bölüm, "*İyd-ı ekberdir şehid-i aşkına derse o mah! Bir nigah-ı rahm edip: Biçare kurbanım mıdır?*" beytiyle başlar (Namık Kemal, 2008, 169). Bu beytin de tecrübesiz bir genç olan Ali beyin aşka düştükten sonra yaşadıklarını özetlemesi açısından önemli bir alıntıdır. Görüldüğü gibi *İntibah* romanında bölüm başlarında yer alan tüm beyitler kurgunun önemli bir parçasıdır. Bu nedenle bu alıntıları bu kısımda değerlendirmek daha uygundur. Elbetteki aynı şiir alıntılarının anlamı güçlendirmeye yaradıkları da açıktır. Bu açıdan birden fazla işlevleri olduğu ifade edilebilir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1889) romanında Bihruz beyin cahilliğini vurgulamak için yapılan şiir alıntıları kurguya katkı sağlarlar, çünkü Bihruz beyin yarım yamalak şiir bilgisi yüzünden sevgilisine yazdığı mektupta kullandığı bir sözden dolayı onun kendisine darıldığı yanlışlığına düşmesine neden olur. Bu durum işlerin karmaşık bir hal almasına yol açar. Sevgilisine bir mektup yazmayı isteyen Bihruz bey mektubuna mutlaka bir de şiir eklemek ister. Fransızca şiirleri tercüme etmeye çalışırsa da pek başarılı olamadığından **Vasıf**'ın *Divan-ı Eşar* adlı eserinden şiir seçmeye karar verir. Dadı Kalfası bu kitabı ona bulup getirdikten sonra Bihruz bey, önce baş sayfalarına bir göz gezdirir. Anlatıcı, onun aradığını bulamadığını, gördüğü şeylerin birçoğunu da anlamak şöyle dursun okumayı bile beceremediğini belirtir. Anlatıcı, onun Vasıf'ın kaside tarzındaki şiirlerinden gözüne ilişen "tuhaf sözlerden" olan şu mısraları gördüğünü ifade eder:

*"Çub-i müjeye n'ola dayansa nigeş-i yar
Ba-zaaf-ı savm hasta-i bi-tab ü tüvandır
Kâfur gibi ten ile o bala kadd-i nazik*

San kamet-i şem'i asel-i cami-i andır"¹¹⁸ (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 71)

Anlatıcının bu mısraları "tuhaf" diye nitelendirmesi Bihruz beyin bunları anlayamaması ile ilgilidir, çünkü okuduğu halde hiçbirşey anlayamayan Bihruz bey, bunlar Çince mi yazılmışlar diye düşünür. Burada Vasıf diye anılan şair Enderunlu Vasıf'tır¹¹⁹ (1824) ve divan şiirinin daha çok şarkılarıyla tanınan son temsilcilerindendir. Anlatıcı, Bihruz beyin **Vasıf**'ın şiirlerini anlamadığı için Çince yazdığına kesin hükmettiğini dile getirerek kasideden sonra tevarihleri de geçtiğini ve gazel tarzında yazılan şiirlere göz gezdirdiğini belirtir. Birinci gazel şöyledir: "*Bus-i la'linle çıkar evce neva-yı aşikan/ Ey büt-i hanende macun-ı sada-efza bu ya*"¹²⁰ (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 74). Bihruz bey, okumaya devam ederek ikinci mısraya gelir; ancak yüzünü de pek fena halde buruşturur: "*Ben kesen kes veremem sana cevap ol şuhun/ Geldi mi hatt-ı ruhu berbere sor, sorma bana*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 74). Bu beyitte yer alan berber kelimesini gören Bihruz bey, bunları aptallık ve rezillik olarak yorumlar. Daha sonra gazelleri de hızlıca geçer. Şarkı türündeki şiirlere gelmeden önce gördüğü terkeb-i bend içinde yer alan şu beyit dikkatini çeker: "*Nazar et hal-i perişanıma bir kere benim/ Yanıyor nar-ı firakınla ser-a-pa benim*"¹²¹ (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 74). Bu beyti Bihruz bey kabule değer görür, fakat bunda da duygudan eser olmadığını düşünür. Yine aynı terkeb-i bendin ikinci bendindeki kelimeleri tanıdık görür ve hoşlanarak okur: "*Ah ü feryad u niyazım eser etmez mi sana/ Guşuna girmede hiç eylediğim ah ü büka*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 75). Bihruz bey burada geçen "büka" kelimesinin anlamını Redhauz'dan (Redhouse) bakarak öğrenir, fakat aslında şiiri beğenmez. Anlatıcı, bunun nedenini de onun terkeb-i bendden çoğunlukla birşey anlamamasına bağlar.

¹¹⁸ Romanın dipnotunda bu mısralar Türkçeye şu şekilde çevrilmiştir: "*Sevgilinin bakışı kirpiğinin çöpüne dayansa nola, oruç halsizliği ile güçsüz ve dermansız bir hastadır. Kâfur gibi beyaz ten ile o uzun, ince boy, sanki balmumu gibi güzellikleri bir araya toplamıştır*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 71).

¹¹⁹ Şairin tek eseri mürettep *Divan*'ıdır. Burada *Divan-ı Eşar* adıyla anılan eseri de budur. Eser hakkında detaylı bilgi için bkz. Abdülkadir Karahan, "Enderunlu Vasıf" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C.11, TDV: İstanbul, 1995, s.190.

¹²⁰ Romandaki dipnotta Türkçeye "*Ey şarkı söyleyen pür âşıkların sesi senin dudağının öpüşüyle göğe yükselir. / (Aslında) sadayı arttıran bu macun değil midir?*" şeklinde çevrilmiştir (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 74).

¹²¹ Doğrusu "bedenim" olması gerekirdi.

Bihruz bey, bunları geçerek şarkı tarzındaki şiirlere gelir. Anlatıcı, Bihruz beyin **Vasıf**'in şarkıcılıktaki¹²² maharatine dair eskiden beri kulak dolgunluğu olduğunu dile getirir. Bu nedenle onun bu kısımda güzel şarkılar bulacağını ümit ederek sayfaları süzmeye başladığını belirtir. Bihruz beyin daha baş taraflarında gördüğü nakaratları içeren şarkıları mümkün merteye okuyabilip anlamları da yarı yarıya tanıdık çıkınca heyecanlandığını söyler. Bu şarkılar şunlardır:

Sana kim derler, sual ayıp olmasın namın nedir?

Sana sık sık bakıp zor ile gönlüm müptela ettim

Sirişk-i çeşmimin bak farkı var mı çağlayanlardan

Mumlarla arar yanmaya pervane bu narı

Benim sensin gülüm ey gonca-fem söyle senin kimdir?

Gülsün sana gülmek yakışır sen gül efendim

Yaz geldi bahar oldu açıl gül gibi sen de (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 76).

Anlatıcı Bihruz beyin bunları görüp de anlayınca “*İşte Türklerin Beranje’si!*”¹²³ (*Beranger*) *İşte şöhretine layık tek bir şair! Tek bir şarkıcı! Lö öl poet (tek şair)*” diyerek şaire iltifatlar yağdırmaya başladığını ifade eder (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 76). Bihruz beyin bu şarkıların devamındaki kısa vezinli, sade ibareli, güllü müllü birçok şarkılar okuduğunu ve anlamlarını anladıkça her birini “ne hoş, ne güzel, ne sevimli” diye ayrı ayrı beğendiğini ve bunların içinden hangisini alacağını bilemediğini söyler. Sonunda onun, *Divan* içinde en çok beğendiği sekiz şarkının üzerlerine Fransızca “bir, iki, üç, dört” diye numaralar yazdığını dile getiren anlatıcı,

¹²² Bilindiği gibi şarkı, Divan edebiyatında bentlerle kurulan nazım biçimlerinden birisidir. Diğerleri murabba, terkib-i bend ve terci-i bend'dir.

¹²³ Pierre Jean de Beranger.

bunları bir kâğıt parçasına yazdığını ve bunlar arasından kura çektiğini ifade eder. İçlerinden aldığı kâğıtta şu şarkı yazılıdır:

“Bir siyeh-çerde civandır

Hüsnü mümtaz-ı cihandır

Aşkı gönlümde nihandır

Bunca dem bunca zamandır” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 77).

Recaizade Mahmut Ekrem’in Bihruz beyin cahilliğini vurgulamak için Divan şiirinden faydalanması anlamlıdır, çünkü Bihruz bey gibi zengin birinin kendisini eğitimi ve kültürlü gösterme çabasında elbetteki halk şiirinden faydalanması beklenemezdi. Saray edebiyatı da denilen Divan edebiyatı kaynağını kullanması bu açıdan uygundur. Bihruz beyin, köklü bir geleneğe sahip olan Divan şiirinin yanı sıra Fransız şiirinden de faydalanmaya çalışması, o dönemde Fransız dili ve edebiyatının ön plana çıkması ile birlikte aydınların ve seçkinlerin Fransız kaynaklarına yönelmesiyle alakalıdır. Bihruz bey, Fransızca bilmeyi önemseydiğinden çat pat bu dili kullanmaya ve oradaki şiirleri anlamaya çalışır; ancak bunda başarısız olur. Anlatıcı, onun hem Divan şiirini hem de Fransız şiirini anlamamasını kültürsüzlüğü, cahilliliği ile bağdaştırır. Bu açıdan *Araba Sevdası*’nda yer alan alıntılarının hepsinin kurguya katkılarının olduğunu ifade edebilmek mümkündür. Aynı şekilde Recaizâde Mahmut Ekrem’in alıntılardığı bütün şiir parçalarının, Bihruz beyin tipolojisini kurmaya hizmet ettiği de görülmektedir. Onun cahilliği, sabırsızlığı, saflığı hep temas etmek istediği edebi kaynaklar üzerinden verilmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* (1898) romanında yazıhanede oturlurken pencereden sokağa bakan Ahmet Şevki Efendi, Ahmet Cemil’e Sait’le Saip’in geldiklerini haber verir. Ayrıca onlar aracılığıyla Raci’den haber alacaklarını da belirtir. Gerçekten Sait’le Saip de onlara Raci hakkında bilgi verirler. Raci’nin yaşlı bir kadına tutulduğunu ve kadının ona ne cilveler yaptığını, Raci’nin de ona şiirler söylediğini dile getirirler. Saip, Raci’nin dün akşam kadının gözlerine bakıp bakıp da *“Şule-i hande-riz-i zühre midir”* yolunda bir beyit söylediğini belirtir. Beytin devamını hatırlamayınca Sait beytin devamını getirerek *“O siyeh-nur çeşm-i berk-efşan”* dizesini söyler (Uşaklıgil, 2001, 119). Ahmet Cemil, bu duruma gülerek Raci’nin epeyce taze

renk göstermeye başladığını dile getirir. Alıntılanan bu beyit kurguya katkı sağlar, çünkü Raci romanda Divan edebiyatını savunan biri olarak tanıtılır ve bu konuda o derece ileriye gider ki Ahmet Cemil'i yeniyi (Servet-i Fünûn'u) savunduğu için her fırsatta eleştirmekten, küçük düşürmeye çalışmaktan vazgeçmez. Öte yandan romanda, Ahmet Cemil'in de belirttiği gibi Raci'nin söylediği bu beyit eskiden çok yeniye yakındır.

Fatma Aliye Hanım'ın *Udi* (1899) romanında abisi Şemi'nin Bedia'ya hediye olarak aldığı udun sapında "*Külle şey'in, siva'l-hıyanet'ü fi'l-hub yuhtenel*"¹²⁴ dizesi yazılıdır (Fatma Aliye, 2009, 39). Aynı dize Bedia, eşi Mail'in kendisini aldattığını öğrendiğinde de aklına gelir (Fatma Aliye, 2009, 71). Udun sapında yazılı olan bu dizeyi okuyan ve çok beğenen Bedia'ya abisi Şemi, *Mesnevi*'de "*Benim de bu nayın dudakları gibi dudaklarım olsa/ Ben de onun gibi neler söyledim*" dizelerinin buyrulduğunu belirtir (Fatma Aliye, 2009, 39). Bedia, Mail'den uzaklaşmak için abisi Şemi'nin yanına gider. Abisi onu yolda çok iyi bir şekilde karşılar; Bedia için yiyecekler, içecekler hazırlatmasının yanı sıra yanında getirtmiş olduğu güzel sesli Araplar onlara şarkılar okurlar. Bu müzikler Bedia'da; "*Hemçûni zehri ve tiryaki dîd/ Hemçûni demsaz ve müştaki ki dîd*"¹²⁵ beytindeki ve "*Ateşin in bang-ı ney ve nâd bâd her ki in ateş nedared nist bad*"¹²⁶ dizesindeki gibi hisler uyandırır (Fatma Aliye, 2009, 82). Romanda yer alan bu şiir alıntılarının kurguya katkı sağladıklarını ifade edebilmek mümkündür, çünkü Bedia tıpkı udun sapında yazılan sözde vurgulandığı gibi eşi kendisini aldatınca bu durumu affedemeyerek evini terk eder. Roman, baştan sona kadar Bedia ve udu arasındaki bağ üzerinden gider. Aynı şekilde Bedia ta çocukluktan beri müzik eğitimi alır ve hem ud hem de ney çalar. Bu yüzden alıntılanan şiir parçaları da müzik ile alakalıdır.

Görüldüğü gibi Namık Kemal'in *İntibah* romanının kurgusunu adeta Divan şiiri oluşturmaktadır. Alıntılanan beyitler konu hakkında bize bir ön bilgi

¹²⁴ Bu mısra romandaki dipnotta Türkçeye şu şekilde çevrilmiştir: "*Aşkta hıyanetten başkası çekilir*" (Fatma Aliye, 2009, 39).

¹²⁵ Türkçeye "*Ney gibi hem zehir, hem derman olan bir şeyi kim görmüş; Ney gibi yoldaşı, iştihakla bağlanarı kim görmüş?*" şeklinde çevrilebilir.

¹²⁶ Türkçeye "*Bu neyin sesi hava değil ateştir; Kimde bu ateş yoksa yok olsun*" şeklinde çevrilebilir.

vermektedirler ve bir nevi başlık fonksiyonundadırlar. Bu durum yadırganmamalıdır, çünkü Namık Kemal'in Divan şiirine ne kadar iyi vakıf olduğu bilinmektedir. Köklü bir geleneğe sahip olan şiirin, nesir gibi yeni bir tür karşısında hâlâ gücünü koruduğunu gösteren bu alıntıların aslında bir bakıma mesnevi geleneğinden geldikleri söylenebilir. Roman gibi yeni bir türü uygulamaya çalışırken roman yazarlarımızın bu gelenekten kopmamaları doğaldır. Namık Kemal gibi Divan şiirini sert bir şekilde eleştiren bir yazarın bu kaynaktan beslenmesi bir çelişki gibi görülebilir, fakat değildir. Bu yıllarda şiirde yenileşme hareketleri başlamış olmakla birlikte henüz istenen yetkinlikte değildir. Bu durum ister istemez roman yazarlarının bu kaynaktan yararlanmaya devam etmelerini zorunlu kılmıştır. Ahmet Mithat'ın *Felâh-ı Beyler Râkım Efendi* romanının kurgusunu da Doğu şiiri oluşturur. *Hâfız Divanı*'ndan alınan şiir parçaları Râkım Efendi'nin Can ve Margarit'e Türkçe öğretmek için kullandığı vasıtalarındandır. Şiirlerle kızlara Türkçe öğretmeye çalışan Râkım'ın halk şiirinden veya Türkçe yazan bir şairden faydalanmak yerine Farsça yazan Hâfız'dan faydalanmış olmasının nedenini Abdülbaki Gölpınarlı'nın şu ifadeleri ile verebilir: Gölpınarlı, Hâfız'ın, Türkiye'de Mevlana'nın *Mesnevisi* ile Sadî'nin *Gülistan* eserlerinden sonra en fazla okunan Farsça metin olduğunu, Hâfız'ın Farsça belletilmek için okutulduğu gibi şiir tekniğiyle estetik bilgiyi iletmek için de okutulduğunu söylemektedir (Hâfız-ı Şirazi, 2013, xxxii). Belli ki Râkım da kızlara okutmak için bu eseri bu nedenlerle seçmiştir. Bunun yanı sıra Hâfız'ın aşk şiirlerindeki başarısı da bunda etkilidir, çünkü romanın kurgusunda Hâfız'ın bu şiirlerini okuyan kızlarda aşk hevesleri uyanmaya başlar. Öyleki Can sonunda aşk hastalığına dahi yakalanır. Yani Hâfız'ın şiirleri de romanın kurgusuna katkı sağlarlar. Mevlana'daki ve Sadî'deki aşkın ise tasavvufi oldukları bilinmektedir. *Araba Sevdası* romanında da Bihruz'un âşık olduktan sonra hislerine tercüman olması için Vasıf'a başvurması kurguya katkı sağlayan unsurlardandır. Vasıf şarkıcılıktaki şöhretinin yanı sıra aşk şiirleriyle de meşhurdur. Aynı şekilde *Udi* romanında Mevlana'nın bir sözünün udun sapına yazılı olması ve bu sözden çok etkilenen Bedia'nın eşi kendisini aldattıktan sonra bu sözleri hatırlaması ve onu affetmemesi, bu sözün dışında Mesnevi'den iki beyit ve

mısranın da aşk ateşini anlatmak için kullanılması romanın kurgusuna katkı sağlarlar.

4.1.3. Eleştiri İçin Yapılan Edebi Alıntılar

1870- 1908 arasında yayımlanan romanlarda bir konuda eleştiri yapılmak istendiğinde de alıntı kaynağı olarak şiir tercih edilmiştir. Bu çerçevede romanlardan edebi alıntı yapıldığına rastlanılmamıştır.

4.1.3.1. Şiirlerden Yapılan Edebi Alıntılar

Ahmet Mithat'ın *Arnavutlar Solyotlar*, *Mesail-i Muğlâka*, *Taaffüf*, *Hüseyin Fellah*, *Paris'te Bir Türk*, *Yeryüzünde Bir Melek* romanları ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* ve *Metres* romanlarında yapılan şiir alıntılarının asıl işlevlerinin eleştiri olduğu dile getirilebilir. Bu şiir alıntılarının bazılarının kimden alındıkları tespit edilememiştir. Bunlar; Ahmet Mithat'ın *Hüseyin Fellah*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Taaffüf* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanlarıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* romanında Charles Vignier'den orijinal diliyle alıntılanan şiir parçası dikkat çekicidir.

Ahmet Mithat'ın *Hüseyin Fellah* (1875) romanında anlatıcı, insanların kendisinde hiçbir hata görmeyerek tüm suçu kadere, nasibe ve hatta Allah'a atıf ve isnat ettiğini ve böylece daima kendisini haklı çıkardığını belirtir. Oysaki kusurun başkasında değil de kendimizde olduğunu bilsek bunu düzeltmek için belki gayret edeceğimizi, fakat kendimizde hiçbir kusur görmediğimizden düzeltme ihtiyacı da duymadığımızı söyler. Anlatıcı, dört bin sene önce insanlar nasılsa hala o insanlar gibi kaldığımızı ifade ederek dört bin sene sonra da yine aynı şekilde kalacağımızı eleştirel bir yolla dile getirir. Dahası "*Benî âdem aza-yı yekdiğerend*"¹²⁷ dizesini sadece bir şiir okur gibi okuyup gideceğimizi belirtir (Ahmet Mithat, 2000e, 318). Bu dizeye göre vücudun bir yeri hastalanırsa diğerleri de bundan şikâyetçi olur. Oysaki insanlar bunu fark edemeyerek başkalarını kusurlu bulur ve kendi hatalarını göremez.

¹²⁷ Türkçeye "*İnsanoğlu bir vücudun organları gibidir (zira yaratılışta aynı cevherdendirler*" şeklinde çevrilebilir.

Ahmet Mithat'ın *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında, Nasuh'un kendi kendine yönelttiği eleştiri onun daha sonrasında bakış açısının değişmesine neden olur. Nasuh, Madame De la Chaisne'nin cazibesinden sıyrılarak kendisine gelir ve bir daha ona bu şekilde yaklaşmamayı başarır. Aklına bu sırada, “*Çü aheng-i refthen küned can-ı pak/ Çi ber taht mürden çi ber ruy-i hak?*”¹²⁸ beyti gelir (Ahmet Mithat, 2000f, 449). Romanda bu beytin **Sadî-i Şirazi**'ye ait olduğu bildirilir. Bu mısra Sadî'nin *Gülüstan* adlı eserinden alınmıştır.

Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* (1296/ 1879) romanında Şefik, üç sene Vidin kalesine kürek cezasına çarptırılır. Bir gün bir görevli gelerek kethüdanın kendisini görmek istediğini söyler. Kethüda; vali yardımcısı demek olduğundan en az onun kadar hürmet görür. Şefik, İbrahim Bey adlı bu adamın kim olduğunu bir türlü çıkaramaz. Bu İbrahim Bey, Şefik'in arkadaşı olan arzuhalci İsmail'in arkadaşıdır ve İsmail, Şefik'e yardımcı olması için ona bir mektup yazmıştır. İbrahim Bey, Şefik'e artık bir mahpus gibi olmayacağını ifade eder. Ona oldukça dostane davranır ve onu valinin huzuruna çıkartır. Vali, Şefik'e kaçma şüphesi olmadığından onun hapisanede kalması yerine hükümet konağında misafir edileceğini söyler, fakat bunu söylerken “*zaten ahırda seyislik hizmeti için dahi birkaç prangalığın prangasını çıkartarak almadık mı?*” şeklinde bir ifade kullanır (Ahmet Mithat, 2000a, 221). Öte yandan onun bu yolda verdiği örnekler Şefik'i üzmez, aksine bunların valinin merhametini gösterdiğine inanır. Anlatıcı tam bu sırada **Sadî**'nin olduğunu belirttiği;

ای سیر ترانان جوین خوش ننماید

مهشوق من است آنکه بنزدیک تو زشت است

حوران بهشتی را دوزاخ بود اعراف

از دزخیان چرس که اعراف بهشت است¹²⁹ (Ahmet Mithat, 2000a, 221)

kıtasını örnek vererek bunun ne hakimâne bir kıta olduğunu belirtir. Devamında “öyle ki Sadî'de hakimane olmayan hangi söz vardır?” diye bir de

¹²⁸ Türkçeye “*Madem can çıkıp gidecek/ ha tahta üzerinde ölmüşsün, ha toprak!*” şeklinde çevrilebilir.

¹²⁹ Romanda Arap harfleriyle alıntılanmıştır. Biz de Farsça olan bu mısraları doğru bir şekilde Türkçeye aktaramayacağımızı düşündüğümüzden orijinal haliyle vermeyi uygun gördük.

yorumda bulunur. Anlatıcı, bu kıtayı zamanın şartlarına uygun geldiği için hatırladığını dile getirir. Hatta;

*“Bize derlerdi vakt-i mâzîde
Senden ednaya bak da şükreyle
Şimdi aks-i kaziyeden âlem
Senden âlâya bak da şükreyle”*

tarzındaki sözlerin pek “sathî ve adî” söz olduklarına hükmeder (Ahmet Mithat, 2000a, 221- 222). Anlatıcının burada Sadî’yi beğendiğini açıkça dile getirdiğini ve kime ait olduğunu tespit edemediğimiz dörtlükteki şiiri ise sığ ve basit bularak eleştirdiği görülmektedir. Burada beğenisini dile getirdiği Sadî’den bir alıntıyı kullanması yazarın severek okuduğu kişileri anlatısına işlevsel olarak kattığını göstermektedir. Bu durum yazarın bilinçli bir tercihini de ortaya koymaktadır. Buna göre Ahmet Mithat’ın anlatılarının kurgusunda severek okuduğu metinleri bir çeşni olarak fakat mutlaka bir amaç için kullandığı söylenebilir.

Ahmet Mithat’ın *Arnavutlar Solyotlar* (1305/1888) romanında Solyotlar Hıdırellez kutlaması yaparlar. Oradaki gibi İran’da da Nevruz’un önemli olduğunu belirten anlatıcı, **Nefî**’nin dallayıp budaklayarak anlattığı;

*“Erdi yine ürd-i Behişt
Oldu heva anber- sirişt
Âlem behişt- ender- behişt
Her kûşe bir bağ-ı İrem”¹³⁰*

şeklindeki Mart ayını bizim köylü karılarının kısaca *“Mart kapıdan baktırır/ Kazma kürek yaktırır”* sözleriyle anlattığını dile getirir (Ahmet Mithat, 2002a, 70- 71). Anlatıcı, Nefî’nin doğayı iyi gözlemleyemediği için baharı güzel gibi aktardığını oysaki doğanın içinde birebir yaşayan halktan insanların bahar ayının ne çetin bir ay olduğunu bildiğini bu iki örnekle eleştirel bir şekilde açıklamaktadır.

¹³⁰ Nefî’nin dörtlüğü şu şekilde Türkçeye çevrilebilir: *“Nisan- mayıs ayı arasında/ hava güzel kokularla doldu/ dünya cennet, içi cennet/ her köşe irem bahçesi (cennete benzeyen bahçe)”*.

Ahmet Mithat'ın *Taaffüf* (1313/1895) romanında anlatıcı, “âşık ve aşık” ile “zevç ve zevce”nin birbirine benzer şeyler olup olmadığı yolunda çeşitli hükümlerde bulunur. Daha sonra bizdeki durum hakkında, “*Şimdiye kadar bizde muaşaka denildiği zaman bunun hükmü Avrupaca (amour) amor kelimesine verilen manaya ve o kelimededen beklenen hükme asla benzememiştir. Yalnız Leyla ve Mecnun, Arzu ile Kanber, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı âşıklığı, aşıklığı Avrupa'nın verdiği hükme min cihetin ve biraz benzerse de bu kadim ve romanları kariin ve kariat-ı Osmaniye yalnız masal olarak telakki edilegelmiştir. Ne delikanlıların, ne genç kızların üzerinde bunların masaldan başka hiçbir tesiri görülmemiştir. Ne bir delikanlı kendisini Ferhat, Mecnun, Kerem haline koymayı tasavvur eder, ne de bir genç kız Leyla, Aslı, Şirin filan halinde bulunmayı tahayyül eylerdi... Maşuku gibi aşkı da ideal yani vehmi ve hayalidir. Bu nokta-i hakikatten 'Sığarım girsem mur-ı zaifin gözüne' mısraının sahibi karınca gözüne girebilecek kadar küçülmüş farz edebilmek lazım gelip bu ise tahayyüle bile insanı duçar-ı tebessüm edecek şeylerdendir*” şeklinde bir açıklama yapar (Ahmet Mithat, 2000g, 122- 123). Anlatıcıya göre halk hikâyelerimiz, gerçeklikten çok uzaktırlar. Sadece onlar değil şiirlerde dahi bu derecede mübalağa görüldüğünden insanların bunlara güldükleri belirtilir. Buna göre anlatıcının gerek hikâyede gerek şiirde bir gerçeklik bulunması gerektiğine inandığı anlaşılmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Mesail-i Muğlâka* (1316/1898) romanında Emile Zola'ya ve onun gibi yazar yazarlara bir eleştiri vardır. Anlatıcı bu eleştirisini **Fuzûlî**'nin “*Arif olmaz kim bilir dünya vü mafihâ nedir?/ Arif oldur bilmeye dünya vü mafihâ nedir?*”¹³¹ beyti ile örneklendirir (Ahmet Mithat, 2003a, 309). Anlatıcı, Fuzûlî'nin de belirttiği gibi bilinmemesini istediği dünyanın içindekilerin Emile Zola ve onun benzerleri olduğunu ifade eder.

Romanda Abdullah Nahifi düelloda kolundan yaralanır. Madame Rosette ve orada ona anne gibi bakan Michel bu yaralanmayı önce çok büyük bir şey gibi düşünüp endişelenirler. Nahifi'nin arkadaşının detaylı bir açıklama yaptıktan sonra yaranın üç gün içerisinde iyileşeceğini söylemesiyle

¹³¹ Türkçeye “*Biliniz ki dünya ve içindekilerin hikmetini bilen kimse arif değildir/ Arif, dünya ve içindekilerin ne olduğunu bilmeyen kimsedir*” şeklinde çevrilebilir.

birlikte endişeleri kaybolur ve onun iyileşeceğine sevinirler. Anlatıcı bu kısımda insanların olaylara verdiği tepkilerin hep bir kıyas ile gerçekleştiğini söyler ve bunu örneklendirmek için **Sadî**'nin;

“Ey sîr to râ cevîn hoş ne-nümâyed

Ma'şûk-ı men est ân ki be-nezdîk-i tu hoş ne-nümâyed

Hûrân-ı bihişt râ dûzeh buved a'râf

Ez dûzehiyân pors ki a'râf bihişt est”¹³²

şiiirini alıntılar (Ahmet Mithat, 2003a, 368). Bu şiir Sadî'nin *Gülîstan* adlı eserinden alınmıştır.

Romanda Rosette, Madame De Rose'un Abdullah Nahifi ile ilişkisi olduğunu sanarak onu gizliden takip etmeye başlar. Oysa Madame De Rose'u Abdullah'ım diye kandıran Marunî adlı bir Suriyeli'dir ve dolandırıcıdır. Hiçbir sırrın gizli kalmayacağı açıkken Rosette'nin bir kıskançlık sonucu bu işin peşine düşmesini anlatıcı adeta ayıplar ve gizli sandığı, fakat herkesçe bilinen bir şeyin peşinden koştuğunu Rosette bilseydi tövbe ederdi der. *“Nihân key mâned ân râzî kezû sâzend mahfilhâ”* beytini de bu düşüncesini desteklemek için söyler (Ahmet Mithat, 2003a, 398- 399). Daha önce *Felâtuñ Beyle Râkım Efendi* romanında da geçen ve **Hâfız-ı Şirazi**'ye ait olan bu beytin, bu romanda eleştiri için kullanılması yazarın niyetine göre alıntıyı işlevselleştirdiğinin bir göstergesidir. Mademki roman bir seçme ve düzenleme işidir, romanın yaratıcısı olan yazar da kelimeleri, örnekleri veya alıntıları amacına uygun olarak kullanacak ve böylelikle onlara işlevsel bir anlam yükleyecektir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* (1899) romanında Şöhret bey, Potiş ortalıktan kaybolunca onu aramaya evine gider. Potiş'in ev sahibi yaşlı kadın onun evde olmadığını söyleyerek Şöhret beyi eve almaz. Ayrıca yaşlı kadın, Şöhret beyin ısrarla eve girmek istemesine sinirlenerek onun üzerine kömür tozu döker. Geç saat olduğundan evine de dönmeyen Şöhret bey sokakta kalır. Kömür tozunu temizlemek için elini yüzünü bir çeşmede yıkayan Şöhret bey, bu halde dolaşırken arkadaşı Maşuk'a rastlar. Onun ricasıyla Maşuk'un kaldığı otel odasındaki davete gider. Bu esnada anlatıcı, bize Maşuk'u tanıtır

¹³² Türkçeye *“Ey tok adam! Sana arpa ekmeği hoş görünmez;/ Sana hoş görünmeyen benim âşık olduğum şeydir/ Cennet hurilerine cehennem araf görünse de/ Bir de cehennemdekilere sor, araf cennet görünür onlara”* şeklinde çevrilebilir.

ve onun dairede çalıştığını; zekâsı ve akıyla birkaç yerden aylığının bir katını daha kazandığını ifade eder. Bu sırada da yeri gelmişken iki türlü kâtip olduğunu belirterek zamanın yenileştiğini söyler ve şunları ekler: “...bugün ünlü Osmanlı memleketlerini tutmuş bulunan bir büyük edibin bundan yirmi-yirmi beş yıl önce karalamış olduğu: **‘Aşıkım niran esir-i suz-i tabımdır benim/ Sahn-i mahşer lerzenak-i ıstırabımdır benim’** yolundaki şiirlerini bu zamanın on sekiz yaşındaki bir yeni yetişen genci beğenmiyor. Çünkü nurları yakıcı gücüne esir eden kimsenin, gece etrafını görebilmek için otuz paralık bir Arap mumuna muhtaç olduğunu biliyor” (Gürpınar, 2014a, 66). Alıntılanan bu beyit ile yeni yetişen gençlerin eski şiirleri beğenmemesi eleştirilir. Ahmet Mithat’ın bir konuyu anlatırken yeri gelmişken başka bir konuya temas etmesi onun romancılığının en belirgin özelliğidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Metres* (1899) romanında Parnas’la Müştak sayesinde tanıştırılan Reyhan, konu edebiyat olunca Parnas’ın gözünde bilgili görünmek için Fransız edebiyatının türlü zamanları hakkında bilir bilmez bilgiler verir. Bunlardan birisi de dekadanlar üzerinedir. Anlatıcı, bu dekadan¹³³ konusunda Reyhan’ın coştüğünü belirterek **Charles Vignier**’in;

*“Dans une coupe de Thule
On vient palir l’attrait de l’heur,
Dort le senil et dolent leurre
De l’ultime reve andule
Mais les cheveux d’argent file
Font un voile a celle qui pleure,
Dans une coupe de Thule*

¹³³ Dekadan; Fransız edebiyatında Verlaine’in bir kitabında kullanmasıyla birlikte Parnasizme karşı çıkanlara verilen bir tanımlamadır (Gökçek, 2014, 9). Jules La Forge ilk defa 1882’de bu tabiri kullanır ve onun etrafında şairler toplanırlar (Enginün, 2007, 815). Batıda çok ses getiren dekadanlık tartışmasını Türk edebiyatında Ahmet Mithat’ın “Dekadanlar” (10 Mart 1313/22 Mart 1897) başlıklı yazısı başlatmış ve 1897- 1900 yılları arasında birçok kalem ustası bu tartışmaya katılmıştır (Gökçek, 2014, 27). Servet-i Fünun dergisi etrafından toplanan bazı gençler (Cenap Şahabettin, Hüseyin Siret, Süleyman Nesip, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit gibi) yazıları ve şiirleriyle yeni bir üslubun habercisi olduklarından Muallim Naci’nin temsil ettiği edebiyat anlayışına mensup olanlarca alışılmadık bir üsluba sahip oldukları için eleştirilirler (Gökçek, 2014, 27-28). Tartışmanın temelinde bazı şairlerin ve yazarların yazdıklarının bazı okuyucular tarafından anlaşılması meselesi yatar (Gökçek, 2014, 28).

*Ou s'est eieint l'attrait de l'heur*¹³⁴

parçasını okuduğunu söyler. Ayrıca onun, Parnas'a Fransız yazarlarınca bu şiirin anlamının henüz verilip verilmediğini sorduğunu da ifade eder (Gürpınar, 1998b, 136). Burada anlatıcının şiir için "dekadanca" ifadesini kullanması önemli bir vurgu olduğu gibi Vignier'den şiir alıntılanması da önemli bir ayrıntıdır. Buradaki eleştiri aslında şiirin kendisinden çok Reyhan'ın bilgisiz bir kişi olmasına rağmen şiir hakkında bilgili gibi konuşmaya çalışması ve dekadanca bir şiir olduğunu öğrendiği için bu şiiri okumasıdır. Çoğunluğu Doğulu şairlerden seçilen alıntılardan oluşan çalışmamızda, Fransızca'dan üstelik orijinal haliyle alıntılanan bu şiir parçası Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın o dönem oldukça ses getiren bu dekadanlık konusundan haberdar olduğunu göstermesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Bununla birlikte özellikle Fransız dili, kültürü ve edebiyatının yakından takip edildiği bu yıllarda bu kaynaktan fazlaca beslenilmemiş olması ayrıca dikkat çekicidir. Bu dönem yazarlarının ve şairlerinin Fransızca'yı iyi bildikleri, gelişmeleri yakından takip ettikleri ve hatta orada gördükleri hemen her yeniliği uygulamaya çalıştıkları bilinen bir gerçekliktir. Köklü bir Divan geleneğinin yanı sıra kendine yer edinmeye çalışan Batı (bu dönem için kast edilen daha çok Fransız edebiyatıdır) şiirinin, şiirde yeni bir kanal oluşturduğu bu yıllarda, roman yazarlarının şiir açısından gelenekten beslenmesi bir tercihi de göstermektedir. Bu durum onun yaşayışının, duyusunun henüz değişmediğine işaret eder. O hâlâ bir Osmanlı gibi hisseder. Batılı insandaki birey fikri, insan olgusu, içsel sorgulamalar yeni yeni şiire taşınır, fakat içsel sorgulamalar, hesaplaşmalar asla isyanla sonuçlanmaz, eskisi gibi büyük bir tevekkülle biter. Yeni olan sorgulamanın kendisidir, çünkü İslam inancında koşulsuz şartsız kazaya ve kadere boyun eğme vardır. Tüm bu yeniliklerin

¹³⁴ Şiir, Türkçeye şöyle çevrilebilir:

*Thule'un bir kadehinde
Zamanın cazibesini yitirdiği yerde
Uyur ak saçlı ve acı çeken bir tuzak
Son, şımartılmış rüyasını
Fakat gümüş saçının kuyruğunda
Yapar bir duvak, gözü yaşlı biri için
Thule'un bir kadehinde
Zamanın cazibesinin son bulduğu yerde
Thule; kuzeyde, hayali bir ülkedir.*

yaşandığı bir dönemde Servet-i Fünûn, Fecr-i Atî gibi topluluklarla kendini yenileştiren Türk şiirinin, Türk romanına bu açıdan taşınmaması bu dönem roman yazarlarının zihninde zengin bir anlatı kültürünün karşısına yeni bir tür olarak ortaya çıkan romanı koyma endişesinin yattığını söyleyebiliriz. Ayrıca bu durum kültürel kodların kolayca silinemediğinin de açık bir göstergesidir. Daha da ilginç Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi romanlarında halk kültürünü ve dilini önemseyen bir yazarın bir Fransız şairinden alıntı yapmasıdır. Bu alıntıyı Halit Ziya Uşaklıgil yapmış olsaydı çok şaşırılmaz aksine olağan bulurduk. Bu açıdan bu alıntı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kültürel arka planını göstermesi açısından da önemlidir.

Eleştiri için yapılan alıntıların Sadî, Nefî, Fuzûlî, Hâfız, Charles Vignier gibi birbirinden farklı şairlerden seçildiği alıntılardan anlaşılmaktadır. Divan şairlerinden alıntılanan beyitler, yazarlarımızın gelenekten beslendiklerini açıkça ortaya koymaktadır. Charles Vignier'den alıntılanan şiir parçasının ise dönemi için önemli bir alıntı olduğu düşünülmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanında yer alması ise ayrıca dikkate değerdir. Ahmet Mithat'ın dört romanında Sadî-i Şirazî'den alıntı yapmasını ise yazarın Hâfız-ı Şirazî gibi onu da çok beğendiğini gösterdiğini söyleyebilmek mümkündür.

4.2. İŞLEVLERİNE GÖRE EDEBİ ATIFLAR

4.2.1. Anlamı Güçlendirmek İçin Yapılan Edebi Atıflar

4.2.1.1. Romanlara Yapılan Edebi Atıflar

Ahmet Mithat'ın *Hüseyin Fellah*, *Çengi*, *Bahtiyarlık*, *Paris'te Bir Türk*, *Demir Bey Yahut İnkışaf-ı Esrar*, *Kafkas*, *Gürcü Kızı Yahut İntikam*, *Henüz On Yedi Yaşında*, *Karnaval*, *Gönüllü*, *Mesail-i Muğlâka*, *Cellât*, *Ahmet Metin ve Şirzat*, *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, *Çingene* adlı eserlerinde; Mehmet Celal'in *Bir Kadının Hayatı*; Fatma Aliye'nin *Muhadara*; Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*; Nabizade Nazım'ın *Zehra*; Hüseyin Cahit Yalçın'ın *Hayal İçinde*; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres*, *Mürebbiye* romanlarında, edebi atıfların anlamı güçlendirmek amacıyla yapıldıkları ifade edilebilir.

Ahmet Mithat'ın *Hüseyin Fellah* (1875) romanında Hüseyin Fellah, bir arkadaşından Şehlevend'in annesini bulmasını ister. Arkadaşından gelen mektupta kadının geldiği geminin korsanlar tarafından kaçırıldığını öğrenir. Bu mektup sayesinde Şehlevend'in sevgilisi olan Ömer'den de haberdar olur ve onu bulmak için İstanbul'a gitmeye karar verir. Şehlevend ve Civelek'e ise Fas ve İspanya'daki ticarethanelerini ziyaret edeceği yolunda yalan söyler. Anlatıcı, onun Şehlevend'e olan aşkının çok yüce olduğunu vurgulayarak onun bunu yapmasını çoğu insanın garip karşılayacağını, hatta deliliğine yorumlayacağını söyler. Oysaki Hasan Mellah'ın sevdiğini mutlu etmekten zevk alan "yüce gönüllü" bir insan olduğunu ifade eder. Onun bu fedakârlığının insanlarda bulunmayacağını düşünenlere ise şunları söyler: *"Schiller ve Balzac ve Shakespeare gibi müdekkik muharrirler dahi bizim bu fikrimizdedir' diyecek olsak bir vakittir birisinin yapmış olduğu gibi istikbarımıza hamlolunur. 'Onların asarını görmeden dahi bizde bu fikir vardı' diyecek olsak, istikbarımızda kendimizi haklı çıkarmak için yalan söylediğimize zahib olunur. Fakat 'Biz bu muhakemede Schiller ve Balzac ve Shakespeare gibi eazım-ı müdekkikine tabi olduk' dersek bir şey söylenemez ya?.. Arının her çiçekten bal aldığı gibi müdekkik dahi her adamın bir güne hasenatını cem ederek, sonra hayalhanesinde yarattığı insan-ı maneviye hasenat-ı mezkurenin cümlesini bahş ve ihsan edince o adam nazar-ı ehemmiyeti kendi üzerine cem ve hasreder ahval-i beşeri tetkik ile iştilal eden filan ve filan müdekkikler şu fıkralarında bu hükümleri vermişler diye irae-i burhan edebiliriz."* (Ahmet Mithat, 2000e, 511- 512). Burada anlatıcı, kendi fikrini desteklemek için şair, yazar ve oyun yazarı olarak önemli gördüğü Schiller, Balzac ve Shakespeare'e atıf yaparak bunu yapmasının nedenini açıklar.

Ahmet Mithat'ın *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında Catrisse, dünyada zevk alınacak bir şey bulamadığını söyleyince Nasuh, lezzet alınacak pek çok şeyin bulunduğunu ifade eder ve bazı romanları örnek verir. *"İçinde en büyük felâketzedenin ahvâl-i felâket-iştimâli ol suretle tasvir edilmiştir ki, insan kendisini o felâket-dide yerine koymakla mütelezziz olur. Tenha bir adaya düşen Robinson gibi. Birçok sergüzeştler içinde tekrarlanan*

Telemaque gibi. **Victor Hugo'nun Mesâib-dîdegân'ında**¹³⁵ yazdığı **Jean Valjean** gibi. *Paris hafâyâsında Meryem Çiçeği*¹³⁶ nam kız gibi. *Dahası çok hangi birini sayayım?* (Ahmet Mithat, 2000f, 51). Nasuh, bunları okuyan bir insanın hayattan zevk alacağına inanır. *Mesaib-didegan* diye anılan roman *Sefiller*'dir. Victor Hugo'nun bu romanında Jean Valjean karakteri vardır ve Tükçeye ilk olarak *Mağdurin Hikâyesi* adıyla çevrilmiştir; fakat Ahmet Mithat bu romanı *Mesaib-didegan* olarak tercüme ettiğinden bu adla anmıştır. *Robenson Cruzoe*, *Telemak* ve *Sefiller* gibi romanların Tanzimat yazarları ve dönem okurları tarafından çok sevildiğini belirtmek gerekir. Birçok açıdan bu romanlara atıflar yapılmaktadır. Bir bakıma anlam, bu romanlara yapılan atıflarla daha iyi ortaya çıkmaktadır.

Romanda Poliny'nin ve Simon'un intihar etmesine Nasuh çok üzülür. Virgine kederini dağıtması için ona **Don Kişot** romanını verir. Nasuh, romanı daha önce okuduğu halde bir daha okur ve bir nebze olsun can sıkıntısından kurtulur (Ahmet Mithat, 2000f, 526). Üzüntülü olan Nasuh'un bu ruh halinden sıyrılabilmesi için *Don Kişot*'un seçildiği görülmektedir. Bunun nedeni Don Kişot'un başından geçen komik olayların okuyucuları eğlendirmesidir. Bu açıdan bu romana yapılan atıf anlama katkı sağlamaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Kafkas* (1877) romanında Kaplan bey, Esmâ Can'dan olumlu bir cevap alamayınca ona benzettiği için sevdiği Katerina'ya kendi evinde Katerinaski Salon adıyla özel bir oda yaptırır. Katerina, babasının isteğiyle Rusların Osmanlıya savaş açması üzerine Kafkasların ayaklanmasını önlemek üzere Kaplan beyin yanına gönderilir. Kaplan bey onu evinde, onun adına yaptırdığı salonda ağırlar. Kaplan beyin annesi Şirinşah ise oğlunun bir Rus kızına kapılmasından korkarak Esmâ Can'dan oğluna kılıç kuşatmasını ister. Kılıç kuşatmak; savaştan sağ salim dönen adamın kendisine kılıç kuşatanla evleneceği anlamına gelir. Kaplan bey buna

¹³⁵ Victor Hugo'nun *Sefiller* romanı, Jean Valjean adlı yoksul bir köylü çocuğunun ekmek çalması ve bu yüzden yıllarca hapis yatması; hapisten çıktıktan sonra ona Piskopos'un yardım etmesi; kendi yerine yakalanan birini kurtarmak için Jean Valjean'ın teslim olması; suçsuzluğu anlaşıldıktan sonra yeniden dışarı çıkması ve zengin olması; bir hayat kadınının kızını evlatlık alarak kızın hayatını kurtarması şeklinde kısaca özetleyebileceğimiz bir romandır. (Hugo, 2012).

¹³⁶ Bu romanın kime ait olduğunu ve orijinal adının ne olduğunu tespit edemedik.

çok şaşırır ve misafiri olan Katerina'nın yanına gider. O sırada Katerine **Kafkas Esirleri**¹³⁷ adlı bir hikâyeye okumaktadır (Ahmet Mithat, 2000b, 363). Ahmet Mithat'ın Katerina'ya Kafkasların Ruslardan çektiklerini anlatan bir romanı okutması dikkat çekicidir. Normalde her millet kendi vatanını değerli görür ve ona sahip çıkmak ister. Katerina'nın *Kafkas Esirleri*'ni okuması Kaplan beyin ona âşık olması için bir gerekçe gibidir.

Ahmet Mithat'ın *Çengi* (1877) romanında anlatıcı, romanının birinci bölümüne "İstanbul'da Bir Don Kişot" başlığını atar. Bizlere bu Don Kişot'un kim olduğu hakkında bilgi verir. Daha iyi anlayabilmemiz için ise onu bizdeki Nasrettin Hoca ile kıyaslar: "...Efendim! İspanya'nın meşâhir-i erbâb-ı kaleminden **Cervantes "Don Kişot'un Sergüzeşti"** namıyla bir hikâyeye yazmış. "Don" lâfzı İspanya zadedânının âlemidir ki, kont ve dük gibi unvanların mukabilidir. Şu hâlde "Kişot" dahi sâhib-i sergüzeştin ismi olacağı anlaşılır.

Milliyetimiz dairesinde bu zatın misillü aranır ise **Hoca Nasrettin** bulunur. Şu fark ile ki, Hoca Nasrettin'e isnat olunan tuhafıklar, alelade bir zatın tuhafıklarından ve zarafetinden ibaret olup, Don Kişot ise okuyanları gülmekten kıvrandıracak olan tuhafıkları, silahşör olduğu halde bir tavr-ı silahşörane ile ika etmiştir.

Aralarında bir de şu fark vardır ki, **Hoca Nasrettin** merhuma isnat olunan tuhafıkların en çoğu, sonradan birtakım zurafârun tasvir eyledikleri tuhafıklar olarak, kendisi ise sâha-i zuhûrda bizzat ve filhakika isbât-ı vücûd etmiş bir zat olduğu hâlde **Don Kişot**, yalnız şair **Cervantes**'in hayalhâne-i tasavvurunda vücüt bulmuş bir zât-ı muhayyeldir" (Ahmet Mithat, 2000d, 5).

Anlatıcı, okuyucunun zihninde Don Kişot'un daha iyi canlanabilmesi için herkes tarafından bilinen Nasrettin Hocadan faydalanır. Daha sonra Don Kişot'un nasıl bu hale geldiğini açıklar:

¹³⁷ *Kafkas Esirleri* adlı eser Xavier De Maistre'nin bir hikâyesidir [Fransız bir yazar olan Xavier de Maistre ile ilgili bilgi için bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/Xavier_de_Maistre (Erişim: 01. 01. 2015)]; ancak bu eserin ilk olarak ne zaman Türkçeye çevrildiği hakkında bir bilgi yoktur. Belki de Ahmet Mithat bu eseri orijinalinden okumuştur.

“**Cervantes**’in tasvir ve tahririne göre, güya bu **Don Kişot**, oldukça söz anlar takımından iken şövalye hikâyelerini okuya okuya bunların sıhhatine inanmağa başlamış ve nihayet aklını zıvanasından çıkarıp kendisi dahi bir şövalye olabilmek hulyasıyla meydana atılmışmış.

(...)

İşte **Cervantes**’in **Don Kişot**’u bu kabil hikâyeleri okuya okuya kendisinin dahi böyle bir namdar şövalye olabileceğini hükmederek, kibarzdegndan maşukası olmak yerine köylüsü olan bir kıza aşk-ı hakk ile aşık olursa da, bu aşkından kızın haberi olmaz...”(Ahmet Mithat, 2000d, 6-7).

Don Kişot’un nasıl biri olduğundan ve garipliklerinden örnek verdikten sonra anlatıcı, hem hikâyesinin geçeceği zemin hakkında bir bilgi vermeyi hem de neden bu romanı birebir evirmediğinin gerekçelerini vermeyi uygun görür:

“Serlevhamızda, İstanbul’da **Don Kişot** kaydını görerek bu zât-ı garâbet-simtı İstanbul’a getireceğimiz itikat edilmesin. Eğer karilerimiz **Don Kişot** hikâyesinden Avrupa halkının aldığı kadar lezzet alabileceğini itikat etseydik **Don Kişot**’u İstanbul’a getirmek değil, belki **Cervantes**’in hikâyesini baştan başa tercüme ederdik. Lâkin bu hikâyenin hakkıyla ve lyıkıyla zevkini çıkarmak Avrupa’da ezmine-i mutavassıta dt ve etvrını ve bahusus şövalyeler tarihiyle, bir de bunlara isnat edilen hikâyât-ı garibeyi bilmeye mütevakkıf olduğundan ve bunlar bilinmedikçe **Don Kişot** hikâyesinin bir zevki çıkmayacağından tercüme külfetini ihtiyara mecburiyet görülemez.

Bahusus ki hikâyemiz, sırf **Don Kişot** hikâyesi olmayacağından ve Osmanlılık ahlâk ve etvr dâhilinde teşkil edeceğimiz bir **Don Kişot**’un garabeti yalnız hikâyemizin mukaddemâtında yer tutacağından **Cervantes**’in eserini tercümeden istiğna gösterebiliriz.” (Ahmet Mithat, 2000d, 7-8).

Ahmet Mithat’ın *Henüz On Yedi Yaşında* (1881) romanında Hulusi ile Ahmet’in konuşmaları sırasında Ahmet, Ahmet Mithat’ın *Mihnetkeşan* adlı eserine atıf yapar ve Hulusi’nin geii zifafhane olarak tanımladığı yerleri yazarın eziyet evi olarak tarif ettiğini belirtir. Ahmet Mithat’ın *Mihnetkeşan* adlı eserini örnek göstererek zifafhane hakkında bir bilgi verir. Aynı zamanda da

bu eserinde Ahmet Mithat'ın gerçekte hayaliyi başarılı bir şekilde verdiğini belirtir:

“- Hayır! İbn-i Sina'da böyle tavsiye görmedim. Yalnız muâsırîn-i muharririn içinde **Ahmet Mithat Efendinin "Mihnetkeşan"** serlevhalı bir hikâyesini gördüm ki senin muvakkat zıfahane diye tarif eylediğin mahalleri âdeta birer mihnehaneye olmak üzere ispat ediyor.

- Eğer sen öyle her roman yazanın ispatlarına kulak verecek olursan, gerçekten gülünç olursun. Akşam lokantada ne diyordun? Âlemin dediklerine inanacak olursak âlem kadar gülünç olacağımızı hükmetmiyor muydun?

Romancıların teşkil eyledikleri âlem, bir âlem-i maddî olmayıp âlem-i hayâlî olduğunu düşünürseniz, romancıları muahezeye lüzum görmezsiniz. Hâlbuki **"Mihnetkeşan"** serlevhalı romanda muharrir şimdi senin beni davet eylediğin zıfahâne-i muvakkatleri öyle bir surette tasvir ediyor ki hayal ile hakikatin ittihat eylediği veyahut edebileceği bir nokta var ise o da bundan ibarettir” (Ahmet Mithat, 200h, 17).

Romanda Ahmet, arkadaşı Hulusi'nin ısrarı ile geneleve gitmeye mecbur kalır. Ahmet, Maryanko Dudu'ya şayet kızları beğenmeyecek olurlarsa ne olur diye bir soru sorunca Mariyanko Dudu gelirken gönülsüz olan Ahmet'in bu ilgisine şaşırır. Ahmet, ona “bir şey olursa mükemmel olmalı” diye cevap verir (Ahmet Mithat, 2000h, 21). Gerçekte Ahmet bu sözü kalbindeki hislere uygun olarak söylemez. Hatırına Ahmet Mithat'ın *Mihnetkeşan*¹³⁸ romanı gelir; o romandaki hayallerin buraya uygun olup olmadığını anlamak için etrafına iyice bir göz gezdirir. Aslına bakılırsa Ahmet bu yerlerin acemisi de değildir: “Vaktiyle bu yerlerin pek müdavimi pek

¹³⁸ *Mihnetkeşan* hikâyesinde Dakik Bey, sefahat ve eğlenceden başka bir şey bilmeyen bir adamdır. Ahmet Mithat burada bir hikâye kişisi olarak yer alır ve kendi adıyla Midhat olarak anılır. Dakik, bir gün arkadaşı Midhat'a kerhanedeki kızların kendilerine gösterdikleri neşe ve zevkin yapmacık olduğunu, aslında onların hiç eğlenmediklerini haber verir. Bunu ise kerhaneye gittiği bir gün oradaki kızların hepsini elemli görmesiyle anlar. Dakik, kızlara neden mutsuz olduklarını sorduğunda kızlar ona o sabah henüz on yedi, on sekiz yaşlarında güzel bir kızın getirildiğini; ancak kızın o kadar çok ağlamasından hepsinin etkilendiklerini ifade ederler. Dakik, bunda tuhaf bir şey göremediğinden, size ne güzel refik gelmiş, neden üzülüyorsunuz diye sorunca içlerinden biri bu halden kendileri mutlu olmadıklarından o kızın sınıflarına girmiş olmasına memnun olamayacaklarını belirtir. Dakik bu olaydan sonra o zavallı kızla evlenmeye niyetlenir (Midhat, 2001b, 105- 115).

alışkını idi. Hatta bu sefahetten el çekmeğe birinci sebep olan şey dahi yine o Mihnetkeşan hikâyesi olduğunu daima itiraf eylerdi. Ancak sekiz on senedir hakikaten kendi hâlinde ve kendi âleminde yaşayarak şu yoldaki sefahetleri bilküllüye hatırlardan çıkarmış, unutmuş olduğu cihetle şimdi her ne hâl görürse eski hatıralarını bittecdid ondan dolayı tavrında dahi tasdik emareleri gösterirdi” (Ahmet Mithat, 2000h, 21).

Henüz On Yedi Yaşında romanı gibi yine Ahmet Mithat’ın *Mihnetkeşan* hikâyesinin temel problemi de hayat kadınlarıdır. Bu konuyu ilk kez Ahmet Mithat, *Mihnetkeşan* hikâyesi ile ele almıştır ve daha detaylı olarak *Henüz On Yedi Yaşında* romanında işlemiştir. Bu nedenle bizi kendi hikâyesine yönlendirmesi anlamlıdır. Ahmet, *Mihnetkeşan*’daki hayal ve tasviri genelevin hali ile karşılaştırır ve sözünü ettiği romanın buna göre eksik olduğunu düşünür.

Ahmet, ertesi gün yine geneleve gitmek ister ve arkadaşından hiçbir şey sormadan bunu kabul etmesini ister. Amacı, Ahmet Mithat’ın *Mihnetkeşan* romanındaki düşkün kadınların hayatları ile genelevdeki kadınları karşılaştırmaktır. (Ahmet Mithat, 2000h, 40). Ahmet Mithat’ın *Henüz On Yedi Yaşında* adlı romanında iki yerde kendi romanı *Mihnetkeşan*’a atıfta bulunması dikkat çekicidir. Elbetteki bunun en büyük nedeni ikisinin de konusunun hayat kadınları olmasıdır. Öte yandan Ahmet Mithat’ın ilk atfın aksine burada *Mihnetkeşan* hikâyesini kısa ve sınırlı bulması ilgi çekicidir. Belki de madem orada bu konuyu ele aldın bir daha yazmaya ne gerek vardı sorusunu kimse sormadan önce kendisi cevaplayarak neden yazdığının gerekçesini vermek istemiştir.

Ahmet Mithat’ın *Karnaval* (1881) romanında Madam Hamparson Resmînin kadın-erkek ilişkileri üzerine yaptığı bir konuşmadan etkilenir. Zamanla ikisi arasında gizli bir aşk başlar. Zekayi bu durumdan haberdar olur ve onları kıskanır. Zekayi, sevgilisi Benli Helena ile ilişkisini iletirse Madam Hamparson’dan intikam almış olacağına da hükmettiğinden buna gayret eder. Bu duruma anlatıcı şu yorumu yapar: “...artık Benli Helena’yı gerçekten

*Paris'in bir La Dame aux Camelia'sı*¹³⁹ derecesine vardirmiştir” (Ahmet Mithat, 2000c, 175). Atfın Benli Helena'ya tanınır kılmak için yapıldığı açıktır. *La Dame aux Camelia* yani *Kamelyalı Kadın*, Alexandre Dumas Fils'in ilk baskısı 1848'de yayınlanan romanıdır. Bilindiği gibi romanın kahramanı “Kamelyalı Kadın” da bir hayat kadınıdır ve lükse ve zenginliğe önem verdiğinden kendine dost olarak zengin adamları bulur. Benli Helena da Zekayi ile parası için birlikte olur. Parası bitince de ondan ayrılır.

Ahmet Mithat'ın *Cellât* (1884) romanında bir zamanlar Stefani'ye gönül vermiş lakin ondan yüz bulamamış olan bir delikanlı, buldukları baloda Stefani'nin Andre Gocafo'ya yakın davranmasını kıskanır. İlk kez gördüğü bu Andre Gocafo'nun kim olduğunu merak eden bu delikanlı, çevresindekilerden onun hakkında bilgi almaya çalışır. Onun insanlardan kaçan ve genellikle kitap okuyan birisi olduğunu öğrenen delikanlı onun için budala yakıştırmaları yapar: “Öyleyse tahmin ve ümidimden daha budalaymış. Fakat ayıplanamaz. Şu hâlde Matmazel Stefani cenaplarına kendisini beğendirebilecek ve kendisine eş olarak alacak adam meğer bir **Don Kişot** olmalıdır ki, her iki taraf için de mutluluk mümkün olsun” (Ahmet Mithat, 2000j, 71). Cervantes'in kahramanı olan Don Kişot'a atıf yapılması çok olağandır, çünkü bu eser modern romanın başlangıcı sayıldığından dikkati çekmiştir. Ayrıca Don Kişot'un saflık derecesindeki hayalperestliği de burada tekrar vurgulanmıştır. Nasıl ki Dulcinea'ya âşık olan Don Kişot ona kavuşma hayaliyle yaşıyorsa Andre Gocafo'nun da Stefani'ye ancak hayallerinde kavuşabileceği belirtilmek istenmiştir.

Ahmet Mithat'ın *Bahtiyarlık* (1885) eserinin “Dördüncü Bap” adını taşıyan bölümü **Paris'te Bir Türk** başlığını taşır. Anlatıcı, bu romanına atıf

¹³⁹Romanın kahramanı olan Marguerite Gauter bir hayat kadınıdır ve roman onun Arman Duval ile olan ilişkisi üzerine kuruludur. Veremden ölen Marguerite Gauter'in evindeki eşyaları borçları yüzünden satılığa çıkarılır. Yazar- anlatıcı, açık artırma sırasında orada bulunur ve içerisinde bir yazı olduğu belirtilen *Manon Lescaut* adlı kitabı içerisinde ne yazdığını öğrenme hevesiyle satın alır. Kitabın ilk sayfasında “Manon, Marguerite'e, Alçakgönüllük” yazısı vardır ve Arman Duval diye imzalanmıştır. Armand Duval, yazar-anlatıcıyı bularak ondan satın aldığı bu kitabı satın almayı ister çünkü sevgilisi Marguerite'den bir anı olsun saklamayı ister. Yazar-anlatıcı kitabı ona hediye eder. Bu sayede aralarında bir samimiyet başlar ve Armand Marguerite ile arasındaki ilişkiyi anlatır. Bu romanda *Manon Lescaut* romanına (Fils, 2013, 17- 18, 24- 25) atıf yapılması ve Marguerite Gauter'in Manon'a benzetilmesi dikkat çekicidir.

yaparak *Bahtiyarlık* romanının kahramanı Senai de Berrak ile *Paris'te Bir Türk* romanının kahramanı Nurullah arasında bir kıyaslama yapar ve bu yolla kahramanı Senai hakkında eleştirel de olsa bir bilgi vermek ister:“ (...) *Hâlbuki Paris'te Bir Türk romanında İstanbul'dan Paris'e göndermiş olduğumuz Nasuh Efendi derecesinde zeki ve edip ve kâmil bir adam romanların eşhas-ı muhayyilesi meyanında dahi pek nadir bulunurlar. Paris'te Bir Türk romanının Nasuh Efendi medeniyet cihanının payitaht-ı umumisi olan Paris'te olur olmaz Fransızların bile giremeyecekleri âlemlere girip birçok garaib-i vukuat ve acaib-i hâlâtın mecma-ı esrarı kendisi olmuş ve gördüğü ve yaptığı şeyler kâmilen muhassenattan olmak üzere beş altı yüz sayfalık kocaman bir cilde zemin ve sermaye tedarik eylemiştir* (Ahmet Mithat, 2001a, 304). Anlatıcının *Paris'te Bir Türk* romanına ve roman kahramanı Nurullah'a atıf yapması aslında bir bakıma kendi romanlarını da bir kaynak olarak değerli bulduğunun açık bir işaretidir. Anlatıcının Senai'yi anlatırken kıyaslama yoluna gitmesi ve onun kafamızda canlanabilmesi için Nasuh'un iyi özelliklerinin sıralanması aslında bir anlatım tekniğidir. Anlatıcının bunu yaparken tarafsız kalamadığı açıkça görülmektedir. Ayrıca romanda kişilerin tanıtımında hâlâ yüzeysel kalındığı ve belirgin bir özelliği üzerinde durulduğu görülmektedir. Anlatıcının bu kıyaslamayla roman kişisini tanıtmayı amaçlamasının yanı sıra *Paris'te Bir Türk* romanına atıf yaparak henüz bu romanı okumamış olanlar varsa onlarda bir merak duygusu uyandırma niyeti de olabilir. Burada bu atfın sadece bir işlevi olmadığı açıktır, çünkü bu atf roman kişisi hakkında bilgi verdiği gibi onu eleştirmek amaçlıdır da.

Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sinde (1887) anlatıcı, Ziba'nın Şems Hikmet'lerin yalısına gelmesinin üzerinden bir sene geçtiğini ve bu süre zarfında onun kırlarda, bayırlarda dolaşmadığından renginin açılarak samani bir renge döndüğünü belirtir. Onun bu hali, “*Lü'lü-i Asfer*¹⁴⁰ romanındaki *Mayaniyama'nın rengi gibi ol(ur)*” (Ahmet Mithat, 2001c, 477). Ziba, çingene olduğu için sürekli sokaklarda dolaşmış; rengini esmerleşmiştir. Yazarın kendi romanına atıf yaparak aslında anlamı güçlendirdiği ortadadır. Öte

¹⁴⁰ *Lü'lü-i Asfer*, Ahmet Mithat'ın 1885 yılında Georges Pradele'den çevirdiği romandır.

yandan atfın tek işlevi bu değildir. Bu durum anlatıcının kişilerini tanıtmada gerek kendi romanlarından gerekse başka romanlardan faydalandığını da göstermektedir.

Ahmet Mithat'ın *Demir Bey Yahut İnkışaf-ı Esrar* (1888) romanında anlatıcı, Mustafa Kamerüddin'in Polini'ye duyduğu sevgiyi Virjini'nin Pol'e duyduğu sevgiyle kıyaslar: "*Kendisi Pol ve Virjini*¹⁴¹ hikâyesini bin defa okumuş bulunduğu muhabbet-i masumane ne demek olduğunu pekâlâ bildiği halde Polini'nin kendi üzerindeki tesirini Virjini'nin Pol üzerindeki tesirine de kıyas edemiyordu (Ahmet Mithat, 2002b, 315). Bilindiği gibi Pol ve Virjini, birbirlerini saf bir aşkla seven iki gençtir. Burada Polini ve Mustafa Kamerüddin arasındaki hislerin saflığını vurgulamak için anlatıcı bu esere atıf yapar. Anlatıcının ikisinin arasındaki saf aşkı anlatmada Pol ve Virjini'ye atıf yapması henüz Türk romanında duyguların anlatımının yeterince gelişmemesinden kaynaklanmaktadır. Alıntılar bölümünde duyguların anlatımında şiirlerden nasıl faydalandığı yukarıdaki bölümlerde görülmüştür. Bu açıdan atıfların da bazen bu amaçlarla yapıldığını söylemek mümkündür.

Anlatıcı Mustafa Kamerüddin'in Polini'ye olan sevgisini açıklamaya devam ederken başka romanlara da atıflar yapar. Bunlardan biri **Balzac'ın Soletillo** romanıdır¹⁴². Kamerüddin vaktiyle bu romanı okumuş ve çok

¹⁴¹ Bernardin de Saint Perre'in 1788'de yayımlanan bu eserini 1870'te Emin Sıddık tercüme etmiştir. Romanda insan- Allah ilişkisi, saf sevgi ve iyilik ön plandadır. *Pol ve Virjini* romanında, İle de France'ın Port- Louis şehrine Madam de la Tour kocasıyla birlikte kaçarak yerleşmiştir. Mösyö de la Tour, eşini Port Louis'de bırakarak Madagascara birkaç zenci almaya gider; ancak veba hastalığına yakalanarak ölür. Madam de la Tour, bu sırada hamiledir. Yanında sadece zenci bir hizmetçisi vardır. Burada Margeurite ile tanışır. Bu kadın bir köylüdür ve bir asilzade onu evlenme vadiyle kandırmıştır. Kadın hamile olduğunu gizlemek için evini terk etmiştir. Buraya geldiğinde oğlu Pol henüz bebektir. Bu sırada Madam de la Tour'un kızı dünyaya gelir ve adını Virjini koyar. Toprağı ekip biçerek geçinirler. Pol ve Virjini, kardeş gibi büyürler ancak büyüdükçe birbirlerinden hoşlanmaya başlarlar. Her ikisini de ailesi saf iyilikle ve dini duygularla büyütürler. Bu sırada Madam de la Tour'un teyzesi yalnız kalmak istemediğinden Virjini'nin yanına gelmesini, ona iyi bir eğitim verdikten sonra tüm mirasını ona bağışlayacağını söyler. Aile bu işe sıcak bakmasa da valinin ısrarıyla Virjini'yi onun yanına gönderiler. Pol, o gidince adeta çılgına döner. Virjini'yle mektuplaşabilmek için anlatıcıdan okuma yazma dahi öğrenir. Fakat Virjine dönüş yolundaki bir deniz kazasında ölür. Pol, onun ölümünden sonra herkese küser, kimseyle konuşmaz ve nihayetinde Virjini'nin ölümünden iki ay sonra ölür (Pierre, 1963).

¹⁴² Atıf yapılan Balzac'ın *Soletillo* adlı eserini tespit edemedik. *Demir Bey Yahut İnkışaf-ı Esrar* adlı eser 1305/1888'de yayımlanmıştır. 1888'den önce Türkçeye çevrilen Balzac romanı olarak sadece 1886'da Abdullah Cevdet tarafından çevirilen *Üvey Ana* vardır, fakat bu romana ulaşamadık. *Üvey Ana* adıyla ulaşabildiğimiz iki eser vardır. Bunlardan birincisinin, *Tasvir-i Efkâr*'da 1292/1875'te basılan *Üvey Ana* adlı dört perdelik bir dram

etkilenmiştir. Atıf yapılan bir diğer roman **Jean Jacques Rousseau'nun *Nouvelle Heloise***'dir¹⁴³ (Ahmet Mithat, 2002b, 382- 383). Anlatıcı bu iki romanı örnekleyerek Kamerüddin'in Polini'ye duyduğu sevginin ne kadar saf olduğunu gözler önüne sermeye çalışır.

Bir gün Polini ve Vikont, Mustafa Kamerüddin hakkında konuşurlar. Vikont, Polini'nin ondan hoşlandığını zanneder. Aralarında geçen diyalogta Polini kendisini **Matmazel Margarit'e**, Mustafa Kemerrüdin'i de **Octave Feullet'in** fakir delikanlısına¹⁴⁴ benzetir. Kemerrüdin'le fakir delikanlı arasında terbiye ve ahlak açısından bir bağ kurar: "*Delikanlının hal ve şanından o kadar iffet ve ulüvv-i cenabını anlayıp hükmediyorum ki eğer Octave Feullet'nin fakir delikanlısı gibi ben de bununla bir viran hisar üzerinde bulunacak olsam şanı masumiyet-i nisvaniyeme halel gelmesin diye mutlaka kendisini hisardan aşağıya atacak*" (Ahmet Mithat, 2002b, 445- 446). Burada Kamerüddin ile Maxime arasında ahlaki açıdan bir benzerlik kurulmaya çalışılmıştır. Bu açıdan bu atıf da anlamı güçlendirmektedir. Aynı zamanda Kamerüddin'in ahlakının ortaya konulmasında bilinen bir roman karakterinden faydalanılması bir anlatım tekniğidir.

tiyatro oyunu olduğunu gördük. İkinci eserin ise Mehmed Sırrı'nın yazdığı 1340/1921'de basılan bir roman olduğunu tespit ettik. Balzac'ın *Soletillo* adıyla anılan eserine ulaşamadığımızdan konusu hakkında bir bilgi edinemedik; ancak buradan anlaşıldığına göre o romanda da şehvetten uzak, saf aşk anlatılmaktadır.

¹⁴³Rousseau'nun *Julie ou la Nouvelle Héloïse* yani *Yeni Helen* romanı 1761'de basılır. Gürsel Aytaç'a göre J. J. Roussau'nun bu romanı psikolojik romanın dünya edebiyatındaki ilk örneğidir (Aytaç, 1999, 239). Mektup tekniği ile yazılan bu romanda Julie d'Etanges'la öğretmeni Saint Preux'nün aşkı anlatılır. İki genç, Abelard'la Heloise arasında yüzyıllar önce yaşanmış aşkı adeta yeniden yaşarlar. Öte yandan Julie'nin babası kızını varlıklı biriyle evlendirme niyetinde olduğundan bu aşkı onaylamaz. Bunun üzerine Saint Preux, İsviçre'den ayrılarak Paris'e gider. Paris'ten Julie'ye mektup yazmaya başlar. Bir gün Julie'nin annesi mektupları bulur ve okuduğunda çok üzülerek vefat eder. Julie bu olaydan sonra Saint ile ilişkisine son verir ve babasının isteğine uygun olarak soylu biriyle evlenir. Saint, Julie'nin evlenmesinden sonra çok üzülerek intihara kalkışırsa da başarılı olamaz. Sonunda uzun bir seyahate çıkar. Aradan altı yıl geçer. Bir gün Julie kocası M. De Wolmar'a Saint ile olan eski ilişkisinden bahseder. Bu sırada iki çocuk sahibidir. Wolmar karısı ve eski aşığının erdemlerini ölçmek için Saint'i davet eder. Önceleri normal bir şekilde yaşarlar ancak aradan bir zaman geçince Julie ve Saint'in aşkları yeniden depreşir. Sonunda Saint, İtalya'ya gider, Julie ise zatüreden vefat eder. M. de Wolmar karısının ölmeden önce yazdığı mektubu Saint'e iletir (Rousseau, 1943) .

¹⁴⁴*Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi* adlı eser 1881 yılında Ahmet Mithat tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Maxime ve Marguerite gezerlerken bir hisar içinde kilimli kalırlar. Vakit geç olmaya başlayınca bir kadınla bir erkeğin yalnız başına kalmasının Marguerite'in namusuna leke getireceğini düşündüğünden Maxime, kuleden aşağı atlar. Maxime, düşerken sol kolundan yaralandığından uzun bir müddet hasta yatar. Marguerite onun bu düşünceli hareketine minnettar olur ve ona olan sevgisi artar (Feullet, 1938, 134- 142).

Polini, kimsesiz bir kızdır. Onu himaye eden Duran ailesi çiçekçilikle geçinmesi için ona bir iş yeri açarlar. Duran ailesinin oğlu Vikont Duran, Polini'ye âşıktır lakin kızın kimsesiz oluşu ve fakirliği aralarında bir seviye farkı doğurur. Yine de onunla evlenmek ister. Kont, oğlu ile evlenmesi için Polini'ye tek bir şart sunar; o da soyunu tespit etmesidir. Kontes, kocasının bu şartı üzerine bir araştırma yaparak Polini'ye yardımcı olmak ister. Buna göre önce yetimhaneye başvurarak Polini'nin annesinin onu bıraktığı manastırı öğrenir. Annesinin onu teslim ederken bir de çanta teslim ettiğini ve çantayı Polini'ye teslim edeceklerini haber verdiklerini Polini'ye bildirir. Polini bu haberi alınca çok sevinir ve sevincini Kamerüddin ile paylaşır, fakat o Polini gibi bu habere sevinmez. Sadece memnun olmuş görünür, çünkü Polini'yi sevmektedir ve Vikont ile aralarındaki seviye farkına bu yüzden memnundur. Onun bu halini anlatıcı şu şekilde anlatır: *“Ancak insan bir meselede ne kadar duçar-ı ye’s olsa mutlaka ve behemal bir ümit köşeciği az çok yine mucib-i tesliyeti olur. İdama mahkûm olan caninin cellât önünde baş eğmesiyle cellâdın satırı inmesi arasında dahi behemal bir ümit hüküm sürer ki Victor Hugo “Bir Mahkûmun Son Günü”¹⁴⁵ nam eserinde bu ümidi pek hakimane bir surette tavzih eylemiştir”* (Midhat, 2002b, 474). Anlatıcı, Hugo'nun bu eserinden örnek vererek ümit duygusunun bu eserde ustaca açıldığını belirtir. Kamerüddin'in ümidinin de buna denk tutulması anlamı güçlendirmektedir.

¹⁴⁵ 1829'da basılan bu eserde, idama mahkûm edilen bir adamın son günlerinde içinden geçirdikleri anlatılır. Bu nedenle mahkûmun ne adı, ne de hangi suçtan orada olduğu hakkında bir bilgi verilmez. Önceleri kürek cezasına çarptırılmaktansa ölmeyi yeğleyen mahkûm, ölüme yaklaştıkça bu düşüncesinden uzaklaşarak kendisi öldükten sonra geride kalacak olan annesi, karısı ve en fazla da küçük kızı için endişelenmeye başlar. Hugo, eserinde ölümü sorgularken (insan gerçekten ölüme hazırlanabilir mi?) insanların başkasının ölümünü zevkle izlemesini de eleştirir. Hugo, ortaçağın sonunda gelen aydınlık çağı ile kilisenin Avrupada hâkimiyetini yitirmesini, ondan sonra gelen 1789 Fransız Devrimiyle de kralın hâkimiyetini yitirmesini olumlu bulur. Ancak ona göre bu ikisinden kurtulmak yetmez bunlardan sonra insanın özgürlüğünü elinden alan ve uygar bir ceza şekli olmayan idamın ve onun simgesi olan cellatın da ortadan kalkması gerekir (Hugo, 2014). Bu kitapta ilgi çeken şey kitabın başında yer alan önsözdür. Tıpkı bir tiyatro oyunuymuş gibi diyalogların olması, dahası diyaloglarda önce romantizm hakkında sözler söylenildikten sonra *Bir İdam Mahkûmun...* adlı kitap üzerine konuşulması ilginçtir. Bu kitabın ne amaçla yazıldığı üzerinde kişilerin kendi aralarında tartışmaları aslında bir bakıma yazarın niyetini ortaya koyma çabasıdır. Özellikle Sıksa Beyefendi adındaki bir adamın bu kitabın acımasız, ahlaksız, değersiz olduğunu söylemesi çarpıcıdır ve okuyucuda merak hissi uyandırır (Hugo, 2014, xli). *Bir Mahkûmun Son Günü* adlı eser Türkçeye 1886'da Ali Nihat tarafından çevrilmiştir.

Ahmet Mithat'ın *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* (1888) romanda anlatıcı, bugün gazetelerde okudukları şeylerin adeta masal olduğunu zannetdiklerini söyler. Öyle ki Amerika'nın nasıl bir "ifrat ve tefrit"te olduğunu örneklerle göstermeye çalışan anlatıcı, bir dava ilanından da örnek verir. Daha sonra da şunları söyler: "*Görüyorsunuz ki size Amerika'yı biraz tanıttirmek maksadına mübteni bulunan işbu birinci babımız dahi bir mukaddime-i saniyeye dahi hitam vererek asıl maksuda şüru etmezden evvel size şunu da haber verelim ki bize Amerika'nın ifrat veya tefrit- perestliğini ve fakat bunların ikisi ortasındaki muhayyir-ukul olan terakkiyatını cümleden ziyade tanıttirmiş olan şey **Paris en Amerique**¹⁴⁶ yani Amerika'da Paris nam eserdir. Vakıa bu eser sırf hayalden ibaret ise de Amerika'yı bihakkın tanıttiracak ve okuyanların dahi hayalini açtıkça açacak gayet güzel bir kitaptır...*" (Ahmet Mithat, 2002c, 561). Ahmet Mithat'ın romanlarının coğrafyalarının geniş olduğunu daha önce de belirtmiştik. Her anlamda okuyucusuna bilgi vermek isteyen yazar, bu farklı coğrafyalar sayesinde okuyucularını bazen oraların kültürel durumları, tarihleri, coğrafyaları, yaşayış ve adetleri, bazen de teknik gelişmeleri hakkında haberdar etme arzusundadır. Bu amaçla yazdığı eserlerinden birisi de *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*'dır ve yeri gelmişken bu romanını nereden hareketle yazdığı hakkında okuyucularına bir bilgi vermek ister.

Ahmet Mithat'ın *Ahmet Metin ve Şirzat Yahut Roman İçinde Roman* (1892) eserinde Ahmet Metin, çok büyük bir önem vererek kotrasının inşasına girer ve bu yolda ne kadar kitap varsa yardımcısı George Gusar'la okur. Okuduğu *Şirzat* romanın da etkisiyle arkadaşı Geroge Gusar'a bu romanın izini sürmekten söz edince dostu ona "*Öyle ise siz dahi bir **Hasan Mellah** olacaksınız*" der (Ahmet Mithat, 2013, 48). Ahmet Metin bu sözden bir şey anlamayıp şaşırınca dostu sözüne devam eder: "*Bizim romancı **Ahmet Mithat'ın Hasan Mellah** namında bir romanı vardır. **Hasan Mellah** o romanın kahramanıdır. Siz dahi ona benzemek istiyorsunuz...*" (Ahmet Mithat, 2013, 48). Ahmet Metin, bu söz üzerinde daha önce bu romanı okumadığından hemen o gece romanı bularak okur. Dostunu ikinci

¹⁴⁶ Fransız yazar Édouard René de Laboulaye'nin (1811-1883) 1863'te basılan romanıdır. bkz. http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Ren%C3%A9_de_Laboulaye (Erişim: 10.12.2014)

görüşünde “- *Evet! Ben de yeni bir Hasan Mellah olacağım. Fakat bir Cuzella’yı aramaya çıkmayacağım. Bir Şirzat’ı aramaya çıkacağım. Hatta yaptırmakta bulunduğum sefineye dahi Hasan Mellah gibi ‘Meliketü’l- Bahr’ tesmiye eyledim...*” der (Ahmet Mithat, 2013, 48). Burada araya anlatıcı girerek onun kendisini Hasan Mellah ile kıyaslamasında bir hata yaptığını söyler, çünkü Hasan Mellah “*bir bahriye topçusu olduğu halde kendisi dahi asıl bir bahriye inşaiye mühendisi (dir)*” (Ahmet Mithat, 2013, 48). Öte yandan anlatıcıya göre bu büyük bir noksan değildir, çünkü mayası ve yeteneği varsa herşeyi başarabilir. Burada anlatıcının, kendi romanı olan *Hasan Mellah*’a atıfta bulunarak Ahmet Metin’i de seyahate sürüklemesi romanının başlangıç noktasını oluşturma çabasındandır. Buna göre Ahmet Metin, hemen her şeyi yaşayıp tükettikten sonra nefisini köreltmış bir şekilde evlenmeyi istediğinden onun bu isteğini yerine getirilebilmesi için bir yolculuğa çıkması zorunludur. İşte buna bir başlangıç arayan anlatıcı, bu başlangıcı yine kendisinde bulur. Elbette Ahmet Mithat isteseydi bu başlangıcı Batılı başka bir romanda da bulabilirdi lakin kaynağı kendinde bulması *Hasan Mellah* romanını çok iyi bilmesinden dolayı fazla uzağa gitme zorunluluğunu ortadan kaldırmaktadır. Bunun yanı sıra kendisinin de bir yazar olarak referans alınabileceğini göstermektedir. Bununla birlikte belirtmemiz gerekir ki geleneksel anlatı türlerinin birçoğu bir yolculukla başlar ve kahramanın iyiye, güzele, olumluya dönüşümü ile sonuçlanır. Bu romanda da yolculuk sonucunda romanın başkahramanı olmasa da ikinci derecede önemli kahramanı olan Neofari olumsuz özellikleri olan bir kadinken romanın sonunda doğru yolu bularak kocasına ve yuvasına döner.

Ahmet Metin ve ona kotrasında eşlik edecek olan Hüseyin Basri, bir gün konuşurlarken konu Şirzad-i Selçuki’ye gelir. Ahmet Metin onun hakkında detaylı bilgiler verdikten sonra Hüseyin Basri bundan çok güzel bir roman çıkacağını belirtir. Ahmet Metin de aldığı eski kitabın sahibinin de aynı fikirde olarak romanını Şirzat üzerine kurduğunu ifade eder. Bunun üzerine Hüseyin Basri, demek kendi seyahatlerine de bu romanın katılacağını söyler. Ahmet Metin onu onaylayarak Şirzat’ın romanını okuduğu zaman onun dolaştığı yerleri gezip görmek hevesine düştüğünü ve bu yüzden onun izinden gideceklerini ifade eder. Hatta kendisine bir Şirzat süsü vermek

istediğini de itiraf eder. Onun bu sözünü Hüseyin Basri “-Bir **Hasan Mellah** süsü diyorlar” şeklinde düzeltir (Ahmet Mithat, 2013, 78). Ahmet Metin ise bu düzeltmeyi doğru bulmaz, çünkü ona göre asıl Hasan Mellah, Şirzad’dır. Hasan Mellah süsü verenler Şirzad’ı bilmediklerinden öyle süs vermişlerdir: “Eğer kendisine bir kotra yaptırarak cevelanat-ı bahriye icrasına çıkan herkese **Hasan Mellah** demek lazım gelir ise, Avrupa’da safa-yı bahri meraklılarının kâffesini de birer **Hasan Mellah** addetmek lazım gelir” diyerek bu düşüncesinin nedenini açıklar. (Ahmet Mithat, 2013, 78). Burada anlatıcının kendi romanı *Hasan Mellah*’a atıf yapması onun da macera romanı olmasından ve kahramanlarının denizcilikle uğraşmasından çok her deniz seyahatine çıkanın Hasan Mellah olarak anılamayacağı vurgusudur. Bu durum Ahmet Mithat’ın bu romanının *Hasan Mellah*’tan farklı olacağını okuyucuya bildirme çabasıyla birlikte üstü kapalı olarak *Monte Kristo Kontu*’na¹⁴⁷ da bir göndermedir, çünkü bu roman yayımlandığı tarihte dünya çapında ün kazanmış ve örnek alınmıştır. Hatta Ahmet Mithat da *Monte Kristo Kontu* romanına nazire olarak *Hasan Mellah*’ı yazdığını açıkça söyler. Öte yandan bu tarzdaki tüm romanları *Monte Kristo*’ya öykünüyor diye düşünmek çok yanlıştır. Bunun yanlış olduğunu *Monte Kristo* ile değil de kendi romanı *Hasan Mellah* ile örneklendirmesi ise anlatıcının bilinçli bir tercihidir; kendinin bir yazar olarak ve özellikle de *Hasan Mellah* romanının bir roman olarak değerli gördüğünü göstermektedir.

Romanda seyahatlerine devam ederlerken Yunanis’tan üzerinden geçerler ve Arkadi adlı yere gelirler. Bunun üzerine Ahmet Metin Arkadi ahalisinin en meşhur “mabud”larından olan Pan’ın hikâyesini anlatır. Nikolso ve Neofari hikâye üzerine şu yorumu yaparlar:

*Nikolso: Alınız size bir zemin daha ki işin içine birkaç peri, birkaç prens filan daha katılsa ve **Fenelon** gibi bir de kudret-i kalemiye sahibinin eline düşse bir ala **Telemak** hikâyesi daha husule gelir.*

*Neofari: O kudret-i kalemiye olduktan sonra birçok **Telemak** hikâyeleri husule getirecek olan zeminler bu taraflarda nadir değildir. Buralarda bir kaya*

¹⁴⁷ Alexandre Dumas Pere’nin bu romanı Türkçeye ilk olarak 1872’de Teodor Kasap tarafından çevrilmiştir. Daha sonra 1882’de *Kont Monte Kristo* adıyla yeniden çevrilmiştir ancak bu seferki çevirinin kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir (Yağcı, 2011, 260).

bir mağara yoktur ki onun hakkında mitoloji zamanlarından kalma bin hikâye-latife mezkûr olmasın..." (Ahmet Mithat, 2013, 261).

Burada atıf yapılan Fenelon'un *Telemak* adlı eseri de o dönemde Türk okuru tarafından severek okunmuştur. Bu atıf, Ahmet Mithat'ın romanlarında bilgi verme özelliğinin bir sonucudur. Yunan adalarının hemen her yanının mitolojik hikâyelerle dolu olması bu hikâyenin Nikolso'nun hatırına gelmesine neden olur. Burada anılması bu açıdan anlamlıdır.

Anlatıcı Ahmet Metin, *Hasan Mellah* romanını okuduktan ve kendisi ile onun arasında bir benzerlik kurduktan sonra onu yeni Hasan Mellah adıyla anar: "*Bizim yeni **Hasan Mellah** ertesi sabah biraz da mutadına geç vakitte uykudan kalktığı zaman adeta hasta gibi bir halde idi...*" (Ahmet Mithat, 2013, 155). Burada yazarın kendi romanı *Hasan Mellah*'ı çok beğendiği ve hemen her fırsatta ona atıfta bulunma arzusu hissettiği açıktır. *Hasan Mellah* romanını birden fazla olayın iç içe geçmesi, kahramanlarının çokluğu gibi sebeplerden dolayı üstün bulan Ahmet Mithat'ın bu tavrı da önemlidir, çünkü bu durum bir yazar olarak onun olaylardaki karmaşayı ve kişilerin çokluğunu önemseydiğini ortaya koymaktadır.

Ahmet Metin, Neofari'ye Şirzat'ın hikâyelerini anlatır. Bunların birisinde Ahmet Metin, Şirzat ve Roza'nın yakaladıkları bir keçiye yediklerinden bahsederken Neofari hayvanı çiğ çiğ mi yediklerini sorar. Ahmet Metin: "*Neden? Bizim eski **Robenson** sizin yeni Robenson'dan daha mı acizdir? Bu keçiden öyle bir kebab yapıldı ki ağzınıza layık*" şeklinde bir cevap verir (Ahmet Mithat, 2013, 652). Robenson Cruzoe'nun da ıssız bir adada hayatta kalmak için neler yaptığı bilinmektedir. Öte yandan anlatıcı Şirzat tarihi bir kişi olduğundan onu eski, Robenson'u ise yeni olarak tanımlamıştır.

Ahmet Metin, Şirzat'ın hikâyesine devam ederek bir gün yine Şirzat'ın yakaladığı bir kaplumbağayı yemek için neler yaptığını anlatır. Şirzat'la Roza'nın, hayvanın kafasını çıkarmasını beklediklerini ve hayvan kafasını çıkarır çıkarmaz da Şirzat'ın hayvanın kafasını kestiğini söyler. Şirzat'ın hayvanın kabuğunu çıkarmakta oldukça zorlandığını ve sonunda tıpkı bir midye gibi açıp Roza'yla yediklerini, diğer kaplumbağayı da kaçmasını diye

kuşağına sarıp ağacın dalına astığını ifade eder. Neofari bu sırada, “-*Hikâye yavaş yavaş Robenson Cruzoe*¹⁴⁸ hikâyesine hakikaten müşabehet peyda eyliyor” diye söyler (Ahmet Mithat, 2013, 656). Anlatıcının *Robenson Cruzoe* ile romanını özdeşleştirmesi hem bu hikâyenin o dönemde oldukça sevilerek okunmasıyla hem de Robenson’un hikâyesinin ilginçliği ile alakalıdır. Nasıl ki bir adaya düşen Robenson şartlar gereği hayatta kalmak için türlü aletler yapar ve avlanmayı öğrenirse Şirzat da hayatta kalmak için tıpkı Robenson gibi avlanmayı öğrenir.

Ahmet Metin, Şirzad-ı Selçuki hikâyesini Neofari’ye tamamen anlatıp bitirdikten sonra anlatıcı şunları söyler: “*İşte Ahmet Metin eski Robenson hikâyesine burada hitam verdi ki vakit dahi uyku zamanı olduğundan ve bu gün Vantutena Adası üzerinde seyr ü seyahatleri hamlıkları hasebiyle ikisini de yorup uykuya muhtaç bıraktığından iki refik kamaralarına çekilerek yataklarına girdiler...*” (Ahmet Mithat, 2013, 678). Burada anlatıcının Şirzat hikâyesini Robenson hikâyesine benzetmesi her iki kahramanın da adaya düşmeleri sebebiyledir. Robenson, denizlere açılıp maceraya atılmak için evini terk etmiş; önce Fas’a oradan Brezilya’ya ve en son Güney Amerika sahillerinde iken içinde bulunduğu geminin batması ile bir adaya düşmüş ve burada yirmi sekiz yıl yaşamak zorunda kalmıştır. Şirzad-ı Selçuki hikâyesinde de yolculukları sırasında Akdeniz’de yaşanan büyük bir fırtına

¹⁴⁸ *Robenson Crusoe*, Daniel Defoe’nun 1719 yılında ilk baskısı yapılan romanıdır. Defoe’nun bu romanını Alexander Selkirk adlı bir İskoç denizcinin bindiği geminin batması ile dört yıl bir adada yalnız başına yaşamak zorunda kalması ve daha sonra kurtarılmasından esinlenerek yazdığı belirtilir. Romanda Robenson, babasının tüm karşı çıkışına karşın evini terk edip gemiyle seyahat etmeye başlar. Bindirdiği ilk gemi fırtınaya tutulur, fakat gemiden sağ salım kurtulur. Tüccarlık yapma isteğiyle Avrupa’ya mal götürmek için başka bir gemiye biner; ancak bu gemi de Faslı korsanlar tarafından esir alınır. Bu nedenle Fas kıyılarındaki bir limana esir olarak götürülür. Oradan kaçarak bir başka gemiyle Brezilya’ya gider. Orada esir ticaretiyle uğraşmak isteyince yeniden bir gemiyle yola çıkar, fakat bu gemi de Güney Amerika sahillerindeki bir kayaya çarpıp parçalanır. Gemiden sağ olarak sadece Robenson kurtulur ve tam otuz beş yıl sürecek olan ada yaşamı başlar. Burada doğada yalnız başına yaşamayı öğrenen Robenson’un bu yalnızlığı yirmi dört yıl sürer. Bir gün adadaki vahşiler ona saldırır, fakat o elindeki ateşle yerlileri korkutarak kaçar. Bu sırada içlerinden birini de esir alarak adını Cuma koyar. Cuma’ya İngilizcenin yanı sıra gündelik hayata dair pek çok şey öğreten Robenson’un bu hayatı bir İngiliz gemisinin adaya gelmesi ile son bulur. Robenson, Cuma ile birlikte vatanına döner. Öldü sanılarak el konulan mallarını noterde onaylatarak geri alır. Evlenir, ikisi oğlan, biri kız üç çocuğu olur. Yedi yıl bu şekilde yaşadından sonra yeniden yolculuğa çıkma özlemi duyar ve Güney Amerika’ya doğru yol alır. İkinci kitapta, buradan başlanılarak onun Brezilya, Çin, Sibiry ve Moskova’da yaşadığı türlü maceraları anlatılır. Hamburg’da dört ay kaldıktan sonra Londra’ya varır ve yetmiş iki yıllık bu karışık yaşamdan sonra inzivaya çekilir (Perre, 2013).

Roza'nın gemiden düşmesine sebep olmuş ve Şirzat da onun peşinden atlayarak onu güçlkle kurtarmıştır. Şirzat ve Roza, tıpkı Robenson gibi ıssız bir adaya çıkmışlar ve burada beş buçuk ay zaman geçirdikten sonra tesadüfen gelen bir Türk gemisi tarafından kurtarılmışlardır. Bir adaya düşmeleri; orada hayatta kalmak için birçok şeyi öğrenmeleri; sonunda kendi milletinden olan başka bir gemi tarafından kurtarılmaları her iki romanda da aynı olduğundan Şirzat ile Robenson özdeşleştirilmiştir.

Romanda Vasiliki ile Süreyya Efendi arasındaki aşk ortaya çıkınca Ahmet Metin ikisini nişanlar. Neofari ise bu nişana çok şaşırır, çünkü ikisi arasında din farkı vardır. Ahmet Metin ise bunun sorun olmayacağını, çünkü Vasiliki'nin pek ala Müslüman olabileceğini ve Müslüman olmayıp Nasranî kalsa bile bir Müslüman'la evlenebileceğini ifade eder. Düşüncesini kuvvetlendirmek için atıf yapar: *“Tamam **Oktave Feuillet**'nin kalem-i maharetiyle bast ve temhide layık bir zemin değil midir? Müşarünileyh o meşhur **Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi** romanına sarf eyledikleri emeklerin nisfından azını buna sarf etmiş olsa idi **Bir Fakir Delikanlı** romanından dört kat ala bir roman vücuda gelebilir idi”* (Ahmet Mithat, 2013, 711). Bu romanda iki sevgili arasında bir din farkı yoktur; ancak Maxime, babasının serveti tükenince fakirleştiğinden zengin ve soylu olan Marguerite'e layık olmadığını düşünerek ona açılmaz. Marguerite de zamanla Maxime'i sever fakat o da servetini aralarında bir engel olarak gördüğünden ona yaklaşamaz. Ne zamanki Maxime'e miras kalıp da zenginleşir (zaten asildir) o zaman iki genç arasındaki engel de ortadan kalkar. Burada anlatıcının bu vurgusu Octave Feuillet'in yetenekli bir yazar olduğunu düşündüğünü açığa çıkarmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Gönüllü* (1897) romanında anlatıcı Recep Köso ile Filomene'nin ne zamandan beri ve nasıl birbirlerini sevdikleri hakkında *“...Bu bapta tarafımızdan verilecek izahat pek az kalmıştır. Zira şu roman koca Bernardin de Saint Pierre'in **Paul et Virginie**'si gibi iki çocukta sevda denilen şeyin ilk suret-i masumesini nasıl peyda olduğunu göstermek için kaleme alınmadığından daha çocukluklarından beri Recep ile Filomene'in iki familya arasındaki münasebat-i iştirakiyyeden dolayı sık sık buluşarak birlikte oynadıklarını ve o zamandan bed ile bir suret-i masumanede seviştikleri gibi*

Recep, Filomene'den üç dört yaş daha büyük olmak hasebiyle sinn-i temyize daha evvel kendisi vasıl olarak Filomene hakkında daha ne gibi hissiyatla ihtisasa başladığını ve Recep, köylerde delikanlılık hükmünü icraya başlayarak her halde hukuk-ı tabiyyesinden istifadeyi bilen bir delikanlı gibi yaşadığı seneler zarfında Filomene dahi yetişip gelişmiş bulunmasıyla kendi kalbindeki tatlı hisleri kıza dahi nasıl anlattığını ve Filomene'in de kalbinde zaten böyle birtakım hevesler uyumakta bulunmasıyla Recep'in daha ilk ihtisatı üzerine o heveslerin nasıl uyandığını... “ şeklinde uzayıp giden bir açıklama yapar (Ahmet Mithat, 2000i, 238). Recep Köso'nun Filomene'ye olan sevgisinin başka sevgilerle kıyaslanamayacağını ve asla Filomene'nin onun bir eğlencesi olmadığını vurgular Burada *Paul ve Virginie* romanına atıf yapılması, bu romanda Pol ve Virjin'in çocukluktan ergenliğe girdikleri ve birbirlerini sevdiklerini anladıkları kısımların detaylı bir şekilde ele alınmasındandır. Kendi romanının bir farkını ortaya koymayı amaçlayan anlatıcı, bu romana atıf yaparak kendi romanındaki Recep Köso ve Filomene arasındaki aşkın *Pol ve Virjin'i* romanında anlatılan aşktan farklı olduğunu vurgulamak istemektedir.

Ahmet Mithat'ın *Mesail-i Muğlâka* (1898) romanında anlatıcı, her zamanki kıyafetleri yerine Madame De Rouse Bouton'un oldukça kapalı ve tepeden tırnağa kadar siyah bir elbise giyindiğini, ayrıca şapka, velot¹⁴⁹ ve eldivenlerinin de siyah olduğunu belirtir. Bu durumu şöyle örneklendirir: “...yüzünü kâmilten örtmek ne demek? Öyle bir hareket-i eblehanede bulunacak olsa polisin nazarı dikkatini kendisinden sarf ettiremedikten fazla bilakis celbederdi. **Aleksandr Duma** bazı romanlarında ve bilhassa **Monte Kristo'da** bu mahareti bazılarına öyle bir suret-i üstadanede icra ettirir ki badi-i teemmülde insanın bunu mübalagaya haml edeceği gelir ise de hiç de mübalaga değildir. Hele kadınların bu hususta peyda eyledikleri maharet adeta muhayyir-i ukuldur” (Ahmet Mithat, 2003a, 316- 317). Anlatıcı, Madame De Rose Bouton'un bu şekilde giyinmesinin kendisini kimseye göstermemek ve tanıttirmamak için olduğunu açıkça anlaşıldığını ifade eder. Anlaşılan anlatıcı, Alexandre Dumas'nın romanlarını ustaca

¹⁴⁹Fransızca velout; şal, tül, ince örtü.

bulmaktadır, özellikle de onun *Monte Kristo Kontu* romanını. Buradaki bilgi ise onun romanlarındaki bu gizlenme unsurunun hayali değil gerçek olduğudur.

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1889) romanında anlatıcı, Dilber'in Celal beyin elinde adeta bir oyuncağı olduğunu ve onun hemen her gün Dilber'i başka bir kıyafette giydirerek resmini yaptığını belirtir. Celal beyin, bu davranışından Dilber'in sıkıldığını, fakat sesini dahi çıkaramadığını ve onun kendisini azarlamasına üzüldüğünü ifade eder. Öte yandan Dilber burada rahattır da: *"Dilber, vücuden gördüğü rahat ve asayişin tesiriyle haftalar, aylar geçtikçe güzelleşiyordu... Yaz günleri ekser öğleüstünde elinde bir Fransızca kitap olduğu halde bahçenin akasya ağaçlarıyla bir zümürdine benzeyen kameriyesindeki köşe-i inzivasına çekilerek bu sükûn-i vahdeti hiçbir kimse tarafından ihlal edilmemek için hariçten nüfuz edecek nazarlardan gizlenerek en mahfi bir cihetinde oturur; etrafındaki ağaçların dillerinden güya kendisini temaşa etmek için küçücük başlarını uzatarak ötüşen kuşların nağamatı bala-yı serinde aheng-i letafet hâsıl ettiği zaman "Pol ve Virjini"yi mütalaa ile meşgul olurdu. Oh, bu küçük Virjini ne mutlu! (...) Fakat Pol'un git gide reside-i sema olarak atebe-i ulûhiyete yüz süren emvac-ı heyecan-engiz-i umman içinde mahv ve nabadid olduğunu okuduğu zaman Virjini'nin halini önüne getirdiği gözlerinden kitabın üzerine bir iki damla yaş dökülmüştü"* (Samipaşazade Sezai, 2005, 46). Aslında anlatıcının fakir bir kız olan Dilber'e Fransızca bir kitap okutturması yerinde olmamıştır. Elbette bu eseri orijinalinden okuduğu izlenimi yoktur; ancak yine de bu eser onun kendi kültürel tabanı ile bir zıtlık teşkil eder. Belli ki o dönemde çok sevilen bu romanın herkes tarafından bilindiğini düşünen anlatıcı, o hikâyeden hareketle Dilber'in bulamadığı mutluluğu bu hikâyede aradığını göstermek istemektedir. Dilber'in romanda kayınvalidesi ve eltisi tarafından hor görüldüğünü; ayrıca eşi Celal'in onun duygularını hiçe sayarak oyuncak bir bebek gibi şekilden şekle soktuğu bilinmektedir. İşte tüm bunlardan uzak Dilber'in en mutlu olduğu zamanlar *Pol ve Virjin*'i hikâyesini okuduğu zamanlardır.

Fatma Aliye Hanım'ın *Muhadarat* (1892) romanında Fazıla'nın samimi arkadaşı Fevkiye kendisiyle dertleşmeye gelir. Fevkiye kocası Nabi'nin harcamaları yüzünden mücevherlerini sattığını söyler ve bu durumu anne ve babasının duymasından korktuğunu belirtir. Fevkiye, bu kadar şeye kocasını sevdiği için katlandığını ifade edince Fazıla ona, kendisinden ondan daha fazla mutsuz olduğunu, çünkü kocasının kendisini sevmediğini söyler. Fevkiye bu duruma çok şaşırır. Fazıla ona: “-Fevkiye, hani ya senin **Eugene Sue'nin romanındaki Madelein'e**¹⁵⁰ benzettiğin Fazıla yok mu? İşte onun kocasına hiç tesiri olamadı.” der (Fatma Aliye, 2012, 216). Fevkiye, Fazıla'yı Madelein'e güzellik ve çekicilik yönüyle benzetmiştir; yoksa arkadaşını kötü bir kadın olarak tanımlamaz. Madelein herkesi baştan çıkarabilecek bir kadinken Fazıla'nın evdeki kocasına dahi hükmü geçmez ve bundan duyduğu üzüntüyü arkadaşına bu benzetme ile anlatmak ister.

Romanda Mukaddem, Fazıla'yı araba içinde görünce onun ölmediğini anlar. Öte yandan doktoru Mukaddem'in hayal gördüğünü düşünür. Fazıla'ya bir çocuk vasıtasıyla buluşmak için Mukaddem'e bir mektup gönderir. Doktor hâlâ bu duruma inanmadığından mektubun başka bir kadından geldiğini ve Mukaddem'in hastalığı sebebiyle Fazıla'nın yazısına benzettiğini düşünür; fakat Mukaddem'in hali kötü olduğundan gitmesine izin verir. Doktor bu buluşmada Mukaddem'e eşlik eder. İki birlikte sahilde Fazıla'yı beklerlerken doktor gelecek kadını Mukaddem gördüğünde onun başkası olduğunu anlayacak mı yoksa Fazıla'ya mı benzetecek diye düşünür. Birden aklına *Telemak* hikâyesi gelir: “...Doktor kendini Mentor yerinde gördü. **Telemak'ını** himaye için tedbir düşünüyordu. Nazarı erişse gözlerinin önünde engel deryada Kıbrıs adasını görmek için hiçbir hail yoktu. Doktor tahayyül ediyordu ki acaba Mukaddem'in öldü dedikleri maşukası, perilere karıştı da o taraftan güvercinlerin çektiği bir araba ile mi gelecek? O halde **Amor'un hedef-i tirine kendisi mi siper olacak?**” . Düşüncelerine devam ederek “Doktor, mahmisi

¹⁵⁰ Burada adı anılan Madelein, Eugene Sue'nun 1848'de yayımlanan ve dört ciltten oluşan *Les Sept Peches Capitaux* yani *Yedi Ölümcül Günah* romanının 1. Cildi olan *La Lauxure* (Şehvet) romanının başkahramanıdır. Türkçeye Karabet Panosyan tarafından 1868'de *Yedi Mühlik Günahlar* adıyla çevirilmiştir. Bu romanda yer alan yedi büyük günah şunlardır: 1) oburluk, 2) tembellik, 3) kıskançlık, 4) şehvet, 5) öfke, 6) gurur, 7) açgözlülük.

muhatarada kaldığı halde **Mentor'un Telemak'ı**¹⁵¹ **Kalipso'dan kurtarmak için yaptığı gibi onu yakalamakla sahile sürükleyip birlikte denize kaçmak ve bazı-yı iktidarını ona vererek alıp götürmek mi lazım gelecek diye tahayyül ediyordu... (Fatma Aliye, 2012, 266- 267) . Burada doktor kendisini Mentor olarak görerek hastasını uğursuzluktan ve kötülüklerden korumak ister. Burada anlatıcının *Telemak'a* atıfta bulunması bu eserin o dönem için ilk çevrilen roman olması nedeniyle dikkat çekmesi, ayrıca defalarca çevrildiği için de oldukça bilinen bir eser olması nedeniyledir¹⁵².**

Nabizade Nazım'ın *Zehra* (1895/1896) romanında Suphi ve Sırrıccemal evden ayrılarak başka bir yere taşınırlar, lakin burasının nerede olduğunu kimse bilmez, hatta Suphi'nin annesi bile. Zehra, kocasının başka birisini sevmesini ve evden gitmesini öyle çok kıskanır ve üzülür ki bir an evvel bu evin nerede bulunduğunu öğrenmek ister. İntikam arzusu kendisini mahveder. Zehra'nın kalfası Habibe Molla, hangi çareye başvurursa başvursun bir türlü Suphi'nin yerini öğrenemez. Sonunda Zehra ondan ümidini kesince romanlarına başvurur: "**Monte Kristo'yu belki bir üçüncü defa olarak okumaya başladı. Kontun düşmanlarından ne yolda intikam aldığını tetkik ve tahariye koyuldu**" (Nabizade Nazım, 1312, 165). Burada açıkça ifade edildiği gibi Zehra'nın *Monte Kristo'yu* okuması onun intikam almak için hangi yollara başvurduğunu öğrenmek içindir. Bu atıf aslında bir

¹⁵¹ *Telemak*, mitolojik bir hikâyeye dayanan Fenelon'un yazdığı bir eserdir. *Telemak* hikâyesinde, Telemakhos'un Truva savaşına katılan babası Odysseus neredeyse savaş biteli on yıl olmasına rağmen evine dönmemiştir. Babasının öldüğü yolunda söylentiler çıkması üzerine Telemak'ın annesi Penelopeia'ye İthaca'nın varlıklı erkekleri talip olmaya ve Odysseus'un sarayına yerleşip yiyip içmeye başlarlar. Telemakhos bu durumdan çok rahatsızlık duyar ve babasını aramak üzere yola düşer ve Athena'dan kendisine yardımcı olmasını ister. Tanrıça Athena, Kalypso'nun adasında yedi yıldır tutuklu bulunduran Odysseus'un yurduna dönmesi için Olympos'lu tanrıları bir araya toplayarak onları ikna eder. Su tanrısı Kalypso ise Odysseus'u gerçekten sevdiğinden kendisiyle kalırsa ona ölümsüzlüğü sunacağını vaad eder. Yirmi yılı geçkin bir süredir karısı Penelopeia'yi göremeyen Odysseus ise karısını çok özlediğinden bu teklifi kabul etmez. Yurduna dönmesi için izin çıkar ve yaptığı sandalyeyle Phaiakların ülkesine varır. Phaiaklar ona çok iyi davranırlar ve bir gemi ile İthaca'ya gönderirler. Odysseus oraya gittiğinde dilenci kılığında girer ve oğlu Telemakhos ile buluşur. İki birlik olup Penelopeia'ye talip olanları öldürürler ve sonunda karı koca birbirlerine kavuşurlar (Alpaslan, 2007).

¹⁵² Bu eserin ilk çevirisinin *Tercüme-i Telemak* adıyla 1859'da Yusuf Kamil Paşa tarafından yapıldığını biliyoruz. Yine Yusuf Kamil Paşa'nın çevirisi ile ve aynı adla 1862 (Yağcı, 2011, 257) ve 1877'de (Yağcı, 2011, 258) yeniden yayımlanmıştır. 1880'de ise *Telemak Tercümesi* adıyla Ahmet Vefik Paşa tarafından yapılan (Yağcı, 2011, 259) ve bu sene içinde iki kez yayımlanan çevirisi ile karşımıza yeniden çıkar. 1881'de ve 1885'te ise yeniden Ahmet Vefik Paşa çevirisi ile yayımlanır. Bu durum eserin döneminde çok okunduğunun ve sevildiğinin açık bir delilidir.

gerçeği de gösterir. Buna göre okurlar, romanlardaki hayatları veya olayları gerçek olarak kabul etmekte ve ondan olumlu veya olumsuz etkilenmektedir.

Mehmet Celal'in *Bir Kadının Hayatı* (1890) romanında, Ziya okumaya meraklı bir gençtir. Öyle ki Fransızca bilmediği halde tercüme yoluyla Fransızca ne kadar roman varsa okur. Ziya'nın sevdiği romanlar arasında en çok hoşuna gidenler: "**Sefiller, La Dam o Kamelya, Amuri¹⁵³, Graziyella¹⁵⁴, Pol ile Virjini, Atala¹⁵⁵ gibi hissi eserlerdir**" (Mehmet Celal, 2012, 60). Bu örnekler Ziya'nın da hassas bir yapıya sahip olduğunu bize açıkça gösterir. Öyleki Ziya, Melek'in hikâyesini duyduğunda onu tanımadığı halde haline üzülererek mezar taşına bir şiir yazmıştır¹⁵⁶. Bu romanda bu eserlerin adlarının anılması şaşırtıcı değildir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar da bu dönemdeki

¹⁵³ *Amuri* adıyla anılan eser Alexandre Dumas Pere'ye ait olan ve Ali Nihat tarafından 1886'da Türkçeye çevrilen *Amori* adlı eserdir.

¹⁵⁴ *Graziella* romanında anlatıcı, on sekiz yaşındayken ailesinden ayrılarak bir akrabalarının yanına Livorno'ya gider. Daha sonra Roma'ya geçer. Orada bir zaman geçirdikten sonra Napoli'yi görme arzusuyla yola çıkar. Burada lisede kardeşçe bağlı olduğu bir arkadaşı ile karşılaşır ve onunla seyahatine devam eder. Balıkçıların hayatını merak ederek onlarla tanışır. İkisi de bu mesleği sevdiklerinden ihtiyar balıkçıyla hemen her yere giderler. İki ay bu şekilde geçer. Bir gün fırtınaya yakalanırlar ve binbir güçlükle sakin bir denize girerler. İhtiyar balıkçı, onları kendi evine götürür. Burada onun torunu Graziella ile tanışır. Arkadaşını ailesi çağırınca onlardan ayrılır. Anlatıcı ise orada yaşamaya devam eder ve zamanla Graziella ile birbirlerine aşık olurlar. Graziella'nın ailesi ise onu kuzeni ile evlendirme niyetindedir. Bu sırada anlatıcının annesi hastalanınca anlatıcı Graziella'ya geri döneceğine söz vererek memleketine gider; ancak oradayken onun kendisine denk olmadığını düşünür. Bu yüzden ondan utamaya başlar. Önceleri Graziella'nın yazdığı mektuplara cevap verirken daha sonraları vermez. Graziella, son mektubunda çok hasta olduğunu ve üç günlük ömrü kaldığını belirtir. Aradan on iki sene geçer ve anlatıcı, Napoli'ye onun izlerini bulmak için gider ancak ne onun mezarını ne de ailesinin izini bulabilir. Büyük bir pişmanlıkla ona bir şiir yazar (Lamartine, 2012).

¹⁵⁵ *Atala* romanında Rene, Luiziyana'ya gider. Burada ihtiyar Şaktas'la tanışır. Şaktas, onu evlatlığa kabul ederek bir Kızılderili kızla evlendirir. Rene, Şaktas'tan hikâyesini anlatmasını ister. Buna göre Şaktas'ın babası savaşırken yaralanır ve ölür. Şaktas'ı Lopez adlı bir ihtiyar yanına alır; fakat o yeniden Kızılderili hayatı yaşamak istediğinden çöle döner. Ormanda yolunu kaybeden Şaktas'ı bir kafile yakalayarak esir alırlar. Reisin kızı Atala ve Şaktas birbirlerine aşık olurlar ve birlikte kaçarlar. Onları rahip Obri bularak mağarasına götürür. Atala'nın babası aslında Lopez'dir çünkü Atala'nın annesiyle ilişkisi vardır ve kadın ondan ayrılmadan önce hamiledir. Kadın, annesinin zoruyla Simagan ile evlenir ancak ondan hamile olduğunu saklamaz. Simagan da onun kızına kendi kızı gibi sahip çıkar. Bir gün rahip ve Şaktas, köylünün yanına gittikleri sırada Atala zehir içer ve onlar geldiğinde bunu neden yaptığını açıklar. Buna göre Atala doğarken adeta hayatından ümit kesilmiştir. Bu nedenle annesi kızı hayatta kalırsa bekâretini melekler melikesine vaat edeceği yolunda adak adamıştır. Annesi, Atala'ya da bu konuda yemin verir. Atala, Şaktas'a olan aşkı yüzünden yemininden dönmek istemez ve sonunda ölür (Chateaubriand, 2002).

¹⁵⁶ Victor Hugo'nun *Sefiller'i Mağdurin Hikâyesi* adıyla 1862'de, Bernardin de Saint Pere'nin *Paul ve Virjini* romanı 1870'te, Lamartine'in *Graziyella* romanı 1872'de, Chateaubriand'ın *Atala* romanı 1872'de, Alexandre Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın* romanı 1880'de Türkçeye çevrilmişlerdir. *Amuri* adıyla geçen romanın Alexandre Duma'nın *Amori Yahut Helak Eden Muhabbet İle Helak Etmeyen Muhabbet* adıyla 1886'da Ali Nihad tarafından çevrildiğini tespit ettik (Yağcı, 2011, 262)

hikâyelerin mekanizmasının *İntibah* ve *La dame aux camelias*'in arasında sallandığını belirttikten sonra bu devir edebiyatımızın birkaç yabancı kitabın etrafında döndüğünü söyler. Bu kitapları şöyle sıralar: “*Telemaque, Atala, Paul et Virginie, Graziella, La dame aux camelias, Sefiller*”. Ve ekler “*Bunlar, falan veya filan esere değil sanatkârın şahsiyetine tesir eden eserlerdir*” (Tanpınar, 2003, 525). Tanpınar'ın bu tespitin ne kadar doğru olduğunu yapılan atıflarda açıkça görülmektedir. Bu eserler ilk temasa gelinen eserler olmaları sebebiyle romancıların hafızalarında önemli izler bırakmışlardır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* (1889) romanında Anjel, düşmüş bir kadın olduğu için hamile kalınca çocuğun babasının kim olduğunu bilemez. Önce Andre adlı sevgilisine gider, ondan yüz bulamayınca Bodler'in yanına gider. Bodler'in yazar olması nedeniyle daha hassas olacağına inanır. Anjel, Bodler'e kendilerini erkekler bu yola düşürdüklerinden ellerinden geldikçe onlardan intikam almaya çalıştıklarını belirtir ve söylediklerini haklı çıkarmak için romanlara başvurur: “*Bu asrın medeniyetçe terakkisi tesiriyle her şeyde görülen değişiklik, aşk ve muhabbetler şimdi yalnız Paul ve Virgini gibi duygu temizliğini tasvir etmelerinden dolayı modaları geçmiş sayılan bazı hikâyelerde kaldı. (...) Bu gibi gönül saflıkları şimdi ayıp sayılıyor. La Dam o Kamelya gibi roman kahramanlarına bile şüphe ile ve belki horlukla bakılıyor. Bu yaradılıştaki bir hafif kadın olabileceğine kimse ihtimal veremiyor. Yazarı çok iyi yürekli ve hayalci olmakla suçlanıyor. Zamanımızda herkes Nana¹⁵⁷ gibi hakikatlere bayılıyor.*

¹⁵⁷ Emile Zola'nın 1871-1892 yılları arasında yayımladığı yirmi iki kitaptan oluşan *Rougon-Macquart*'lar: *İkinci İmparatorluk Döneminde Bir Ailenin Doğal ve Toplumsal Tarihi* dizisinin dokuzuncu kitabı olan *Nana* yani Kadın romanı 1880'de yayımlanmıştır. Bu roman Türkçeye Sahib tarafından 1911 yılında çevrilmiştir (Habib, 1941, 376). Romanda, annesi çamaşırcı ve babası alkolik olan Nana, babasının annesini sürekli dövmesi üzerine genç yaşta evlenir fakat uzun sürmeden ayrılır. Bu evliliğinden bir erkek çocuğu olur ve çocuğunun bakımını para karşılığı hâlâsı üstlenir. Nana daha sonra tiyatrodaki işe başlar fakat ne şarkı söyleyebilir ne de rol yapabilir. Bununla birlikte çok güzeldir ve çekicidir. Zamanla Nana, kendisindeki bu gücün farkına vararak Paris'in en meşhur hayat kadını haline gelir. Nana, babasından dolayı tüm erkeklerden nefret eder ve hiçbirinin gözünün yaşına bakmaz. Kont Muffat, adeta onun kölesi haline gelir. Kont'un babası ve bankacı Steiner de Nana ile birlikte olur. Hatta onun uğruna servetini tüketir. Nana, daha sonra Georges ve Philippe Hogon kardeşlerle birlikte olur. Georges, Nana'yı elde edemeyince intihar eder. Georges'in abisi Philippe ise onun uğruna zimmetine paralar geçirir ve hapse atılır. Nana'nın sevgililerinden Vandeuvres, yarış atlarının ahırlarında çıkan bir yangında kendisini öldürür. Bunun yanında Nana'ya kötü davrananlar da olur. Örneğin Fontan adındaki aktör sevgilisi onu döver. Nana ise müsrifliği ile kendi sonunu hazırlar. Tüm bunlardan sıkılarak seyahata çıkar. Çiçek hastalığına

Kadın dedin mi **Pol Burje'nin 'Mensonges'**¹⁵⁸ romanındaki **Suzan** veya **Kolet** gibi olmalı. Koca denince **Suzan**'ın kocası **Moren**'e benzemeli, âşıklar da **Deforj** tipinde bulunmalı. İşin içine samimilik, muhabbet gibi budalalıklar girerse sonra görülecek hal, **Rene Vensi**'de görülen gibi, çok acıklı sonun aynı olur. Romanlarda bile tasvir edilmesi yazarın kalemine leke sayılacak iyi ahlak insanlarını Paris'in gerçek hayatında artık aramak bir manasızlık sayılmaz mı? İffetimiz olmaması bizi umumi iffete karşı düşman etmiştir” (Gürpınar, 2014b, 41). Anlatıcı bir bakıma Anjel gibi düşmüş kadınların ne hissettiklerini ortaya koyarken diğer yandan da Paris'te saf ve temiz kadın modelinin artık olmadığını ve bu tarz aşkların modasının geçtiğini *Pol ve Virjini* gibi saf ve ulvi aşkın anlatıldığı bir romanla *Kamelyalı Kadın* gibi hayat kadını olmakla birlikte aşkına sadık kalan bir kadının romanıyla örneklendirir. Daha sonra artık moda olanın Emile Zola'nın *Nana* ve Paul Bourget'in *Mensonges (Bir Kadının Yalanları)* romanları tazındaki hayat kadınları ve aşkları olduğunu belirtir. Burada anlatıcı hem dönemin aşk algısı hakkında hem de bu dönem yazarlarının aşk vesilesi ile de olsa yazarlıkları hakkında bir bilgi vermektedir. Buna göre o dönemde *Kamelyalı Kadın*'ın yazarı Alexandre Dumas bu eseriyle hayalci olmakla suçlanmış, Emile Zola'nın *Nana* romanı realist bir eser olarak görülmüş, Paul Bourget'in *Mensonges* romanında da kadın ve erkek karakterlerin doğru yansıtıldığı düşünülmüştür.

Romanda kendisini iffetli bir kadın gibi Dehri Efendinin konağına mürebbiye olarak aldırın Anjel, bu rolünün inandırıcı olması için odasındaki konsolun üzerine Fransızca bir İncil, Bossuet'nin 'Tanrı Bilgisi ve Nefis' adlı eseri ve onlara benzer birkaç din kitabı koyar. Gerçekte ise bunları hiç okumaz. Anlatıcı, onun sevdiği ve uykusunun kaçtığı gecelerde okuduğu eserleri sıralar: “**Les Aventures d'un garnizon**', **Un Mari trompe**', **Les**

yakalanmış bir şekilde Paris'e dönen Nana'nın bir zamanlar onun için deli divane olan erkekler yüzüne bile bakmazlar, hastalığında ziyaretine gidenler odasına dahi girmek istemezler (Zola, 2009).

¹⁵⁸ Paul Bourget'in 1887'de yayımlanan *Mensonges* romanı Türkçeye 1899'da (Yağcı, 2011, 20) *Bir Kadının Yalanları* adıyla İbrahim Hikmet tarafından çevrilmiştir. Bu romanın konusunu ise bilemiyoruz ancak burada vurgulandığı gibi oradaki aşk saf ve ulvi olmaktan uzak olmalıdır.

Amours du Lit, ***Chevalier de Foblas***¹⁵⁹, ***Les Tableaux vivants***¹⁶⁰ (Gürpınar, 2014b, 70). Anlatıcının, Anjel Fransız olduğundan okumak için seçeceği eserlerin ana dilinden olması gerektiğini düşündüğü ve o alandaki kaynaklara atıf yaptığı görülmektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın roman kişilerini kendi sosyal çevreleri içerisinde değerlendirdiğini göstermesi açısından bu atıflar önemlidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Metres* (1899) romanında Müştak, bir gün Reyhan yokken ondan şüphelendiğinden onun odasını karıştırır ve kilitli çantasını görür. Çantayı ne yapıp edip açtığına Reyhan'la Parnas arasındaki mektuplaşmayı öğrenir. Müştak bunu öğrenince dayanamaz ve Hami'ye imzasız bir mektup yazarak Reyhan'la Parnas'ın ilişkisini ihbar eder. Hami şüphelenirse de bu durumu Parnas'a bildirmek istemez ve bir gün onun evine habersizce gider. Parnas, Hami'yi her zamankinden daha neşeli ve cilveli karşılayınca Hami ne düşüneceğini bilemez. Anlatıcı bu duruma şu yorumu yapar: *“Fransız hikâyeci Maupassant'ın ‘Kalbimiz’ adlı romanındaki derin analize bakılırsa onlara bu sevda değişikliğini öğreten yine erkeklerdir. Çünkü hercai bir kadın, sevdasına sadık olanlardan her vakit üstün tutuluyor.”* (Gürpınar, 1998b, 304). Anlatıcı, kadınların gönüllerinin birinden başka birine kayıvermesini erkeklerden öğrendiklerini Maupassant'ın *Kalbimiz* hikâyesinden öğrenmiştir ve bu bilgiyi bizimle de paylaşır.

Hüseyin Cahid Yalçın'ın *Hayal İçinde* (1901) romanında Nezih'in okul arkadaşları Vedat, Rauf ve filozof adındaki bir diğer genç, tenefüste aşk üzerine konuşurlar. Nezih, henüz o zamanlar aşka inanmadığından

¹⁵⁹ *Chevalier de Foblas* yani *Faublas Şövalyesi*, Jean-Baptiste Louvet de Couvray'ın romanıdır ve eserin orijinal adı *Faublas Şövalyesinin Aşk Maceraları (Les Amours du Chevalier de Foblas)*'dir. *Faublas Şövalyesi*, üç parça halinde 1787- 1790 yılları arasında basılmış olan bir hatıra romanıdır. Başkentte babası ve kızkardeşiyle birlikte yaşayan bir taşralının maceralarını anlatır. Michel Delona adlı bu gencin başından geçen maceraların anlatıldığı bu roman stili olarak Alexandre Dumas'a benzer çünkü içerisinde komik bölümler içerir. Romanın bir diğer önemli özelliği de feminen bir güzelliği olan roman kahramanının genelde kadın gibi giyinmesidir http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Amours_du_chevalier_de_Faublas (Erişim: 10.12.2014)

¹⁶⁰ *Les Aventures d'un garnizon* yani *Bir Garnizonun Maceraları; Un Mari trompe* yani *Aldatan Koca; Les Amours du Lit* yani *Yatak Aşkları* olarak çevirilebilecek romanların ve *Les Tableaux vivants* yani *Canlı Levhâlâr* romanının kime/kimlere ait olduğunu tespit edemedik; ancak buradaki anlatımdan bu eserlerin Anjel'in kendini iffetli gösterme iddiasının tersinde eserler oldukları anlaşılmaktadır.

romanlarda gördüğümüz gibi bir aşkın gerçekte olmadığını ve sevdiğini göremeyince delirmenin romancıların uydurması olduğunu belirtir. Ona göre “...birçok hulyalar kurup kurup da sonra, sevdiğimiz kadının da başkalarından farklı olmadığını anlamak insana ne fena gelir. **Alfons Kar’ın Kadınlar**¹⁶¹ diye bir kitabı var. Geçen gün orada okuyordum. İyi hatırımda kalmamış ama.. Âşıklarla seyyahlar için diyor büyük bir musibet vardır. O da her vardıkları memleketin diğer memlekete, her sevdikleri kadının diğer kadınlara müşabih olduğunu anlamaktır diyor...” (Yalçın, 2012, 39). Burada, aşka henüz inanmayan Nezih’in aşk üzerine yaptığı âşıklarla seyyahlar hakkındaki bir saptaması *Kadınlar* kitabına atıf yapılarak aktarılır. Bu durum anlattığımız bir konuda görüşlerimize destek olması için ünlü düşünörlere, yazarlara/şairlere veya bir anekdota, fıkraya dayanma çabasının veya alışkanlığının basit bir yansımasıdır.

Romanda anlatıcı, Nezih’in dış görüşü üzerinde fazla durmaz; ancak onun hayalperest bir insan olduğunu ve duygularına yenik düştüğünü anımsatacak ipuçları verir. Bu ipuçlarından birisi de onun okuduğu romanlardır: “*On bir buçuğa doğru adaya yanaşan Nüzhetiye’den akan kalabalık arasında Nezih ile Ziya alelacele yol bulup geçmek için bir hayli uğraştılar. Nezih’in elinde gündüzleri vakit geçirmeye medar olur fikriyle tercüme için yanına aldığı Jorj One’nin*¹⁶² *ve Det dö Hen*¹⁶³ ile bir de küçük

¹⁶¹ Alphonse Karr’ın 1881’de *Ihlamur Altı*, 1898’de *Alicenab Kız’ı* Türkçeye çevrilmiştir. Buna göre yazarın bu romanı orijinalinden okumuş olması gerekir. Aphonse Karr’ın 1853’te yayımlanan orijinal adı *Les Femmes* olan *Kadınlar* romanının konusunu bilemiyoruz; ancak romanın sonunda Nezih’in o kadar peşinden koştuğu ve âşık olduğu Dişapuloların ortanca kızının da sıradan ve basit bir kız olduğunun farkına varması bu romanda vurgulanan durumla aynıdır. Belki de yazar, oradan esinlenerek bu romanını yazmıştır.

¹⁶² Georges Ohnet’in 1887’de Saim tarafından *Kontes Sara* (Yağcı, 2011, 367), 1892’de Hamdi Kenan tarafından *İstenyo Markizi Yahut Meyyal-i Fena Bir Zekânın Sahibi* (Yağcı, 2011, 273), 1894’te ise Tefvik tarafından *Piyer’in Ruhı* ve yeniden basılan *İstenyo Markizi Yahut Meyyal-i Fena Bir Zekânın Sahibi* (Yağcı, 2011, 276) adlı romanlarının Türkçeye çevrildiğini gördük.

¹⁶³ Burada bir okuma hatası olduğu anlaşılıyor, çünkü tercüme için George Ohnet’nin bir eserinden bahsedilirken araya “ve” bağlacının girmesi tuhaftır. Bu nedenle eserin orijinaline de bakmayı uygun gördük. Eserin orijinalinde şu şekilde yazmaktadır: “*On bir buçuğa doğru adaya yanaşan Nüzhetiye’den akan kalabalık arasında Nezih ile Ziya alelacele yol bulup geçmek için bir hayli uğraştılar. Nezih’in elinde gündüzleri vakit geçirmeye medar olur fikriyle tercüme için yanına aldığı Jorj One’nin “Det dö hen” ile bir de küçük kamus-i Fransevi vardı...*” (Yalçın, 1900, 62). *Det dö hen* adıyla anılan George Ohnet kitabının ise hangisi olduğunu tespit edemedik.

Kamus-ı Fransevi vardı...” (Yalçın, 2012, 62). Burada anlatıcının, yazarların adlarını anması; ancak eserlerinin adlarını anmaması dikkat çekicidir.

Ahmet Mithat'ın *Mihnetkeşan*, *Paris'te Bir Türk*, *Hasan Mellah* gibi kendine ait olan eserlere edebi atıflarda bulunması dikkat çekici bir unsurdur. İster bir kıyaslama için olsun isterse de bir açıklama için, kendi eserlerine atıf yapması bu eserlerin zihninde canlı bir şekilde var olması ile ilgili olduğu kadar kendi eserlerini önemli bulduğunu da gösterir. Kendisinin tercüme ettiği *Lülü-i Asfer* ve *Fakir Bir Delikanlının Hikâyesi* adlı eserlere atıf yapması ise onları çevirirken hafızasında yer etmeleri ile alakalıdır. Victor Hugo'nun *Bir Mahkûmun Son Günü* ve Daniel Defeo'nun *Robenson Cruzoe* eserlerine atıf yapması, o dönemde dikkat çeken eserlerden olmalarının yanı sıra ilk çevirilerden olmalarından kaynaklanmaktadır. *Kamelyalı Kadın*, *Pol* ve *Virjini*, *Don Kişot* gibi eserler ise o dönemde çok okunmuş ve sevilmiş eserlerdendir. Bu nedenle Ahmet Mithat yukarıda anılan romanlarında her üçüne de atıf yapmış, Mehmet Celal ve Hüseyin Rahmi ise *Kamelyalı Kadın* ile *Pol* ve *Virjini*'ye atıf yapmışlardır. Birbirlerinden farklı bu üç yazarın da bu eserleri anması bu nedenledir. Fatma Aliye Hanım'ın *Temelak*, Mehmet Celal'in *Amori*, *Sefiller*, *Graziella*, *Atala* ve Hüseyin Rahmi'nin *Nana*, *Mensonges* yani *Bir Kadının Yalanları* romanlarına atıf yapmaları bu ilk çevirilerin ne denli etkili olduklarını açıkça göstermektedir. Alphonse Karr'ın ise Türkçeye *Kadınlar* adıyla çevirilen romanı yoktur. Bu durum Hüseyin Cahid Yalçın'ın bu romanı orijinalinden okuduğunu ortaya koymaktadır.

4.2.1.2. Şiirlere Yapılan Edebi Atıflar

Bu kısımda yer alan atıflar şiirlerin başlıklarına değil şiir kitaplarının adlarına yapılan atıflardır. Bu kısımdaki atıfların ikisi Ahmet Mithat'ın *Felatun Beyle Râkım Efendi* ve *Bahtiyarlık* eserleri ile Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai* ve *Siyah* romanına aittir.

Ahmet Mithat'ın *Felatun Beyle Râkım Efendi* (1875) romanında Can'da bir hastalık başlar. Önceleri bu hastalığın ne olduğunu kimse bilmez; bir iç sıkıntısıyla başlar, Can, bir yerde oturamaz, çok sevdiği ve elinden düşürmediği Türkçe kitapları dahi onu eğlendiremez. Anne ve babası Can'ın

bu halini merak ederler ve doktorların tavsiyesiyle her gün onu kıra götürüp dolaştırırlar. Öte yandan Can, günden güne sararır, solar, zayıflar. Bir ara Türkçe derslerine de ara verirler. Onu bir dostlarının Kadıköy'deki evlerine hava değişimine gönderirler. Ailesi ve Râkım, Can'ın yanına ziyarete gittiklerinde onun elinde **Hâfız Divanı** vardır (Ahmet Mithat, 2003b, 241). Bu eseri ona Râkım vermiştir. Oradaki âşıkane şiirler Can'ın ruhuna tesir ederek zamanla Râkım'a âşık olmasına neden olur. Öte yandan onun Canan'ı sevdiğini anladığında karşılıksız aşkı yüzünden hastalanır. Tahsin Yazıcı, *Hâfız Divanı'nın*¹⁶⁴ İran dışında Ortadoğu, Hindistan, Türkiye ve bazı Avrupa ülkelerinde de tanındığını; Hâfız'ı Hammer'in çevirisinden okuyan ve onun şiirlerine olağan üstü ilgi duyan Goethe'nin bu etki altında yazdığı, her biri Farsça başlık taşıyan on iki bölüm halinde topladığı lirik, mistik şiirlerini *West-Oestlicher Divan* adıyla yayımladığını (1819) dile getirir (Yazıcı, 1997, 105). Bu romanda yer alan Hâfız'ın şiir alıntıları ve ona yapılan atıflar romanda anlama katkı sağladıkları gibi romanın kurgusuna da katkı sağlamaktadırlar. Hâfız'ın âşıkane şiirleri Can'ın Râkım'a âşık olmasına ve hastalanmasına neden olarak romanın çatısını oluştururlar.

Ahmet Mithat'ın *Bahtiyarlık* (1886) eserinin beşinci bölümündeki başlığı "Terbiye-i Nisvan" adını taşır. Anlatıcı, bu kısımda kız çocuklarının terbiye ve talimleri için gereken programların kesinlikle düzenlenmiş olması gerektiğinden bahsederek eski usul mahalle mekteplerinde çocuklara verilen gereksiz eğitimden söz eder. Bazılarının ise "...kızlarının *tedrisini kendileri deruhte ederek kızcağızları diğer taraftan dahi kendileri emsileden başlatarak bina, maksut, merah, avamil, izhar, kafiye diye adeta bir medrese talebesi gibi ulum-ı âliye-i Arabiye'yi tahsile ve talim-i Farisi'den Nasihatü'l-hükema'dan bed ile Tuhfe-i Vehbi, Pend-i Attar*¹⁶⁵, *Gülistan*¹⁶⁶ ve *Hâfız* gibi

¹⁶⁴ Tahsin Yazıcı, XIX. yüzyılda doğan yazar ve şairlerin, özel veya resmî öğrenimleri sırasında Farsça'nın klasik eserleri arasında Hâfız'ın divanını okuduklarının hâtıra ve mektuplarından anlaşıldığını belirtir (Yazıcı, 1997, 105).

¹⁶⁵ *Pend-i Attar*, Edirneli Nazmî'nin eseridir. Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Mustafa Özkan, "Edirneli Nazmî" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C.10, İstanbul: TDV, 1994, ss. 450-451.

¹⁶⁶ Sadi'nin *Gülistân* adlı eseri ise Fars edebiyatının şaheserlerinden sayılır. Farsça ve Arapça şiirlerle karışık mensur bir eserdir. *Bostân* gibi birçok baskısı ve çeşitli dillere tercüme yapılmıştır. (Çiçekler, 2008, 405- 406).

kitaplardan *Farisi okutmaya mecbur eyleyerek **Fitnatlar**¹⁶⁷, **Leylalar**¹⁶⁸ gibi edibeler yetiştirmeye gayret...*” ettiklerini belirtir (Ahmet Mithat, 2001a, 546). Bu tarz Osmanlılığa has eğitimi beğenmeyerek alafrangalığa özenenlerin ise kızlarına mutlaka Fransızca öğretme arzusunda bulduklarını ve imkânı olanların evlerine daha çocukları küçükken Fransız öğretmenler aldıklarını veya çocuk biraz büyür büyümmez rahibelerin idaresi altındaki Fransız okullarına verdiklerini ifade eder. Bu çocukların Avrupalı bir kızın öğrendiği şeyleri tahsil ettikleri halde kendi evlerinde, kendi Osmanlı yaşayışı dairesinde bu tahsillerini uygulama imkânını bulamadıklarını ve kendi baba ocaklarının yabancıları olarak geleceğe hazırlandıklarını vurgular. Burada atıf yapılan *Gülistân* gibi Hâfız’ın *Divan*’ı da Fars edebiyatının şaheserlerinden olduğu gibi kendi edebiyat alanının dışında da birçok coğrafyada severek okunmuş ve beğenilmiştir. Sadî’nin *Gülistan* adlı eseri ile *Hâfız Divanı*’na atıf yapılan bu bölümde görüldüğü gibi sadece eser adlarına değil şair adlarına da atıf yapılmıştır. Fitnat Hanım ve Leyla Hanım, Osmanlı kültür hayatında ilk kadın şairler olmaları bakımından önemlidirler. Burada, kadınlara verilen eğitimde nelerin okutulduğu bilgisi verildiği gibi kadınların okuduğunda Leyla ve Fitnat Hanımlar derecesine gelmelerinin arzulandığı da anlaşılmaktadır.

Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil’in eğitiminde babasının ne kadar etkin olduğundan bahsedilir: “...*Babasının Mesnevi*’ye pek merakı vardır; gelişi güzel bir yeri açılır, her yeri cazip olan bu kitabın bir hikâyesi okunur...” (Uşaklıgil, 2001, 45). Mevlana’nın *Mesnevi*’si Doğu toplumu arasında yüzyıllarca zevkle ve beğeniye okunan bir kitap olması sebebiyle güncelliğini hâlâ koruyan nadir eserlerdendir. Burada ona atıf yapılması bu yüzden anlamlıdır. *Mesnevi* içerisinde hikâyelerin olduğu ve hikâyelerin şiirlerle süslendiği bir ahlâk kitabı olması sebebiyle okuyucuyu sıkmayan bir eserdir. Burada Ahmet Cemil’in babasının bu eseri beğenmesi ve oğluna okutmak istemesi onun edebi zevkini göstermektedir.

¹⁶⁷ Şair hakkında deyalı bilgi için bkz. Ömer Faruk Akün, Akün, “Fitnat Hanım” Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 13, İstanbul: TDV, 1996, ss. 39- 46.

¹⁶⁸ Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. İsmail Ünver, “Leyla Hanım” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 27, İstanbul: TDV, 2003, s. 157.

Yukarıdaki edebi alıntılarda ve burad yer alan edebi atıflarda da görüldüğü gibi Hâfız-ı Şirazi'nin Ahmet Mithat tarafından çok beğenildiği anlaşılmaktadır. Onun divanına atıf yapması bu açıdan anlamlıdır. Aynı şekilde Sadî'nin şiirlerini de beğendiğini onun şiirinden yaptığı alıntılardan anlamak mümkündür. Bu açıdan onun *Gülîstan* adlı eserini beğenmesi de doğaldır. *Tuhfe-i Vehbi* ve *Pend-i Attar* adlı eserlere atıf yapması ise Farsça öğretiminde *Hâfız Divanı* ve *Gülîstan* adlı eserlerin yanı sıra bu eserlerin de okunduğu bilgisini vermektedir. Burada yeni olan şey Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mesnevî*'ye atıf yapmasıdır. *Mesnevî*'ye atıf yapmasını onun çok okunan bir eser olmasına bağlanabilir. Okuduğumuz romanlarda Servet-i Fünûn romancılarının (Halit Ziya, Mehmet Rauf, Safveti, Ziya, Hüseyin Cahid) eserlerinde edebi alıntı olmadığı görüldüğü gibi fazla edebi atıf (Mehmet Rauf'un ve Safveti Ziya'nın romanlarında edebi atıf da yoktur) olmadığı (*Mai* ve *Siyah* romanı hariç) da belirtilmelidir.

4.2.1.3. Diğer Edebi Türlerle Yapılan Edebi Atıflar

Diğer edebi türlerle kast edilen "modern hikâye"den ziyade halk hikâyeleri, destan, efsane, masal, menkıbe gibi anlatmaya dayalı her türlü hikâyelerdir. Bu başlık altında Ahmet Mithat'ın yedi eserinde bu türlere atıf yapıldığı görülmektedir. Bunlar: *Letâif-i Rivayât* serisi içerisinde yayımlanan *Çingene* ve *Cinli Han* hikâyeleri ile *Gürcü Kızı Yahut İntikam*, *Gönüllü*, *Paris'te Bir Türk*, *Müşahedat*, *Ahmet Metin* ve *Şirzat Yahut Roman İçinde Roman* adlı romanlarıdır. Bunun dışında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet*, *Metres*, *Mürebbiye*, *Tesadüf*; Mehmet Celal'in *Küçük Gelin*, *Bir Kadının Hayatı*; Mehmet Vecihi'nin *Mehcure*; Fatma Aliye'nin *Udi*; Emin Nihat'ın *Müsameretname*'de yer alan *Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti* ile Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanlarında bu türden atıflar vardır.

Ahmet Mithat'ın *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında anlatıcı, Paris hakkında bilgiler verir. Paris'te şarap içilirken ağız dolusu değil tadına bakılırmışçasına içildiğini ve "Eğer bir adam burada şaraba su katmaksızın

içer ise 'Kuru kuruya içiyor. **Elifü'l-leyle**¹⁶⁹ hazineleri bunda olmalıdır' diye o adamı parmak ile gösterirler" şeklinde zengin olduğunun düşünüldüğü belirtilir (Ahmet Mithat, 2000f, 428). Burada bu masala atıf yapılması oradaki olağanüstü durumlar nedeniyledir.

Ahmet Mithat'ın *Cinli Han*'ında (1885) Mösyö De Laroche, Priere karyesine misafir olarak gelir ve Josephine âşık olur lakin onun aşkı ilk görüşte birisine veya zamanla bir kişiyi tanıyarak huyuna suyuna âşık olma gibi değildir. Anlatıcı onun bu durumunu şöyle açıklar: "*Monsieur De Laroche bazı kocakarı masallarında Yemen padişahının oğlu Hint padişahının kızı hakkında bir takım medayih işitmekle âşık olduğunun hikâye edilmesi gibi yalnız Josephine hakkında söylenen bazı sözleri işitmekle âşık olmuştu.*" (Ahmet Mithat, 2000k, 17). Mösyö De Laroche'ye, karyede yaşayan kadınlar Josephine'in ketum bir kız olmasını onun gizli bir sırrı olduğuna bağlarlar. Mösyö De Laroche, bu yolda kocakarıların yaptıkları dedikoduları dahi kızın övgüsü olarak algılar ve hemen Josephine'nin yanına giderek kendisiyle evlenme niyetinde olduğunu bildirir. Burada anlatıcının masallardaki bir motife atıf yapması anlamı güçlendirmektedir. Bilindiği gibi halkın hafızasında, sözlü gelenek devam ederken, masallar önemli bir yer tutar. Bunlardan birisi de Hint kaynaklı masallardır. Bunların içinde en bilineni *Tutiname* adıyla bilinen *Çakasaptat*'dir. Burada, De Laroche'nin Josephine bir anda âşık olması anlatıcıda masallardaki aşkı anımsatır, çünkü masallarda kahramanlar sevdikleri kızı ya resmini görerek ya hakkında söylenenleri işiterek âşık olurlar. Her ne kadar bu tarz aşkı anlatıcı mantıklı bulmazsa da konusunun ilerlemesi için bu motife başvurmaktan da çekinmez.

Ahmet Mithat'ın *Çingene*'sinde (1887), Şems Hikmet'in bir çingene kızını alıp terbiye etmek istemesine eniştesi Râkım karşı çıkar, çünkü ona göre soy önemlidir. Gerekçelerini güzel örneklerle açıklayan Râkım'ın karşısında Şems Hikmet her ne kadar bazılarının doğruluğuna inansa da

¹⁶⁹ *Elifül-leyle* denilen *Elf Leyle ve'l- Leyle* yani *Binbir Gece* masallarıdır. Arapların meşhur masallarından olan *Binbir Gece* bir çerçeve hikâye üzerine kuruludur. Yazarı belli olmayan bu masalın bilinmeyen birçok yazarı vardır. Kadınların sadakatsizliği üzerine kurulan bu masallar binbir gece boyunca anlatılır (Sakaoğlu, 1999, 17).

eniştesini haklı bulmaz. Anlatıcıya göre âşıkınız Şems Hikmet'e, iyice araştırırsanız Râkım'a hak verirsiniz: “Eski zamanın **Odisse**¹⁷⁰, **İlyada**¹⁷¹ romanları¹⁷² gibi bizim bu romanımız dahi birkaç bin sene sonra okunsa hiç şüphe edilemez ki o zamanın kari ve karieleri umumiyetle Şems Hikmet'i takdir ve tasvip ederek Râkım Efendiyi fikir darlığı, kec-binlik, mutaassıplık ile mahkûm ederler...” (Ahmet Mithat, 2001c, 490). Ahmet Mithat'ın bu eserlere atıf yapması mitolojik olmaları ile alakalıdır. Ona göre zamanla kendi romanı da eskiyecek ve okuyanların gözünde Râkım'ın akli tarafının mutaassıp görüleceğini, Şem Hikmet'in kalbinin sesini dinlediği için ise yüzyıllar geçse bile takdir edileceğini söyler.

Ahmet Mithat'ın *Gürcü Kızı Yahut İntikam* (1889) romanında sır dolu birçok olayın arka arkaya meydana gelmesi Sanc'ın kendisini binbir gece masallarındaki Sinbad Bahri gibi hissetmesine neden olur: “*Bakû'de icra eyleyeceğim tahkikatı avdette kendisine hikâye eyleyeceğimi Baba Kohen'e söylediğim zaman hatırıma meşhur elfü'l-leyl ve leyle hikâyesi geldi. (...) Eğer deruhte eylediğim tahkikatı ikmale muvaffak olursam avdette gelip yalnız Baba Kohen'e değil gidip ihtiyar Tigran'a dahi netice-i tedkikatımı hikâyeye borçlanmış oluyorum ki bu suretle hâlim elfü'l-leyl ve leyledeki gibi Sinbad Bahri'nin*¹⁷³ *hâline benzemiş oluyor*” (Ahmet Mithat, 2003d, 526-527). Burada Sinbad'a atıf yapılması çok bilinen bir hikâye olması ile alakalıdır. Sinbad'ın gezgin olduğunu ve her gittiği yerde başına türlü maceraların geldiği bilinmektedir.

¹⁷⁰ Odiysseia destanı için bkz. Antal Szerb Dünya Edebiyatı Tarihi (Çev. Hasan Eren), *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*, C. 8, 1979, ss.194- 195.

¹⁷¹ *İlyada* destanı için bkz. <http://kazimsimsek.com/2007/09/17/ilyada-destani-nin-kisa-bir-ozeti-ve-kim-kimdir-bolumu/> (Erişim: 10.12.2014).

¹⁷² Burada *Odisse* ve *İlyada* roman olarak tanımlanmıştır ancak Ali Canip Yöntem, “İlyada'nın bir savaş destanı olduğunu, efsane kısmı ile tarih kısmının şairin düşüncesinde birbirine karıştırılıp ayırt edilemeyeceğini, Odise'nin ise bir sergüzeştname niteliğinde olduğunu söyler.” (Kayabaşı, 159). Buradan hareketle biz bu iki eseri roman içerisinde değil de diğer edebi türler içerisinde ele almayı uygun gördük. Bizce de mitolojik iki kahraman olan İlyada'yı ve Odisee'yi destan türü içerisinde ele almak en doğrusudur.

¹⁷³ *Sinbad* hikâyeleri, Türk edebiyatında *Yedi Vezirler* ve *Yedi Âlimler Hikâyesi* adıyla meşhur olmuştur. *Sinbadname*, bütün dünyanın halk ve yüksek sınıf edebiyatında yer almış sayısı az hikâye dergilerinden birisidir. Sinbad'ın hikâyeleri *Bin Bir Geceye* dâhil edilmiş olarak da görülmektedir (Sakaoğlu, 2002, 26). Burada da elfü'l-leyl ve leyledeki (Bin bir gece) gibi denilmesi onun binbir gece masallarına dâhil olduğunu açıkça gösterir. Arap masal edebiyatında önemli bir yeri olan *Binbir Gece*, kadınların sadakatsizliği üzerine kuruludur (Sakaoğlu, 1999, 17).

Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* (1891) romanının kurgusu diğer romanlardan farklıdır. Ahmet Mithat, işine gitmek üzere bindiği Şirket-i Hayriye vapurunda bir olaya tanık olur. Zaten naturalist bir roman yazma fikrinde olan Ahmet Mithat için bu olay romanına bir başlangıç oluşturur. Siranuş ve Agavni adında iki genç kendi aralarında konuştukları bir sırada Siranuş yolculardan birisini döver. Ahmet Mithat'ın hem konuşmalar hem de bu olay dikkatini çeker. Bu nedenle vapurdan indikten sonra onları kaldıkları pansiyona kadar takip eder ve dayanamayarak evin zilini çalar. Böylece Siranuş'la tanışır. Siranuş kendisini tanıtan Ahmet Mithat'ı Ermenice yazan gazetelerdeki *Felâtin Beyle Râkım Efendi* romanından tanımaktadır. Bu şekilde Agavni'nin ve Siranuş'un hayat hikâyelerini öğrenen Ahmet Mithat romanını yazar. *Müşahedat* romanında anlatıcı ve Refet aralarında konuşurlarken Agavni'nin kendisine gösterdiği muhabbetin büyüklüğünü yıllar içinde daha iyi gördüğünü belirten Refet, onun bu sevgisine hürmet ettiğini ekler. Anlatıcı da buna ek olarak şunları söyler:

*“Evet, Refet'in hakkı var. İnsan Agavni gibi bir kadın tarafından o derecelerde sevilir ise bu muhabbete hürmet, kadirşinaslık şükür-güzarlık şanındandır. Her muhabbet çıldırasıya bir sevda hükmünde olamaz. Sevdalar o çılgınlık derecesine devam edemez. Öyle olmak lâzım gelse idi dünya bir sevda-zedegân dünyası olmak ve herkes **Kays-asa** (Kays gibi) dağlara düşmek lâzım gelir idi...”* (Ahmet Mithat, 2006, 267).

Kays bilindiği gibi Mecnûn'un gerçek adıdır. Aşkından deli divane olan Kays, bu anlama gelen Mecnûn adını alır. Bu nedenle çok âşık olanlara Kays gibi, Ferhat gibi denilerek bu halk hikâyelerine bir gönderme yapılır. Bu hikâyeler zihnimize geldiğinde bu kahramanların ne denli aşk acısı çektikleri, öte yandan yine de aşklarına sadık kaldıkları hatırlanır. Anlatıcıya göre her iki tarafın da birbirine âşık olması halinde bu aşk devam eder, fakat bu aşk mutlaka deli divane olma derecesinde olmak zorunda değildir. Zaten böyle olmasının da imkânsız olacağını düşünen anlatıcıya göre Kays-asa gibi âşık olmak ancak bir iki kişide görülen hallerdendir.

Romanda Seyit Mehmet Numan, kızı Feride'nin ayarladığı bir Yahudi tarafından Agavni'nin vapurda iken denize atılıp öldürülmesi ve kızının daha

sonra vicdan azabından yemeden içmeden kesilerek ölmesiyle yıkılır. Her şeyden elini eteğini çekip Hicaz'a yerleşmek ister lakin gitmeden önce alacak-vereceklerini hesap etmeyi ve tüm borçlarını kapatmayı düşünür. Numan, herşeyden elini eteğini çektiğinden her işini anlatıcı halleder ve Numan onun hazırladığı tüm evrakları okumadan imzalar. Numan, anlatıcıya: “-Evlâdım, ben artık mal menal kaydında değilim. Borçlu çıkmayım, kimsenin bende hakkı kalmasın da. Bir **Köroğlu** bir **Ayvaz** değil mi? Ben Medine-i münevverede tespih satsam yine bir lokma ekmeğimizi çıkarabilirim...” der (Ahmet Mithat, 2006, 376). *Köroğlu* hikâyesinde¹⁷⁴, olağanüstü bir sürü olay vardır ve kahraman yüceltilmiştir, fakat burada bu açıdan Köroğlu'na bir eleştiri yoktur. Köroğlu ve Ayvaz'ın iyi dost olduğu bilindiğinden burada bu durum belirtilmek istenmiş, ikisinin de kanaatkârlıkları vurgulanmıştır.

Ahmet Mithat'ın *Ahmet Metin ve Şirzat Yahut Roman İçinde Roman* (1892) eserinde Mösyö ve Madam Çokogano, Meliketü'l-Bahr gemisinin seyahatinden “Mesaje Daten” gazetesi vasıtasıyla haberdar olurlar. Gemi Pire Limanı'na geldiğinde kendileri de deniz seyahatine hevesli olduklarından geminin sahibiyile tanışmak isterler. Geminin sahibinin Ahmet Metin olduğunu öğrenerek ona Mora'yı birlikte gezmeyi teklif ederler. Ahmet Metin ise onlara İtalya'nın güneyine gitmek istediğini ve buna da okuduğu bir romanın sebep olduğunu söyler. Şirzad-ı Selçuki romanından bahseden Ahmet Metin'e Mösyö Çokogano Arapların, Türklerin güney İtalya'da ne işleri olduğunu, olsa olsa bunun bir romancının hayal ürünü olduğunu söyler. Bunun üzerine Ahmet Metin şöyle der: “- *Boyar Hazretleri galiba Türk tabirinden Osmanlıları murat eylemişlerdir, tevilini bulup dermiyan ederek hem de kendi tetebbuat-tarihiyesini ortaya koymak için Türklüğün asıl hakikaten Hz. Nuh'a kadar vardığını, bundan mukaddem Hüseyin Basri'ye tarif etmesinden daha vazih*

¹⁷⁴ *Köroğlu* hikâyesi de halk arasında çok bilinen ve sevilen bir hikâyedir. Balkanlar'dan Doğu Türkistan'a, Güneybatı Anadolu'dan Sibiryaya kadar uzanan, Türk dünyasında hikâyeleri anlatılan ve okunan tarihi bir şahsiyet olduğu belirtilen Köroğlu'nun (Sümer- Albayrak, 2002, 268) hikâyesinin “ya bir yiğit ya da bir güzel haberi” almasıyla başladığı ifade edilir. Gelişen olaylar sonucunda Köroğlu'nun veya beylerinden birinin yakalanarak hapsedildiği; zor durumda kalan kahramanın imdadına Köroğlu'nun, kır atının veya beylerinden birinin yetiştiği; mücadeleler sırasında özellikle Köroğlu'nun şahsiyetinin masal ve efsane unsurlarıyla oldukça zenginleşerek karmaşık bir hal aldığı; cinler, periler, olağanüstü güçler ve özellikle mitolojik unsurların yer aldığı olayların özellikle Köroğlu'nun ortaya çıktığı ilk kolla, kırklara karışıp yok olduğu son kolda fazlaca görüldüğü dile getirilir (Sümer- Albayrak, 2002, 269).

ve daha mebsut bir surette serd ve idyana girişince Boyar Çokogano bunları **Binbir Gece Hikâyesi** gibi dinlediği halde karısı zaten vakıf olduğu şeyleri dinliyor gibi dinliyor idi...” (Ahmet Mithat, 2013, 151). Burada anlatıcının Türklük ile kast ettiği şeyin Osmanlılık olmadığını ve kökeninin Hz. Nuh’a dayandığını söylemesi ilginçtir.

Ahmet Metin, gittikleri yerler hakkında Neofari’ye ve Nikolso’ya mitolojik hikâyeler anlatır. Bu hikâyelerin birinde Ahmet Metin, Pan hikâyesini anlatır. Panik kelimesinin de buradan hareketle ortaya çıktığını çünkü ‘Pan filan yerde görünmüş’ denildiği zaman insanları genel bir korkunun ve çekinmenin kapladığını ifade eder. Ayrıca Panislav kelimesindeki pan’ın da buradan hareketle “umumi Slavlar” anlamına geldiğini anlatır. Bunun üzerine Neofari, dildeki bu inceliklerin İtalyanca, Fransızca, İspanyolca, İngilizce ve Almanca gibi edebiyat dillerine has olduğunu belirtir. Rusça, Moldovanca gibi dillerde bunların olmadığını ve hatta Türkçe ve Acemce’de, Arapça’da dahi bulunmadığını söyler. Ahmet Metin ise o dillerde de olduğunu ve olacağını, hatta onların dilleri olan Slav dilinde de olduğunu vurgular: “- ...*Lakin birçok asır hep himmetlerini halka bunları unutturmaya sarf eylemiş olan Şarklılar dahi henüz hurafat-ı kadimelerini meydana çıkarmaya gayretle damendermeyan olmaya başlamışlardır. Yine birtakım hurafat var ise de **Zaloğlu Rüstem** hikâyeleri gibi nev-umma yeni şeylerdir*” (Ahmet Mithat, 2013, 264). Burada Ahmet Metin’in Şarklıların geçmiş hurafelerini daha yeni yeni ortaya çıkarmaya başladıklarını söylemesi ve birtakım hurafelerin olsa da *Zaloğlu Rüstem* hikâyeleri gibi bir derece yeni olduklarını belirtmesi bize bir bilgi de vermektedir. Aslında bu doğruluğu tartışılabilecek bir bilgidir de çünkü doğunun da ta Tengricilikten gelen bir mitolojik geçmişi vardır. Bu açıdan destanlarımız ve efsanelerimiz de mitolojiktirler. Ve kökleri Şamanizme kadar uzanır. Dede Korkut, Ergenekon destanı vb. de mitolojik kaynaklıdır.

Ahmet Mithat’ın *Gönüllü* (1897) romanında Sonkur Yankos, kızı Filomene’nin Recep Köso ile ilişkisini onaylamadığından onu kaçırarak Kalaba manastırlarından Aghia Triadha manastırına yerleştirtmiştir. Filomene babasının uyarıları nedeniyle oradaki papazlarca çok sıkı bir denetim altında tutulur ve hizmetine seksenlik yaşlı bir kadın olan Despina ile ellilik oğlu

Petros verilir. Bunlar Filomene'nin odasının etrafında adeta kuş uçurtmazlar. Filomene her gün ağlayıp sızlayınca Petros kızın halini öğrenmek ister ve Filomene ona Recep Köso'dan bahseder. Petros da ona kendi başından geçen sevdaları anlatmaya başlar. Başından birçok sevda geçen Petros'un: *"Her sevdasını hikâye etmesi bir **Âşık Garip** veyahut **Âşık Kerem** hikâyesi nakletmeye benziyordu.... Çünkü Petros dört sözün beşincisi olmak üzere de birkaç beyit okuyordu..."* (Ahmet Mithat, 2000i, 287). Âşık Garip ve Âşık Kerem halk tarafından çok sevilen hikâyeler olmaları sebebiyle çok çeşitli varyantaları vardır. Bu varyant çokluğu bize halk tarafından ne kadar yaygın anlatıldıklarını ve halkın hafızasında önemli bir yer işgal ettiklerini göstermektedir. Her ikisinde de âşıklar rüyalarında bade içerler ve uyandıklarında saz çalıp söylemeye başlarlar. Sazları aşklarını dile getirmenin en önemli aracı olur. Anlatıcının burada bu iki halk hikâyesini örneklemesi bu nedenledir. Bu hikâyelerde şiirler de hikâyeler kadar önemli bir yer tuttuğundan anlatıcı Petros'un hikâyelerini anlatmasını ona benzetir.

Emin Nihat'ın *"Vasfi Bey ile Mukaddes Hanımın Sergüzeşti"*nde Mevlevi Lütfi dede, aşkının öldüğünü zanneden ve bu yüzden acı çeken Vasfi Beye şunları söyler: *"-Evet! Onların ser-firazı **Mecnûn**'dur. O da **Leyla-perest** değil, Mevla-peresttir. Hem onların her birisi aşk içinde bir ibret gösterdi. (...) Hele **Mecnûn** ise dünya ve **Leyla**'dan Hakk'a dönüp dillerde aşk-ı hakiki gibi bir yadigâr bıraktı! Sen arkandaki alafranga esvaplarını mı bırakacaksın?..."* (Emin Nihat, 2013, 257). Burada Mevlevi Lütfi dede, aşk ateşiyle Vasfi'nin yanıp küle dönmesini bilinen bir hikâye ile örnekleyerek anlamı güçlendirir; ancak kendisi Mevlevi olduğu için onun aşk algısı da dinidir. Bu nedenle de Mecnûn'un ilahi aşka ulaştığı ve sonunda Leyla'sını dahi tanımadığı *Leyla ve Mecnûn* hikâyesine atıf yapar.

Mehmet Vecihi'nin *Mehcure* (1895) romanında anlatıcı, Rana'nın annesinin ve babasının kızlarına güzel kızım diye seslenmelerinden Rana'nın kendisinin gerçekten güzel olduğuna inandığını belirterek şu atfı yapar: *"...Güzel olduğuna o kadar inanıyordu ki sevdasına düşeni **Ferhat** edeceğine hiç şüphesi yoktu..."* (Mehmet Vecihi, 2003, 56). Ferhat da tıpkı Mecnûn gibi sevdiği Şirin'in aşkı için dağı bile deler. Rana burada kendisini Şirin gibi güzel

görmektedir. Romanın ilerleyen kısımlarında anlatıcı, Mükerrerem'in Rana'ya duyduğu ilginin arttığını belirtir. Başlangıçta onunla evlenmeyi hiç aklına getirmeyen Mükerrerem daha sonra ona âşık olur: "...*Hatta Mehçure'yi ikna edebilse hemen evlenecekti fakat 6-7 senelik karısının huyunu iyi bildiği için bunun imkânsızlığını anlıyor ve gece gündüz **Mecnûn** gibi dolaşıyordu*" (Mehmet Vecihi, 2003, 59). Leyla'nın peşinden gece gündüz koşan Mecnûn'un bu aşkı tüm aşklara örnek gösterildiğinden burada anılması anlamlıdır. Yazarın halk arasında yaygın bilinen bu iki halk hikâyesine atıf yapması geleneksel aşk ve güzellik algısının hâlâ bu hikâyeler üzerinden anlatılmaya devam ettiğini göstermektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* (1896) romanında anlatıcı, İffet'i ne kadar ararsa da bulamaz. Bir gün doktor arkadaşı ile Edirnekapısı'nın önünden geçerlerken anlatıcı, doktor arkadaşına bir dostunun mezarını ziyaret etmek istediğini söyler. Onun mezarını ararlarken İffet'in sevgilisi Latif'i görürler. Latif aklını yitirmiştir. Onlara İffet'in mezarını gösterir. Anlatıcı onun bu halini ve İffet'in mezarını görünce "*Sonsuzluğa göçmüş bir güzellikle birlikte, aşk serüveniyle, pek acıklı biten sevdasıyla **Mecnûn**'u ağlatacak bir zavallının gönlü gömülmüş olan o mezarı görünce biz de gözyaşlarımızı tutamadık*" der (Gürpınar, 1998a, 97). Mecnûn'un dünyevi aşktan ilahi aşka geçişi herkesçe bilinir. Dünyevi aşta Mecnûn, Leyla'ya kavuşmak için türlü zorluklar yaşar. Bunların hepsinde Mecnûn'un iki gözü iki çeşmedir. Sevda yüzünden ağlamaya alışkın olan Mecnûn'un burada anılması bu yüzden anlamlıdır.

Romanda İffet'in mezarını Latif sayesinde bulan anlatıcı ve doktor arkadaşı, mezarın başına geldiklerinde kızın annesini de ağlar bulurlar. Annesi onları görünce kızının peşine düşen çapkını ve o çapkından nasıl kaçtıklarını şöyle anlatır: "*Ah o çapkın... **Kerem'le Aslı** hikâyesi. Nerelere kaçtıksa elinden kurtulamadık. Ne var ki bu serüvende en önce yanan Kerem değil; Aslı oldu. Kıza çektimediği cefa bırakmadı. En sonunda toprağa soktu, kurtuldu...*" (Gürpınar, 1998a, 100). İffet'in annesi kızına âşık olan ve peşlerine düşen adam yüzünden kızının ölmesini *Kerem ile Aslı* hikâyesine

benzetir lakin kızının çapkın adamdan önce ölmesinin ve türlü cefalar çekmesinin anılan hikâyeden farklı olduğunu vurgular.

Anlatıcı İffet'in öldüğünü öğrendikten sonra bir kaç gece uyku uyuyamaz ve sonunda dayanamayarak yeniden İffet'in mezarına gider. Doktor arkadaşının kendisini azarlayacağından korktuğu için ona haber vermez. İffet'in mezarı başına geldiğinde “-*Ey tertemiz yaradılışlı kız!.. Ayrılığın derdiyle Mecnûn'a dönen bir zavallının gizli yönlerini öğreneceğim için beni kötüleme...*” diyerek gözyaşı döker (Gürpınar, 1998a, 103). Burada da Mecnûn'un anılması anlamlıdır, çünkü İffet'in ölümünden sonra sevgilisi Latif de tıpkı Mecnûn gibi aklını yitirir.

Anlatıcı, İffet'in hatırlarından bir kısmını okuyucularla paylaşır. Bunların ilkinde İffet çocukluğundan bilgiler verir. Günlüğünde ailesiyle Fatih'te sevgi dolu bir yuvada yaşadığını anlatan İffet, altı yedi yaşına geldiğinden ve komşularından masalcı Emine Hanım'ın en tutkun dinleyicilerinden olduğundan bahseder: “... *Emine Hanım harekeli eski hikâye kitapları okuyacak kadar bilgiliydi. **Âşık Garip, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin** hikâyeleri bütün bitirildi. Emine Hanım bunların metinlerini pek tatlı okur, beyitler gelince bunları hüzzamdan pek yanık bir makamla söylerdi*” (Gürpınar, 1998a, 112). Burada bu halk hikâyelerine atıf yapılması aslında okuyucunun ilk temasa geldikleri anlatılar olmalarından kaynaklanmaktadır. Daha çok sözlü olarak anlatıldıkları için kulaktan kulağa, uzun yıllar anlatılan bu eserler halkın hafızasında canlı bir şekilde yaşamışlardır. Bu nedenle bunlara atıf yapılması halkın kültürel hafızasında hâlâ yaşamaya devam ettiklerini göstermektedir.

Romanın devamında Latif, İzmir'deki mülklerini satmak için gider. O gittikten sonra İffet'le ailesi sıkıntı içinde kalırlar, borçları birikir. Bu sırada İffet'e Nermi Bey adında zengin bir genç musallat olur. Fettan Raziye adlı bir kadın İffet'le Nermi Bey'in arasını yapmaya çalışır: “*Ben buraya kendi hesabıma gelmedim... Beni Nermi Bey gönderdi. Nermi'yi bildin ya? Geçen yıl Göksu'da o yürek yakıcı gözlerini süze süze **Mecnun**'a çevirmiş olduğun Nermi'yi?.. Sevdanın ateşinden zavallı oğlan sabahlara dek yandım Allah*

diye bağıırıyor” (Gürpınar, 1998a, 137). Anlatıcı, ne zaman aşkı anlatmak istese örnek olarak Mecnûn’u verir. Bunun böyle olması çok doğaldır çünkü Mecnûn, Doğu toplumlarında aşkın en büyük timsalidir.

Romanda İffet’le ailesi, Nermi Bey yüzünden iki ayda beş mahalle, beş ev değıştirirler. Fattan Raziye birinci ziyaretinden sonra üç kez daha İffet’in evini bularak gelir. İffet onu evine almaz ama kadın ısrarcıdır bu yüzden pencere önünden İffet’e seslenir: *“Zavallı Nermi’nin **Kerem** gibi dumanı tepesinden çıkıyor... O senin sevdanın ateşinden gidecek; sen de burada açlıktan öleceksin...”* (Gürpınar, 1998a, 139). Burada da Kerem’in âşıklığının ne denli derin olduğı bilindiğinden Nermi’nin aşkının derecesi onunla kuvvetlendirilir. Görüldüğü gibi Hüseyin Rahmi, ne zaman aşktan ve aşk yüzünden acı çeken kişilerden bahsetmek isterse Mecnûn, Kerem gibi bilinen halk hikâyelerine atıf yapmaktadır ve geneleksenel algıyla aşkı romanlarında okuyucularına vermek istemektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Metres* (1899) romanında Firuze’ye Reyhan’dan mektup getiren haberci kızın adı Nedime’dir. Nedime ile Firuze arasında geçen diyalogta Firuze artık yaşının geçtiğini düşündüğünden mektupları sadece eğlence için okuduğunu belirtir. Daha sonra da Nedime’ye Reyhan’ın kendisine bu mektupları yazmaya nasıl cürret ettiğini, bu sevdaya nasıl düştüğünü sorar. Nedime ona şu cevabı verir: *“- O mektupları defalarla okudum. Bu merak buyurduğunuz şeylerin esbabı izah edilmiş mi, edilmemiş mi ona dikkat etmeye insanda hal kalmıyor ki... **Âşık Kerem** hikâyesi bu namelerin yanında halt etsin...”* (Gürpınar, 1998b, 158). Daha sonra Firuze ve Nedime, buna karar verebilmek için son mektubu yeniden okumaya karar verirler. Bu son mektup için Firuze şöyle der:

*“-**Âşık Kerem** hikâyesine benzeyen mektup mu?*

*- Evet **Âşık Kerem**’e benzeyen fakat sevgisilinde Aslı gibi yanma istidadı görülmeyen ümitsiz bir gönül faciasını anlatan mektup...*

*-Oku bakalım. Bu çoşkun yeni **Kerem**, acımaz **Aslı**’sına ne demiş?”* (Gürpınar, 1998b, 159).

Nedime sesine acıklı bir hava vererek okumaya başlar. Firuze o okudukça kendisini on altı yaşında bir genç kız gibi hissederek sandalyesinde sallanır ve şunları söyler: “-*Hah hah hay... O herkesin bildiği meşhur Kerem’in ne sözünde ne sazında bu kadar ince, sanatlı nağmeler yoktu. Bu, onu geçmiş...*” (Gürpınar, 1998b, 159).

Firuze, Nedime mektubu okudukça eline mendil alarak ağlama taklidi yapar ve şöyle der: “-*Ağlama yavrum, ağlama... Şimdiden gözyaşlarını boşa harcama. Gözyaşı sermayeni facianın sonuna sakla. Ne yapayım kabahat bende mi? O adamı Kerem’e beni de Aslı’ya benzeten sen değil misin? Kerem ile Aslı hikâyesinde kavuşma var mı ya? Zavallıların ikisi de yanıp kül olmadılar mı? Eski hikâyeye yazanların hasret kavuşturmak adetleri değilmiş. İşte bizim macera da öyle olacak...*” (Gürpınar, 1998b, 160).

Bu romanda da Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın âşıklık için kullandığı vasıta *Kerem ile Aslı* hikâyesidir. Bu hikâyenin okuyucu üzerindeki etkisini bildiğinden ondan bol bol faydalanma yoluna gider. Reyhan’la Müştak, sevgilileri Parnas’ı ellerinden alanın Hami Bey olduğunu öğrenince ondan intikam almaya karar verirler. Yaptıkları plana göre Reyhan, Hami’nin annesi Firuze’yi, Müştak da Hami’nin karısı Safvet’i baştan çıkaracaktır. Müştak, Dudu Meryem adlı bir kadın vasıtasıyla Safvet’e bir aşk mektubu yollar. Safvet, bir adamın bir kadına ilgi gösterirken bunu nasıl ettiğini içinden düşünür: “...*Safvet’in eski hikâyelerde dinlediği gibi mi olur? Ferhat, Şirin’i görünce o saniyede can ü dilden vurularak elinden boya çanağını düşürmüştü. Bu aşk masalının hiç de aslı olmasa böyle ismiyle resmiyle, beyitleriyle kitaba yazarlar mıydı?...*” (Gürpınar, 1998b, 191). Görüldüğü gibi hiç aşk tecrübesi olmayan Safvet, aşkı dinlediği halk hikâyelerindeki gibi zanneder.

Romanda Safvet ve Dudu bir arzuhalciye giderek Müştak’ın mektubuna cevap yazdırmak isterler. Arzuhalci kendi aklınca mektuba güya aşkvari beyitler yazmaya çalışır. Bu beyitler için anlatıcının yaptığı yorum şöyledir: “...*Kalemi aldı ele, girdi yola. Artık o beyaz yaprak üstünde alabildiğine at koşturacaktı. Zihninde Defter-i Aşk, Zenanname,*

Hubanname¹⁷⁵ ve benzerleri aşk eserlerinden çok ibare ve mısralar vardı. Ezberlediklerini benimseyerek artık kendi malıymış gibi kullanır, münasebeti olsun olmasın hep onları dizer dökerdi” (Gürpınar, 1998b, 213). Enderunlu Fazıl, mahallileşme eğilimini ileri safhaya götüren bir Divan şairidir (Küçük, 1995, 188). Burada Hüseyin Rahmi'nin bu eserlerden bahsetmesi bu açıdan bir tesadüf değildir. Dillerinin sadeliği, olayların canlı anlatımı halk arasında severek okunmalarına neden olmuştur.

Arzuhalci, Safvet için yazacağı mektuba koyacağı şiirleri nereden aldığını onlara söyler: “-*Tamam, tamam... Beyin güzelliğini methetmek için Hubanname'nin kırk birinci babı muvafık düşüyor. Zaten ben de onu intihap etmişim*” (Gürpınar, 1998b, 217).

Arzuhalci bir yandan mektubu yazarken bir yandan da Dudu'ya hitaben şunları der:

“- Hanım bilir misin ismine '**Tutiname**'¹⁷⁶ derler bir eski hikâye kitabı vardır. Ben seni o kitaptaki Dudu'ya yanındakini hanımı da yine o hikâyedeki Mahşeker'e benzetiyorum.

(...)

-A a, a... Ben İstanbulluyum Dudu Hanım. Tatlı sözün tıpkı her gece türlü hikâye söyleyerek Mahşeker'i azminden alıkoyan **Tuti-i Danâ**'ya benziyor. Lakin sen bu hikâyedeki Tuti'nin aksine bir harekette bulunuyorsun zannederim. Sen Mahşeker'i niyetinden çevirmiyorsun, ona yardımda bulunuyorsun” (Gürpınar, 1998b, 221).

Burada da anlatıcının, geleneksel bir hikâyeden yararlanması dikkat çekicidir. Bu durum anlatıcının geleneğin kodlarından faydalanmaya devam ettiğini ve anlattığı hikâyeden halkın zevk almasını istediği için onun zevkine hitap eden eserlere atıf yapma yoluna gittiğini göstermektedir.

¹⁷⁵ Enderunlu Fazıl'a ait olan *Defter-i Aşk, Zennanname* ve *Hubanname* adlı eserler için bkz. Sabahattin Küçük, “Enderunlu Fazıl” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 11, İstanbul: TDV, 1995, s. 189.

¹⁷⁶ Türkçede *Tutiname* diye bilinen masalın orijinal adı *Çakasaptati*'dir ve bir Hint masalıdır. Bir papağan tarafından anlatılan bu hikâyeler Sukasapati diye de bilinir (Sakaoğlu, 2002, 17). *Tûtînâme*, Papağanın Yetmiş Hikâyesi anlamına gelen Şukasaptati adıyla ilk kez Sanksritçe yazılmış, daha sonra Sanksritçeden Farsçaya, sonra da Farsçadan diğer dillere çevrilmiştir (Sona, 2012, 2299). *Tutiname* için detaylı bilgi için bkz. İbrahim Sona, 1538 Tarihli İlk Türkçe *Tuti-name* Çevirisi, *Turkish Studies*, Volume 7/3, 2012, ss. 2302- 2303.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* (1899) romanında Eda Kalfa, mürebbiyenin odasında birisi olduğuna kesin olarak kanaat getirdikten sonra kuşağını çıkarıp mürebbiyenin kapısını kimse dışarıya çıkmasın diye sıkıca bağlar. Bu rahatlıkla hemen Dehri Efendi'nin yatak odasına doğru giderek onu bu durumdan haberdar etmek ister. Dehri Efendi'nin kapısına kadar geldiğinde odayı dinler ve efendisinin hâlâ uyumadığını, yüksek sesle kitap okuduğunu işitir:

*“Dehri Efendi, **Moliere**'in eserlerinden **Les Precieusesridicules** (Dudukuşları) adındaki komedyayı vaka şahıslarından kadın ve erkek seslerini taklit ile usta kadın ve erkek oyuncu rollerini adeta bir sahne üzerinde gibi kendi kendine oynuyordu.*

*Kitabın adı dilimize ‘**Gülünç Kadınlar**’ veya ‘**Kadınların Acayip Zarifleri**’ suretlerinde tercüme edilebilir.*

*Paris'te **Moliere** zamanında sadece palavracı bir incelik iddiası ile kitaplar çıkaran kadın hikâyecilerden Madame Scudery'nin o zamanın kadınları üzerindeki edebiyat tesiri yüzünden bütün kibar kadınların lugatlı, tumturaklı, teşpihli, sembolik, mealsiz kelimelerle incelik satmaları moda hükmünü almıştı.*

*Bu tesir ile Fransız dilinin peyda ettiği şive tuhafılığı **Voltaire** zamanına kadar sürmüştü, her fikir ve duyguyu kendine mahsus kelimelerle ve tabii eda ile anlatmanın bir ayıp sayılması gerçi henüz bazı memleketlerde hüküm süren beğenilmiş üsluptan ise de Fransa'da bu acayip anlatma tarzının gide gide manasızlığı, kofluğu meydana çıkmış, şimdi fikir sağlamlığı, anlatma sadeliği her türlü parlak sözlerin yerini almıştır.*

*İyi anlatma, açık söylemenin en ileri taraflılarından olan **Moliere** o zaman ‘precieuse’ adı verilen bu kadınların şu akıllıca olmayan anlatım koluna alaylı kalemi ile bir darbe vurmaya üzere bu komedyayı yazmıştır.*

*Komedyada **Madlon** ve **Katos** adında, bu ‘precieuse’lerden iki kız anlatılmış, **Granj** ve **Kruazi** adlarında iki zat bu kızları ziyarete geliyorlar. Kızlar bu iki erkeğin gerek yapmacık olmayan tavırlarını, gerek sade konuşmalarını beğenmedikleri için bunları iyi kabul etmiyorlar. **Granj** ve **Kruazi**, kızlardan intikam almak için **Maskaril** ve **Jodel** adlarındaki uşaklarını*

'marki' ve 'vikont' unvanlarıyla kızların evine gönderiyorlar. Sahte marki ve vikont kızların, hareketleri ve söyleyişlerine hayran oluyorlar.

Bir balo tertip ederek, hepsi gülüp eğlenmekte iken uşakların efendileri geliyor, işin aslı meydana çıkıyor. Bir rezalettir gidiyor. Komedyanın esas işte bu.

İçeride efendinin okuduğu şeyin **Moliere**'in komediyalarından biri olduğundan Eda'nın haberi yok ya..." (Gürpınar, 2014b, 95- 96).

Belli ki Hüseyin Rahmi, Moliere'i severek okumakta ve ondaki alaycılığı, eleştirel tavrı beğenmektedir. Özellikle de bu eserini beğendiği açıktır. Kişilerini canlandırmaya kadar işi vardırması bu açıdan anlamlıdır. Öte yandan kendi roman kişileri de aynı acayıplikler içerisindedirler. Öyle ki romanın sonunda Dehri Efendi'nin de mürebbiye Anjel ile ilişkisinin olduğunun ortaya çıkması ancak Moliere komedilerinde görülebilecek hallerdendir. Burada Moliere'in eserleri hakkında bir bilgi de ediniriz. Bu açıdan atıf anlamı güçlendirmeye yaradığı gibi bir bilgi de vermektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Tesadüf* (1900) romanında anlatıcı, Nefise Hanımı şöyle tanıtır: "*Nefise Hanım'ın hoca lakabına bakıp da kendini gerçek hocalardan sananlar ald nırlar. Harekeli yazıları heceleyle kekeleye biraz çıkarır. **Âşık Garip** çeşidi taşbasması hikâyelerin bazıları ezberinde gibidir*" (Gürpınar, 1997, 44). Anlatıcı onun okuma yazma bilmediği gibi okumaya çalıştığı şeyleri benzeterek uydurduğunu belirtir. Bu eksik, gülünç, uydurma okuyuşu ile tamamen karacahil olan komşu kadınlara bilgiçlik tasladığını vurgular. Romanda anlatıcı, Nefise Hanım'ın oğlu Hayati'nin okuma yazmayı pek sökemediğini, seksen okul değiştirdiğini belirterek ilminin ilk feyzini deftere *Karagöz*, kukla konuşmaları toplayarak yazmada gösterdiğini ifade eder. Anlatıcı onun bu halini şöyle anlatır:

"Bir gün evde defter önüne açıp sağ kolunu bükerek yumruğunu **Karagözvari** aşağı yukarı sallayarak kısık boğuk bir seda ile:

-Karagöz¹⁷⁷ beyefendi, yorgun mudur, argın mıdır, dargın mıdır? Yoksa tavan arasında farelerle tavla mı oynuyor? Buraları hiç düşünmeden

¹⁷⁷ *Karagöz ile Hacivat* hikâyesi için bkz. Halil İbrahim Şahin, *Karagöz İle Hacivat*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2013, ss. 9-13.

kapının önünde dar dar, dar dar, car car, car... Ne alıp veremezsin behey salyangoz suratlı herif...” (Gürpınar, 1997, 116).

Onun bu halini gören annesi oğlunun okuduğunu zannederek sevinir. Hemen oğlanın babasına koşarak bu müjdeli haberi verir. Babası da sevinç gözyaşları akıtır ve oğluna on kuruş para ödülü verir: “...*Bu parayı çocuk doğru götürür, deve derisi bir **Hacivat’la bir Karagöz alır***” (Gürpınar, 1997, 116). Hayati on yedi yaşına gelip de hâlâ ikinci sınıfı bir türlü atlayamayınca babasına artık Rüştüye’ye gitmeyeceğini, yazısının iyi, imlasının âlâ olduğunu söyler. Babası Hayati’ye hak verir: “*Öyle ya? Oğlan **Karagöz’ü, Hacivat’ı** bile deftere çektikten sonra... her istediğini kaleme almaz mı?*” (Gürpınar, 1997, 117). Bu atıftan anladığımıza göre *Karagöz ile Hacivat* hikâyesi halk arasında çokça bilinmekle birlikte onu okuyup yazar hale gelmek de kişi için bir artıdır. Hüseyin Rahmi’nin burada da halk arasında yaygın bilinen *Karagöz ile Hacivat* hikâyesinden faydalanması onun halkın zevkine uyma arzusuyla birlikte anlattığı konuya bir canlılık getirme çabasını da göstermektedir.

Fatma Aliye Hanım’ın *Udi* (1897) romanında Bedia’nın babası Nazmi Bey, kızının musikîden başka bir şeyle ilgilenmesini istemez. Bu nedenle ona aşk hakkında asla bilgi vermediği gibi verilmesini de istemez. Abisi Şemî ise Bedia herşeyi bilsin, öğrensin ister: “... *Şem-î de bir yandan ona tutkulu ve hazin bir aşk hikâyesi olan **Zülefa’nın**¹⁷⁸ hikâyelerini okuyordu...*” (Fatma Aliye, 2009, 35). Şemî, babasından farklı düşündüğünden Bedia’ya: “-*Bu gibi şeyleri okumamak, görmemek insanın o gibi şeyleri bilip öğrenmesine mani olamaz. Bunlar tabii hallerdendir... Bana kalırsa gençlerden o gibi şeyler gizlenmeye çalışılacağına, her yönüyle ortaya koyularak sakıncalı yönleri anlatılmalıdır. Zira aşk ve sevda denilen şey hiç yokmuş diye iddiaya kalkışılınca böyle **Zülefa** gibi âşıklara ne demeli? Şimdiye kadar hep âşıkların halini tarif ile vakit geçirilmiş, aşk hakkındaki araştırmalar ne kadar ihmal edilmiş biliyor musun? Şairlerin birçoğu aşkı medheder. Hikâyeciler, âşıklığa insanı imrendirir...*” (Fatma Aliye, 2009, 36).

¹⁷⁸Yusuf ile Züleyha hikâyesidir.

Şemî'ye göre aşk insandan saklanmaya çalışılsa bile insanın fitratı aşkı kendi kendine hissettirir. Şemî, babasının anlattığı yolda kızlar da olduğunu fakat bunun tüm kızların o yolda olduğunu göstermediğini ifade eder: "...Biz size 'İşte kızlar hep böyledir' diyeceğimize 'Kızlar böyle olmalıdır' demeliyiz. Çünkü bir başka türlüünü gördüğünde bizi yalanlayabilirsin. Hem bu şekilde yalanlamayı şimdiki gibi bana söyleyen ne ala! Ben sana yine lazım gelen şeyleri anlatırım. Fakat öbür türlüünü söylemezsin. Ne kadar arkadaşça konuşmuş olsak, ne kadar serbestçe fikirlerimizi tartışsak yine söylemezsin! Hicabın buna engel olur. Bir de **Zülefa** gibisini görür veya işitirsen o vakit kızcağız bütün bütün başkalaşır. O zaman bana 'ya bu nedir?' desen razıyım! Fakat o hükmü kendin vereceksin! 'İşte bu bir âşıktır!' diyeceksin. Diyeceksin de, o aşkın ne olduğunu ihtimal ki düşünmeyeceksin bile?.." (Fatma Aliye, 2009, 38). Anlatıcıya göre kızların eğitiminde gerçekler saklanmamalıdır ve olduğu gibi gösterilmelidir. Aşk da bunlardan birisidir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1889) romanında Bihruz Bey, Periveş Hanım için şunları düşünür: "...Şu yürüyüşe bak!.. Gerçekten bir **Kalipso**¹⁷⁹. Sanki **Kalipso**'yu adasından almışlar, yaşmaklamışlar, feracelemişler de şu bahçenin içine salıvermişler!.." (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 38). Kalipso güzel bir kızdır. Periveş hanım da bu yönüyle ona benzetilir. Burada ilginç olan, diğer roman yazarlarımızdan farklı olarak Recaizade Mahmut Ekrem'in Yunan mitolojisine atıf yapmasıdır. Onun çok yönlü bir aydın olduğunu bilinmektedir. Özellikle edebiyat teorisi açısından oldukça önemli fikirleri olduğu da. Bu nedenle buradaki atfın onun edebi arka planını göstermesi açısından oldukça önemli olduğu söylenebilir, çünkü onun geleneksel hikâyeler yerine Kalipso'ya atıf yapması kendi tercihidir.

Mehmet Celal'in *Küçük Gelin* (1892/1893) romanında Cemal ailesiyle birlikte babasının görevi nedeniyle Erzurum'a gitmek zorunda kalır. Önceleri özel öğretmenlerle eğitilen Cemal ve abisi Hulusi, buraya geldiklerinde okula

¹⁷⁹ Kalypso(Calypso); Titan Atlas ile Pleione'nin kızı olan bir su perisidir. Ogygia adasında yaşarken, gemisi batıp adaya çıkan Odysseus'a âşık olarak on yıl boyunca onu alıkoyar fakat Odysseus onun aşkını reddeder. Zeus, Athena'nın ricası üzerine habercisi Hermes'i Kalypso'ya göndererek Odysseus'u serbest bırakmasını hatta kahramanın sal yapması için malzeme vermesini sağlar (Öztürk, 2009, 548).

verilirler. Hulusi, Erzurum İdadisi'ne devam ederken Cemal de uşakların odasında eline geçen birkaç hikâyeye kitabını heceler. Cemal, bu İran hikâyelerinden büyük bir tat alır. Bir de saz edinen Cemal bu hikâyelerde anlatılan aşkları taklit ederek anlatmaya başlar. Cemal'e göre:

“...Onlar ne büyük eserlerdi! **Leyla ile Mecnun!** Bunlar birbirlerini niçin sevmişler idi? Sevmek ne demek idi? Lakin bu **Mecnun**, ne kadar da yanık bir şeydi! **Âşık Kerem ile Aslıhan!** Keşiş kızını Aslıhan'a vermemişti. Ne tuhaf şey! **Kerem Aslıhan'ı** aramaya çıkmıştı. Dağlara taşlara **Aslıhan'ı** sorardı. Onlar cevap verirlerdi. Bir kere bir kuru kafadan bile cevap aldı. Şu Kerem, ne büyük adam idi! Sazını eline aldığı gibi:

Aslıhan'ım buralardan geçti mi?

Yol vermeyen aman dumanlı dağlar!

derdi. Otuz iki dişini, sevdiğinin yolunda nasıl feda etmişti! Ya bir 'Ah!' dediği zaman, **Kerem'in** ağızından burnundan ateşler çıkararak, tutuşmamış mıydı? Vah, vah! Zavallıya ne kadar yazık olmuştu! Ya sonra **Aslıhan'ın** saçlarıyla **Kerem'in** külünü süpürürken, onun da tutuşması acı değil miydi? Ya **Âşık Garib ile Şah Senem?** **Âşık Garib**, nihayet **Şahsenem'i** almıştı. Kırk gün kırk gece de düğün yapmışlardı. O zaman **Âşık Garib** sazını eline alarak neler söylemişti! Ya **Şah İsmail ile Gülizar?** Elhasıl, büyük... ama pek büyük eserler. Cemal bunları okur, okumayı bitirdikten sonra küçük sazı ellerine alır, tellerini gayr-ı muntazam karıştırır; “tın! tın!..”dan ibaret çıkan bu sadâya:

Bölük bölük olmuş huri kızları,

Hiç birisi **Gülizar'a** benzemez!

şairini (!) karıştırırdı. Babası Halim Bey, şair olduğu için küçük Cemal'in bu heveslerini, bu heveslerini hoş görürdü.” (Mehmet Celal, 1310, 33- 35). Burada anlatıcı, Cemal'in nasıl biri olduğunun daha iyi anlaşılması için çocukluğundan ve eğitiminden bahseder. Bu eğitiminde onun şairâne bir mizaca sahip olduğu okuduğu bu eserlerden anlaşılmaktadır. Onun hayalperest ve şairâne mizacını kuvvetlendiren bu hikâyeler bu açıdan anlama katkı sağladıkları gibi Cemal'in aşk algısına da etki ederler, çünkü bu

eserler yüzünden Cemal, önce Adel adlı gayrimüslüm bir kıza âşık olur; ailesi onunla evlenmesine izin vermeyince de daha çocuk yaşta olan Fahriye'ye âşık olur. Aralarında kültürel ve ekonomik açıdan oldukça farklar olan Cemal ve Fahriye'nin evlilikleri mutsuzlukla biter. Buna okuduğu bu tarz hikâyelerin neden olduğu söylenebilir. Bu açıdan bu atıfların anlama katkı sağladıkları gibi kurguya da katkı sağladıkları ifade edilebilir. Bu açıdan bu atıfların sadece bir tek işlevinin olmadığı açıktır.

Mehmet Celal'in *Bir Kadının Hayatı* (1315/1899) romanında ise Melek'in babası Hayri efendi yaşlandığında yalnızlığına ortak olması için bir çocuk evlatlık almak ister ve tesadüfen esirci Salim efendiye müracaat eder. Rüstem'i görünce beğenir ve Nevreste ile kardeş olduklarını öğrenince onu da birlikte satın alır. Hayri efendi, esirci Salim efendiye çocukların adlarını sorar:

“-Bu kızın adı ne?

-Nevreste!

-Ya oğlanın?

-Rüstem!

-Rüstem! Ne tuhaf ad! Aklıma **Zaloğlu Rüstem**¹⁸⁰ geliyor.” (Mehmet Celal, 2001, 170).

Burada *Zaloğlu Rüstem*'e atıf yapılması Hayri efendi'nin hikâyesiyle örtüşmektedir, çünkü gerçek adları Şefik ve Afife olan bu iki çocuk aslında Hayri efendinin torunlarıdır. Hayri efendi, kızı evlilik dışı hamile kalınca onu doğum yapması için İstanbul'a virane bir eve gönderir ve bir daha da onu arayıp sormaz. Ve bir gün kendi torunlarını esirciden tesadüfen satın alır ve Edirne'ye götüreceğinden birlikte trene binerler. Burada Rüstem ağzından annesinin dilenci olduğunu kaçırınca gerisi gelir ve herşeyi olduğu gibi anlatır. O zaman Hayri efendi bunların kendi torunları olduğunu ve kızının da öldüğünü öğrenir. *Zaloğlu Rüstem* hikâyesinde de Dal, torunu Zal'ı yani Zaloğlu Rüstem'i çirkin olduğu için attırmıştır; fakat Dal, torunu Zal ile yeniden

¹⁸⁰ *Zaloğlu Rüstem* hikâyesi için bkz. Ali Berat Alptekin, *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akçağ Yayınları, 1997, ss. 275- 277.

karşılaşır. Torunu onlara düşmanlarını yenmesi için yardım eder. Bu açıdan iki olay arasında bir benzerlik vardır.

Atıflardan da anlaşıldığı gibi roman yazarları halk hikâyeleri içerisinde özellikle Mecnûn'un hikâyesine atıf yapmışlardır. Bu durum *Leyla ve Mecnûn* hikâyesinin (adı anılan romanlarda yedi kez atıf yapılmıştır) diğer hikâyelere göre âşıklığı anlatmak için daha çok tercih edildiğini ve sevildiğini açığa çıkarmaktadır. Ondan sonra ikinci sırayı *Kerem ile Aslı hikâyesi* (altı yerde atıf yapılmıştır) alır. Onların dışında üç kere *Yusuf ile Züleyha* ve *Âşık Garip ile Şahsenem*, iki kere de *Ferhat ile Şirin* hikâyelerine atıf yapılması yazarların zihin dünyasında aşk algısının hâlâ geleneksel olarak yaşamaya devam ettiğini göstermektedir. Bunlarda farklı olan Ahmet Mithat'ın *Çingene* adlı eserinde *Odise'ye ve İlyada'ya*, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında da *Kalipso'ya* atıf yapmalarıdır. Bu durum Ahmet Mithat'ın ve Recaizade Mahmut Ekrem'in kaynaklarının sadece geleneksel halk hikâyeleri olmadığını, Yunan mitolojisinden de haberdar olduklarını ortaya koymaktadır.

4.2.1.4. Yazara/Şaire Yapılan Edebi Atıflar

Bu başlık altında Ahmet Mithat'ın on sekiz eserinde yazara/şaire yapılan edebi atıf tespit edilmiştir. Bunlar; *Diplomalı Kız*, *Cellât*, *Çengi*, *Henüz On Yedi Yaşında*, *Karnaval*, *Cinli Han*, *Müşahadat*, *Hüseyin Fella*, *Gönüllü*, *Paris'te Bir Türk*, *Taaffüf*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrar*, *Gürcü Kızı Yahut İntikam*, *Ahmet Metin ve Şirzat Yahut Roman İçinde Roman*, *Haydut Montari* romanları ile *Letâif-i Rivayât* serisinde yayımlanan *Bahtiyarlık* ve *Yeniçeriler* hikâyeleridir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık*, *İffet*, *Metres*, *Tesadüf*, *Mürebbiye*; Mehmet Celal'in *Bir Kadının Hayatı*, *Damenalûde*, *İsyân*, *Küçük Gelin*; Hüseyin Cahid'in *Hayal İçinde*; Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* ve Fazlı Necip'in *Cani Mi, Masum Mu?* romanlarında da bu türden atıflar vardır.

Ahmet Mithat'ın *Yeniçeriler*'inde (1871), Yeniçerilerle Nizamı-ı Cedidçiler arasında gerçekleşen kavgada Kanlı Hasan, kendisine yardım etmek için sırtına alan Hüsnü'yü sırtından bıçaklar. Cellât Hasan, Hüsnü'nün

sırtındaki yaradan bu çocuğun Ayşe ile Osman Çorbacı'nın çocuğu olduğunu anlar, çünkü Ayşe'yi öldürmekten vazgeçtiğinde ona çocuğunu bırakması koşuluyla canını bağışlayacağını söylemiş ve Ayşe çocuğundan ayrılırken onun sırtına bir işaret koymuştur. Hüsnü'nün çok yaşamayacağını anlayan Cellât Hasan, çocuğu ölmeden anası ve babası son kez görsün istediğinden onu kendi evine gönderir ve Osman Çorbacı'yı da beraberinde eve getirir. Ayşe diğer odada olduğundan gelenin kim olduğunu bilmez. Bu durumu anlatıcı şu şekilde anlatır: *“O gün o saatte Cellât Hasan'ın hanesi halini yani hanede bulunanların yüreklerini imtihandan geçirmek bu hikâyenin ruhu olmak üzere kâfidir. Fakat şunu da bilmeli ki hane halkı kalplerindeki hissiyatın ve bu hissiyattan ileri gelen teessüratın ol derece girift olmasına göre imtihan-ı kulub pek kolay bir şey olmayıp kalp imtihanında ve suret-i hissiyatın tercüme ve tasvirinde cihana bir gelmiş olan **Balzac** bile ihtimal ki o gün Cellât Hasan'ın hanesinde bulunmuş olsa idi, şaşırır ve kendisini kaybeder idi”* (Ahmet Mithat, 2001d, 192). Anlatıcının burada Balzac'a atıf yapması onun insan ruhunu gerçekçi ve başarılı bir şekilde anlatabildiğini düşünmesindedir. Öte yandan anlatıcının, Hüsnü'nün ölmek üzere iken babası ve anasıyla aynı evde olmasının bırakacağı etkiyi okuyuculara layıkıyla anlatmaya kimsenin gücünün yetmeyeceğini, hatta bunu Balzac'ın bile başaramayacağını söylemesi dikkat çekicidir. Bu aslında olayın ne denli acıklı olduğunu okuyucuya anlatma çabasından kaynaklanmaktadır ve Balzac'a yapılan bu atıfla bu anlam güçlendirilmeye çalışılmıştır denilebilir. Ayrıca, bu atıf aslında anlatıcının kişilerin ruh hallerinin başarılı bir şekilde yansıtlamadığını düşündüğünü de göstermektedir. Bu açıdan yapılan bu atıf, anlatıcının bu durumun eksikliğini farkında olduğunu göstermesi bakımından da dikkat çekicidir.

Ahmet Mithat'ın *Hüseyin Fella*h (1875) romanında Ömer, Şehlevend ve annesi Hasna hanıma türlü kötülükler yapmış olan Bekir efendiden ve Hurşid ağadan intikam almak için İstanbul'a gider. Bekir efendinin konağını arar, fakat konağın yandığını ve içinden tek parça bir şey çıkmadığını öğrenir. Anlatıcının bu olay üzerine yorumu şöyle olur: *“...**Sadî-i Şirazi'nin** demiş olduğu veçhile, bu kıvılcımın cehennem gibi cayır cayır yanan kanun-ı kalb-i*

mazluminden sıçramış olması ihtimalini hatırına bile getirmeyiz” (Ahmet Mithat, 2000e, 525). Yukarıda şiirlerden yapılan edebi alıntılar içerisinde Ahmet Mithat’ın Sadî-i Şirazî’den sıklıkla faydalandığını görmüştük. Bu durum onun bu şairi ne denli sevdiğini ve okuduğunu göstermektedir. Burada yeri gelmişken ondan bir sözü hatırlaması ise bu şairin şiirleri kadar sözlerinin de hafızasında canlı olduğunu göstermektedir. Bu denli beğendiği bir şaire atıf yapması bu nedenle olağandır. Dahası Bekir ağanın kötülüklerinin bir cezası olarak evinin yandığını düşünmesi geleneksel algının da bir devamıdır. Buna göre kötüler kötülüklerinin cezasını mutlaka çekerler. Bu açıdan atfı Batılı bir şaire değil de Doğulu bir şaire yapması oldukça anlamlıdır.

Romanda Civelek, kurduğu hayali Şehlevend’e anlatırken sözü dünyanın güzel olduğu, fakat insanların her birinin o güzelliği daima kendisine atfettiği, başka adamları da daima kendisine bağladığına getirir. Bunun üzerine; “*Şehlevend Civelek’e ‘Sen okumuş olsaydın feylesof olurdu’n dedi. Bize kalırsa pek doğru söyledi. Zira işte görüyorsunuz ki **Jean Jacques Rousseau** gibi ve **Voltaire** gibi **Diyojen** gibi meşahire cihanı sarsacak kadar nam kazandırmış olan fikr-i azadegi bizim Civelek Mustafa’ya dahi gelmiştir...*” (Ahmet Mithat, 2000e, 554). Anlatıcıya göre filozofluk insana doğuştan gelen bir yetenektir. Öte yandan pek çok şeyde olduğu gibi bu cevherlerden değerli olanı, fikirler geliştikçe kaybetmemesi, aksine arkasını getirebilmesi ve fikir ürünlerini dahi benzerlerine nakletme imkânı sağlayabilmesi için eğitim ve fen gereklidir. Bu atıf, anlatıcının ufkunun genişliğini göstermesi bakımından da önemlidir.

Ahmet Mithat’ın *Paris’te Bir Türk* (1876) romanında Catrisse sabahleyin Catherine’in kamarasına giderek sohbet eder. Catherine, havanın nasıl olduğunu sorunca Catrisse ona şairane bir cevap verir. Bunun üzerine aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“Catherine- Şairsin be Cartrisse’ciğim. Şairiyeti hiç elden bırakmazsın.

*Cartrisse- Bunda şairiyet yok! Bunda şairiyet yok! Hakikat bundan ibarettir. Hem öyle bir tesadüf içinde seyahat ediyoruz ki, insan hiç şair olmasa **Victor Hugo** kesilecek”* (Ahmet Mithat, 2000f, 39).

Burada iki Batılı kadının aralarındaki sohbette Catrisse'in Batılı bir şaire atıf yapması yerinde olmuştur. Bu durum anlatıcının koşullara ve kişilere göre kaynak seçtiğini göstermesi bakımından önemlidir. Victor Hugo'ya atıf yapılması ise bu dönem okurlarınca batıda olduğu gibi bizde de çok sevilmesi nedeniyledir. Konuşmanın devamında Catherine, Catrisse'e bunun nedenini sorar. Catrisse ona cevaben, ikinci mevkideki bazı arkadaşlarının doğunun ve batının edebi eserlerini hafızalarında toplamalarını örnek verir. Hatta kendisinin bu nedenle ikinci mevkiyi seçtiğini belirtir. Öte yandan Catrisse, Catherine'e onun ne şiiir, ne hikmet, ne tabiyat hiç bir şeyi sevmediğini söyler. Catrisse, ona eğer fikrine uygun bir şey bulursa nefret etmeye devam edip etmeyeceğini sorar. Catherine kendi fikrine uygun olan şeyin sadece kendi fikri olacağını dile getirir. Catrisse, görüştüğü adamlar içerisinde ona, onun fikrinde söz söyleyecek bir kişi olduğunu ifade eder. Catherine bu kişinin önce Gardiyanski sonra da Zeka Bey olduğunu zanneder. Onların olmadığını anlayan Catherine, Catrisse hitaben “- *Tavsiye etmek istediğiniz adam öyle ise hâl ü şanına nazaran kendisini **Jean Jacques Rousseau** kadar büyük görüp tıpkı yine onun gibi dünyanın kâffe-i âlâm ve ekdârı kendi üzerine hücum etmiş zanneden ve bunun için gülmekte dahi bir sefalet olmasın diye dudaklarını ısırıp câli tavırlarla enzâr-ı dikkati celp etmeye çalışan fesli efendi mi?*” (Ahmet Mithat, 2000f, 43). Burada anlatıcının Catherine aracılığıyla Rousseau'yu büyük bir insan olarak görmekle birlikte onun dünyanın tüm yükünün kendisi üzerinde olduğunu düşündüğünü söyletmesi ilginçtir. Anlatıcı, Rousseau'yu iyi okumuş, hayatı hakkında bilgi edinmiş olmalı ki bu yorumu yapabilsin. Bu açıdan bu atıf anlama katkı sağladığı gibi anlatıcının kültürel arka planını da göstermektedir. Ayrıca bu atıfta Rousseau'nun büyüklüğünü adeta gözler önüne seren bir anlam vardır. Öyle ki Ahmet Hamdi Tanpınar, Rousseau'nun bazı fikirlerinin geçiş devri edebiyatımızda kuvvetle hüküm sürdüğünü ve bu bağlantısı yeni girmeye çalıştığımız dünyanın eşiğinde duyulan kederin de

beslediğini vurgular (Tanpınar, 2003, 519). Bu atıf bu durumu göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Nasuh, Cahherine'in edebiyattan zevk alamamasına şaşırır. Catherine ham hayallerin hiçbirisinden bir tat alamadığını açıklar. Nasuh ona dünyada lezzet alacağı hiç mi birşey bulamadığını sorar. Catherine "hemen hiç" diye cevaplar. Nasuh ona, "- **Moliere'in Âlim Karılar** oyununu da elbet ya tiyatroda görmüş veyahut kitabını mütalâa etmişsinizdir" der (Ahmet Mithat, 2000f, 51). Anlatıcı bu cümleden sonra araya girerek bir açıklamada bulunur. Moliere'in insanlığın alaya layık olan düşünceleri ve hareketleriyle eğlenmede pek büyük şöhret kazanan bir filozof olduğunu ve onun *Âlim Karılar* adlı eserinde kadınlar sınıfından âlim ve filozof geçinenleri pek yerinde alaya aldığını vurgular. Öyle ki Nasuh'un Catherine'e bu oyunu hatırlatmasının üstü kapalı olarak "Öyle ise sen de **Moliere'in tezyif eylediği Âlim Karılar'dan**¹⁸¹ *olmalısın*" gibi bir anlama geldiğini söyler (Ahmet Mithat, 2000f, 52). Anlatıcının Moliere'e ve onun *Âlim Karılar* adlı oyununa atıf yapması onu okuduğunu yani edebi arka planını gösterdiği gibi romanında yeri geldiğinde ondan bahsetme ihtiyacı duyması okuduklarını konuyla bağlantı kurarak bir kaynak olarak kullandığını da göstermektedir.

Romanda Madam De la Chaisne ile de dost olan Nasuh, onunla gezintilere çıkar. Bu gece için ne yapalım diye düşünürlerken Nasuh, De la Chaisne'e onu Catrisse ve Catherine ile tanıştırmayı ve Poliny'i de yanlarında götürmeyi teklif eder. Madam De la Chaisne kabul eder. O gece Poliny şarkı söyler, Catherine piyano çalar, polka oynarlar, şiirler okurlar. Anlatıcı, Catherine'nin sultan şairleri sevmezse de "... Nasuh'un intihap eylediği şiirler böyle nefret edilecek makuleden olmayıp **Alfred de Musset'nin en suzişli eşarı gibi müessir eserler olmasıyla Catherine bunları dahi dinlemişti**" şeklinde bir yorum yapar (Ahmet Mithat, 2000f, 437). Alfred de Musset'in romantik bir şair olduğu ve şiirlerinde hüznü iyi bir şekilde yansıttığı bilindiğinden bu atfın anlama katkı sağladığı söylenebilir.

¹⁸¹ Moliere'in *Âlim Karılar* oyununu bulamadığımızdan konusu hakkında bir fikir edinemedik ancak burada da bahsedildiği gibi kadınların bazılarını alaya aldığı açıktır.

Ahmet Mithat'ın *Çengi* (1877) romanında, Melek'i babası Canbert Bey tüm dış dünyadan soyutlayarak büyütür. Bu konuda öyle ileri dereceye gider ki kızının karşı cins, aşk, sevgi, evlilik gibi konular hakkında bilgi almasına engel olur. Bir gün yan evden gelen çalgı seslerini Melek merak eder. Melek, Arap karıya ne olduğunu sorunca düğün yapıldığını ve kızın kocaya verildiğini öğrenir. Melek'in bu olaydan sonra kafası karışır ve sorular sormaya başlar. Canbert Bey istemeyerek de olsa ona bazı şeyleri anlatmak zorunda kalır. Melek, bir annesinin olduğunu ve öldüğünü öğrenir. Melek onun nasıl öldüğünü bilmek isteyince Canbert Bey mecburen anlatır. Melek, bu sayede anneliği, çocukluğu, gebeliği, doğumu, doğum sırasında ölümü duyar. Bundan sonra merakı artar ve Arap karıya sorular sordukça sorar. Anlatıcı tam bu sırada konuya uygun olduğunu düşünerek kızların kitap okumaları ile ilişkilendirerek evlilik hakkında iki millet üzerinden bilgi verir:

*“Gözümüzün önünde iki büyük millet vardır. İkisinin de tecâribi terakkiyât-ı mediniyyenin mukaddemâtında bulunan milletler için itibar ve intibaha şayandır. Birisi Fransızlardır ki pek meraklı olan familyalar, kızlarına dünyayı göstermemek için manastırlarda büyütürler. Hele alelumum kızlara aşk ve sevdaya dair kitap okutmamak derecesindeki dikkatleri derece-i ifrattadır. Lâkin bu dikkatin neticesi neye müncer olur? Şair **Alfred de Musset'in** dediği gibi ekseriya karyolaların altında bir canlı cism-i beşerî saklı bulundurmaya müncer olur.*

İkincisi İngilizlerdir ki, kızları erkekler kadar serbest büyütürler. Kızlar istedikleri gibi gezerler, yürürler. Okurlar, yazarlar. Lakin nikâh zimamı başlarına geçtiği gibi kocalarının esiri olurlar, kalırlar” (Ahmet Mithat, 2000d, 71). Alfred de Musset'nin Fransa'nın romantik yazar ve şairlerinden olduğu bilinmektedir. Ona burada yeri gelmişken atıf yapılması anlatıcının bu şairi dikkatli bir şekilde okuduğunu göstermektedir, çünkü onun şiirinden bir parça almamış veya bir eserine atıf yapmamıştır. Doğrudan doğruya Fransa'daki kızların neler okudukları hakkında şairin bir sözüne atıf yapmıştır. Bu durum anlatıcının kültürel arka planında Alfred de Musset'nin de iz bıraktığını ortaya koymaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* (1879) romanında Arife Hanım tarafından tutulan Şakir, Şefik'in en yakın arkadaşı İsmail aracılığıyla onun sevdiği kızın kim olduğunu öğrenmeye çalışır, fakat bu kişiyi Şefik dostu İsmail'e de söylemediğinden İsmail'i bir merak salar. Bu kişinin kendi sevgilisi olmasından şüphelenerek bir vesile ile Şefik'i sevgilisi Cevriye'nin evine götürür. İsmail, Şefik'le Cevriye'nin birbirlerini tanımadıklarını anlayınca rahatlar. O geceyi orada geçirmeyerek Cevriye'nin evinden ayrılırlar. Giderlerken İsmail, Cevriye hakkındaki duygularını Şefik'e anlatır. Bu sırada Şefik'in aklından şunlar geçer: “... *İsmail bu sözleri söylerken, Şefik dahi Fransız şair meşhur Alfred de Musset'nin 'Ey iffet-i mecbûresine mağrur olanlar! Ey haşarılık yapmağa fırsat bulamadıkları için afif kalanlar! Evvelâ açlığın sararmış dudaklarını uzatarak bir lokma ekmek itasına bedel bir buse istediği hâl ve zamanı düşününüz de o bir lokmanın sümbülistân-ı iffet ve ismetten ağlaya ağlaya koparılmış bir deste bûse-i mahcûbâne ve nedametkârâneye satın alındığını ondan sonra tayip ediniz'* mealinde olan ebyatını zihninden geçirerek dudaklarıyla dahi mırıldanmaktaydı” (Ahmet Mithat, 2000a, 155). Bu atıftan anlatıcının düşmüş kadınlara acıdığını anlamak mümkündür, çünkü ona göre bir lokma ekmeğe muhtaç oldukları için iffetlerini kaybeden kadınları ayıplamadan önce onların iffetlerinden ağlayarak vazgeçtiklerini hatırlamak gerekmektedir. Bunun için de Alfred de Musset'e ve onun bir sözüne atıf yapar. *Paris'te Bir Türk* romanında anlatıcının Alfred de Musset'ten bir sözü hatırlamasını şairin anlatıcıda bıraktığı etkiye bağlanmıştır. Burada da ona atıf yapması ve onun bir sözünü hatırlaması bu etkiyi kuvvetlendirmektedir. Demek ki anlatıcı için Alfred de Musset'in şairliği kadar görüşleri de önemlidir ve yeri geldiğinde onu bir kaynak olarak kullanmaktan çekinmemektedir.

Romanda Arife, Şefik'in gizliden gizliye Raziye ile buluştuğunu öğrenince Neşe kalfaya para vererek aralarındaki haberleşmeden haberdar olur. Bir gün Şefik ve Raziye, Neşe kalfanın Süleymaniye'deki evinde buluşurlar. Buluşmada yanlarında Neşe kalfa ve Raziye'nin sırdaşı Nimetullah da vardır. Arife, Şakir ağa vasıtasıyla ikisinin buluştuğu gece evin basılmasını sağlar. Şefik ve Arife, galeyana gelen halk tarafından sokaklarda

sürüklenirler. Olanları duyan Raziye'nin kocası onu boşar. Şefik de Vidin Kalesi'ne üç seneliğine sürgüne gönderilir. Şefik oraya üç ayda ancak ulaşır. Gittiği hapisane oldukça bakımsız ve pistir. Vidin'in havası da kendisine iyi gelmez. Yolda gelirken iyice kilo kaybettiğinden zayıf düşerek hastalanır: “Şefik'in şu duçar olduğu hastalık bir haftalığı, on beş günlüğü, bir aylığı geçtiği hâlde iyilik emareleri asla yüz göstermemekteydi. Vakıa tabiatın yardımıyla pek çok hastalıklar kendi kendilerine geçebilirlerse de Şefik'in tabiatinde o yardım dahi yoktu. **Paul de Kock** kadar lâtife-gû olanlar bile vücudun hiç olmazsa bir lâmbaya benzediğine ve bir taraftan zeytinyağı konulmazsa hayât-ı ziyâsının parlamayacağına kanaat eylemişlerdir. Ağzından bir lokma yemek girmediği hâlde vücuda kuvvet mi gelir ki hatta tabiat dahi bir ağırca hastalığın kendi kendisine geçmesine yardım eyleyebilir?..” (Ahmet Mithat, 2000a, 214). Anlatıcının nasıl ki yağı konulmadıkça lamba parlamazsa insanın da beslenmedikçe güçsüz düşeceğini Paul de Kock'un bir düşüncesinden hareketle söylemesi anlamı güçlendirmektedir. Yapılan atıfla Ahmet Mithat'ın Alfred de Musset'nin yanı sıra Paul de Kock'un düşüncelerinden de yeri geldiğinde faydalandığı görülmektedir.

Ahmet Mithat'ın *Henüz On Yedi Yaşında* (1881) romanında bir gün Hulusi ve Rahmi aralarında konuşurlarken Kalyopi'nin ismi geçer. Rahmi, Kalyopi'nin ailesini tanımaktadır. Hulusi bu tesadüfe şaşırarak onu Ahmet ile tanıştırmaya götürür. Rahmi, Kalyopi'nin ailesi hakkında onlara bilgiler verir. Üçü birlikte Kalyopi ve ailesinin yaşadıkları eve onları ziyarete giderler. Evden çıktıktan sonra üç arkadaş karınlarını doyurmak için bir lokantaya giderler. Hulusi: “- İlk akşam şair-i meşhûr **Victor Hugo**'yu ve gelmiş gelecek bütün hukemayı alkışladığımız hâlde bu akşam dahi hikâyenuvis meşhur **Alexandre Dumas**'yı ve **Madam George Sand**'ı ve **Balzac**'ı alkışlamalı mıdır? Bana kalırsa pek münasip olur. Zira bu akşam öyle bir vak'anın nihayetindeyiz ki zikrolunan hikâyenuvislerden birisinin eline sermaye olarak geçse koca bir cilt vücuda getirirdi” (Ahmet Mithat, 2000h, 207). George Sand ve Honore de Balzac realist çizgide yazan romancılarıdır. Alexandre Dumas ve Victor Hugo ise romantik yazarlardır. İlk akşam Hugo'nun aşkına

içmelerini Tanzimat boyunca Hugo'nun etkisinin çok güçlü olmasına bağlamak gerekir. Ondan sonra adı anılan üç yazar için içmeleri ise Kalyopi ve ailesinin yaşadıklarının ne denli zor olduğunu vurgulamak içindir. Anlatıcıya göre bu hikâye adı anılan yazarların eline geçse çok büyük eserler ortaya çıkar.

Ahmet Mithat'ın *Karnaval* (1881) romanında anlatıcı Resmi karakterini mutlaka tanımamız gerektiğini belirterek ondan ve ailesinden bahseder. Resmi'nin babası öldükten sonra abisinin içki ve eğlence ile babalarından kalan paraları tükettiğini ve daha sonra da çıldırıldığını söyler. Resmi o sırada on iki, on üç yaşlarındadır. Resmi'nin annesi, oğlundan kurtarabildiği büyük bir evini satar. Bunun kendilerine dört sene yeteceğini düşünür ve o zamana kadar da Resmi'nin büyüyeceğini hesap eder: "*Validesinin Resmi hakkındaki ümidi hakikaten beca idi. Bu çocukta öyle bir zekâ vardı ki eğer ismi **Victor Hugo** olsa ve Fransa'da terbiye görse idi on üç yaşında iken ortaya koyacağı eser elbette **Victor Hugo**'dan âli olarak 'tıfl-ı âlî' unvanını buna verirlerdi. Lâkin Resmi İstanbul'da doğmuştur*". (Ahmet Mithat, 2000c, 19). Buradaki atıftan da anlaşıldığına göre anlatıcı için Victor Hugo büyük bir yazardır. Dahası Resmi'nin de o yetenekte olduğunu düşünen anlatıcının Fransa'da eğitim alsaydı ondan daha büyük bir insan olacağına inanması koşulların insanların başarılarını etkilediğini düşündüğünü göstermektedir. Resmi'nin zeki olduğunu Hugo üzerinden anlatan anlatıcı anlama onun sayesinde katkı sağlamaktadır.

Romanda Resmi ve Zekayi, Hamparson ailesiyle dostturlar ve onların evlerine gidip gelirler. Her iki genç de evin hanımı Madam Hamparson'dan hoşlanır ve bu yüzden aralarında gizli bir rekabet vardır. Öte yandan Zekayi, evin güzel beslemesi Hasna'ya ve evin çirkin kızı Şehnaz'a da aynı çapkınlığı sergilemekten çekinmez. Bir gün Zekayi'nin Hasna'ya yazdığı bir aşk mektubu Resmi'nin eline geçer. Resmi mektubun Hasna'ya değil de Şehnaz'a iletilmesini sağlar ve böylece Zekayi, Şehnaz ile nişanlanmak zorunda kalır. Resmi, bu olayı evin hizmetçisi Madam Küpeliyan ile Madam Hamparson'a anlatınca ikisi de gülmekten kırılır. Madam Hamparson:

“- Ah neredesin **Paul de Kock** neredesin? İstanbul'a gelsen a? Burada senin için paha yetiştirmez zeminler kendi kendisine teşekkül ediyorlar.

Resmi- Hayır! **Paul de Kock'u** çağırmayın! **Moliere'i** çağırınız da **Zor Nikâh'ını**¹⁸² burada, İstanbul'da yazsın!” (Ahmet Mithat, 2000c, 143).

İlk dönem Türk romancıları arasında çok sevilen bir yazar olan Paul de Kock'un burada anılması anlamlıdır. Moliere de Türk yazarlarınca ilgi gören ve sevilen bir oyun yazarıdır. Birçok oyunu Türkçeleştirilerek sahnelenmiştir. Bunlardan birisi de onun *Zor Nikâh'ıdır*. Moliere'in üslubunun eleştirel olduğu; ancak eleştirilerini alaycı bir yolla verdiği; Paul de Kock'un ise müstehcen romanlar yazdığı ve döneminde oldukça popüler olduğu bilinmektedir. Resmi'ye göre Zekayi'nin başına gelenler *Zor Nikâhı* oyunundaki gibidir. Trajikomik de denilebilecek bu oyundaki gibi Zekayi de istemeyerek evin çirkin kızı Şehnaz'la evlenmek zorunda kalır. Bu açıdan yapılan atıf anlama katkı sağladığı gibi anlatıcının bu eserleri ve yazarları okuduğu bilgisini de vermektedir.

Ahmet Mithat'ın *Cellât* (1884) romanında anlatıcı olaylar Napolyon'un zamanında geçtiğinden romanın başında onun hakkında bilgi vermeyi uygun görür: “Napolyon dediğimiz adam, orta boylu, tıknazca, eli ayağı küçük, gayet sevimli bir çehre ile herkesin celb-i kalbine muktedir bir zat idi ki şu ahval ve evsafına nazaran kendisini bir ‘cenk afeti’ addetmekten ziyade bir salon kahramanı, bir kadınlar afeti addetmek daha muvafık görülürdü. Ancak şair-i meşhur **Victor Hugo'nun** dediği gibi Koca Şarlman'ın hin-i vefatında kınına konularak duvara asılmış bulunan sahib-i kırarane kılıcı bin sene kadar asılı kaldığı halde, onu tekrar ve bihakkin çekmeğe müstait ve muktedir olabilecek dest-i kahharane hiçbir kralda görülememişken Napolyon'un mini mini elindeki kuvvet-i maharet-i askeriyye o Seyfi kahramaniyi selletmeye muktedir olabilmıştır”. (Ahmet Mithat, 2000j, 5). Anlatıcının Napolyon'un tasvirini yapması dikkat çekicidir. Anlatıcı, anlatımını desteklemek için Victor Hugo'nun sözlerinden faydalanarak onun cüsse olarak minik ama güç olarak

¹⁸² Moliere'in *Zor Nikâhı* adlı oyununun Türkçe uyarlaması için bkz. Ahmet Vefik Paşa, *Eski Türk Oyunları*, 8: *Zor Nikâhı- Tabibi Aşk*, Hazırlayan: T. Yılmaz Öğüt, İstanbul: Mitos- Boyut Tiyatro Yayınları, 2011, ss. 5- 36.

kuvvetli olduğunu canlı bir şekilde anlatmıştır. Özellikle romanının tarihi zeminini vermek için Napolyon'dan bahsetmesi ve anlattığı kişiyi Batılı bir yazarla desteklemesi anlatıcının anlatım tekniği hakkında da bize bir bilgi vermektedir. Bu açıdan, yapılan atıfların Türk romanının kuruluş döneminde neden fazla olduğunu anlayabilmek mümkündür.

Ahmet Mithat'ın *Cinli Han*'ında (1885) Pierie karyesinde yaşayan Papa Brasill, görünüşte çok ahlaklı iken saman altından su yürüten birisidir ve birçok kadınla gizliden gizliye ilişki kurmuştur. Papa Brasill, görevini suistimal ederek halktan binlerce kuruş topladığı halde tek bir kuruşunu fakir halka vermez ve zengin bir şekilde yaşar. Anlatıcı bu durumu şöyle örneklendirir: “...**Victor Hugo**'nun dediği gibi fukara iane olarak halktan aldıkları pırzoların etlerini kendileri yiyip kemiklerini fukaraya atarlar...” (Ahmet Mithat, 2000k, 20). Burada anlatıcının anlamı güçlendirmek için Hugo'nun bir sözünden faydalandığı görülmektedir, çünkü Papa Brasill tam da burada anlatıldığı gibi birisidir. İnsanlara dürüstlüğü öğreten ama kendisi asla öyle olmayan, halkı soyup soğana çeviren ama onlara kanaat etmelerini söyleyen Papa Brasill'in nasıl biri olduğu Hugo'nun tanımıyla daha iyi anlaşılmaktadır. Anlatıcının burada da okuyucusuna tanıtmak istediği roman kişisini Batılı bir yazarın ifadelerinden faylanarak anlattığı görülmektedir. Bunun bir anlatım tekniği olduğunu tekrar vurgulamak gerekmektedir.

Ahmet Mithat'ın *Bahtiyarlık* (1885) adlı eserinde Galatasaray Lisesi'nden arkadaş olan Senai ve Şinasi, bir gece okullarındaki yatak odalarında bahtiyarlık üzerine konuşurlar. Senai'ye göre bahtiyarlık şehir hayatındadır, Şinasi ise bahtiyarlığı köy hayatında görür. Senai arkadaşının köy hayatını tercih etmesi üzerine şu yorumu yapar: “-Allah arzunuz nail etsin kardaşım! Beni de arzularıma nail eylesin. Ben kendimde istidat görüyorum. Tahsilime de istidatım derecesinde gayret gösteriyorum. Köylerde **Volterler, Jan Jak Rusolar, Şekspirler** yetişebilirler mi? Ben onlar gibi olmak istiyorum. Hâlbuki babamın istediği gibi bey, paşa olmak için dahi insana köy değil, şehir lazımdır” (Ahmet Mithat, 2001a, 283). Atıf yapılan Voltaire'in, Jean Jacques Rousseau'nun ve William Shakespeare'in varlıklı ailelerden geldikleri bilinmektedir. Senai'ye göre de varlıklı bir aileden gelen

ve şehirde yaşayan kişiler entelektüel olabilirler. Bu durumu desteklemek için anlatıcı bu kişilere atıf yaparak bu fikrini örneklendirmektedir.

Senai, parasız pulsuz kalınca İstanbul'a dönmek zorunda kalır ve burada kendisine Avrupa hayatı yaşatacak bir kadınla evlenmeyi ister. Nusret hanım da Fransız terbiyesiyle büyümüş bir kız olduğundan kendisine kur yapacak bir erkekle evlenmeyi ister. Senai, Nusret Hanım'dan haberdar olunca onun hocası Madam Terniye'ye mektupla ulaşır. Senai ve Madam Terniye bu konuda konuşmak üzere Taksim bahçesinde buluşurlar. Bu sırada anlatıcı bu bahçedeki kadınlar hakkında şunları söyler: “...*O tavuslara bedel Sadî'nin 'melaik sureti tavus zîbi' diye vasfeylediği dilberler nazar-rüba olmakta idiler*” (Ahmet Mithat, 2001a, 318). Burada anlatıcının Doğulu bir yazara atıf yapması ve onun bir tamlamasından faydalanarak bahçedeki kadınları anlatması dikkat çekicidir. Bu durum yukarıda da belirttiğimiz gibi anlatıcının, anlatmak istediği konuya uygun olarak atıflara yöneldiğini açıkça göstermektedir. Ayrıca Sadî'nin bir tanımlamasından hareketle kadınları anlatması zihnimize onların daha net canlanmasını sağladığından anlama katkı sağlamaktadır.

Şinasi, bir gün Senai'nin babası Yamalı Musa'nın evinde misafir kalırken onun üvey kızını görerek ona âşık olur. Anlatıcı, Şinasi'nin onu gördüğündeki durumunu şu şekilde anlatır: “*Şinasi gibi aşk ve şevki işinden gücünden ibaret bulunan bir delikanlının böyle bir peri-çehreyi görür görmez suretini levha-i diline nakş ve hakk etmek mertebesindeki meclubiyetini istibat mı edersiniz? Ahval ve ahlak-ı beşeri tetkikte ileriye varmış olan Balzac, Proudhom¹⁸³ gibi eazımın netice-i tetkiklerine göre sevdanın en büyüğü bizim Şinasi gibi ciddiyat ile iştilal eden adamlarda bulunur...*” (Ahmet Mithat, 2001a, 327). Balzac'a atıf yapılması onun insanlığın halleri hakkında eserlerinde gösterdiği başarıdan kaynaklanmaktadır. Balzac'ın daha önce herhangi bir yerde ciddi insanlarda aşkların en büyüğünün bulunacağı yolunda söylediği sözler anlatıcının hatırandan çıkmamış olmalıdır ki burada Şinasi gibi ciddi bir insanın aşkını anlatırken bu kaynağa atıf yapmıştır. Bu atıf, anlatıcının düşüncelerini desteklemek için Batılı şairlere ve yazarlara

¹⁸³ Doğrusu Pierre Joseph Proudhon'dur.

başvurduğunu göstermektedir. Bu atıflarla anlatıcı kendi fikirlerini bir bakıma desteklemiş olmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Demir Bey Yahut İnkışaf-ı Esrar* (1888) romanında anlatıcı, bizde olduğu gibi Avrupa'da, özellikle de Fransa'da bazı kadınların gönülden dostları olduğunu belirtir. Bu kadınların âşıkları kendilerine ihanet etse, onları hırpalayıp hakaret etse hatta dövseler bile yine de onlardan ayrılmadıklarını söyler. Hatta bunca şeye rağmen ellerine geçen parayı âşıklarına yedirdiklerini ifade eder. Bunların daha ilerisinde olanların ise çoluğunu çocuğunu ve evini terk ettiğini dile getirerek ekler: "...*Maazallah bunların biraz daha fenası sevdası uğrunda evladına, kocasına kıymak derecesinde cinayati da göze aldırırlar ki elyevm tabiiyyata muvafık roman yazıyor diye şöhreti afaki tutmuş olan Emile Zola'nın tasvir eylediği kadınlar meyanında bu neviden olanları pek çoktur*" (Ahmet Mithat, 2002c, 413). Burada anlatıcı yine sözü Emile Zola'ya getirir. Onun gerçekçiliğinin kötülükleri göstermekten ibaret olduğunu düşünmesi her fırsatta onu eleştirmesine neden olmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Haydut Montari* (1888) romanında Giorgino ve Gargula, Angelina'yı evlenmeye mecbur etmek için Kontu ortadan kaldırmayı planlarlar. Kont Giovanni'yi av sırasında dinlenmek için gittiği yel değirmeninde önceden ayarladıkları on iki bravo ile pusuya düşürürler. Kont, pusuda bekleyen bravolar tarafından öldürülür. Bu olaydan sonra Giorgino ve Gargula aralarında konuşurlarken Giorgino, bravoların namuslu olduklarını söyler. Gargula ise bravolar namuslu adamlarsa neden cinayet işlesinler der. Burada anlatıcı şu bilgiyi verir: "... *Ancak bravolara bilküllüye emniyet edilemeyeceği hakkında Giorgino'nun söylediği sözler doğru olamazlar. Zira o zamanlar İtalya bravoları kendilerinin haydut ve hırsız olmamalarıyla hizmetlerine mukabil ücret almakta bulunmalarıyla iftihar ederlerdi ki, meşhur romancı Alexandre Dumas bunları şu iftiharını suver-i lâtife ile tasvir eylemiştir*" (Ahmet Mithat, 2003f, 85). Anlatıcı, Alexandre Dumas'nın bravoları güzel bir şekilde tasvir etmesini sağlayan unsurun, onların hırsız ya da haydutluk yaparak para kazanmamalarına yani hizmetleri karşılığında para kazanmalarına bağladığı bilgisini vermektedir.

Ahmet Mithat'ın *Gürcü Kızı Yahut İntikam* (1889) romanında, Çiçyanof'un Siranuş'la evlenmek istemesi tamamen siyasideir. Dağıstan emiri Ali Han ile Hüseyinkulu Han'a siyaset oyunu yapan Çiçyanof, aslında bu ikisinin her şeyden haberdar ve ilişki içinde olduğunu bilmez. Ali Han'ı ve Hüseyinkulu Han'ı düğününe davet eder. Siranuş'un ailesinin ve tüm hizmetlilerinin Ejderhan'dan Derbent'e gemiyle ve sonrasında Tiflis'e karadan gidilmesi kararlaştırılır. Bunun üzerine gemi ile düğün için yola çıkarlar. Hazar denizi üzerinde gelinin gemisinde eğlenceler başlamışken birden gemiye bir Türkmen gemisi çarpar. Gemiye taciz eden bu Türkmenleri aslında Ali Han ve Hüseyinkulu Han ayarlamışlardır. Bu arada anlatıcı araya girerek Türkmenlerin gemicilikteki maharetinden bahseder. Devamında ise herşeyden habersizce ilerleyen düğün gemisindekilerin çalgı ve çengillerle eğlendiklerini ve bu sırada da Türkmenlerin gemiye saldırdıklarını söyler: *"Bu hâli fenn-i tarih için bir nakisa addetmemelidir, Tarih vukuât-ı umumiyveyi bu derecelere varan tafsilatıyla zapt ve kayıt edecek olsa fenn-i mezkûru teşkil edecek olan mücellidât kütüphanelere sığmaması iktiza eder. Meselâ zevât-ı meşhûre-i sâireye nispetle ve **Voltaire** gibi üşenmek bilmeyen bir adamın himmetiyle en mufassal yazılmış olan tarih XIV. Luis'nin tarihi olup bunda güya efvâh-ı nâsdaki rivayât ve hikâyât bile cem edilmek istenilmiş ise de kral-ı mumâileyhin tefâsir-i ahvâl-i asriyyesinden olmak üzere o kadar hikâyât mevcuttur ki kâffesi cem edilmek lâzım gelse birkaç **Voltaire**'in ittihad-ı kalemiyle birkaç yüz cilt doldurulmak icap eyler."* (Ahmet Mithat, 2003d, 568). Voltaire yapılan atıf ile biz onun XIV. Louis üzerine bir tarih kitabı yazdığını ve bunun çok detaylı bir kitap olduğu bilgisini öğrenmiş oluruz. Öte yandan anlatıcının olayın akışını keserek bu bilgiyi vermesi de ilginçtir. Kendisinin olayı teferruatıyla anlatmamasının nedenini veren anlatıcı, bu kadar kısa kesmesinin tarih biliminin bir noksanlığı olarak görülmemesini istemesi ve tarihin bu derecede geniş bir şekilde olayları zapt ve kayıt altına almasının imkânsız olacağını söylemesi bir bakıma burada kendisini bir tarihçi gibi gördüğünü göstermektedir. Çünkü romandaki olaylar tarihe dayansa bile bir kurgudur ve anlatıcının içerisinden seçme yapması ve bunu bir düzene göre sunması lazımdır. Bunun için ister kısaltır, ister uzatır hatta isterse gerçekleri değiştirebilir de.

Ahmet Mithat'ın *Diplomalı Kız*'ında (1890) Julia Depres'in ilk eğitiminin yolunda gittiğini belirten anlatıcı, daha dört yaşında iken babasının onu okutmaya çalıştığını söyler. Jean'ın bildiklerini kızına hikâye ede ede onun kulağını gereği gibi doldurduğunu dile getiren anlatıcı şunları ekler: "*Hatta Jean Depres feylesof bile idi. Papaz takımını sevmeyip **Voltaire** mezhebine zâhib olanları seviyordu. Hürriyet-i akide taraftarı olup "Ben dinsizim!" dediği zaman adeta mağrur görünüyordu...*" (Ahmet Mithat, 2003e, 313). Anlatıcı, Jean Depres'in kızının bu ilk eğitimi için elinden geldiğince çaba gösterdiğinden Julia'nın sonraki eğitiminin de parlak geçtiğini söyler. Burada anlatıcı bize Voltaire'in dinsiz olduğu bilgisini verir; ancak insanların dinin ne olduğunu tam anlamıyla bilemedikleri için dinsiz olduklarını da ekler. Bu açıdan dinini tam manasıyla bilemeyen bir kişinin dinsizden farksız olmadığını da ifade eder.

Fakir Depres ailesinin üyelerinden Julie, annesine maltızın¹⁸⁴ yine mi yanmadığını sorar. Julie daha sonra sadece maltızın yanmamasından değil kuru ekmek yemekten de şikâyet edince kocasının Julie'yi boş yere okuttuğuna inanan annesi kızına şöyle söyler: "*-Ne şikâyet ediyorsun? Katık da istersen ekmek dilimlerinin üzerine biraz **Racine** beyitleri, **Bossuet** nesirleri oku!*" (Ahmet Mithat, 2003e, 302). Bu atıf da yerinde kullanılmıştır, çünkü Julie okulda iyi bir eğitim alarak öğretmenlik sertifikasını almaya hak kazanır, fakat bir türlü iş bulamaz. Annesi, kızının okumasına karşıdır, çünkü zaten çok fakirdirler. Kızının okulu bitirip işsiz kalması annesinin bu sözleri söylemesine neden olur. Ona göre kızının Racine, Bousset gibi ünlü kişilerin eserlerini bilmesinin kendilerine bir faydası yoktur, çünkü gerçek olan şey açlıklarıdır. Burada yazarın bu atfı bu açıdan anlamı kuvvetlendirmektedir.

Julie'nin annesi Polini, her fırsatta kızına diplomasının gereksizliğinden bahseder. Julie bir gün bu duruma dayanamayarak ağlar. Babası, "*-Julie! Haydi, kızım, **Victor Hugo**'dan mı olur **Lamartine**'den mi, bize biraz şeyler oku da dinleyelim. Zira Paris'in en bed-bahtı, en biçaresi biz değiliz. O kadar da meyus olmayalım...*" der (Ahmet Mithat, 2003e, 326). Julie'nin babasının kızından taraf olması ve kızının eğitimini gereksiz görmemesi önemlidir,

¹⁸⁴ Bizdeki mangala benzer ve üzerine tencere vs. konulur.

çünkü o kızını okutarak romanın kurgusuna katkı sağlayacaktır. Julie okuyarak, kazandığı edebiyat bilgisi ile diğer çiçekçi kızlardan ayrılacak ve romanın sonunda bu sayede fakir hayatlarından kurtulacaklardır. Hugo'nun ve Lamartine'nin, kendilerinden daha kötü durumda olanları anlattıklarını düşünen baba, bu sayede biraz teselli bulacaklarına inanır.

Bütün ömrünü okumakla geçirmiş olan Julie sevimli olmak, işveli olmak nedir bilmediğinden bunun gerekliliğini de hatırlamaz. Anlatıcı ya Julie bunu öğrenmiş olsaydı diye sorduktan sonra şunları ekler: “...*Ha! İşte siz de görüyorsunuz ya? İş bu dereceyi bulmuşken **Alfred de Musset**'in dediği gibi solgun dudaklı açlığın bir lokma ekmeğe bedel talep eylediği bir buseyi esirgemeye imkân kalmamış. Sözün doğrusunu söyleyecek değil miyiz? İmkân kalmamış!*” (Ahmet Mithat, 2003e, 344). Buna göre anlatıcı, insanın aç olduğunda bir lokma ekmek için bir buseyi vermekten çekinmesinin imkânsız olduğunu vurgular. Ahmet Mithat'ın daha önce de *Yeryüzünde Bir Melek* romanında Alfred De Musset'nin bu sözüne biraz farklı bir şekilde atıf yaptığı unutulmamalıdır. Anlatıcı, burada da konuya ilişkin bir yerde aynı düşüncesine atıf yapma ihtiyacı duyar, çünkü Julie, bu açlığa daha fazla dayanamazsa Kalyopi gibi iffetini dahi kaybedebilir. Öte yandan anlatıcının amacı başkadır. Kadının eğitimi ve zekâsı sayesinde bu yola girmeyeceğini adeta bu romanı ile ispat etmek isteyen anlatıcı bu fırsattan istifade ederek romanının kurgusunu oluşturur.

Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* (1891) romanında anlatıcı, henüz adlarını bilmediğinden esmer kadın ve sarışın kadın olarak tanımladığı iki genç kızın vapurdaki konuşmalarına kulak kabartır ve şu bilgilere ulaşır. Gaddar olarak tanımlanan bir delikanlı var ki her ikisini de kandırmıştır ve bunları himayesine alan Seyit Mehmet Numan adlı bir adam var ki adeta baba makamındadır. Zamanında sarışın kadın, esmer kadını uyarmış; ancak esmer kadın onu elinden almak için yaptığını düşündüğünden onun söylediklerine kulak vermemiştir. Bu bilgileri alan anlatıcı şu yorumda bulunur: “*Huuuu! Koca roman tamam da pek çok roman meraklılarımızın ya hayalî veyahut sırf cinayat üzerine mübtenî romanlardan usanarak mucidi **Emil Zola** olmak üzere arzu eyledikleri tabîi romanlardan birisi! Bir*

mükemmeli!” (Ahmet Mithat, 2006, 37). Görüldüğü gibi anlatıcı, hemen naturalist bir roman yazmayı arzular ve geri kalan hikâyeyi öğrenmek için onları vapurdan indikten sonra evlerine kadar takip etmeye karar verir. Dahası anlatıcı, insanların hayali ve cinayet romanlarından bıktıkları ve Emile Zola'nın “tabii roman” olarak tanımladığı natüralist romanın kurucusu olduğu bilgisini de vermektedir.

Anlatıcı, arkadaşıyla birlikte işine gitmek için her zamanki gibi Şirket-i Hayriyye vapuruna biner. Vapurda karşılaştıkları esmer (Siranuş) ve sarışın (Agavni) kadınlar kendi aralarında Fransızca konuşurlar. Yanlarında bir de ihtiyar bir kadın vardır. Anlatıcı ve arkadaşı onların konuşmalarına kulak verirler. Birden esmer olan kadın yerinden fırlayarak geminin arka tarafına doğru yürür ve bir adamın önünde durduktan sonra ona vurmaya başlar. Bu durum anlatıcıyla birlikte herkeste bir hayret uyandırır. Anlatıcı, esmer kadının öfkesini şöyle anlatır: *“Ekseriya hâl-i sükûtunda güzel görünen bir kadın duçar-ı gazap olduğu zaman sanki derunundaki fenalık ve çirkinlik yüzüne aksetmiş bir suret-i müstenfire peyda eder, Aleksandr Dumazade, ismini birdenbire tahattur edemediğim bir romanında bu hâli pek güzel tasvir etmiştir Fakat bizim güzel esmerin gazab-ı hâli ona benzemedi. Besbelli kadıncağızın derununda fenalık ve çirkinlik yok imiş de onun için olmalıdır...”* (Ahmet Mithat, 2006, 44). Burada anlatıcının Alexandre Dumas'nın adını hatırlayamadığı romanını ve özellikle oradaki bir kadını hatırlaması önemlidir çünkü roman kişilerden biri olan Siranuş'u bu vesile ile bize tanıtır. Kişileştirmesinde bir kıyaslama yoluna giderek o romandakinin aksine Siranuş'un kızgınken dahi güzel olduğunu vurgular. Anlatıcının, bu atıf sonrasında yaptığı Siranuş'un içinin de öyle olduğu yolundaki yorumu da önemlidir. Bu bize roman kişisi hakkında bir bilgi verir. Bu açıdan bir tasvir tekniği olduğunu söylemek de mümkündür.

Romanda anlatıcı, tanıştığı Siranuş'ta gördüğü bazı hallerin kendisini birtakım düşüncelere sürüklediğini belirtir. Bir kızın kendi gözünde bu kadar masum ve temiz görünmesine bir anlam veremeyen anlatıcı, onun bu saf tavırlarına, zekâsına inanamaz. İçinden bu şüpheyi silemeyen anlatıcı, güzelliği ile mükemmel döşeli bir ev sahibi, atlı arabalı bir Beyoğlu afeti olursa

kimin hukukuna tecavüz etmiş olacak diye sorar ve ekler “*Gayeti Seyit Mehmet Numan, Refet, Ahmet Mithat gibi, ittiba eyledikleri hikmetin üssü’l-esası bir tabir-i müradifi de belahet olabilen safderunluk üzerine mübteni birkaç feylesof-i perişan-efkârın gözünden düşecek. Ona mukabil bütün servet ve saman eshabının, bütün safa ve sefahat erbabının gözlerine girecek. Bizim gibi eski, safderun dostları yolda rast getirecek olsa selam bile ihtiyacı, mecburiyeti kalmayacak*” (Ahmet Mithat, 2006, 336). Ahmet Mithat’ın burada kendisine atıf yapması onun hakkında bize bir bilgi verir. Kendisini “saf derun” olarak nitelendirmesi bu açıdan dikkat çekicidir. Servete sahip olmanın kendisi gibi safderunların gözünden düşmek pahasına olsa da daha iyi olacağını söylemesi aslında bir ironidir çünkü kendisi de bunun böyle olmadığını bilir. Bunu söylemesi Siranuş’un bu kadar kötülüğün içinde saf kalabilmiş olmasına şaşırmasından kaynaklanmaktadır.

Ahmet Mithat’ın *Ahmet Metin ve Şirzat Yahut Roman İçinde Roman*’ında (1892), Ahmet Metin arkadaşı Hüseyin Basri’ye yaptırdığı sefineye ait olan güverte resmini gösterir. Hüseyin Basri, bu resmi görür görmez ne demek olduğunu anlar, çünkü Ahmet Metin ile tanıştığından beri denizciliğin inşaatına dair bilgisi artmış ve hangi tür resmi görürse görsün derhal anlayabilecek duruma gelmiştir. Anlatıcı burada şunları söyler: “*Taaccüp olunmamalıdır. Görgü denilen şeylerin de hemen muntazaman tahsil derecesinde ehemmiyeti vardır. Karilerimiz dahi mincihetin Hüseyin Basri’ye benzeyeceklerdir. Hatta benzemişlerdir bile. Zira Hasan Mellah gibi, Demir Bey gibi romanlarımızda ve Avrupa’da Bir Cevalan ve Sayyadane Bir Cevalan nam seyahatnamelerimizde kariin-i Osmaniyeimize hususat-ı bahriyeye dair birçok efkâr ve malumat vermiş olduğumuza mebnidir ki, bu eserimizde inşaat-ı bahriyeyi de biraz tafsile cesaret edebildik...*” (Ahmet Mithat, 2013, 96). Anlatıcının burada kendisinin yukarıda adı anılan eserlerinde denizciliğe dair bilgiler verdiğini hatırlatması önemlidir. Dahası okuyucularına, onların buradan edindikleri bilgilerine güvenerek gemi inşaatına dair bilgiler vermeye cesaret ettiğini söylemesi dikkat çekicidir. Okuyucularının gemi inşaatına dair bir resmi görür görmez anlayacaklarını söylemesi kendisinin verdiği bilgilerin detaylı olduğu bilgisini vermektedir.

Ayrıca verdiği bilgilerin okuyucuları tarafından önemsendiğini düşündüğünü de göstermektedir.

Ahmet Metin, Süreyya'ya gezdikleri o anki yer hakkında birşeyler anlatır. Aslında ona daha neler neler anlatmak ister, fakat Süreyya'nın denizcilik biliminden başka birşeye kulak vermemiş bir adam olduğunu bildiğinden sadece kendisine yaranmak için önemle dinliyormuş gibi davrandığını düşünür. Anlatıcı, o halinde ve davranışında dahi "o ruhun, o ateşin" bulunmadığından Ahmet'i de söylettiremediğini ifade eder: "**Sadî ne güzel söylemiştir: 'Mütekellimi asıl söyleten müstemidir'. Müstemide istidat ve aşk olmaz ise mütekellimden kudret-i tab u kelam istememelidir**" der (Ahmet Mithat, 2013, 128). Buna göre insan bir şey anlatırken dahi anlattığı kişiden etkilenir. Burada anlatıcının Sadî'nin bir sözünden faydalanması düşüncesini desteklemek içindir.

Ahmet Metin, Sezar Kanto'nun hikâyesini anlatıp bittirdiğinde "**Neofari: Victor Hugo gibi bir şairin kalemiyle yazılıp Vagner gibi bestekârın nagamatıyla tezyin olunur ise emsalsiz bir opera vücuda getirecek aliyülala bir zemin**" (Ahmet Mithat, 2013, 225) şeklinde bir yorumda bulunur. Burada da anlatıcının Hugo'nun şairlik, Vagner'in de bestekârlık kudretini bildiğinden Ahmet Metin'in anlattığı hikâyenin de o derece güzel bir hikâye olduğunu vurgulamak ister.

Ahmet Metin ve gemisindekiler, Aya Mavro Ada'sına geldiklerinde konuşma "hürmete layık" olan aşk konusuna gelir. Neofari, Ahmet Metin'e bu tarz aşktan kastının sonu nikâhla biten aşk mıdır diye sorar. Ahmet Metin, onun da hürmete layık aşklardan olduğunu belirtir, fakat meşhur Safo'ya isnat edilen bazı aşkların sahiplerini sonsuz hayat pişmanlığı ve af dileme ile temizlediğini belirtir. Neofari, ona bu Safo'nun hangi Safo olduğunu sorar, çünkü kendisinin bildiği Safo Midillili ve zamanının Venüs'üdür. Ahmet Metin tarihçilerin araştırmaları sonucunda iki tane Safo olduğunu ve ikisinin de Midillili olduğunu söyler. İkisinin hikâyesinin birbirine karıştığını ve birini biliyorsa diğerini de bileceğini ifade eder:

“-Benim bildiğim hikâye bu Safo'nun bir Yunan-i kadim **Nana'sı** olmasından ibarettir.

-Hani ya şu **Emile Zola'nın** timsal-i fuhş olarak gösterdiği kadın, öyle mi?

-Evet!” (Ahmet Mithat, 2013, 364).

Burada söz yeniden Emile Zola'ya gelir. Onun *Nana* romanındaki kahramanı Nana bir hayat kadınıdır. Safo'nun hayat kadını olduğunu Neofari, Nana ile örneklendirerek üstü kapalı bir şekilde söylemek ister, fakat Ahmet Metin açık açık söylemekten çekinmeyerek eserin yazarını da anar. Bunu yapmaktaki amacı elbette Emile Zola'nın kötülükleri gösterdiğini vurgulamaktır.

Romanda Neofari'nin ve Nikolso'nun gazetede haklarında yazı çıkması canlarını sıkır. Gazetede yazıda Neofari'nin, Meliketü'l-Bahr gemisine Valsko vapurunun yanıp kül olması nedeniyle Osmanlı centilmeni tarafından davet edildiği, bu misafirliğin Korfu'ya kadar sürdüğü, Korfu'da yeni bir sefine kiralamak istediklerinde ise Neofari'nin arkadaşlığından çok hoşlanmış olan Osmanlı centilmeninin kadının eteğini bırakmadığı, İtalya seyahatini de birlikte yapmaya karar verdikleri ifade edilmiştir. Gazetede bu durum şu şekilde yorumlanmıştır; güzel bir kadını değerbilir bir Osmanlı elinden kurtarabilmek olur olmaz kocalar için bile kolay değildir. Devamında şunlar yazılıdır: “İşte nev-i beşerin en bahtiyarı olan bu üç refik el-haletü hazihi limanımızdan bulunuyorlar. Osmanlı centilmeninin **Elf Leyl** hikâyesinde tasvir olunan hazinelere malik olduğu veyahut **Aleksandr Duma'nın Kontr Dö Monte Cristo'suna** sani idiği rivayet edildiğinden Neofari'nin böyle bir zengine takarrübü için zihinlerine türlü türlü sebepler vürud edebilir ise de kadın dahi Ahmet Metin Beyden daha züğürt olmadığı için bu hatırlara mahal yoktur...” (Ahmet Mithat, 2013, 446). Burada Ahmet Metin'in Monte Kristo gibi olduğunun belirtilmesi bir bakıma romanın ondan esinlenerek yazıldığını hatırlatır. Dahası onun gibi maceraperest ve zengin olduğu bilgisi de verilmiş olur.

Romanda anlatıcı, Süreyya'nın Vasiliki'ye olan aşkının sadece onun güzellik ve cazibesinden kaynaklanmadığını, çünkü Vasiliki bu özelliklerinin

yanı sıra terbiyesiz ve iffetsiz olsaydı Süreyya'nın niyetini bu kadar ileriye götürmeyeceğini belirtir. Ona göre bir erkeğin iffetli bir kadın istiyorsa kendisinin de bir o kadar iffetli olması gerekir. Öte yandan anlatıcıya göre insan yirmi beş yaşından kırk yaşına kadar kendi hevesinden başka rehber tanımaz ve insan evlat babası, gelin ve damat, torun sahibi olmadan medeni topluma dâhil olmaz: “...**Viktor Hügo** dahi itiraf eylemiştir ki büyükbaba olarak hafidini okşamayınca insanlar için birtakım kuyud-ı medeniyenin sır ve hikmetini anlayamamış ve beyhude oldukları itikadında bulunduğu birçok kuyudun lüzumunu ancak büyükbababa olduktan sonra teslim edebilmiştir...” (Ahmet Mithat, 2013, 478). Ahmet Mithat'ın burada da düşüncesini desteklemek için Victor Hugo'nun bir sözünden faydalandığı görülmektedir. Bu durum Ahmet Mithat için Hugo etkisinin ne denli derin olduğunu gösterdiği gibi onun fikirlerini desteklemek için düşüncelerine önem verdiği yazarlara ve şairlere bir kaynak olarak bilinçli bir şekilde başvurduğunu da ortaya koymaktadır.

Gemi seyahatleri sırasında Ahmet Metin, Neofari ve Nikolso'ya Şirzad-ı Selçuki'nin hikâyelerini anlatır. Bir gün Şirzat'ın, Muhammed El Mübarek'le birlikte kahramanlığa dair konuştukları bir ziyafetten bahseder. Açılan bir tartışma üzerine Şirzat'ı hakem seçerler. Şirzat ise Yakup El Tacir'i hakem seçmeyi ve onun hükmüne razı olmayı teklif eder. Yakup El Tacir'in bu konu hakkında sözleri Neofari'yi şaşırtınca Ahmet Metin ona şunları söyler: “- (...) *En benam kibarzadeler, en mağrur şövalyeler vukuat görüp sergüzeştleriyle iftihar etmeye heveskar idiler. Bu hevesleri ciddi olduğu müddet hal ve hareketleri dahi hakikaten kahramanlık addolunabiliyor idi. Ama sonraları işin ciddiyeti kalkarak mesele kuru bir iddiadan ibaret kalmış ve işin içine birtakım zevzeklikler ve gevezelikler dahi karışmış olduğundan bilahare bu ahvali tezyif için meşhur **Servantes'in Donkişot** nam romanı tarzında eserler yazılmaya da lüzum görülmüştür” (Ahmet Mithat, 2013, 531). Anlatıcının bir zamanlar kahramanlığın önemli olduğunu söylemesi dikkat çekici bir bilgidir. Gerçekten de eski anlatı türlerinde ister menkıbevi olsun, ister destanî veya efsanevi kahramanlık birincil unsur olmuştur. Öte yanda zamanla bu kahramanlık mevzusu ortadan kalktığı gibi Cervantes'in *Don Kişot*'unda*

olduğu gibi bunları okuyanlar adeta akıllarını yitirmiş ve komik hallere düşmüştür.

Romanın devamında Ahmet Metin, Şirzat ve Roza arasındaki ilişkiden de bahseder. Neofari, aralarındaki din farklılığının buna izin vermeyeceğini düşünür. Ahmet Metin, ona Şirzat'ın din hakkında anlattıklarından sonra Roza'nın "benim dinim dahi senin dinindir" dediğini söyler. Bunun üzerine Neofari, artık karı koca olmalarına bir engel kalmadığını belirtir. Ahmet Metin ise onların bu vahşi adada yanlarında başka kimse olmadığı halde birbirlerinin olmalarının esaslı ve sürekli hükmü olmayacağına inandıklarını ifade eder. Buradan kurtulduklarında birbirlerine vefasızlık etmeyeceklerine dair söz verdiklerini dile getiren Ahmet Metin, buradan kurtulduklarında hemen evlenip birbirlerine kavuşmayı dilediklerini söyler. Neofari, bunun pek büyük bir ruhani lezzet olduğunu söylediğinde Ahmet Metin: "*Fakat bu lezzetin derece-i tammesini bilhakin tezevvuk eylemek olsa olsa yine Şarklılar için mümkün olabilir. Çünkü galiba, Aleksandr Duma'nın olmalıdır bir romanda okumuş idim ki Şark taraflarında 'bikr' denilen hal kızlar için umumi olduğu gibi erkekler için bu dahi hemen umumi gibi imiş...*" (Ahmet Mithat, 2013, 663) der. Buna göre doğuda kızlar ve erkekler için bekâret genel bir durumdur. Ahmet Metin bu bilgiyi Alexandre Dumas'ın bir romanından öğrendiğini belirtir. Belli ki anlatıcı, Ahmet Metin'in de Doğulu olduğunu unutmuştur, çünkü bu bilginin zaten onda da var olması gerekirdi. Ya da anlatıcı bu bilgiyi bilmekle birlikte Batılı bir yazarın da bunu bildiğini göstermek istemektedir.

Ahmet Metin, gemidekilere geldikleri Vantutena Adası hakkında mitolojik bir hikâye anlatır. Buna göre, Ogüst'ün kızı Culya sefahâti ve rezaleti ortaya çıkınca buraya sürgün edilir. Culya'nın üçüncü kocası Tiber imparator olunca da ondan intikam almak için onu burada aç susuz bıraktırarak ölmesine neden olur. Ahmet Metin, Culya'nın kızı Oktavya'nın da hikâyesini anlatır. Buna göre ise Oktavya, Neron'un karısıdır ve Neron karısını Pope adındaki hafif bir kadın için boşar. Sonra da Oktavya'yı buraya sürgün ederek türlü işkencelerle idam eder. Neron, sevgilisi Pope'u da belini kırarak öldürür. Neofari, bu anlatılanlardan sonra demek böyle sürgün edilenlerin,

öldürülenlerin ve mazlumların olduğu bir adaya gidiyoruz deyince Ahmet Metin ona şöyle söyler:

*“-Bu şöhret cezire-i mezkurenin pek eski zamanlarına mahsustur madam! Bizim Şirzad-ı Selçuki romanının evan-ı güzârında ise cezireyi mezkurenin suret-i şöhretini ‘Eski **Robenson**’un cay-ı ikameti’ diye tayin edilebiliriz.*

*-Bir **Robenson** hikâyesi bilirim ki ‘**Robenson Cruzoe**’ diye adeta kaffe-i elsineye tercüme olunmuştur. Fakat bu **Robenson** eski midir, yeni midir onu bilemem.*

*-O dediğiniz **Robenson Cruzoe** yenisidir madam! Benim dediğim eski **Robenson** ise bizim Şirzad-ı Selçuki’den ibarettir.*

*-Demek oluyor ki o dahi yıllarca zamanını **Robenson Cruzoe** gibi bir ıssız ada üzerinde geçirmiştir. Fakat bu **Robenson** hikâyesi sırf hayali değil midir senyör? Hiçbir adamın öyle yıllarca müddet bomboş bir ada üstünde her şeyi kendisi yaparak yaşayabilmesi kabil midir?*

*-**Robenson Cruzoe** vakıa hayalidir madam. Fakat emin olunuz ki insanın hayali hemen hiçbir şey icat edemiyor. Bu icat hususunda tabiat hayale de galebe eyliyor. Muharrirlerin, şairlerin hayali ise bir vaka-i sahihe ve tabiiyeti süsleyip, zinetleyip meydana koymaktan ibaret kalıyor. Kudret-i beşer bundan ileriye varamıyor. **Robenson Cruzoe** hikâyesini yazan **Danyel Defoe** bu hikâyeyi Alexandr Selkirk nam gemicinin sergüzeştinden almıştır” (Ahmet Mithat, 2013, 632- 633).*

Anlatıcının burada Robenson Cruzoe hikâyesine atıf yapması yolculukları sırasında Akdeniz’de yaşanan büyük bir fırtınanın Roza’nın gemiden düşmesine sebep olması ve Şirzat’ın da peşinden atlayarak onu güçlükle kurtarması üzerinedir. İki kişi ıssız bir adaya çıkarlar. Burada beş buçuk ay zaman geçirdikten sonra tesadüfen gelen bir Türk gemisi tarafından kurtarılırlar. Bu benzerlik yüzünden Robenson Cruoze’ye atıf yapan anlatıcının aslında tamamen hayal vasıtasıyla insanın bir şey icat edemeyeceğini ve tabiatın ona üstün geldiğini söylemesi önemlidir. Burada anlatıcı bu vesile ile Daniel Defeo’nun bu romanını bir gemicinin hikâyesinden esinlenerek yazdığı bilgisini bize verir.

Ahmet Mithat'ın *Taaffüf* (1895) romanında anlatıcı, Daniş Bey konağında geçen olayları anlatmadan önce anlatacağı ailenin tarihinin nasıl meydana geldiğini şu şekilde aktarır: *“Bu familyanın tarih-i neşeti Girit'ten bed eder. **Telemak** mütercimi **Kamil Paşa** merhumun ‘Hikmet-i Minos’ diye tavsif eylediği akil ve adil ve fehim ve hâkim Minos’un vatani ki bir fetanet ve hikmet-i fevkalade ile vazeylediği kavanin birçok akvam nezdinde asırlarca meri’ül-icra olunmuş ve kudema-yı Yunaniyyun meyanında vazî’in namını mabutlar mertebesine çıkarmıştır... Ezcümle **Aziz Efendi** merhum ki ‘**Muhayyelat**’ meşhuresi eser-i yegânesi değildir. Tasavvuftan varidatı ve sair birçok makalat-ı edebiye ve hikemiyyesi ile Osmanlılığa, Müslümanlılığa zinet-bahş olmuş meşahirdendir...”* (Ahmet Mithat, 2000g, 88- 89). Anlatıcının burada ailenin tarihinden bahsedeceği sırada araya girerek Yusuf Kamil Paşa'nın *Telemak*'ını, Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ını ve Sırrı Paşa'nın yaptığı tefsirleri anması ilginçtir. Girit'in Minos'un vatani olduğu bilgisi ile başlayarak bu eserlere atıf yapması aslında bir bakıma bu eserler hakkındaki bilgisini gösterme arzusundan kaynaklanmaktadır denilebilir.

Romanda olaylar Daniş Bey konağında geçtiğinden anlatıcı ilk olarak bize Daniş Beyi tanıtır. Daha sonra Daniş Beyin evine tayin ettiği doktor Fratenberg'den bahseden anlatıcı, onun bu doktoru seçmesinde bahtının yaver gittiğini söyler: *“Zira gerek kendisinin, gerek kızının ve hatta zevcesinin hayatı için bu kadar meraklı, bu kadar korkak olan Daniş Bey, eğer mudhikenuvis-i meşhur **Moliere**'in bihakkın duçar-ı kalem-i muahezese olan etıbbadan birine düşmüş olsaydı da tabip efendi dahi, her vücudundan şikâyet edilen mizaçsızlıkları, elemleri ciddiyetle telakki ederek, ilaç tedabirine müracaat eyleseydi, Daniş Bey ailesi çarçabuk ecel-i kazaya uğrarlardı...”* (Ahmet Mithat, 2000g, 95). Anlatıcıya göre Moliere'in oyunlarındaki gibi meraklı bir doktora denk gelseydi Daniş Bey gibi zaten korkak bir adamın ve dolayısıyla da ailesinin halinin harap olacağı açıktır. Burada Moliere yapılan atıf hem onun oyunlarındaki doktor karakterleri hakkında bir bilgi vermektedir; buna göre onun doktorları aşırı merakları yüzünden hastalarına ilaç tedavisi uygularlar ve bu şekilde hastalarının

ölümüne dahi sebep olmaktadır. Ayrıca anlamı da güçlendirmektedir, çünkü bu şekilde Daniş beyin de aşırı pimpirikli olduğunu öğreniriz.

Romanın devamında anlatıcı, psikologların aşk hakkındaki görüşlerine de değinerek bazılarının buna “idefiks”¹⁸⁵ dediklerini, bazılarının da aşkı bir “keyfiyet-i mıknatısiye” diye kabul ettiklerini dile getirir. Bazılarının ise aşka bir nevi “hipokondri” yani merak hastalığı veyahut vehim hastalığı dediklerini ifade ederek şunları söyler: “...*Vehim hastalığı dahi bunun gibi bir şeydir. Mudhikenüvis-i meşhur **Moliere** bu nam ile yazdığı bir komedyada bunların ahvalini bir suret-i müdekkikanede tasvir eylemiştir. Zira kendisi dahi biraz bu hastalığa duçar imiş...*” (Ahmet Mithat, 2000g, 125). Komedi yazarı Moliere’in vehim hastası olduğu bilgisini veren anlatıcı, onun bu ad ile bir de komedi yazdığı bilgisini vermektedir.

Ahmet Mithat’ın *Gönüllü* (1897) romanında anlatıcı, Ömer Neşo’nun bir taraftan Niş’e bir taraftan İşkodra’ya kadar dünyayı gezdiğini belirtir. Anlatıcı, elli beş günde dünya seyahatine çıkan seyyahları gördükten sonra Ömer Neşo’ya güleceğimizi düşünür; ancak bunu yaparsak ona haksızlık etmiş olacağımızı söyler. Onun bir yerden bir yere gittim dediğinde bilmediği bir dağ, bilmediği bir dere, bilmediği bir köy, bilmediği bir çiftlik olmadığını belirtir ve ekler: “*Sirkeci’den eksprese binerek üçüncü günü Paris’e giden bir adam, İstanbul’dan Paris’e kadar memaliki gezmiş, görmüş addolunabilir mi? **Jean Jacques Rousseau** zamanında şimendiferler yokken posta arabalarıyla edilen sehayatları bile seyahattan addetmiyordu (...) Hakkı da vardı. Yalnız ‘piyade edilen sayahattır’ diyordu. İşte bizim Ömer Neşo, kendi kavlince ‘çarıklarına binerek gezmiş’ bir adam olduğu için tamam **Jean Jacques Rousseau**’nun kabul ve tasdik edeceği seyyahlardandı...*” (Ahmet Mithat, 2000i, 210). Burada anlatıcının Ömer Neşo’nun ne tarz bir seyyah olduğunu anlatmak için Rousseau’ya atıf yaptığı açıktır.

Romanın devamında anlatıcı, Recep Köso’nun sevgilisi Filomene’yi bırakıp gitmesini vefasızlık olarak yorumlamamak gerektiğini, çünkü onun kalbinde sevgilisine olduğu kadar anasına ve iki kız kardeşine de büyük bir

¹⁸⁵ Zihnin bir noktaya saplanıp kalması.

sevgi olduğunu söyler. Anlatıcıya göre bu ince meseleyi babası ölen ve on dört, on beş yaşında ailesinin idaresini üstlenen adamlara sormak gerekir: *“Mesela bir **Ahmed Midhat**’a, hatta bir Mehmet Cevdet’e sorunuz ki bunlar gözleri cihanı görmemek derecesindeki gençlik ateşleri etraflarını ihata eylemekle beraber gönüllerini yalnız bir noktaya hasredemezler...”* (Ahmet Mithat, 2000i, 327). Burada anlatıcı, görüldüğü gibi kendi yetişme tarzına atıf yaparak kendisi hakkında bir bilgi vermektedir. Ayrıca Recep Köso’nun da neden böyle olduğunu açıklamış olur. Aynı şekilde bu atıf anlatıcının neden çok yönlü olduğunu da açıklar niteliktedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şık* (1899) romanında, otelde yaşlı kadınla Şöhret öpüşürlerken onu Adel zanneden Raik üstlerine atlar. Oda karanlık olduğundan üçü arasında bir boğuşma yaşanır. Sesleri duyan diğer odalardaki insanlar, ellerinde şamdanlar, lambalarla odaya dolar. Oda aydınlanınca herkeste bir şaşkınlık olur: *“O anda odanın ortasında gözlere açılan manzarayı hakkıyla anlatabilmek için bu gibi rezillikleri anlatmada usta bir sanatçı olan **Emile Zola**’nın eline vermeli”* (Gürpınar, 2012a, 86). Bu atıf, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Emile Zola’nın yazarlığı hakkında ne düşündüğünü açığa çıkarmaktadır, çünkü açık bir şekilde onun rezillikleri anlatmakta usta olduğunu söylemiştir. Bu dönemde Emile Zola’nın romanlarıyla Türk edebiyatına taşınan natüralizmin yoğun bir şekilde tartışıldığı bilinmektedir. Özellikle Nabizade Nazım’dan itibaren birçok roman yazarının onun gerçekliği yansıtmasına hayran kaldığı unutulmamalıdır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *İffet* (1896) romanında, Latif İffet’ten hatıra kaldığı için onun günlüğündeki bazı kısımları koynunda saklar. Anlatıcı, Latif’i ikna ederek onları alır ve onların bazılarını okuyucular için yayınlar. Bunların birisinde İffet okuldan arkadaşı Antionette ile pansiyondan çıkınca bir kaç kez görüştüğünü yazmıştır. Bu görüşmelerin birisinde, Antionette’nin onca eğitim aldıktan sonra sevdiği ressama değil de zengin bir tüccara verildiğini; bu kadar eğitim aldıktan sonra şiiirden, kitaptan, müzikten hiç zevk almayan bir kocayla evlendiği için Antionette’nin mutsuz olduğunu yazmıştır. İffet’in aklına bu sırada Latif gelmiştir. Onu çocukluğundan beri sevdiğini belirtmiş olan İffet, daha sevginin ne olduğunu bilmeyen bir çocuğun bu denli nasıl

sevebildiğini düşünmüştür. Bu durumu şöyle anlatmıştır: “*Şiirinin yüceliklerinde olgun bir yeri olan Lamartine düz yazılarından birinde tanıtmak istediği mutsuz bir ozana: ‘Niçin duygularını, üzüntülerini yazmıyorsun?’ diye soruyor da gene o ozana şu karşılığı verdiriyor: -Hey azizim! Rüzgâr, başımızın üstünde yüksek tabakalardaki nağmelerini kaleme almıyor mu? Deniz, dalgalarının iniltisini yazmıyor mu? Doğanın kendisinde yazılmış olan yüceliklerinden daha büyük tasvir olamaz. İnsan gönlünde en yüce ve en tanrısal olarak doğan şeyler oradan dışarıya çıkmaz. Çünkü bu yücelikleri anlatmaya yarayacak alet, bir et parçasıdır. Anlatılacak ezgi ise ateşin kendisi! Ah, buna insan gücü nasıl yetebilir? İnsanın duyduklarıyla anlattıkları arasında bulunan fark, ruhla yirmi dokuz harf olan alfabe arasındaki koca mesafe kadar uzundur. Yani sonsuzdur. Kamıştan bir flavta üzerinde uzaydaki yuvacıkların ahengini mi göstermek istiyorsunuz?’* demiş ve eklemiştir: “*Lamartin, güzellikleri tadan ve besleyen duyguları anlatmadaki güçsüzlüğünü şairce ve ne dokunaklı bir güçle dile getirmiş. Doğru değil mi? Ruhun ara sıra, ansızın uğradığı sarsıntılar hiç yirmi dokuz harfin aracılığıyla anlatılabilir mi? Fakat ne yapılabilir? Güzelliklere tapanlar için başka anlatış yolu yok...*” (Gürpınar, 1998a, 118). Burada anlatıcının, İffet’in hislerine tercüman olmak için Lamartine’e başvurduğunu belirtmesi; ancak onun gibi yetenekli bir şairin bile hisleri anlatmakta yirmi dokuz harfin yetersiz kaldığını söylediğini ifade etmesi önemlidir. Görüldüğü gibi kendisi, İffet’in hislerinin yoğunluğunu Lamartine’e ve ondan alıntılacağı bir sözle vermeye çalışmaktadır. Bu vesile ile İffet’in Latif’e duyduğu aşkı vermeye çalışan anlatıcının bu tavrı, aslında o dönem romancılarımızın eksikliğini hissettiği bir şeyi de açığa çıkarmaktadır; bu da kişilerin ruhsal durumlarının romanlarda anlatılamadığı gerçeğidir. Özellikle Tanzimat romancılarının kişilerin ruhsal durumlarını anlatmada vasıta olarak Divan şiirini kullandıkları daha önceki bölümlerde belirtilmiştir. Aslında burada Batılı bir şaire ve onun bir düşüncesine yapılan atıfla da yapılmak istenen aynı şeydir. Bu açıdan yapılan bu atfın da önemli bir noktaya işaret ettiğini belirtmek gerekmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Metres* (1899) romanında Müştak ve Reyhan, sevgilileri Parnas’ı ellerinden alanın Hami Bey olduğunu öğrenince

ondan intikam almak için bir plan yaparlar. Buna göre Müştak, Hami'nin karısı Safvet'i, Reyhan da Hami'nin annesi Firuze hanımı baştan çıkaracaklardır. Müştak, Safvet'e âşıkane bir mektup yazarak vapurda yakaladığı Meryem Dudu'ya mektubu verir. Meryem Dudu, mektubu alınca içinde ne yazdığını anlamak için bir yazıcıya giderek mektubu okutur. Eve geldiğinde mektubun içinde yazanları Safvet'e anlatır. Safvet, ne zaman bu delikanlının kalbini çaldığını ve nasıl çaldığını bilemez. Meryem Dudu ona hitaben: “-*Hanımım biraz incel. Aklın da vücudun gibi hantaldır... Bedros Ağa bana alakalandığı vakit, ah, o da böyle ne keskin bir âşık idi. Üzerine petrol dökülmüş pambuk balyası gibi alevi yerden göğe varırdı. Öyle bir şair idi ki herkes ona ‘Samatya'nın Lamartine’i derler idi...*” (Gürpınar, 1998b, 187). Anlatıcının Lamartine'e romantik aşk şiirlerinin ustası olduğu ve güya Bedros Ağanın da o nitelikte bir kişi olduğunu göstermek amacıyla atıf yaptığı açıktır.

Romanda anlatıcı, Safvet'in kimbilir kaç haftadır yatağında yalnız yattığını belirtir. O yasal kocasının yüzünü göremezken öbür tarafta Parnas'ın kendisine avuç avuç liralarla saldıran heriflerin çokluğundan şaşırıldığını; Safvet gibi taze bir kadın böyle yalnız yatarken diğer bir odada boyalarla gençleşmeye çalışan kayınvalidesi Firuze Hanım'ın paralarının büyüyle bir delikanlıyı zapt ettiğini düşünerek şunları söyler: “...*Ne gülünecek hal! Binlerce Moliere gelse, bütün ömürlerini insan garipliklerini yazmakla geçirseler yazılacak şeyler yazılanlardan çok kalır*” (Gürpınar, 1998b, 270). Anlatıcıya göre bu durum trajikomiktir ve Moliere gibi hayatın garipliklerini komik bir şekilde anlatan binlerce yazar gelse hayatın bu hallerini yazmakla bitiremez. Bu açıdan bu tarz yazıların en bilinen ismi olan Moliere'e atıf yapılmıştır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* (1899) romanında anlatıcı, Dehri efendinin kütüphanesini, “*Meşhurlardan fen, edebiyat, tarih yazmış olan her müellifin eserleri için raflarda birer yer ayrılmış, ayrı ayrı renkler ile ciltlenmiş olan eserler muharrirlerinin eksikliği itibariyle bir sıraya konulduktan sonra o kısmın önüne eserin nev'ini, yazarın adını gösteren bir levha asılmış, bir de yazarın yarım heykeli konulmuştu. Kendine mahsus yerlerinde bir*

sıraya **Corneille, Moliere**¹⁸⁶, **Voltaire** levhâlârı altında bu meşhurların birer de heykellerini görmek hoşâ gidecek şeylerdi” şeklinde tasvir eder (Gürpınar, 2014, 148). Corneille ve Moliere, on yedinci yüzyılın en büyük tiyatrocularından kabul edilirler. Moliere, eleştirisini daha çok komiklikler içerisinde vermeyi tercih etmiştir. Voltaire ise ikisi gibi tiyatro yazarı değildir; ancak daha çok felsefi yazıları ile tanınan Voltaire de hicivleri ile meşhurdur. Bu romanda da bir hiciv olduğu için yazarın bu üçünü örneklemesi yerinde olmuştur. Ayrıca bu atıflar Dehri efendinin entelektüel bir kimliğe sahip olduğunu da göstermektedirler.

Mehmet Celal’in *Bir Kadının Hayatı* (1890) romanında Teodor’un sevgilisi için yazdığı şiiri okurken not alan Ziya Bey, arkadaşı Cemal’e şiiri tercüme eder. Ziya Bey daha sonra Teodor’a şunları söyler: “-Mösyö, ne kadar hazin söylemişsiniz. İnsan sanıyor ki, bütün gönüllerin esrarını, bütün ruhların hüznünü şiirinize mezc etmişsiniz. Şiirinizin içinde ara sıra tekrar olunan nakarat, mensup olduğunuz memleketin **Lamartin**’i olduğunuzu bildirir! O nakaratı, memleketimizin müstaid şairlerinden arkadaşım Ziya Beyin Türkçe’ye tercüme ettiğini size tebşir ederim!..” (Mehmet Celal, 2001, 194). Lamartine romantik bir şair olduğu için bu açıdan Teodor’un ona benzetilmesi doğru olmuştur, çünkü Teodor, İsviçre’de yaşarken sevgilisi Kamilla ile kaçmayı planlamış, fakat sevgilisini rakibi Petro göle atarak öldürmüştür. Teodor sevgilisinin ölümünün ardından hisli şiirler yazmıştır. Ziya Bey, onun bu hisli şiirini beğendiğini göstermek için örnek olarak Batılı bir şairi seçmesi doğrudur aksi takdirde Teodor bu benzetmeden bir şey anlayamayacaktır.

Romanda Ziya Bey, Teodor’a İstanbul’u nasıl bulduğunu sorduğunda Teodor ona şu cevabı verir: “-Oh!.. Pek güzel!.. Hatta, İstanbul’a yeni geldiğim vakit, bu memleket ahalisini bütün şair bulmak ümidinde bulundum! Çünkü, bir şairi, müstağırık-ı hayalat etmek için, bundan daha müsait bir memleket göremiyorum! **Şekspir**, İngiltere’nin o güneş görmeyen sisli havası içinde o kadar ateşin fikirler göstermiş! Ya burada olaydı, ne yapacaktı?

¹⁸⁶ Moliere’in Ahmet Vefik Paşa tarafından on altı oyunu Türkçeye çevrilmiştir (Tolun, 2007,11) . Bu durum onun Türk edebiyatında sevilerek okunduğunun açık bir göstergesidir.

Viktor Hugo, *Paris'in o bitmez tükenmez gürültüleri arasında, o kadar âli eserler vücuda getirmiş! Ya burada olsa, ne olacaktı? Mösyö İstapan'la şehrinizin her cihetini gezdik: Her yerde bir his, her noktada bir şiir uyanıyor! (...)* Hasılı memleketiniz, bir insanı şair etmek için kifayet eder!.. Bilirsiniz ya? Şair olmak için mevkiin de pek büyük bir yardımı vardır!..” (Mehmet Celal, 2001, 196). Burada Teodor'un Shakespeare'den ve Victor Hugo'dan örnek vermesi her ikisinin de klasikleşmiş yazar ve şairlerden olmalarından kaynaklanır. Teodor, onlar gibi büyük yazarların kendi memleketleri gibi kasvetli havalarda ne güzel şeyler yazdıklarını belirterek buradaki şairane atmosferi görseler kimbilir neler yazarlardı der ve bu şekilde İstanbul'u över. Teodor'un şair olabilmek için mekânın önemli olduğunu vurgulaması dikkat çekicidir.

Mehmet Celal'in *Küçük Gelin* (1892/1893) romanında Cemal, şair ruhludur, daha sonra yazı hayatına atılır. Anlatıcı, onun basın hayatına Adana'da başladığını belirtir. Adana'dan İstanbul'a geldiğinde edebiyata olan merakı nedeniyle birçok divan bulduğunu ifade eder: “...**Fuzuli'nin muhabbetler arasında perver- şiyab olan tab'-ı şairânesinden feyz aldı. Nefi'nin aheng-i ifadesine hayran kaldı. Naili'yi sevdi. Şeyh Galib'in [Hüsn-ü Aşk]ını ezberlemek istedi**” (Mehmet Celal, 1310, 53). Burada görüldüğü gibi Cemal'in şairane bir yapıya sahip olduğu bu eserlerle gösterilmeye çalışılırken bir yandan da onun kimleri okuduğu bilgisi verilmektedir. Okuduğu şairlerin hepsinin Divan şairi olması ise dikkat çekicidir.

Mehmet Celal'in *Damenalûde* (1900) romanında zengin bir ailenin çocuğu olan Enver, yüksek okuldan mezun olduktan sonra çalışma hayatına atılır. Resmi bir dairede iyi bir maaş ile çalışmaya başlar. Enver, şair mizaçlı olduğundan düşünceli ve dalgın bir kişidir. Kültürlü bir insan olan Enver, kış geceleri batı klasiklerini okur. Onun bu halini anlatıcı şu şekilde anlatır: “**Karların buram buram yağdığı uzun gecelerde, karyolasına serildi, Şekspirleri, Hugoları, Lamartineleri tedkik ettiği, pişgah-ı hayalinde Romeo**

Julyetleri, Le Mizerabi¹⁸⁷, *Rafaelleri getirdiği olurdu*” (Mehmet Celal, 1900, 6). Bu atıf Enver’in mizacını ve kültürünü ortaya koyabilmek için yazarın bilinçli olarak yaptığı bir atıftır.

Mehmet Celal’in *İsyan* (tarihsizdir) romanında Âşık Paşa mahallesinde yaşayan Zekiye ve Vedat, rüştiye mektebine birlikte giderler ve burada birbirlerine âşık olurlar. Vedat’ın hatıralarından oluşan romanda Vedat ikisi arasındaki aşkı şu şekilde anlatır: “Biz **Bernardin**’in iki mahsul-i hayali idik” (Mehmet Celal, 6). Burada atıf yapılan kişi tabîî ki natüralist yazar Bernardin de Saint Pierre’dir ve kast edilen eser de onun *Pol ve Virjini* romanıdır. Saf aşkı anlatmak isteyen romancılarımızın aklına ilk gelen eser budur. Bu nedenle bu esere bu amaçla sıklıkla atıf yapıldığı görülmüştür.

Halit Ziya Uşaklıgil’in *Aşk-ı Memnu* (1901) romanında Nihal’in günlerini nasıl geçirdiğini anlatan anlatıcı, güzel havalarda çocukların babalarıyla birlikte akşam gezintilerine çıktıklarını ve Mlle de Courton’un bu saatlerde yalının bahçesinde kitap okuduğunu belirtir: “Genç kızlara roman okutmamak Mlle de Courton için en ziyade tatbiki bir terbiye kaidesi idi ki şiddetle Nihal hakkında meriyetini muhafaza ederdi; fakat kendisinin hikâyelere, hususıyla **Alexandre Dumas**’ya derin bir meftuniyeti vardı. Nihal’in suallerinden azade kalabilmesine müsait fırsatları bütün hikâyelere hasrederdi. Bu itiyadın neticesiyle onun hayatına, hissiyatına **Alexandre Dumas** ve ona benzeyenlerden bir şey sirayet etmişti. Sanki hikâyeler ihtiyar kızın gözlerine renkleri değiştiren bir gözlük takmış idi; o, ancak kenarından hisse aldığı hayatı hep bu gözlüğün arkasından görür, önüne tesadüf eden çehreleri anlamak, hayatının ufak tefek vakalarına bir hüküm vermek için bütün zihninde yaşayan hikâye hatıralarına müracaat eder, onlarla bir müşabehet nispeti kurduktan sonra bir netice çıkarırdı. Hemen hikâyelerinden birinin bir sahifesiyle tetabuk edemeyen vakalar ehemmiyet verilemeyecek bir yalan derekesine inerdi.” (Uşaklıgil, 2009, 103- 104). Bu atıfla Alexandre Dumas’ının bir okur üzerinde bıraktığı (Matmazel Mle de Courton) izlenimleri

¹⁸⁷ Doğrusu *Les Miserables*’dir ve Victor Hugo’nun Türkçeye *Sefiller* adıyla çevrilen romanıdır.

ortaya çıkarken aslında bir bakıma onun yazarlığı hakkında da bir fikir edinilir. Buna göre yazar, kişileri ve durumları oldukça başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Aynı şekilde onun okur üzerinde ne denli etkili olduğu da görülmektedir. Matmazel Mle de Courton'un dünyayı algılamak için Alexandre Dumas'ı referans alması bunun güzel bir örneğidir.

Romanın devamında bir gün Behlül, Bihter'in kesin reddeceğini düşünerek onu sarhoş etmeyi ve sonrasında ona sahip olmayı ister. Behlül, Bihter'in bu teklifi reddeceğini düşünür. Bihter ise teklifi kabul eder. Bu tekliften sonra Behlül içinden ona karşı bir kin hisseder. Anlatıcı Behlül'deki bu kinin nedenini şöyle açıklar: *“Bu kin hakikatte Bihter'e hürmet edememekten neşet ediyordu. Erkekler bir kadını sevebilmek için ona hürmet edebilmelidirler; ismetlerinden düşen kadın, o için, en şedit aşk, o arasında bile, onlara bir zillet hissesi tefrik etmekten halî kalmaz, o; hissiyatını sarahatle tahlil etmekten çekinmekle beraber Behlül nihayet Bihter'de izdivaç haclesinden kaçarak başka birinin mahremiyet hücrelerine giren bir kadın görmeye başlamıştı ve gece odasında, sobanın yanında koltuğun içine gömülerek **Paul Bourget**'nin, o insafsız kadın şerrihinin, birkaç sahifesini süzerken Bihter'in hem gelmesini ister hem gelmesinden korkardı”* (Uşaklıgil, 2009, 345- 346). Burada Paul Borget'in anılması anlamlıdır. Nurullah Çetin, onun *Le Disciple* romanı ile natüralist romana karşı psikolojik romanı koyarak bu türü başlattığını belirtir (Çetin, 2003, 176). Paul Bourget'nin bu türü ortaya koyan ilk yazar olup olmadığı hakkında kesin bir şey söylenilemezse de eserlerinde insan psikolojisini, özellikle de kadın psikolojisini ustaca yansıttığı ifade edilebilir. Burada Behlül'ün ondan bir roman okuması dikkat çekicidir. Behlül içinde bulunduğu geltiglerin etkisiyle kadın psikolojisine dair bir bilgi edinmek için bu romana başvurmuştur.

Fazlı Necip'in *Cani Mi, Masum Mu?* (1901) romanında Faide Hanımı tasvir eden anlatıcı, onun ne babasına ne annesine ne de abisine benzemediğini belirterek mahçup bir güzel olduğunu vurgular. Onu şu şekilde tasvir eder: *“Hıram-ı nazenini ile bir kat daha kesb-i letafet eden endam-ı dil-aşubu mini mini elleri, vafında **Nedimleri**, tasvirinde **Rafaelleri** aciz bırakacak bir güzellik arz eder”* (Fazlı Necip, 2013, 29). Burada kadın

güzelliği algısında doğu ve batı yan yana durmaktadır. Bilindiği gibi Nedim rindane bir şairdir ve aşk gazelleri ile meşhurdur. Rafaell diye belirtilen ise ressam Raffaello Sanzio'dur. Belli ki anlatıcı onun da resim sanatında güzellik algısını başarılı bir şekilde yansıttığını düşünmektedir. Burada iki farklı kaynağı yan yana örneklendirmesi dikkat çekicidir. Buradaki atıf güzellik algısının sadece Divan şairleri ile sınırlı kalmadığını, Batılı kaynaklara da yönelindiğini göstermesi bakımından önemlidir. Öte yandan çalışmada edebi alıntı ve atıflar üzerinde durulduğundan resim sanatı gibi güzel sanatların dallarına yapılan atıflar değerlendirilmeye alınmamıştır.

Hüseyin Cahid Yalçın'ın *Hayal İçinde* (1901) romanında Nezih, Tepebaşı Bahçesine yalnız gittiği bir gün-arkadaşı Vedat'a haber vermeye vakit bulamamıştır- Mahmut Bey adında bir tanıdığının yalnız başına bahçede dolaştığını görür. Onun yanına gider. Diyapuloların gelmiş olduğunu görünce Mahmut Bey, onlar hakkında bilgi vermeye başlar: “*Evet, dedi buradalar. Ah, dün gece olmalı idiniz. Fransızların Katorz Jüiyye yortusu vardı. Benim hiçbir şeyden haberim yok, tiyatroya gelmiştim. **Bocas** vardı. Madam Sandra Pakar'ın **Bokas**'ı pek meşhurdur. Tiyatroyu öyle bir donatmışlardı ki tarif edemem...*” (Yalçın, 2012, 55). Burada İtalyan şair ve yazar Giovanni Boccaccio'nun adı anılmayan bir eserin tiyatro oyunundan bahsedilmektedir. Buradaki edebi atıf aslında bir süs niteliği de taşımaktadır.

Romanın devamında Nezih, halasının oğlu Ziya ile önce vapurla Maltepe'ye, oradan sonra da sandalla adaya gitmeye karar verirler. Maltepe'ye gittiklerinde Nezih, sandalcılardan Diyapulolu kızlar hakkında bilgi almak ister, fakat doğrudan bilgi alamayacağından adeta polisiye romanlardaki gibi davranması gerektiğini düşünür: “*Nezih, Maltepelili sandalcılardan kızlar hakkında malumat almak istiyordu. Ders aralarında o kadar hahişle devrettiği **Montepin**¹⁸⁸, **Gaburyo**¹⁸⁹ romanlarını hatırlıdan*

¹⁸⁸ Fransız olan yazar Xavier de Montepin'in polisiye romanları sayıca fazladır. Montepin'in 1872'de *Esrar-ı Hind*, 1874'te *Esrar-ı Sarayı Kralı*, 1875'te *Kırmızı Değirmen*, 1878'de *Paris Batakhaneleri*, 1879'da *Çingene Kızı*, 1880'de *Kayınvalide*, *Paris Faciaları*, 1881'de *Katilin Kızı*, *Tunçtan Kızlar*, 1882'de *Cenab-ı Aşk*, 1885'te, *Asniyer Cinayeti Yahud Bir Canavar Karı*, *Simon ve Mari*, *Kızıl Sihirbaz*, *Lökök'un İhtiyarlığı*, 1886'da *Ekmekçi Hatun*, 1887'de *Oyunbazın Karısı*, 1888'de *Katilin Kızı*, *Kızıl Vasiyetname*, *Mecnuneler Tabibi*, *Gece Kraliçesi*, *Elmas Tüccarı*, 1889'da *Büyük İkramiye*, *13 Numaralı Araba*, *La Vikontes Jermen*

geçirerek lakırdıyı dolaştırmaya başladı...” (Cahit, 2012, 95). Onun kızlar hakkında bu tarz bilgi almaya çalışması hatırına bu iki polisiye roman yazarını getirir.

Buradaki atıfların onu gördüğü gibi Victor Hugo'ya (sekizi Ahmet Mithat'ın, ikisi de Mehmet Celal'in romanlarında yer alır) yapılmıştır. Victor Hugo'nun Türk edebiyatındaki izlerini görebilmek için Zeynep Kerman'ın çalışmasına bakmak yeterlidir (Kerman, 1978). Türk okuruna Victor Hugo romantizmin kapılarını açmıştır. Onun etkilerini ve izlerini Namık Kemal'in üslubunda görebilmek mümkündür. Bunun dışında Alfred de Musset'e de dört romanda (Ahmet Mithat'ın) atıf yapılması onun da romantik bir yazar olmasından kaynaklanmaktadır. Bilindiği gibi Türk okuru önce romantizmle daha sonra da natüralizm ve realizmle tanışmışlardır. Ahmet Mithat'ın Alexandre Duma'ya, Balzac'a, Moliere'e ve J. J.Rousseau'ya¹⁹⁰ da üçer romanında atıf yapması onun hemen her türden yazarı okuduğunu göstermektedir. Daha ilginç ise Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* ve *Gönüllü* romanlarında kendine atıf yapmasıdır. Şairlerden ise Lamartine'e (Ahmet Mithat'ta bir kere, Mehmet Celal ve Hüseyin Rahmi'de iki kere) ve Sadî'ye (Ahmet Mithat üç romanında atıf yapmıştır) atıflar yapılması da bu şairlerin hisli yani romantik şairler olmalarından kaynaklanmaktadır. Balzac, Rousseau, Kock, Shakespeare, Racine, Bousset, Zola, Bourget, Montepin, Gaboriau gibi çok çeşitli yazarlara atıf yapılması bu dönem yazarlarının kimleri okuduklarını göstermeleri bakımından önemli bilgiler vermektedirler.

(*Paris Faciaları* adlı romanın devamı), *Bir Facire*, 1890'da *Piyasada Bir Çiçek*, *Asniyer Faciası Yahut Bir Karının Encamı*, *Asniyer Faciası Yahut Milyonlar Sahibi Bir Adam*, *Fakirler Tabibi*, *İki Sevda Yahut Vahşi-i Tarihe Müsterid Feci ve İbretimiz Hikayeler*, *Jan Jödi*, *Lavikontes Jermen*, *Pembe Ev Faciaları*, *Kayınvalide- Falcı Karı*, *Üç Milyon Frank*, *Paris Garaibi*, *Paris'te Neler Oluyor?*, 1892'de *Para Kuvveti*, 1894'te *Çingene Kızı Gayet Meşhur Feci* ve *Meraklı Roman*, 1897'de *Sevda Faciaları* (Perin, 1946, 209- 232; Yağcı, 2011, 1- 24) romanları tercüme edilir. Tüm bunlar bize Montepin'in Türk okurlarınca çok okunduğunu açıkça gösterir. Öyleki bazı romanları bazı yıllarda birkaç kez basıldığı gibi birkaç yıl sonrasında da yeniden basılmıştır.

¹⁸⁹ Emile Gaboriau'nun 1888'de *113 Numaralı Cüzdan*, *İki Valide*, *Mösyö Lökok*, *Bantiyollü İhtiyar*, 1889'da *Bir Kadının İntikamı*, *Paris'te Bir Teehhül*, *Lörj Davası* (Perin, 1946, 209-232; Yağcı, 2011, 1- 24) romanları Türkçeye çevrilir. Emile Gaboriau polisiye romanın öncülerindedir. Gaboriau'nun Montepin kadar romanı çevrilmemiş olsa da o da polisiye romanları ile Türk okuruna bu türü sevdirmiştir.

¹⁹⁰ bkz. Nurettin Öztürk, "XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Voltaire ve Rousseau Çevirileri", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 12, ss. 69- 79, 2002.

Diğer önemli bir nokta ise saf aşkı anlatmak isteyen Tanzimat yazarlarının aklına ilk gelen eserin *Pol ve Virjini* olmasıdır.

4.2.2. Kurguyu Güçlendirmek İçin Yapılan Edebi Atıflar

4.2.2.1. Romanlara Yapılan Edebi Atıflar

Ahmet Mithat'ın *Çengi*, *Karnaval*, *Müşahadat* ve *Paris'te Bir Türk*; Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet*, *Mürebbiye*; Recâizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*; Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* romanlarında yapılan atıfların kurguyu güçlendirdiklerini söylemek mümkündür.

Ahmet Mithat'ın *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında Nasuh, Marsilya'ya gittiğinde Hotel de Lyon'a giderek Catrisse ve Catherine'i ziyaret eder. Onlardan ayrıldıktan sonra şehri dolaşır. Şehir dışını dolaşmaya İff kalesinden başlar: "*Nefs-i şehrin içini tâ tersaneye ve gayet külfetle yapılmış olan inşaat-ı bahriyye havuzlarına varıncaya kadar her yerini gezip gördükten ve malûmat alınması lâzım gelen şeyleri öğrendikten sonra nöbet etrafa gelince Nasuh, **Alexandre Dumas**'nın **Monte Cristo** hikâyesiyle enzâr-ı âmmede namını teşhir eylediği İff ka'lasından işe başladı*" (Ahmet Mithat, 2000f, 89). Anlatıcının Nasuh'u, bir romanda geçen mekâna göndermesi iki işlevi birden görmektedir. İlk olarak edebiyatın tarihsel ve mekânsal bilgileri teyit edilmiş olmaktadır, çünkü bilindiği gibi Alexandre Dumas'ın roman kahramanı Monte Kristo bu İff kalesine hapsedilmiştir. İkinci olarak, anlatıcının kendi hikâyesini geliştirmesini ve çeşitlendirmesini sağlamaktadır. Bir taraftan kalenin kendi hikâyesi verilirken bir taraftan da Nasuh'un Fransa'daki gezileri hikâyeleştirilmektedir. Nasuh, bu mekânı tıpkı bir seyyah gibi gezer; orası hakkında notlarını alır, oranın bir fotoğrafını da. Bunlara kendi çizdiği kalenin planını da ekler, çünkü Nasuh İstanbul'da çıkan bir gazetenin muhabiridir. Bir müddetliğine izlenimlerini gazeteye yazmak üzere Paris'e gönderilir; fakat başına gelen türlü olaylar adeta bu görevini gölgede bırakır. Öte yandan anlatıcı, bu sırada onun mesleğini yaptığını da okuyucusuna göstermek istemektedir. Bu durum anlatıcının ne kadar farklı konulara girerse girsin konusundan ayrılmadığını göstermesi bakımından önemlidir.

Ahmet Mithat'ın *Çengi* (1294/ 1877) romanının "İstanbul'da Bir Don Kişot" başlığını taşıyan kısmında anlatıcı, Daniş Çelebi ile Don Kişot arasında bir benzerlik kurar. Don Kişot'un halk arasında bilinemeyeceğini düşündüğü için ise bazı açıklamalarda bulunur, onu bizdeki Nasreddin Hoca'ya benzetir, fakat aralarındaki farklılıklara da dikkat çeker: "*İstanbul'da Don Kişot* denildiği zaman, İstanbul şehrinde *Don Kişot* denilir bir şeyin vücudu anlaşılır ise de, bu *Don Kişot* yenir mi? Yenmez mi? Canlı mı? Cansız mı? Buralara dair bazı mertebe izahat verilmeyince *Don Kişot*'un mahiyeti nazarlarda taayyün edemez (...) Havas indinde pek meşhur ve maruf olan *Don Kişot*'un avam nezdinde pek meçhul kalması dahi âdetin haricinde bir şey değildir (...) Efendim! İspanya'nın meşâhir-i erbâb-ı kaleminden *Cervantes* "*Don Kişot'un Sergüzeşti*" namıyla bir hikâye yazmış. "Don" lâfzı İspanya zadedânının âlemidir ki, kont ve dük gibi unvanların mukabilidir. Şu hâlde "Kişot" dahi sâhib-i sergüzeştin ismi olacağı anlaşılır. Milliyetimiz dairesinde bu zatın misili aranır ise Hoca Nasrettin bulunur. Şu fark ile ki, Hoca Nasrettin merhuma isnat olunan tuhafıklar, alelâde bir zatın tuhafıklarından ve zarafetinden ibaret olup, *Don Kişot* ise okuyanları gülmekten kıvrandıracak olan tuhafıkları, silâhşör olduğu hâlde bir tavr-ı silâhşörâne ile ika eylemiştir. (...) *Cervantes*'in tasvir ve tahririne göre, güya bu *Don Kişot*, oldukça söz anlar takımından iken şövalye hikâyelerini okuya okuya bunların sıhhatine inanmağa başlamış ve nihayet aklını zıvanasından çıkarıp kendisi dahi bir şövalye olabilmek hulyasıyla meydana atılmışmış" (Ahmet Mithat, 2000d, 5-6). Ahmet Mithat'ın Don Kişot'la Nasreddin Hoca arasında kurduğu ilişki mizah etrafındadır. Aksi takdirde Nasreddin Hoca'nın hayalperest olmadığını o da beyan eder. Don Kişot'un hayalperestliği ise olmayan bir sevgili uğruna kahramanlık gösterecek kadar uç noktalara varır.

Ahmet Mithat, *Don Kişot* romanının hikâyesini verirken bir taraftan da bu romanla kendi romanı *Çengi* arasında bağ kurarak romanını yazma ve isimlendirme hikâyesini anlatır: "*Serlevhamızda, İstanbul'da Don Kişot* kaydını görerek bu zât-ı garâbet-simâtı İstanbul'a getireceğimiz itikat edilmesin. Eğer karilerimiz *Don Kişot* hikâyesinden Avrupa halkının aldığı kadar lezzet alabileceğini itikat etseydik *Don Kişot*'u İstanbul'a getirmek değil,

belki **Cervantes**'in hikâyesini baştanbaşa tercüme ederdik. Lâkin bu hikâyenin hakkıyla ve lâyıkiyla zevkini çıkarmak Avrupa'da ezmine-i mutavassıta âdât ve etvârını ve bahusus şövalyeler tarihiyle, bir de bunlara isnat edilen hikâyât-ı garibeyi bilmeye mütevakkıf olduğundan ve bunlar bilinmedikçe **Don Kişot** hikâyesinin bir zevki çıkmayacağından tercüme külfetini ihtiyara mecburiyet görülemez. Bahusus ki hikâyemiz, sırf **Don Kişot** hikâyesi olmayacağından ve Osmanlılık ahlâk ve etvârı dâhilinde teşkil edeceğimiz bir **Don Kişot**'un garabeti yalnız hikâyemizin mukaddemâtında yer tutacağından **Cervantes**'in eserini tercümeden istiğna gösterebiliriz” (Ahmet Mithat, 2000d, 7-8).

Anlatıcı romanın kuruluşu hakkında bu bilgileri verdikten sonra okuru, kendi kahramanı ile tanıştırır: “İstanbul'da tasavvur ve teşkil eylediğimiz **Don Kişot**'un ismi, **Don Kişot** olmayıp Dâniş Çelebi'dir ” (Ahmet Mithat, 2000d, 8). Anlatıcının tüm bu bilgileri vermesinin ve çeşitli kıyaslamalar yapmasının nedeni kahramanı Daniş Çelebi'yi bize tanıtmaya arzudur. *Don Kişot* romanına öykünerek yazdığı açık olan bu romanda Ahmet Mithat, bizim geleneğimizde şövalyelik ve şövalye hikâyeleri olmadığından romanının zeminini kendi toplumsal kaynaklarında aramaktadır. Aradığını bulmakta zorlanmaz da çünkü yaşadığı coğrafya olağanüstü özelliklerdeki halk hikâyeleri ile yüzyıllarca yoğrulmuştur. *Don Kişot*'tan esinlenmesi ise olağandır, çünkü bu roman kendi coğrafyasını ve çağını aşan nadir eserlerdendir. Ahmet Mithat'ın bu romanı adaptasyon şeklinde de yapabilecekken bu yolu seçmemesi dikkat çekicidir. Daniş Çelebi'nin hikâyesi ile *Don Kişot* arasında benzerlik sadece birinci bölümde vardır. Asıl olayların yaşandığı oğlu Cemal'in hikâyesi bu romandan oldukça farklıdır. Belli ki romanının çatısını *Don Kişot* ile kurmak isteyen Ahmet Mithat bu şekilde romanına ilgi çekmek istemiş; ancak daha sonraki bölümlerde kendi yaratıcılığını kullanarak orijinal bir eser meydana getirmeyi arzulamıştır denilebilir. Bu açıdan burada yer alan atıfların kurguya katkı sağladıklarını söylemek mümkündür.

Ahmet Mithat'ın *Karnaval* (1298/ 1881) romanında Madam Hamparson ve Resmi, kendi aralarında Zekayi ve onun yeni sevgilisi Benli Helena

hakkında konuşurlar. Madam Hamparson Helena için şunları söyler: “*Mademoiselle Helena'nın ismini yeni La Dame aux Camélia koymuşlar. Fakat ben diyorum ki Manon Lescaut koymuş olsalar daha isabet etmiş olurlardı. Zira Marguerite Gautier hakikaten melek gibi bir kızmış. Âlemin yüzüne gülererek âlemi dolandırmak Manon Lescaut¹⁹¹da görülür hâllerdendir*” (Ahmet Mithat, 2000c, 119). Bu romanda Manon, bir hayat kadını olmasının yanı sıra bir dolandırıcıdır da. Kamelyalı Kadın ise onun kadar ahlaksız değildir ve sevgilisi Armand Duval'i gerçekten sever lakin Armand'ın babasının isteği ile istemeyerek de olsa ondan ayrılır. Bu açıdan fedakâr bir kadındır. Manon ise lüks yaşam arzusunu gerçekleştirmek için sevgilisini dahi kandıran bir kadındır. Burada Zekayi'nin kendisine sevgili olarak seçtiği kadının Manon'a benzetilmesi yerinde olmuştur çünkü Helena önceki sevgilisi Nizami'yi Zekayi ile aldatır ve Zekayi ile Paris'e gider, daha sonra da Zekayi'yi bir Amerikalı ile aldatır ve onunla kaçar.

Ahmet Mithat *Müşahedat* (1308/ 1891) romanında, *Tercüman-ı Efkâr* gazetesinde Ermeni harfleriyle tefrika edildiği bilgisi verilen kendi romanı *Felatun Beyle Râkım Efendîye* atıf yapar. Romanda Ahmet Mithat, vapurda gördüğü kadınların kim olduklarını ve maceralarını merak ederek peşlerinden gider. Kadınların girdiği evin kapısını çalar ve karşısına bir uşak çıkar. Uşak, kiminle görüşmek istediğini sorduğunda kadınların hiçbirisini tanımadığından içeri giren kadınlardan herhangi biri ile görüşmek istediğini söyler ve uşağa kartını verir. Yukarıdan esmer bir kadın aşağı gelerek onunla konuşur. Ahmet Mithat'ın henüz adını bilmediğinden esmer kadın diye tanımladığı bu kişi

¹⁹¹ *Manon Lescaut*, Fransız yazarı Abbe Prevost tarafından 1731'de yazılmış olan bir romandır. Roman, anlatıcının Şövalye de Griyö'yla (Chevalier des Grieux) tanışması ile başlar. Manon, lüksü ve parayı çok seven bir kadın olduğundan onu bu açılardan kandırmak çok kolaydır. Onun bu mizacı yüzünden iki sevgilin başlarına gelmeyen kalmaz. Sonunda Manon, Amerika'ya sürülür. De Griyö de sevgilisinin peşinden gider. Orada valinin yeğeni Sinnele (Synnelet) ile Manon'u evlendirmek istemesi üzerine De Griyö ve Sinnele düello yaparlar ve Sinnele yaralanır, fakat onlar onun öldüğünü zannederek İngilizlerin tarafına kaçmayı planlarlar. Kaçarlarken Manon yolda ölür. De Griyö'yü onun mezarı üstünde ağlar bulurlar. De Griyö hem düelloda yaralandığından hem de üzüntüden üç ay hasta yatar. İyileştikten altı hafta sonra sahilde gezinirken dostu Tiberge'yi gemiden inerken görür. Tiberge, ondan haber alamayınca peşine düşmüştür. Fransa'dan gelecek gemiyle dönmeyi kararlaştırırlar ve bu şekilde iki ay kadar Orleanda'da beklerler. Sonra Havr de Gras'a dönerler. De Griyo, babasının öldüğünü öğrenince kardeşinin yanına gitmek üzere yola çıkar. Bu sırada anlatıcı ile tekrar karşılaştığından ona tüm olanı biteni anlatır (Prevost, 1938).

Siranuş'tur. Siranuş, uşakla kartını gönderen Ahmet Mithat'ı tanımıştır. Aralarında şöyle bir konuşma geçer. Siranuş: “-*Tercüman-ı Efkâr gazetesinde Ermenice huruf ile matbuunu okuduğum romandaki **Râkım Efendi** misiniz?*”. Ahmet Mithat: “-*Matmazel! O **Râkım** bir şahs-ı muhayyeldir. Muharririn onda tasvir eylediği mükemmeliyeti bin türlü meayip ile mayubiyyetimi görüp durduğum hâlde kendime nasıl mal edebilirim*” (Ahmet Mithat, 2006, 60). Siranuş: “- *Bir muharrir büyüklük ve mükemmeliyet ne olduğunu bilirse, tahayyül ettiği eşhastada bunları tasvir edemez. Ressam, hayalinde mahlûk ve mürtesem olan hüsnü, levhası üzerine tersim edip, kendinde olmayanı tersim edemez. Mahlûk, halıkının evsafına ne nispette iştirak ve ittiba eylerse, o nispette mükemmel sayılır. Siz mahlûk ve musavveriniz olan **Râkım**'ın evsafına iştirak istidadını da kendinizden tecrit mi etmek istiyorsunuz? Maksadınız tevazu ise, onun da bu derecesi çoktur*” (Ahmet Mithat, 2006, 61). Görüldüğü gibi Ahmet Mithat'ın atıf yaptığı kendi romanı, Siranuş ile tanışmasını sağlayarak romanına kurgusal bir katkıda bulunduğu gibi ona bir gerçeklik de katmaktadır. Siranuş ile Ahmet Mithat'ın konuşmalarında dikkati çeken bir husus da Siranuş'un Ahmet Mithat'tan bir dahaki buluşmada Râkım Efendi'yi getirmesini istemesidir. *Müşahedat*'ın Siranuş'u Ahmet Mithat'tan bu kurgusal kişiyi getirmesini istemektedir, çünkü “sergüzeştini sadece Râkım'a tevdi edebilecek ve Râkım'ın kendisine vaat edeceği dostluğa itimat edecektir” (Ahmet Mithat, 2006, 61). Ahmet Mithat, bir taraftan Râkım'ın kurgusal bir kişi olduğunu ve onun mükemmelliğine erişemeyeceğini söyler, fakat diğer taraftan da nasıl güvenilir ve sağlam karakterler kurduğunu kendi romanına atıf yaparak ispat etmeye çalışır. Ahmet Mithat, ertesi gün Râkım Efendi'yi getirdiğini bildiren notu Siranuş'a iletir. Bunun üzerine Siranuş, aslında kendisini getiren Ahmet Mithat'la buluşmayı kabul eder; hatta birlikte yemek yerler ve dost olurlar. Böylece *Müşahedat*'taki Ahmet Mithat, *Felâhun Bey İle Râkım Efendi*'deki Râkım Efendi sayesinde Siranuş'la dostluk kurar.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1889) romanında Bihruz bey, hocası Mösyö Piyer'in aşk konusunda kendisine sert çıkışını onun mizacına bağlar. Gerçekte Süveyş kanalına dair makale okuyan ve bu

konularda konuşmak isteyen Mösyö Piyer'i Bihruz beyin bu konulara olan ilgisiz tavrı kızdırmıştır. Öte yandan Bihruz bey bunu anlayacak durumda değildir: *“Daha üç dört ay evvel **Paul et Virginie**'yi birlikte okudukları zaman bu iki tabiat çocuğunun hemen kendileriyle birlikte doğup, kendileriyle birlikte neş ü nema bulan alaka-i ruhaniyelerini, iki saf kalbi birbirine bağlayan o muhabbet-i masumenin ıssız bir adanın mevaki-i tenhaisinde, akarsuların kenarlarında, karanlık ormanların kıyıcıklarında, kumluk sahillerde muz ağaçlarının tepelerinde, yavru kuşların yuvaları yanında münevver denizlere, mülevven gurublara, parlak güneşlere, latif mehtaplara karşı vaki olan letaif-i tecelliyatını Mösyö Piyer ne kadar tatlı tatlı anlatmış, ne kadar tatlı tatlı tefsir ve takrir etmiş idi. Daha üç dört hafta evvel **La Dam o Kamelya**'yı köşke getirip de ‘vuala ön şe dövr dö roman!’¹⁹²diyerek kitabı hemen o gece yukarıdan aşağıya Bihruz Beye dinletip anlatırken Margueritte'in, o hadd-i zatında napak olan bahtsız kadıncağızın aşık maşuku Armand hakkındaki haliset-i muhabbetinden ve bu muhabbetten münbais hissiyatın safvet ve rikkat ve nezahatinden ve nihayet aşık-ı biçarenin bi't-teverrüm garibane vefatından Mösyö Piyer ne kadar mütessir olmuş, şakirdini de ne kadar mütessir etmiş idi. Hususiyle daha üç dört gün evvel **Alponse Karr**'ın **Ihlamurlar Altında** namındaki romanını Bihruz Bey okuyup da romanın kahramanı olan Stephane'in aşk ile o derece çılgınlıklarını zihnine aldıramadığından bahsettiği zaman alaka-i nefsanîyenin o derecesine pasyon itlak olunup erbabını adeta mecnuna döndüreceğini ve bu mecnuniyete giriftar olanların ekseriya maşukalarının visalleriyle de müteselli olamayıp mahiyeti kendilerince de meçhul bir hiss-i hayat-şiken neticesi olarak intihar edegeldiklerini ve bu hal-i iptilayı alman şairi **Goethe** meşhur **Werther**¹⁹³ hikâyesinde gayet tabii bir surette tasvir etmiş olduğundan bir kere de o hikâyenin Fransızca tercümesini okumak lazım olduğunu Mösyö Piyer ne kadar ciddi bir tavır ile şakirdine tefhim etmiş idi”* (Recaizade Mahmut Ekrem,2011, 53- 54).

¹⁹²İşte bir roman şaheseri.

¹⁹³ Genç Werter'in Acıları.

Atif yapılan eserleri ve bu eserlerden edinilen izlenimleri daha iyi görebilmek için alıntı tamamen verilmiştir. Görüldüğü gibi atif yapılan *Pol ve Virjini*, *Kamelyalı Kadın*, *Ihlamurlar Altında*, *Genç Werther'in Acıları* romanları Bihruz beyin karakterini, içinde bulunduğu ruh halini gösterdiklerinden kurguya katkı sağlamaktadırlar. Atif yapılan romanlarda aşk, kavuşamama, delirme, intihar etme gibi problemlerin görülmesi önemlidir. Öte yandan romanda Bihruz bey, saf ve cahil bir karakter olarak çizilmektedir. Bu karakterin Batıdaki birçok romanı okumuş olduğunun görülmesi bir çelişki gibi durabilir; ancak Mösyö Piyer'in getirdiği romanları Bihruz beyin aslında çok dikkatli okumadığı ve adeta o romanlar etrafındaki aşk anlatısına hayran olduğu rahatlıkla anlaşılabilir. Bihruz bey, Periveş Hanım'a âşık olduktan sonra aşkı anlatan eserlere yakınlık duyar. O romanlarda gördüğü aşklara özenir ve kendini o romanlardaki âşıkların yerine koyar.

Mösyö Piyer, Bihruz beyden iyi bir maaş aldığı için onu kaybetmek istemez. Bu yüzden onun gönlünü almak için ona aşka dair bir kitap vermeyi düşünür. Düşündüğü kitap "**Kont dö Bokas**"tır¹⁹⁴ (Recaizade Mahmut Ekrem,2011, 58). Bu esere atif yapılması romanda belirtildiği gibi Bihruz beyin aşk hislerini arttırmaktır.

Bihruz beyin, kütüphaneden okumak için aldığı kitaplardan biri "**Jan Jak Russo'nun muhaberat-ı âşıkaneyi havi meşhur Novel Eloiz'i**"¹⁹⁵, diğeri "**Sökreter de zaman**"¹⁹⁶ namında ufak bir kitap idi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 60). Her iki eserin de aşk üzerine oldukları anlaşılmaktadır, çünkü Bihruz beyin ilgisini bu yönde eserler çeker. Daha sonra Bihruz bey, sevgilisi için bir mektup yazmayı planlar. Mektubu daha şairane olsun diye de bir kitaptan faydalanmayı düşünür, fakat gerçekte kitabı pek anlayamaz: "*Binaenaleyh beyefendi iptida **Nuvel Eloiz'i** açtı. Ötesinden berisinden okudu. Anladı, anlayamadı. Çünkü kitabın ibaresi pek çetin, ibarelerde*

¹⁹⁴ Boccaccio'nun hangi eseri olduğu belirtilmemiştir; ancak kast edilen eser onun on gün boyunca anlatılan ve yüz öyküden oluşan *Decameron* adlı eseri olmalıdır.

¹⁹⁵ *Novel Eloiz* denilen eser J. J. Rousseau'nun *Nouvelle Heloise*'sidir. Bu eser Türkçeye on dokuzuncu yüzyılda çevrilmediğinden Recaizade Mahmut Ekrem bunu orijinalinden okumuş olmalıdır.

¹⁹⁶ *Sökreter de zaman* adlı eser Garnier'in *Secretaire des Amants*'idir. *Secretaire des Amants* adlı eser hakkında ise hiçbir bilgi edinemedik.

gizlenen fikirler ise ziyade filozofik idi. Kitabı karıştırdı, yine karıştırdı, birçok karıştırdı. Nihayet kolay sandığı ve azıcık tebeddülât icrasıyla kendi hal ve mevkiine tatbik kabul eder gibi gördüğü birinci mektubu lazım gelen yerlerini hale göre tebdil ederek tercümeğe başladı ise de bu suret sökmedi” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 61). Bu atıf aracılığıyla Bihruz beyin cahilliği bir kez daha gözler önüne konulur. Eserdeki filozofik manaları anlayamadığı belirtilir. Bihruz bey, bu kitaptan bir kaç ibareyi çalmakta bir sakınca görmez. Daha sonra *Sökreter de zaman* adlı esere tekrar eğilir. Oradaki bir mektubu keyfine göre ekleme ve çıkarma yaparak kendi mektubuna dönüştürmeye çalışır. Aynı şeyi *Novel Eloiz* için de yapar: “*Bihruz Bey muhabbetnameyi bu suretle meydana çıkardıktan sonra bir iki defa okudu. Baş tarafındaki birkaç cümleyi, ortalarındaki bir iki lakırdıyı **Nuvel Eloiz**’den çarpmış olduğu için fena bulmadı ve kendi mahsul-i karihası olan sözlerden... O zaman o mektubun yazılışındaki letafetsizliği lisan-ı Türki’nin kifayetsizliğine hamlederek biraz söylendikten sonra tekrar **Nuvel Eloiz**’i aldı.* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 63- 64). Bihruz beyin bu iki eserden cümleleri, ibareleri çalarak aşk mektubunu oluşturması romanın kurgusuna katkı sağlar. Öte yandan Bihruz bey gibi cahil birinin filozofik olduğu belirtilen *Nouvelle Heloise* gibi bir eseri seçmesinin nedeni anlatıcının, Bihruz beyin cahilliğini açıkça ortaya koyma arzusudur. Bihruz bey, mektubuna bir de şiir eklemeyi (*poeziveya kuple*¹⁹⁷) düşünür; elindeki *Sökreter de zaman*’ı karıştırır; kitaptaki şiirlerden birini almak ister, fakat şiir metni Fransızca olduğu için bunun uygun olmayacağını düşünür ve şiiri tercüme etmeye kalkar: “*Bu şiir ismi bilinmeyen bir kadın için yapılmış üç kuple’den ibaret bir şanson*¹⁹⁸ *idî”* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 67).

Bihruz beyin hocası Mösyö Piyer, geçen sefer öğrencisini kırmış olmaktan korktuğundan derse gelirken yanında onun için bir kitap getirir. Bihruz bey, kitabı görünce sevinerek: “*-Ah! Ne güzel kitap!.. hem de illüstre*¹⁹⁹. *Resimleri de gayet ala. Kes kö se kös a?*²⁰⁰ *Bakalım adı ne imiş?*

¹⁹⁷ Kıta, dörtlük.

¹⁹⁸ Şarkı.

¹⁹⁹ Resimli.

²⁰⁰ Bu Ne?

Lezavantür dö şövalye dö Foblas²⁰¹. kimdir bu şövalye?.. Fransa tarihinde böyle bir şövalye hatırıma gelmiyor” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 80).

“Mösyö Piyer geçen defa sofraya başında şakirdini ziyadece haşlayıp münkesiren hareme kaçırdıktan sonra salı akşamı beye amur dö fama²⁰² dair bir güzel kitap getirmek için kendi kendine vermiş olduğu sözde sebat etti. Yalnız bu kitap **Kont dö Bokas** olacak iken o gelmedi de yerine **Lezavantür dö şövalye dö Fablas** geldi. Bunda da kabahat Mösyö Piyer’in değildi. Mösyö Piyer cuma akşamı şakirdiyle geçen muhaveratı eğlence kabilinden olmak üzere bir muhibbine hikâyeye edip de kitap hakkındaki niyetini de açtığı zaman o zat buna:

-Kont dö bokas²⁰³ münasip değildir. **Lezavantür de şövalye dö Fablas** götürseniz daha iyi olur, diyerek niyetini değiştirmeye sebep olmuş idi” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 80).

Mösyö Piyer, Bihruz bey için bir aşk kitabı götürmeyi düşünürken bir dostunun tavsiyesi üzerine *Foblas Şövalyesinin Maceraları* adlı kitabı götürmeyi daha uygun bulmuş ve beraberinde o kitabı getirmiştir. Derse başlamadan öncen “...**Lezavantür dö şövalye dö Fablas**’tan beyefendiye birkaç paj²⁰⁴ okuyup lazım gelen yerlerini tatlı tatlı şerh etmeye başla(r)” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 81). Bihruz Bey, bu kitabı sevine sevine okurken uşağı bir mektup getirir. Mektup aldığı yeni arabasının fabrika sahibi Jan Konduraki’den gelmektedir: “*Bihruz Bey bu mektubun kıraatinden pek hoşnut kalmadı. Çünkü evvela **Lezavantür dö şövalye dö Foblas**’ı tatlı tatlı okurken onu elinden bırakmaya mecbur oldu...*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 89). Yemekten sonra meyve zamanı geldiğinde Mösyö Piyer hâlâ konuşmasını sürdürür; ancak Bihruz bey zaman kaybetmek istemez: “-*Pardon mon şer professor*²⁰⁵. *Ben gideyim de **Graziyella**’yı arayım. Lütfen klas*²⁰⁶ odasına teşrifinizde okuruz, diyerek ve mösyöden:

²⁰¹ *Foblas Şövalyesinin Maceraları*.

²⁰² Kadın Aşkı.

²⁰³ Kont dö Bokas dediği kişi Giovanni Boccaccio (d. 1313- ö. 1375)’dur.

²⁰⁴ Sayfa.

²⁰⁵ Özür dilerim sevgili profesörüm.

²⁰⁶ Ders.

-Pek ala olur, cevabını alarak sofradan katlı. Kabine de travayına²⁰⁷ girdi. Kütüphanesinden **Graziyella**'yı çıkardı. Kitap elinde olarak klas odasına gitti. Hemen kitabı açtı, Mösyö Piyer'in bahsettiği poeziyi²⁰⁸ aradı buldu. Gelinceye kadar kendi kendine biraz okuyup anlamak istedi" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 174).

Bihruz bey, daha sonra odasına giderek kitabı bulur ve kendi kendine okumaya çalışır; fakat başaramaz. Aradan zaman geçtiği halde hocasının gelmemesine şaşırır. Mösyö Piyer; "... ariz ve amik meyvesini yiyip dördüncü kadeh olmak üzere şarabını da içtikten sonra kalkıp klas odasına gidecek yerde koynundan bir gazete çıkararak ve bir de sigara yakarak olduğu yerde mütalaaya koyulmuş, okumaya devam ederken tatlı tatlı uyuklamaya başladığından Bihruz Beyi, dersi, **La Martine**'i, **Graziyella**'yı, poeziyi filan unutmuş idi..." (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 176). Mösyö Piyer, uyuklarken uşak onu uyandırarak Bihruz beyin kendisini beklediğini söyler. Mösyö Piyer hemen Bihruz beyin yanına gider. Onun gösterdiği Lamartine'e ait "Birinci Acınma" adlı şiiri sesine acıklı bir hâl vererek okur. Bihruz bey, onun okumasından çok etkilenir ve kendisini Çamlıca'da bir mezarın üzerinde hayal eder. Şiir bittikten sonra "...Bihruz bey yalnız kalınca **Graziyella**'yı derdest ile baş tarafından süzmeye ve nazar-ı mütehayyilesi o mürtefi tepede gülfidanlarıyla muhat mezarı görmeye başladı. O zaman kitabı bıraktı. Gözlerini yumdu" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 178). Kendi kendisine kesinlikle o mezarı görmesi ve bu şiiri o mezarın başında okuması gerektiğini düşünür.

Romanın devamında kışlığa taşınmaları gerekir. Bihruz beyin borçları artmıştır. Annesi kendisine yüz elli lirayı minnetsiz bağışladığından ve seksen lira daha vereceğine dair söz verdiği için onu kırmamak için kışlığa taşınmayı uygun bulur. Taşınmaya önce kitaplarından başlar: "*Binaenaleyh beyefendi derse müteallik kitaplarıyla Biyanki ve Hançeri lugatnamelerini ve Redhous'un muteber Lugat-i Osmaniye'sini ve **Graziyella**'yı kendi bizzat götürmek üzere diğer- isimlerini sevdiği- romanlardan ayırmış olduğu elli beş,*

²⁰⁷ Çalışma odası.

²⁰⁸ Şiir.

altmış kadarını ve aleyhusus Mösyö Piyer'in kırk frank bir bedel ile şakirdine lütfen ihda ettiği illüstre kitabı..." (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 201).

Bihruz bey, İstanbul'a taşınınca kitaplığını yerleştirme ve düzenleme işiyle uğraştığından biraz üzüntüsünü unuttur. Bahçıvan bir gün ayva güllerinden güzel bir deste yapıp kendisine sunar. Bihruz bey, bu desteyi yazı masasının üstünde güzel bir çiçekliğe koyar, fakat bu çiçek ona veremden ölen sevgilisini hatırlatır: *"Bu teceddüd-i tahassürat üzerine Bihruz Bey yine **Graziyella**'yı okumak istedi. Konağa geldiği akşam kitabı nereye bıraktığını unutmuş idi. Aradı, aradı, buldu. Lakin **Graziyella**'daki prömie rögrede²⁰⁹ artık usanmış idi. Bu rögrenin, ikincisi, üçüncüsü ve belki dördüncüsü ve bir de sonuncusu olmak iktiza ettiğinden onları tedarik ederek okumak hevesine düştü..."* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 203).

Bihruz bey, bu hevesle kitapçı Vik'in dükkânına gider ve ondan Lamartin'in ikinci, üçüncü ve sonuncu *Teessüf*'ünü ister, fakat kitapçı Vik ona Lamartin'in böyle bir eseri olmadığını söyler. Bihruz bey de ona *Graziella*'yı okuyup okumadığını sorar. Kitapçı gençliğinde okuduğunu; ancak o eseri şimdi hatırlamadığını belirtir. Bihruz bey ondan *Graziella*'yı getirmesini ister (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 203)

Bihruz bey, kitaplarını aldıktan sonra Taksim bahçesine, orada biraz dolaştıktan sonra bindiği arabayla Dolmabahçe'ye, oradan da İstanbul'a gezmeye gider. Konağına vardığında hocası Mösyö Piyer'i kendisini beklerken bulur. Kitapçıdan aldığı Lamartine'in yedi ciltlik kitaplarını hocasına gösterir. Hocasına **Beranj** mı, **Lamartine** mi daha büyük diye sorar. Hocası **Lamartine** olduğunu söyler ve onun *La şüt dün anj*²¹⁰ adlı eserini okumalı der. Bihruz bey, şiirin adını çok beğenir ve hocasından kendisine biraz şiiri okumasını ister (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 209). Hocası kabul eder. Akşam yemeğinden sonra okumayı teklif eden Bihruz bey, ona Prömye Rögre'yi bitirdiğini, öbürlerini görmek istediğini söyler. Hocası Prömye Rögre'yi bilmediğini dile getirince Bihruz bey, *"-Canım **Graziyella'nın***

²⁰⁹ İlk Pişmanlık.

²¹⁰ Doğrusu *La Chute d'un ange*'dir ve *Bir Meleğin Düşüşü* demektir.

sonundaki poezi²¹¹. *Çamlıca'da bir gece siz okumadınız mı?*”. Mösyö Piyer, “-*Ha! Evet, bildim. O poezi güzeldir. Şair ona prömie rögre namını vermiş, fakat döziem rögre, truvaziem rögre²¹² diye başka bir şiir yazmamış. Öyle eseri yoktur.*” Bihruz Bey, “-*Ben vardır sanıyordum! Öyle ise **La şüt dün anj**'i okuruz*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 210).

Romanda Bihruz bey, konak komşuları Çaker, Talip, Malik ve Sahban beylerle samimidir. Bunlar, kışın çoğunlukla onun konağında toplanırlar, konuşurlar ve kâğıt oynarlar. Eylül ile birlikte Ramazan'ın da gelmesiyle bütün komşuları birer birer yazlıklarından kışlıklarına dönerler. Yine Bihruz beyin evinde toplanırlar ve her zamanki gibi kâğıt oynamaya başlarlar. Bihruz bey ise bir köşeye çekilip ya sessizce sigarasını içer ya da Lamartin'in **La şüt dün anj**'ini karıştırır (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 212).

Bir akşam yemeğini yedikten sonra Bihruz bey, uşağı Mişel'e kimsenin kendisini rahatsız etmemesini bildirerek okuma odasına gider: “...*kâh Lamartin'in külliyat-ı asarını- içinde kendi haline muvafık bir şiire, bir hikâyeye tesağuf etmek emeliyle- karıştırmak ve kâh **La şüt dün anj**'dan birkaç mısra okuyup anlamaya çalışmak suretiyle meşgul olup duruyordu...*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 214).

Bihruz bey, bir Ramazan günü dolaşmak için sokağa çıkar, fakat sokak çok kalabalıktır. Bazı şıkların süslü kadınlara laf atmak için iyi bir fırsat olarak gördüğü bu kalabalığın içinde iki şık, bir at arabasının içindeki kadınlara laf atarlar, kadınlar da onlara cevap verirler. Bihruz bey, bulunduğu yerden kadınları göremez. Bu kadınlardan birisi öldüğü sandığı Periveş hanımdır. Bihruz bey, bu durumu aşırı çirkin bulduğundan adeta tiksindir ve doğruca evine, çalışma odasına gider. Hocası da oradadır. Hocası ona **Manon Lesko** adlı eseri getirmiştir ve bu eserin kadın aşkını, zorlu aşkı anlatan **Pol e Virjini, La Dam Kamelya** gibi eserlerden olmadığını, çok ilginç

²¹¹ *Graziella* romanında uzun bir şiir parçası vardır. Anlatıcı, Graziella'nın ölümünden sonra katıldığı bir cenaze töreninde onu hatırlar. Onu küçük gördüğü için geri dönmeye söz verdiği halde dönmemesinin bir haksızlık olduğunu düşünür. Bu yüzden onun anısına bir şiir yazar. Bihruz Bey, cahil olduğu için bu şiirin devamı var zanneder; ancak yoktur.

²¹² İkinci pişmanlık, üçüncü pişmanlık.

olduğunu belirtir. Bihruz bey, eseri hemen okumak ister (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 220).

Mösyö Piyer, Bihruz beydeki aşk duyguları bitince işsiz kalacağından korkar ve bu nedenle onun aşka olan ilgisini devam ettirmek ister. Bu amaçla ona **Manon Lesko**'dan bahseder. Evindeki sandığına bulduğu bu kitabı ona götürmek üzere cebine koyar (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 221). Bihruz bey, hocasının kendisine verdiği *Manon Lesko* hikâyesine kendisini öyle kaptırır ki evdeki konuklarıyla orucunu açtıktan sonra kahve ve sigaralar içilinceye kadar kitabı okuma arzusunu zor zapteder. Daha sonra öğretmeniyle ders yapacağını belirterek misafirlerinden izin ister. Ders odasına gider gitmez de hocasının eline **Manon Lesko**'yu tutuşturarak ondan okumaya devam etmesini ister (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 222)

Bihruz beyin romanı okudukça merakı artar, merakı artıkça da okuma arzusu yoğunlaşır: “...*Hikâyenin kahramanı olan genç aşığın, maşukası Manon ile Amerika'da Nuvel Orlian'a vusullerinden sonraki sergüzeştleri, âşık ve maşukanın umulmadık bir badireden daha kurtulmak için vahşilerin karargâhına doğru firar ederken kumluk bir sahanın oportasında yorgunluktan ve açlıktan bitap düşen zavallı maşukanın vuku-ı vefatı biçare aşığın maşukasını defnettiği çukurun üzerinde mehur ve bi-mecal olduğu halde bir gün bir gece yatıp kaldıktan sonra yakalanıp Nuvel Orlian'da hapis ve Manon'un naşının da şehre naklolunuşunu nihayetü'l-emr âşık-ı meyusun Fransa'ya avdeti pek tabii ve müessir surette yazılmış olduğundan ve Bihruz Beyin yine defaten canlanan hayalatı o vukuat ve onların tevlit ettiği hassasiyet ile kendi ahval-i şahsiyesi arasında bir nevi mevcut olan muvafakatı mutabakat derecesinde göstermeye başladığından kitabı bitirmedikçe elinden bırakmamış, o cihetle sabahın dördüne kadar olduğu yerde uyanık kalmış, esna-yı mütaalada kendi kendine sönünceye kadar yanan mumların isi odayı doldurmuş idi...*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 214).

Burada *Manon Lesko* romanının son kısmının adeta özetlenmesi dikkat çekicidir; ancak asla gereksiz değildir, çünkü romanın sonunda

Manon'un ölmesi Bihruz beyin arkadaşı Keşfi'nin yalanı sonucunda Periveş'in öldüğünü düşünmesi nedeniyle onu çok etkiler. Sevgilisinin hiç olmazsa mezarını görmeyi ve mezarı başında ağlamayı ister, çünkü *Manon Lesko* romanının sonunda da sevgilisi Manon'un mezarı başında ağlamıştır. Burada aslında romanlardaki aşkı yaşamaya çalışan bir adamın komik halleri anlatılır. Aşkı bilmeyen birisinin aşkı öğrenmek için romanlara başvurmasının nedeni biraz da bundan kaynaklanmaktadır. Görüldüğü gibi *Araba Sevdası* romanı neredeyse baştan sona kadar Batılı yazarların romanlarına atıflarla doludur. Bu eserlerin hepsinin romantik eserler olması anlatılan konuya uygunluk göstermektedir. Bihruz beyin âşık olduktan sonra romana ve şiire merak salması, hislerine tercüman olacağını düşündüğü eserleri okuması/okumaya çalışması bu açıdan romanın ilerleyişini sağlayan unsurlardır. Özellikle onun cahilliğini vurgulamak için bu eserlere atıf yapılması anlatıcının bir anlamda bu eserler vasıtasıyla Bihruz beyin parodisini yapmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle bu eserde yer alan edebi atıfların hepsinin işlevsel olduklarını söylemek mümkündür. Ayrıca özellikle *Pol ve Virjini*, *Manon Lesko*, *Kamelyalı Kadın*, *Graziella* gibi romanlara atıf yapılması, Tanpınar'ın da vurguladığı gibi, bu ilk dönem romanlarının mekanizmasının bu eserler etrafında döndüğünün açık bir göstergesidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* (1896) romanında, Latif kendi ağzından İffet'le arasındaki ilişkiyi doktor ve anlatıcıya anlatır: "**Paul ile Virgine** gibi *İffet*'le bir arada büyümüşler. Birbirlerini çocukken sevmişler. Yaşları ilerledikçe o çocukça sevgi, masumiyet içinde beslenen bir gerçek aşka dönüşmüş..." (Gürpınar, 1998a, 71). *Pol ve Virjini*'ye yapılan atfın, İffet ile Latif arasındaki aşkı anlatmada bir vasıta olarak kullanılması kurguya katkı sağlamaktadır. Burada aşkı anlatmak için oldukça bilinen bir hikâye referans alınmıştır. Bu ise şaşırtıcı değildir, çünkü özellikle saf aşkı anlatmada *Pol ve Virjin'i* romanına birincil olarak başvurulduğu yapılan edebi atıflarda açıkça görülmektedir. Dahası aşkı anlatmada, roman yazarlarının Batılı romanlara ve bunların içerisinde de *Pol ve Virjini*, *Kamelyalı Kadın* ve *Manon Lesko*'ya;

geleneksel halk hikâyelerinden ise çoğunlukla *Leyla ve Mecnun*, *Kerem ile Aslı* hikâyelerine başvurdukları görülmektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* (1899) romanında Anjel, kötü yolda olan bir kadındır ve istemeden hamile kalır. Çocuğunun kimden olduğunu bilemez. Önce Andre'ye gidererek çocuğun babasının o olduğunu söyler; ancak Andre çocuğu kabul etmez ve onu kovar. Anjel ilişkisi olduğu bir diğer kişi olan Bodler'in yanına gider. Bodler'i seçmesinin nedeni onun "Sefil Çocuklar veya Tabii Evlat" adıyla yazdığı beş perdelik dramın yazarı olmasıdır. Bu eserinde Bodler düşmüş analardan, ahlaksız babalardan ve bu ilişkilerden doğan zavallı çocukların başlarına gelenlerden bahsetmiştir. Anjel, Bodler'in bu inceliğinden, sinir zayıflığından faydalanabileceği umuduyla çocuğu ona mal etmek ister. Anjel, Bodler'in yanına gittiğinde söze, "*Bonjur Aleksandr Düma! Ne yapıyorsunuz? Trua Musketer'i (Üç Silahşörler) mi yazıyorsunuz? Kalkınız, istikbal ediniz. Matmazel Mari Katerin geldi. Size bir La Dam o Kamelya (Kamelyalı Kadın) yazarı takdim edecek*" şeklinde başlar (Gürpınar, 2014b, 34). Anlatıcı, Fransız edebiyatını bilmeyenlerin Anjel'in neden böyle dediğini anlamayacağını belirterek bir açıklama yapma gereksinimi duyar: "*Fransa edebiyatını bilmeyen okuyucularımıza, Anjel'in kendine Matmazel Mari Katerin adını vermesi, Bodler'e Aleksandr Düma demesi pek garip ve belki de manasız gibi görünürse de Mari Katerin denilen kadının Üç Silahşör hikâyesi yazarı meşhur Aleksandr Düma'nın metresi olduğu ve La Dam o Kamelya romanının meşhur yazarı Dümazade'nin²¹³ dahi bu kanunsuz münasebetten dünyaya gelmiş "tabii bir çocuk"²¹⁴ bulunduğu Bodler'ce bilindiğinden, Anjel'in bu yersiz sözlerinden maksadının ne olduğunu ilk anda pekâlâ anlamış ve tutturduğu bu yoldan karının içinde boşaltacak daha birçok şeyler bulunduğunu hissetmişti*" (Gürpınar, 2014b, 34). Bodler, Anjel'i anlarsa çocuğun babalığını da üstlenmiş olacağını hesap ederek hiçbirşey anlamamış gibi şaşırır: "*Matmazel Mari Katerin kim? Bu odada Aleksandr Düma nerede? Onun oğlu kime takdim olunuyor? Önündeki eserin Trua Musketer'e benzetilmesine ne münasebet var? Şimdiye kadar birçok bilmece*

²¹³ Düma'nın oğlunun.

²¹⁴ Piç

işittim, fakat her kelimesi başka bir bilmece olan bu söylediğiniz kadar çapraşığına hiç rastlamadım.” (Gürpınar, 2014b, 34- 35).

Anjel, çocuğu Bodler’e mal etmeye kararlı olduğundan ısrar eder: “- *Bunda hayret edilecek bir şey yok. Dur sana bilmeceyi halledivereyim de ikramiyeyi aramızda paylaşalım: **Aleksandr düma**, sen; Mari Katerin, ben. **Dümazade** de karnımda. Bilmecenin sandığın kadar karışık olmadığını şimdi anladın mı?”. Bodler: “- ‘Ma parol donör²¹⁵ anlayamadım. Haydi beni hayalciliğimden dolayı **Aleksandr Düma**’ya benzetsinler, fakat **Dümazade**, o koskoca edebiyatçı, evvela cenin haline, sonra da senin karnına girip de nasıl oturabilir? Nisan başında değiliz ki ‘puason davril²¹⁶ yaptığını aklıma getireyim, matmazel” (Gürpınar, 2014b, 35). Görüldüğü gibi *Üç Silahşörler* ve *Kamelyalı Kadın* romanlarının yazarı olduğu bilgisi verilen Alexandre Dumas’ya atıf yapılması onun gayri meşru bir oğlu olması nedeniyledir. Anjel’in kendisinin Mari Katerin’e, sevgilisi Bodler’i Alexandre Dumas’ya benzetmesi bu açılarından kurguya katkı sağlamaktadır. Anlatıcının, Alexandre Dumas’ın özel hayatı hakkında okuyuculara bu vesile ile bilgi vermesi ilginçtir, fakat onun Batılı roman yazarlarının özel hayatları hakkında da bir bilgi sahibi olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Kurgusuna bu şekilde gerçek bir kişiyi katması ise bir anlatım tekniğidir denilebilir. Roman kahramanlarını bu şekilde bir tasvirle anlatma yoluna gitmesi ve dahası bunun için oldukça meşhur bir yazarı seçmesi romanını canlı kılmaktadır. Diğer yandan burada Alexandre Dumas’ı gayri meşru ilişki kurduğu için bir alaya alma da vardır.*

Safvet Nezihî’nin *Zavallı Necdet* (1898) romanında, Necdet Feridun’un evlerinin yanındaki köşke birileri taşınır. Annesi ve kızkardeşi, yan komşularıyla tanışır. Necdet’e annesi, komşularının melek gibi bir kızı olduğunu söyler ve kızın çok güzel piyano çaldığından bahseder. Necdet kızla ilgilenmediğinden oralı olmaz; “...O akşam pembe köşkün güzeli hatırımdan bile çıkmıştı. Ertesi gün pazardı. İstanbul’a gitmeye üşendim. Bu gün de bir süre gazetelerle, kitaplarla vakit geçirir, akşamüzeri Fener’e

²¹⁵ Şerefim üzerine yemin ederim ki.

²¹⁶ 1 Nisan şakası

giderim, dedim. **Gu dö Mopasan'ın** (Guy de Maupassant) **Belle Ami**²¹⁷ adındaki kitabını okuyordum. Birdenbire kapı açılarak kız kardeşim içeri girdi.” (Safvet Nezihî, 2012, 20). *Bel Ami*, romanının sonunda Georges'in evlenirken bile aklının başka evli bir kadında olması ve o kadınla yine bir şeyler yaşamayı hayal etmesi onun çapkın birisi olduğunu gösterir. Anlatıcının romanın daha başında bu eseri anması aslında önemlidir, çünkü romanın sonunda Meliha da evli olmasına rağmen âşık olduğu Feridun ile aşk yaşamak ister ve hatta onu bu konuda zorlar. Amacına ulaşmak için tehditle onun kendisiyle ilişki kurmasını sağlar ve sonunda ondan hamile kalır. Burada Meliha ve Georges arasında bir benzerlik vardır. Bu açıdan kurguya katkı sağladığı ifade edilebilir.

Görüldüğü gibi *Araba Sevdası* romanında yer alan *Lezavantür dö Şövalye dö Faublas*, *Sökreter de zaman*, *La şüt dün anj*, *Nouvelle Heloise* ve *Trua Musketer (Üç Silahşörler)* adlı eserler hariç atıf yapılan tüm eserler Türk okuruna ilk çevirilen ve etkileri uzun soluklu olan eserlerdir. Çok bilinmeyen ve hatta üst sınıf romanlar olmadığı anlaşılan bu eserlere Recaizade Mahmut Ekrem'in atıf yapması ise Bihruz beyin cahilliği ile alakalıdır. *Kamelyalı Kadın*, *Pol ve Virjini*, *Monte Kristo*, *Don Kişot*, *Graziella*, *Manon Lescaut* gibi herkesçe bilinen romanların yanı sıra Recaizade Mahmut Ekrem'in bunlardan farklı olarak Alphonse Karr'ın *Ihlamurlar Altında*, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* ve Jean Jacques Rousseau'nun *Nouvelle Heloise (Yeni Helen)* romanlarına atıf yapması dikkate değerdir²¹⁸. Bu atıflar içerisinde dikkate değer hususlardan bir diğeri de Ahmet Mithat'ın kendi romanı *Felâatun Beyle Râkım Efendi'ye*, Râkım aracılığıyla atıf yapmasıdır. Kendi yarattığı bir karakter olan Râkım'ı olumlu bulan yazar, güvenilir bir kişiye ihtiyaç

²¹⁷ Burada Guy de Maupassant'ın *Belle Ami* kitabı denilmiştir ancak doğrusu *Bel Ami*'dir. Eser 1885'te basılmıştır. *Bel Ami*, romanının sonunda Georges'in evlenirken bile aklının başka evli bir kadında olması ve onunla yine bir şeyler yaşamayı hayal etmesi onun çapkın birisi olduğunu net bir şekilde gösterir.

²¹⁸ *Ihlamurlar Altında* romanı ilk olarak Mahmut Şevket Paşa tarafından *Ihlamur Altı* adıyla 1881'de çevrilmiştir (Yağcı, 2011, 259). Münif Paşa'nın Rousseau'dan sadece ilk üç mektubunu çevirdiği *Nouvelle Heloise* ise 1882'de çevrilmiştir (Enginün, 2007, 181). Goethe'nin romanı *Genç Werther'in Acıları* romanı 1897'de *Werther* adıyla Ali Kamil Akyüz tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Yağcı, 2011, 283). 1889'da yayımlanan *Araba Sevdası* romanında bunlara atıf yapılması Recaizade Mahmut Ekrem'in kimleri okuduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir.

duyduğunda hemen Râkım'a atıf yaparak bu durumu adeta pekiştirmek istemektedir.

4.2.2.2. Şiirlere Yapılan Edebi Atıflar

Burada da şiirin başlığına değil de şiir kitabının adına yapılan atıflar ele alınmıştır. Bu başlık altında sadece üç atıf tespit edilmiştir. Bunlar Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*, Ahmet Mithat'ın *Felatun Beyle Râkım Efendi* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanlarıdır.

Ahmet Mithat'ın *Felatun Beyle Râkım Efendi* (1875) romanında annesi öldükten sonra dadısı Fedai, binbir zorluğa göğüs gererek Râkım Efendi'ye bakar. Râkım da en az onun kadar özverilidir. Ayrıca kitap okuma sevgisi ve okumaya olan merakı da fazladır: "...Kendi hâhişi ve dadısının sevk ve teşviki sayesinde Arabî'den sarf ve nahiv filândan maada Risale-i Erbaa'yı şerhleriyle beraber lâyıkiyle gördü. Hele mantık cihetini tasdikât-ı hitamına kadar pek kuvvetli tahsil eyledi. İlm-i hadis ve tefsirde oldukça behre kazandı. Fıkıhı dahi gözden geçirdi. Farisî'den **Gülüstan ve Baharistan**²¹⁹ ve **Bostan ve Pend-i Attar**²²⁰ ve **Hâfız ve Saib'i tekmiil etmekten kat-ı nazar en müntehib parçalarını ezber dahi eyledi. Fransızca'ya gelince: Bir kere lisanda riisuh peyda eyledi. Badehu Galata'daki dostundan hikmet-i tabiiye, kimya, teşrih-i me-nafiü'l-azayı oldukça tahsil edip Beyoğlu'ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinde dahi coğrafya, tarih, hukuk ve muâhedat-ı düveliyeye dair lüzum derecesinin fevkinde dahi malûmat topladı. Hele okuduğu Fransız romanlarının ve tiyatro-namelerinin ve eş'ar ve edebiyatının âdeta nihayeti yok gibiydi..." (Ahmet Mithat, 2003b, 37). Burada bu eserlerin anılması Râkım'ın nasıl bir eğitim aldığını göstermesi bakımından önemlidir ve kurguya katkı sağlamaktadırlar. Onun ayrıca Fransızca da öğrendiği belirtilir, fakat kimlerden, neleri okuduğu hakkında bir bilgi verilmez. Bu ise ayrıca dikkate değerdir, çünkü anlatıcının bu tutumu Doğulu kaynakları önceliğini;**

²¹⁹ Sadî'nin *Gülüstan ve Bostan* adlı eserleri genelde birlikte anılırlar. Bostan 644'te, Gülüstan ise 645'te yazılmışlardır (Sadî-i Şirazî, 1971, 3). Bu eserler hakkında detaylı bilgi için bkz. Sadî-i Şirazî, 1971. Gülüstan için bkz. Tahsin Yazıcı, "Gülüstan" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 14, İstanbul: TDV, 1996, ss. 240- 241.

²²⁰ *Pend-i Attâr Tercümesi* hakkında detaylı bilgi için bkz. Mustafa Özkan, "Edirneli Nazmi" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C.10, İstanbul: TDV, 1994, ss. 450- 451.

ancak kahramanının donanımlı olduğunu göstermesi açısından Batıya da değinilmesi gerektiğini düşünerek ona da değinip geçtiğini göstermektedir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* (1889) romanında Bihruz bey, sevgilisi için yazdığı mektubu yeniden okuyarak gözden geçirir. Bir hata veya kötü söz olmadığına emin olduktan sonra sıra şiiri gözden geçirmeye gelir. Şiirdeki kelimelerin çoğunun anlamını unuttuğundan yeniden Osmanlıca sözlüğe bakar. Üç noktalı "çerde"dir diye bakmış olduğu "cerde" kelimesinin "sarı" anlamına geldiğini çok iyi hatırlamasına rağmen yeniden sözlüğe bakar. Bu sefer kelimenin sözlükte bir nokta ile yazılmış olması, tanımında sarı renk diye belirtilmesi ve "at ki kuladan açıktır" cümlesinin verilmesi dikkatini çeker. Bihruz bey, bu konudaki şüphesini gidermek için tekrar **Vasıf Divanı'na** başvurmak ister, fakat daha önce olduğu gibi yine kitabı harem tarafından getirtmesi gerektiğinden gece gece kimseyi rahatsız etmek istemez. Bir yandan da bu cümleyi çözmeye devam eder (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 115). Burada Bihruz beyin bu kelimeyi yanlış okuyarak sözlükte de yanlış araması romanın ilerleyişi için oldukça önemlidir, çünkü sevgilisine yanlış bir ibare kullandığını düşündüğünden onun kendisine alındığı vehmine kapılır. Bu açıdan *Vasıf Divanı'na* bu kelimeyi aramak için yeniden başvurması da anlamlıdır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* (1896) romanında İffet'in kardeşi, anlatıcı ve doktor arkadaşına ablasının kendisine verdiği derslerin neler olduğunu ve nerelere kadar geldiklerini anlatır: "*Arapça da 'bina-i merre ve bina-i nevi'e geldim... Gülistan'dan 'Ba taife-i büzürgan der keşti bûdem' hikâyesine kadar okuduk... Fransızcada gramerin sentaks kısmında prepozisyon bahsini bitiriyoruz...*" (Gürpınar, 1998a, 68). Bu bilgi, İffet'in eğitiminin iyi olduğunu ve kardeşine eğitim verecek seviyeye geldiğini göstermesi açısından kurguya katkı sağlamaktadır. Bilindiği gibi *Gülistan* okullarda okutulan bu dönem için en önemli başvuru kitaplarından biridir. Burada kaynak şiir olunca roman yazarlarının Batılı kaynaklara atıf yapmamaları dikkati çeken bir husustur. Şiir alıntılarında da belirtildiği gibi bu durum, özellikle Tanzimat dönemi yazarları için, şiirde bir gelenekten bahsedilecekse bunun Divan şiiri olduğunu ortaya koymaktadır.

Yapılan atıflardan da anlaşılacağı gibi Tanzimat yazarlarının aklına şiir denilince genel olarak *Vasıf Divanı*, *Hâfiz Divanı*, Sadî'nin *Gülîstan ve Bostan* eserleri, Edirneli Nazmî'nin *Pend-i Attar'ı* gibi Doğulu kaynaklar ve Divan şiiri gelmektedir. Bu durum, geleneksel algının şiirde devam ettiğini ve şiirdeki yenileşmenin henüz romanlarda gün yüzüne çıkmadığını göstermektedir. Bu atıfların bu açılarından oldukça önemli olduklarını söylemek mümkündür. Roman yazarlarının, yeni bir türü uygularken kendi anlatı geleneğinde var olan kaynaklardan beslenmeye devam ettiklerini; bunların yanı sıra Batılı kaynakları da kullanmaya çalıştıklarını yapılan edebi atıflar ortaya çıkarmaktadır. Tanzimat yazarlarının yeni bir tür olan romanda, romanın kaynağı olan Batıya yönelmeleri doğaldır. Geleneksel anlatılara ise daha çok bu eserlerdeki olağanüstülükleri eleştirmek veyahut da aşkın boyutlarını anlatmak için yöneldikleri görülmektedir. Öte yandan romanlara şiirlerdeki yeniliklerin yansımaması, şiirin romana göre oldukça köklü bir geçmişinin olması ile alakalıdır denilebilir.

4.2.2.3. Diğer Edebi Türlere Yapılan Edebi Atıflar

Bu başlık altında Ahmet Mithat'ın dört romanında bu türden atıflara rastlanmıştır. Bunlar; *Karnaval*, *Çengi*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Müşahedat* romanlarıdır.

Ahmet Mithat'ın *Çengi* (1877) romanında, Daniş Çelebi'yi annesi Saliha Molla cin, peri hikâyeleriyle büyüttüğünden çocuk on iki, on üç yaşlarına geldiği halde gündüz sokak kapısından, geceleri ise odasından dışarıya çıkmaz. Bir gün sokak kapısı önünde oynarken bir at sürücüsü ona “*Gel beyim! Seni ata bindireyim*” der (Ahmet Mithat, 2000d, 10). Daniş, çok korkarak annesinin yanına kaçar ve içinden acaba hangi peridir diye düşünür. Daniş, annesine: “*O saatte anladım ki ben, o ata bindiğim gibi at havalanacak ve beni **Kaf dağının**²²¹ arkasına atacaktır...*” der ve bu saflığı ile annesinden bir de büyük aferin alır (Ahmet Mithat, 2000d, 10). Burada geçen *Kafdağı* özellikle masallarda sıklıkla görülen bir motiftir. Ayrıca halk hikâyelerinde,

²²¹ Bahaddin Ögel, Orta Doğu kültüründeki *Kaf dağının* bir çeşit eski Türk demir ve kutsal dağlarının karşılığı olduğunu söyler (Ögel, 1998, 60).

efsanelerde ve destanlarda da görülür. *Kaf dağına* herkes ulaşamaz ve sadece seçilmiş kişiler gidebilir ki bu kişi seçilmiş olan kahramandır. Bu dağda devler yaşar. Bu durum *Kaf dağının* olağanüstü özellikleri olan bir yer olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Anlatıcının, halk arasında oldukça bilinen bir motiften faydalanması onda geleneksel etkinin devam ettiğini göstermektedir.

Romanda Saliha Molla, oğlu Daniş'i evde kendisi okutup yazdırır. Daniş, kendi kendisine okuryazar bir hale geldiğinde evde okumak için eline geçen kitaplar: "**Hamzaname**²²² ve **Elfü'l-Leyl ve Muhayyelat-ı Aziz Efendi**²²³ ve **Ali Sina**²²⁴ gibi hep sihir ve ilm-i simya ve cin ve peri hikâyât-ı garibesini mübeyyin şeylerden ibaret olmasıyla bunlar dahi Dâniş Çelebi'nin evham ve akaidine kuvvet vermekten hâlî kalmamıştır..." (Ahmet Mithat, 2000d, 10). *Hamzaname*, *Binbir Gece Masalları* ve *Muhayyelat* halk tarafından bilinen eserlerdir, fakat bu eserlerin hepsinde olağanüstü olaylar fazlaca yer alır. Bu eserler aslında biraz bu yönleri ile eleştirilir. İster dini kaynaklı olsun isterse olmasın kahramanların yüceltildiği, kötülerin cezalandırıldığı, iyilerin ödüllendirildiği, kahramanların tek tip olduğu (yani iyiler iyidir, kötüler kötü, kimse dönüşüme uğramaz) bu eserler abartılıdır ve gerçeklikten uzaktır. Buradaki atıfların da bu açıdan tek bir işlevinin olmadığını söylemek mümkündür: Hem bir eleştiri içermektedirler hem de Daniş Çelebi'nin deliliğini arttırdıkları için kurguya katkı sağlamaktadırlar.

Saliha Molla büyüyle tılsımla uğraştığından ve oğlu Daniş Çelebi'yi de bu yolda eğittiğinden çocuk adeta cinnet geçirme noktasına gelir. Öyle ki yirmi yaşına gelmesine rağmen hâlâ cinlerden, perilerden korkmaktadır. Annesi oğluna "fikren ve vehmen" bir ilaç olması için çare olarak şunları yapar: "...Bir gün Yeni Cami avlusuna gidip, otuz paralık bir bakır mühür üzerine bir mühr-i Süleyman resmettirdi ve bunu oğluna getirip "Oğlum

²²² *Hamzaname* hakkında detaylı bilgi için bkz. Nurettin Albayrak, "Hamzaname" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C. 15, İstanbul: TDV, 1997, ss. 516- 517.

²²³ *Muhayyelat* hakkında detaylı bilgi için bkz. Recep Duymaz, *Muhayyelât Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul, Arma Yayınları, 1999; Osman Gündüz, *Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana*, *Turkish Studies*, Volume 4/1, 2009, ss. 763- 798. Ayrıca bkz. Enginün, 2007, ss. 168- 169.

²²⁴ *Ali Sina* hakkında detaylı bilgi için bkz. Doğan Kaya, "İbni Sina Hikâyesinin Yeni Bir Yazma Nüshası", ss. 1- 8. <http://www.pdfindir.com/%C4%B0BN%C4%B0-S%C4%B0NA-pdf-1.html> (Erişim: 15. 01. 2015)

*Dâniş! Haniya sana **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**'den **Şehzade Asil**'in hikâyesini okutmadım mı idi? Haniya o hikâyede şehzade bir hazine içinde mühr-i Süleyman'ı bulmuştu da o mührün sayesinde havas ile bütün cinlere, perilere galip gelmişti. Aklına geliyor ya? İşte oğlum, o mühr-i Süleyman budur. Bunu al, daima üzerinden ayırma ve bu senin üzerinde bulduğuşa cinden, periden asla korkma. Cümlesi sana râm olurlar" diye Dâniş Çelebi'ye vermişti" (Ahmet Mithat, 2000d, 11). Bu atıftan da anlaşılacağı gibi "mühr-i Süleyman" yanında olunca Daniş Çelebi'ye bir cesaret gelir. Bir gün annesiyle bir hastayı tedavi için gittikleri Beykoz'da tek başına evden çıkıp çayıra gezmeye gider. Öte yandan cin ve peri hikâyeleri beynine öyle nüfuz etmişlerdir ki nereye baksa o hikâyelerden bir iz görür. Böyle giderken bir de karşısına Hünkâr Köşkü çıkar. Bu köşkün de mutlaka cinler, periler elinden çıkmış olacağına hükmeder: "...Nihayet hatırına getirdi Bildi ki bunu **Aziz Efendinin âlem-i hayâlâtında görmüştür...**" (Ahmet Mithat, 2000d, 12). Daniş Çelebi kendi kendisine bu köşkün cinler padişahı Şemhail'in köşkü olduğunu söyler. Onun Çin-i Maçin padişahının kızı Şehzade Asil'i kapıp kaçırdığını ve mutlaka buraya getirdiğini düşünür: "İşte bu köşk, **Şehzade Asil**'in beyâbân-ı vahşet içinde gördüğü kasr-ı âlîdir ki, onu, cin padişahlarından Şemhail bina etmiştir. (...) Süleyman da, **Şehzade Asil** de benim. Gidip de kapıya elimi sürerek, açıp içeriye girdikten sonra, karşıma bir avlu gelecek. Onu geçeceğim. Bir dahası gelecek, onu da geçeceğim. Birkaç avluyu geçip bitirdikten sonra asıl kasrın kapısından gireceğim ki her taraf zer ü zîvere müstağrak olmuştur. Kitapta böyle yazılı değil mi ya? (...) Elmastan mamul bir taht-ı âlî üzerinde dünya güzeli bir kız! Sihir ile tılsım ile uyutulmuştur. Bu kız, **Çin-i Mâçin** padişahının kızı olup cin padişahı Şemhail, onu pederi sarayından kaparak buraya getirmiştir..." (Ahmet Mithat, 2000d, 12).*

Görüldüğü gibi Daniş Çelebi, üzerindeki "mühr-i Süleyman" hırkasıyla kızı ondan kurtarabileceğini ve Şemhail'in de kendisine yalvararak birşey yapmamasını isteyeceğini kafasında kurgular. Onun bu durumunu anlatıcı şöyle anlatır: "*Dâniş Çelebi'nin **Aziz Efendi Muhayyelâtı**'ndaki hikâye-i malûmeyi, sırf kendi nefesine isnada yâd ve derhâtır etmekte bulunmasına*

dikkat edilir ise evhamına haricen ne kadar vücut verdiği, yani maraz-ı cinneti ne derecelere vardığı lâyıkiyla anlaşılabilir.

*(...) Mürur eylediği setlerin her birini **Aziz Efendi Muhayyelâtı**'ndaki hikâyede zikrolunan avlulardan birisi olmak üzere telâkki eylediğinden, bunları birer birer geçtikçe fikrine birer kat daha kuvvet verirdi" (Ahmet Mithat, 2000d, 13). Daniş Çelebi bu hülyalar üzerine köşkün kapısına kadar gider ve içeri girer. Köşk bekçisi onu görünce durdurur. "Dâniş - Karşındaki adama iyice bak da ona göre davran! **Çin-i Mâçin** padişahının kızını hangi odaya hapsedip, sihir ile uyuttun? Söyle bakayım?*

*Bekçi - Nasıl **Çin-i Mâçin** padişahının kızı be? Sen, divane mi oldun?*

(...)

Bekçi - Ben bekçiyim. Ama cin değilim! Dışarı bakayım!

*Dâniş - Haydi haydi! Git padişahına söyle! Padişahın **Şemhail** buraya gelsin! Üzerimde bulunan mühr-i Süleyman'ın verdiği salâhiyetle böyle emr ü ferman ediyorum!" (Ahmet Mithat, 2000d, 14).*

Bu konuşmadan sonra bekçi onun saçmaladıklarından birşey anlamadığından başlar ona dayak atmaya:

*"Dâniş - Aman! Vay başım! Vurma be! Çabuk söyle, **Çin-i Mâçin** padişahının kızı hangi oda(da)dır.*

*Bekçi - (Vurarak) Al sana **Çin-i Mâçin** padişahının kızını!*

*Dâniş - Aman başım! Ne insafsız herifsin be! Defol şuradan! **Şemhail** gelsin!*

*Bekçi - (Vurarak.) Al **Şemhail**'i!" (Ahmet Mithat, 2000d, 15).*

Daniş Çelebi hâlâ gerçekleri fark edemediğinden kendi kendine şöyle düşünür: "...Bu kasrı muhafazaya memur şu habîs cinnî mâlik-i mühr-i Süleyman olduğumu tanıyamadığı için şu bed muâmeleyi etti. Eğer cinler padişahı **Şemhail** olsaydı, mutlaka bu muamele-i reddiyyeyi görmezdim" diye Beykoz'a gelinceye kadar hep evvelki fikrine kuvvet vererek geldi. Hatta bir defa daha gider de **Şemhail**'i rast getirir ise **Çin-i Mâçin** padişahının kızma fırsat-yâb-ı vusûl olacağını kat'iyen itikat eylemiş ve gitmeye karar vermiş

idiyşe de, bereket versin validesinin Beykoz'ca işi biterek İstanbul'a kendi hanelerine avdet eylemişti de, Dâniş Çelebi dahi ikinci bir dayaktan kurtulmuştu” (Ahmet Mithat, 2000d, 15).

Anlatıcı, onun bu dayağının ilk olmadığını belirterek bir gün de yolunun Tahtakale'ye düştüğünü belirtir: “İşte Çelebi bu hâli iktizasınca Tahtakale hamamından çıkan aşüfteyi dahi zihninde tatbik edecek bir hikâyeye aramaya başladı. Aradığını yine **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**'de buldu...” (Ahmet Mithat, 2000d, 16). Daniş Çelebi, kadını görünce içinden şunları düşünür: “...Bu karı olsa olsa **Şehzade Nesil**'in gurbete çıkarak hiç bilmediği bir memlekette, hamamdan çıkar iken gördüğü, yine hiç bilmediği karı olacaktır. Hem de ta kendisi! Şimdi ben bu karıya izhâr-ı rağbet edeceğim! Ettiğim anda karı dahi bana meyil ve rağbet edecektir...” (Ahmet Mithat, 2000d, 16). İçinden bunları düşünen Daniş Çelebi, kadına arkasına düşmesini ve kendisi nereye giderse gelmesini söyler. Kadın, yağlı müşteri bulduğuna sevinerek peşinden gider. Yürüye yürüye Süleymaniye taraflarında çıkmaz bir sokağa gelirler. Daniş Çelebi hikâyedeki gibi bir sokağa geldiklerinden bunların gerçekliğinden şüphe etmez. Yanındaki kadına, kölesini çarşıya gönderdiğini ve onun henüz gelmediğini bu yüzden kapısının kapalı olduğunu söyler: “Ne tesadüf! Ne tevâfuk! Bu söz üzerine karı kapıyı kurcalamaya başlamasın mı? Kapıyı kurcalarken kapı da açılıvermesin mi? **Aziz Efendi** hikâyesinin ikinci defaten *vukûu vesselâm!*” (Ahmet Mithat, 2000d, 17).

Şehzade Nesil, Şehzade Asil, Şemhail, Çin-i Maçın, gümüş deryası, *Kaf dağı* gibi unsurlara yapılan atıflar belirtildiği gibi *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* hikâyesindedirler. Olağanüstü olayların yer aldığı bu eser *Çengi*'nin başkahramanlarından olan Daniş Çelebi'nin adeta deliliğini arttıran eserlerden olması açısından dikkat çekicidir. Bu yüzden anlatıcı, bu eserde yer alan kahramanlara ve olaylara kendi romanının kurgusunda büyük oranda yer vermekte, ayrıca atıflar da yaparak her fırsatta bu esere göndermede bulunmaktadır. Belli ki anlatıcı, hem bu tarz eserlere bir eleştiride bulunmakta hem de Daniş Çelebi'nin delilik derecesindeki hallerini gerçek kılmaya çalışmaktadır.

Romanda Engürusizade Nafiz Efendi'nin Daniş Çelebi'nin mecnûnluğu ile eğlenmek için bir oyun oynadığı gece, peri kızı ve diğer kızlar dans etmişlerdir. Bu danstan çok lezzet aldığını hatırlayan Daniş Çelebi, eşi Peri'den yine böyle bir âlem düzenlemesini ve diğer peri kızlarını da çağırmasını ister. Peri: "...Nihayet mecnuna 'Hınzır kaltaklar benden izin almaksızın **Kaf dağının** arkasında ve **Gümüş deryasının** dahi öte tarafında bir çemenistana gidip kendi kendilerine zevk ediyorlarmış..." der ve kızlar sarhoş olduğu için bu âlemden zevk alınamayacağını, ertesi akşama ise gelebileceklerini ifade eder (Ahmet Mithat, 2000d, 27- 28). Hemen gündüzden kızlara haber göndererek dans etmeyi bilen çengiler ile karı çalgıcılarına akşama gelmelerini söyler. Bunlar evde bir köşeye gizlenirler ve Daniş Çelebi isteğini yenileyince "*Peri- Dur bakalım. Yine **Kaf dağının** arkasına veyahut Dış Deniz'in öte tarafına gitmemişler ve sarhoş olup daire-i edebin hafidine çıkmamışlar ise...*" (Ahmet Mithat, 2000d, 28- 29). Peri, daha sonra güya el çırpar, çırpınır ve bir takım kişilerle konuşur gibi yapar ve sonunda gelsinler emrini verir: "...periler **Kaf dağının** arkasında veyahut Dış Deniz'in öte tarafında değilmiş içeriki odadaymışlar gibi bir anda geldiler..." (Ahmet Mithat, 2000d, 29).

Bu çalgılı çengili âlemler, Saliha Molla'nın ölümünden sonra iki sene kadar devam eder, fakat Dadı kalfanın karışması üzerine Peri'nin tadı kaçmaya başlar. İki arasında bir altı ay kadar bir tatsızlık yaşanır; ancak bu durumdan Daniş'in haberi olmaz. Bir gün Peri'nin dışarıya gitmesini fırsat bilen Dadı kalfa durumu Daniş'e anlatmaya çalışır. Ona Peri'nin peri olmadığını insan olduğunu söyler. "*Dâniş - Aman Dadı! Bu nasıl lâkırdı? Ben çıldırılmışım ha! Aman aklıma dokunacak! Sen bu lâkırdıdan vazgeç! Hatta hatırından bile çıkar. Zira Peri bu işin farkına varır ise sonra seni de bitirir beni de! Görmüyor musun ki kız tâ **Kafdağı** arkasından ve Dış Deniz'in öte tarafından buraya peri kızları getirmek derecesinde muvaffakiyetler gösteriyor! Beni âlem-i ulvîye gönderip envâ'-ı acâyib ve garâib temaşa ettiriyor!*". Dadı Kalfa: "- O acayip garaip dediğiniz şeyler ihtimal ki sihir olabilir. Valideniz Saliha Molla dahi bu sanatta pek mahir değil mi idi? Fakat gelen çengiler vesair kaltaklar **Kafdağının** arkasından veyahut Dış Deniz'in

öte tarafından gelmiyorlar. Nereden geldiklerini ben de bilirim. İsterseniz bunları size ben de getiririm!” diyerek Daniş Çelebi’yi uyandırmaya çalışırsa da Daniş korkusundan inanamaz (Ahmet Mithat, 2000d, 31).

Dadı kalfa bunun üzerine Peri’nin ona annesinden kalan paraları çarçur ettiğini söyler. Daniş Çelebi bunların bulunduğu sandığa gider ve keselerin kimisinin ağzının kesildiğini ve kimisinin ağzının çözüldüğünü görünce dadısına hak verir, fakat korkmaya da devam eder: “...Zira aşüfte kız birkaç kızgınlık arasında “Seni pençemle kavradığım gibi **Kaf dağının** arkasına atarım. Dış Deniz’in öte tarafına fırlatırım. Zaten âlem-i ulvîyi seyahat etmiyor musun? O gezdiğin yerler sanki **Kaf dağının** arkasından daha yakın mıdırlar? Hem ben, seni zevk ve safa âlemlerine gönderip yine geriye getiriyorum. Murat etmiş olsam ceza ve ukubet âlemlerine gönderip bir daha geriye dahi getirtmeyerek azab-ı ebedî içinde bırakabilirim. Aklını başına al da, ona göre davran!” demiş ve bu sözler mecnunu tir tir titretmişti...” (Ahmet Mithat, 2000d, 34).

Daniş Çelebi’yi küçük oğluyla birlikte bırakıp giden Peri yani Sünbül Hanım, Daniş Çelebi’nin deliliğini bildiğinden oğlu Cemal’i uzaktan izlemeyi sürdürür. Daniş Çelebi ölüp de Cemal yalnız kaldığında babasından kalan paraları çarçur etmesin diye onu izlemeye devam eder. Hatta ona bir ders vermek üzere de hayatına girerek Melek’i kaçırmasını sağlar. Daha sonra da onu Melek’ten ayırarak onun akıllanmasını sağlar. Cemal akıllanınca onun Melek’le kavuşmalarına ön ayak olur. Melek ve Cemal kavuştuklarında Sünbül Hanım, Cemal’e babası Daniş Çelebi’den kalan evi yeniden satın aldırır ve babasının sakladığı hazineleri bulurlar “.. Malûm a baban, bu makule hikâyelere derhâl hakikat rengi vererek icabını da icraya kalkıştırdı. Sûret-i in’idâmını haber aldığım zaman hiç şüphe etmedim ki seni **Hatem-i Tay**²²⁵ hikâyesinde nakledilen cevher- fûruşa kıyas ederek tavanı bu suretle tehiyye eylemiştir...” (Ahmet Mithat, 2000d, 150). Atıflardan da anlaşıldığı gibi Ahmet Mithat’ın kahramanı Daniş Çelebi için bu eserler biçilmiş kaftandır, çünkü onun deliliğini bu eserler beslemektedirler. Bu açıdan romanın birinci

²²⁵ *Hatem-i Tai* hikâyesi hakkında detaylı bilgi için bkz. Alptekin, 1997, 252- 254.

bölümü olan Daniş Çelebi'nin okuyuculara tanıtılmasını amaçlayan kısımda, olağanüstü anlatılara sıklıkla atıf yapılmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* (1879) romanında anlatıcı, bir insanın âşık olduğunda kendi sevdiğinden daha güzeli olmayacağına hükmettiğini belirtir. Kendi sevdiğinden daha güzelini görürse o kişiye kin dahi besleyeceğini, çünkü dünyada güzellik denilen şeyin sadece kendi sevgilisine has olduğunu düşündüğünü ifade eder. Bu durumu etraflıca anlatan anlatıcı buna aşkın "mertebe-i bâligası" adını verir. Mertebe-i kemali olabilmesi için ise **Leyla ve Mecnûn** hikâyesini örnek verir (Ahmet Mithat, 2000a, 48) ve buradan hareketle der ki aşk-ı mecazî, aşk-ı hakikî derecesine varabilir. Burada, anlatıcının aşk algısı için klasik halk anlatılardan biri olan *Leyla ve Mecnun*'a atıf yapması olağandır, çünkü Tanzimat yazarının hafızasında aşkı anlatmaya aracı olan vasıtalar hâlâ Doğu şiiri ve anlatılarıdır.

Ahmet Mithat'ın *Karnaval* (1298/ 1881) romanında Resmi ile Madam Hamparson, Mösyö Hamparson'dan gizli geceleyn kıyafet balosuna gitmeyi planlarlar. Madam Küpeliyan ise Resmi'ye bu fikrin tehlikeli olduğunu, çünkü Mösyö Hamparson'un geceleyn herhangi bir şekilde uyanabileceğini ve karısını arayabileceğini söyler. Resmi bu durumu şöyle anlatır“- *Demek istiyorsunuz ki madam uykuda komedyası*²²⁶ *teceddüt eder*” (Ahmet Mithat, 2000c, 144). Anlatıcının şiirden, klasik anlatılardan veya romandan ziyade bir oyuna atıf yapması önemlidir. Bu durum onun romanlar kadar tiyatro oyunlarını da okuduğunu gösterir ki bu gerçekten doğrudur. Ahmet Mithat'ın oyun yazılarının olması kendisinin bu türden eserleri de okuduğunu göstermektedir. Kaldı ki Tanzimat yazarları yeni bir tür olan roman kadar yeni bir tür olan tiyatro oyunlarına da fazlaca rağbet göstermişler ve bu türden eserler de kaleme almışlardır. Buradaki atıf, Ahmet Mithat'ın romanlarında farklı kaynaklara yöneldiğini göstermesi açısından önemlidir.

²²⁶ *Kokona Yatıyor Yahut Madam Uykuda* komedisi Ali Beyin bir oyunudur. Metin And, bu eserin Eugene Grange ile Victor Bernard'ın *Madame est couchee* adlı komedisinden uyarlandığını ifade eder (Metin And, "Ali Bey ve Çingirak", s. 141) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1182/13674.pdf>. (Erişim: 11.10.2014). Bu esere ulaşamadığımızdan *Kokona Yatıyor Yahut Madam Uykuda* komedisinin konusunun ne olduğunu bilemiyoruz.

Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* (1308/1891) romanında, Feride'nin Refet'e hitaben yazdığı mektup anlatıcının eline geçer, çünkü Refet bu sırada Bursa'dadır. Anlatıcı, mektubu Agavni gelmeden gizlice Siranuş'a gösterir. Anlatıcı, mektubun hepsini biz okuyuculara burada aktaramayacağını fakat içeriğinden bahsedebileceğini belirtir: "...Zaten Feride Refet'e olan muhabbetinin kıdeminden bahsediyor. Kendisini **Arzu'ya**, Refet'i **Kamber'e teşbih ediyor...**" (Ahmet Mithat, 2006, 289). Ahmet Mithat'ın aşk denilince aklına oldukça meşhur halk hikâyelerinden biri olan *Arzu ile Kamber*'in gelmesi anlamlıdır. Bu atıf, onda geleneksel anlatıların canlılığını koruduğunu göstermesi açısından önemli olduğu kadar aşk algısının hâlâ yerli kaldığını göstermesi açısından da önemlidir.

Yapılan atıflarda Giritli Aziz Efendi'nin eseri olan *Muhayyelat-ı Aziz Efendi'ye* sıklıkla atıf yapılması ve onda yer alan Şehzade Asil, Şehzade Nesil, Şemhail gibi kişilere yer verilmesi dikkat çekicidir. Bu hikâyedeki olağanüstülükler (hikâyede cinli, perili, tılsımlı bir sürü olay yer alır) eserin eski anlatı geleneğimizin bir devamı olduğunu açıkça göstermektedir. *Leyla ve Mecnûn*, *Arzu ile Kamber* ise çokça bilinen halk hikâyelerimizdendirler. Bu nedenle onlara atıf yapılması olağandır. Bunların neredeyse hemen hepsinde *Kaf dağı* motifi geçer. Oldukça bilinen bu motife atıf yapılması ilk dönem romanlarında geleneksel halk hikâyelerinin etkilerinin devam ettiğini net bir şekilde göstermektedir. Özellikle aşk konusunda çoğunlukla *Leyla ve Mecnun* hikâyesine atıf yapıldığını ve bu durumun *Leyla ve Mecnun* hikâyesinin aşkın anlatımında birinci derecede tercih edildiği yukarıdaki kısımlarda belirtilmiştir.

4.2.2.4. Yazara/Şaire Yapılan Edebi Atıflar

Bu başlık altında Ahmet Mithat'ın *Arnavutlar Solyotlar*, *Demir Bey Yahut İnkışâf-ı Esrar*, *Diplomalı Kız*, *Henüz On Yedi Yaşında*, *Felatun Beyle Râkım Efendi*, *Paris'te Bir Türk*, *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, *Müşahedat*, *Yeryüzünde Bir Melek*, *Karnaval* olmak üzere toplam on romanı yer alır. Bunların dışında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* ve *Mürebbiye*; Recaiade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* ve Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanlarında da bu türden atıflar vardır.

Ahmet Mithat'ın *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında Nasuh ve Catrisse arasında geçen diyalogta Catrisse, Nasuh'un Fransız edebiyatı hakkındaki bilgilerine şaşırır ve onun Türk olduğuna imkân veremez. Bunun üzerine Gardiyanski ve Gabrielle, Türklerde Fransızca bilenlerin olduğunu vurgularlar: “...Nasuh Farisiden, Arabiden, Türkidenden bir hayli müntehabat-ı meharetle Fransızcaya tercüme ederek suret-i tercümesini Catrisse beğendirdikten maada **Voltaire** ve **Corneille**'i, **Jean Jacques** ve **Moliere** ve **Victor Hugo** gibi Fransız şuarası asarından asar-ı şarkıyyeye mukabil ve mümasil ve muadil olanlarını da dermiyanla şark ve garp edebiyatının her ikisine vukufu olduğunu fiilen ve maddeten ispat eyledi” (Ahmet Mithat, 2000f, 16). Burada yazarlara yapılan atfın, Nasuh'un hem Doğu hem Batı edebiyatına vakıf olduğunu gösterme amaçlı oldukları açıktır. Bu açıdan kurguya katkı sağladıklarını söylemek mümkündür. Bu romanın neredeyse tamamında anlatıcı, her fırsatta Nasuh'un bilgili ve olgun olduğunu gösterme çabasıdadır. Burada da onun her iki edebiyatı da iyi bildiğini göstermek istediğinden kendisince önemli olan bazı yazarlara atıflar yaparak bu durumu pekiştirmeye çalışmaktadır.

İff kalesindeki²²⁷ gezintisini bitirdikten sonra Nasuh, ertesi gün Catalan karyesini gezmeye gider: “Bu karye hakkında **Alexandre Dumas**'nın vermiş olduğu malûmat-ı coğrafiyye ve tarihiyye vakıa tamamıyla muvafık olup, şu kadar var ki letâfet-i mevkiyyesine ve ahalisinin hasail-i merdâne ve vefakârânesine dair tayin eylediği derecât vâkıadan pek çok noksandır...” (Ahmet Mithat, 2000f, 90). Romanda bu yerler hakkında detaylı bilgiler verilir. Anlatıcı, bu romandaki tarihi ve coğrafi bilgilerin gerçeğe tamamen uyduğunu Nasuh'un gözlemleri ile adeta doğrular. Eksik olan noktanın oranın halkının cesurluklarının anlatımı olduğunu ifade eder. Buradaki atıf Nasuh'un gazetecilik mesleğini yaptığını göstermesi açısından kurguya katkı sağlamaktadır.

²²⁷ Alexandre Duma'nın *Monte Kristo Kontu* romanında Dantes, Katalan nişanlısı Mercedes ile evlenme hayalleri kurarken Danglars ile Ferdinand'ın iftiralari sonucunda İff kalesine hapsedilir.

Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* (1879) romanında Arife, Şefik'in Raziye ile görüştüğünü öğrendikten sonra ondan intikam almaya karar verir. Bir gece ikisi buluştuklarında eve baskın yaptırır. Halkın galeyana gelmesiyle Raziye ve Şefik yaka paça sokaklarda sürüklenirler. Anlatıcı, bu durumu şu şekilde anlatır: "... *Farz ediniz ki sahihan müttehem olan bir cani ve canıye aleyhine gidiyorlar. Lâkin burada bir Kol Ağası gibi değil bir Salih Çavuş gibi de değil belki bir 'Schiller', bir 'Victor Hugo' gibi düşünmek lâzım gelir. Hayır! Hata ettik. Schiller ve Victor Hugolar pek yeni adamlardır. Hem bizim dâire-i medeniyetimizin haricinde başka bir dâire-i medeniyyede terbiye görmüş adamlardır. İşte bu meselede şer-i şerifin ahkâm-ı amika ve kavâid-i dakikasını vazeden muhakkıkîn-i kirâm gibi düşünmek lâzım gelir...*" (Ahmet Mithat, 2000a, 199). Anlatıcıya göre insanların bu yaptığı büyük bir haksızlıktır. Akıselim düşünmek gerektiğini vurgularken buna örnek olarak önce Schiller ve Hugo'yu verir, lakin daha sonra onlar bizim medeniyet dairemizden olmadıkları için uygun olmayacağına karar verir ve fikrini değiştirir. Burada anlatıcının Fransız bir yazar olan Hugo'nun yanı sıra Schiller gibi bir Alman şair ve filozofuna atıf yapması dikkat çekicidir, çünkü romanlarda daha çok Fransız yazarlarına/şairlerine atıf yapıldığı tespit edilmiştir. Bu atıf, Ahmet Mithat'ın kaynaklarının sadece Fransa olmadığını ortaya koymaktadır. Schiller ve Goethe en önemli klasik yazarlardan olmaları sebebiyle tüm dünya edebiyatlarınca bilinmektedirler. Daha önceki bölümde Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında Goethe'ye ve onun *Werther'in Acıları* romanına ve İtalyan şair ve yazar Boccacio'ya atıf yaptığı görülmüştür. Hüseyin Cahid Yalçın da *Hayal İçinde* romanında Boccacio'ya atıf yapmıştır. Tüm bu atıflar romancıların Fransız edebiyatı kadar Alman ve İtalyan edebiyatını da takip ettiklerini göstermeleri bakımından önemlidir.

Ahmet Mithat'ın *Karnaval* (1881) romanında, Mariyanko ve Nikolaki birbirlerini severler, fakat parasızlık yüzünden evlenemezler. Bu nedenle Mariyanko, hem hanımına hem de onun kocasına bir nevi casusluk yaparak para kazanır. Anlatıcı, bu parayı kazanan Mariyanko değil de başkası olsaydı Nikolaki'nin kabul etmeyeceğini, öte yandan onun Mariyanko'yu çok sevdiğini

ifade eder ve bu konu üzerine bir fıkra anlatır: “...**Voltaire**'e isnat olunan fıkra hatırlanıza geliyor mu? **Voltaire**'den ziyade **D'Alembert** nam hâkime isnat olunmak lâayık olur idiyse de her ne hâl ise biz dahi **Voltaire**'e isnat ederek nakledeyim:

Voltaire, Katerina ile bahsederken söz akçe kuvvetiyle kendilerini mahveden kadınlara intikal eder (...) **Voltaire** “Ama sözü ciddi gibi telakki buyurunuz. Bir milyona vakıa rağbet buyurmazdınız. Fakat on milyon verse?” deyince Katerina yine bir tür nefret gösterip **Voltaire** “Yüz milyon lira verse yüz! Yahut bilfarz beş yüz milyon lira verse? Ya bir milyar lira arz etse? Merhamet buyurunuz ama doğrusunu söyleyiniz. Size birisi bir milyar lira arz etse?” deyince Katerina “Deli mi oldunuz? Bir milyar lirayı nereden bulacak?” demiş. **Voltaire** “Demek oluyor ki bir milyar lirayı bulacak olsa rağbet buyurulacaktır. Öyle ise iş bir milyar lirayı kazanmaya kaldı” cevabıyla galebe etmiştir” (Ahmet Mithat, 2000c, 231- 232).

Burada anlatıcının alıntılacağı fıkrayı Voltaire ait olmasına karşın D'alembert'e isnat edilse daha iyi olacağını belirtmesinin neden kaynaklandığı bilinmemektedir; ancak onun bir matematikçi olmasından dolayı paranın miktarını arttırmaktaki mahiyetine bakarak bu yorumda bulunmuş olma ihtimali vardır. Voltaire ise bilindiği gibi ünlü Fransız filozofu ve yazardır. Özellikle Fransız Devrimi ve sonrasında gelen aydınlanma çağına katkıları büyük olmuştur. Burada anlatıcının Mariyanko'nun ne kadar namuslu olduğunu adeta ispat etmek için Katerina'ya isnat edilen bir fıkraya başvurması kurguyu güçlendirmektedir, çünkü Ahmet Mithat anlattığı konunun veya kişinin mutlaka örneklerle desteklenmesini ister.

Ahmet Mithat'ın *Felâtn Beyle Râkım Efendi* (1881) romanında Râkım'ı, Yozefino'dan gördüğü şaşkırtıcı davranışlar ve kızlarda (Can ve Margrit) gördüğü âşıkane tavırlar şaşkırtır ve düşündürür: “İngiliz kızlarına gelince, o baygın mavi gözleri gittikçe başka bir hal bulmakta olduğu gibi, hele bu akşam **Hâfız**'ın salifü'z-zikr gazelinı okurken, kızlarda gözlerin bütün bütün süzölüp gittiğini, göğüsleri şişip nefeslerinin sadrlarına sığmayarak birbirini takip etmekte olduklarını görmüş idi...” (Ahmet Mithat, 2003f, 99). Bu

romanda baştan sonra kadar Hâfız'ın şiirlerinden beyitler alıntılandığı, aynı şekilde onun *Divanı*'na ve kendisine de atıf yapıldığı önceki bölümlerde görülmüştür. Lirik bir şair olan Hâfız'ın aşkın gücünü en iyi anlatanlardan olduğunu düşünüldüğü için anlatıcının onu tercih ettiği açıkça görülmektedir.

Râkım ve Felatun, bir gün karşılaşırlar ve sohbet ederler. Felatun, Râkım'ı sevgilisi ile tanıştırmak istediğinden Felatun'un kaldığı otele doğru yürürler. Bu sırada Felatun, sevgilisini övmeye başlar: "*Felâtun: Sorar mısın ya? Ses bülbül! Piyano emsalsiz Hele o "elökans" (eda-yı kelam)! Ağzından ballar akar. **Rasin, Bualo, Molyer** gibi şuara-yı asarından birisini eline alır mı? İnsanı gaşy eder. Ben böyle okuyuş da görmedim ki! Hiç Fransızca bilmemiş olsan, yine anlarsın. Karı, lisaniyla okuduğunu, vücuduyla da 'deklame' (eda ve tefhim) ediyor. Tiyatrocu bu, malûm a!.."* (Ahmet Mithat, 2003f, 107). Burada anlatıcının özellikle Racine ve Moliere'e atıf yapması ikisinin de oyun yazarı olmalarından kaynaklanmaktadır, çünkü Felatun sevgilisinin okuyuşunun adeta tiyatrocular gibi olduğunu belirtir. Burada önce Hâfız'a atıf yapan anlatıcının, daha sonra on yedinci yüzyılın en önemli Fransız tiyatro yazarları olan Racine ve Moliere ile klasizmin kurucularından olan şair ve eleştirmen Boileau gibi kişilere atıf yapması dikkat çekicidir. Felatun'un bunları anması ise daha da dikkat çekicidir, çünkü romanda Felatun'un bilgisiz ve cahil olduğu her fırsatta vurgulanır. Bu kişilerse sıradan halkın veya cahillerin bilebileceği kişiler değillerdir. Racine ve Boileau dışında, Moliere'in insanların komik durumlarını alaya alan yazıları ile tanındığını bilindiğinden, Felatun'un sevgilisinin onun eserlerini okumasını duygusallığına yorması bu cahilliğinden kaynaklanmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Henüz On Yedi Yaşında* (1881) romanında Hulusi ve Ahmet, içkilerini içip yemeklerini yiyerek izleyecekleri tiyatro oyununun saatini beklerler. Bu sırada da tiyatro oyuncularını hakkında konuşurlar. Ahmet "*Buna da diyeceğim yoktur. Sen locaları gözden geçirdiğin müddet ben dahi koca **Victor Hugo**'nun bu oyunda tecessüm ettirdiği hissiyyât-ı âile-i insâniyyeyi tetkik ile iştigal eyleyeceğim. Benim bundan alacağım lezzet, senin locaları gözden geçirmekle alacağın lezzetten aşağı kalmayacaktır. Kendimi bu âlem-i maddîden bir âlem-i hayâlîye nakledeceğim ki...*

(...)

- *Hiç de şaşılacak bir şey değildir. Âlem-i maddîde hoşlanabileceğim hiçbir şey olmazsa ne yaparım? Âlem-i hayâlîde fikrimi gezdirerek ve müşahadatımın bir kısmını da kendi âlem-i husûsîmde tatbikata çalışarak şöylece birkaç dakika geçiririm. Zaten **Victor Hugo** dahi insan için bundan ziyadesine îsâl-i vüs' etmek kabil olmadığını söyler” (Ahmet Mithat, 2000h, 9).*

Buradan, Ahmet ve Hulusi'nin Victor Hugo'nun bir oyununu izledikleri anlaşılmaktadır. Bilindiği gibi romantik bir yazar olan Victor Hugo, şiir ve romanın yanı sıra tiyatro oyunları ile de ünlüdür. Ahmet'in Hugo'ya atıf yaparak onun oyunundaki insanların hislerini inceleyeceğini söylemesi ve sonrasında da Hugo'nun bir sözünü örnek vermesi Hugo'nun düşüncelerini önemseydiği anlamına gelmektedir. Buradaki atıf, Ahmet'in kişiliği hakkında bir bilgi verdiği gibi anlatıcı için Hugo'nun düşüncelerinin ne denli önemli olduğunu da göstermektedir Buna göre Ahmet Mithat, Hugo'nun sadece eserlerinden değil hayata dair düşüncelerinden de etkilenmektedir ve onu bir kaynak olarak kullanmaktadır.

Romanın devamında Ahmet ile Hulusi yemeklerini yedikten sonra oyunu izlemeye giderler. Oyun arasında verilen molada içkilerini yudumlarlarken Hulusi, bu yağmurda İstanbul'a nasıl dönebileceklerini düşünür. Ahmet ona şöyle der: “- *Aman Allah'ı seversen Hulusi! Şimdi zihnimi yağmurla gök gürültüsüyle teşviş etme! Zira zihnim oyun ile meşguldür. Koca **Victor Hugo**! Eğer âlemin kavânîn-i medeniyyesini tanzim eyledikleri zaman sana sormuş olsalardı, esâs-ı medeniyet-i beşeriyyeyi öyle bir surette vazederdin ki ben dahi beğenecek birçok cihazlarını bulurdum. Haydi Hulusi! Bir de şair filozofun hayatına!* (Ahmet Mithat, 2000h, 11).

Görüldüğü gibi Ahmet, Victor Hugo'nun hayata dair düşüncelerini çok beğenmektedir. Öyle ki dünya kurulurken yazara sormuş olsalardı onun “insanlığın medeniyet esaslarını öyle surette kuracağına ve kendisinin de pek çok beğenilecek taraflarını bulacağına” kadar yorumunu ileri götürür. Bir de Hugo şerefine içmeyi teklif eden Ahmet'e Hulusi: “- *Hakikat Ahmet, senin*

neşelerin de doyulur neşelerden değildir. Kendi neşen ile arkadaşlarını dahi neşedar edersin. Haydi bir de senin filozof ve şair **Victor Hugo**'nun hayatına birer konyak parlatalım!” der (Ahmet Mithat, 2000h, 11). Hulusi daha sonra arkadaşına Victor Hugo'nun şerefine içtikleri bunca kadehe değip değmediğini sorar. Ahmet ona şöyle cevap verir: “- Daha ziyadesine bile! **Victor Hugo**'nun değerine mütenasip kadeh çakıştırmak lazım gelirse bunlar olmaz. Şarap kadehleri hiçbir şey değildir. Su kadehleri bile küçüktür. Çamçakları, rapaları konyak doldurup öyle dikmelidir ki ağzın iki tarafından taşanlar şöyle insanın çenesinden aşağıya doğru sel olup akmalıdır” (Ahmet Mithat, 2000h, 11- 12). Bu atıftan, Ahmet için Hugo'nun ne derece önemli bir kişi olduğu anlaşılmaktadır.

Anlatıcı, Ahmet'in daha hiçbir şey içmemiş olduğu halde bu kadar neşeli olmasını izlediği tiyatro oyununun onu hayran bırakması olarak gösterir. Öte yandan daha sonraki neşesinin nedenini şöyle anlatır: “....Lâkin iştretin bundan sonrası bu hükme tabi olamadı. **Victor Hugo**'nun afiyetine içilen kadeh çifte kadeh olduğu gibi ondan sonra dahi hükemadan, şuaradan namlarına çifte kadeh edilecek zevat nadir değildi. Ez-cümle şair, âşık **Alfred de Musset**'in canı için ikinci çifte kadeh içildikte Hulusi'nin gözleri parlamaya başlayıp Ahmet ise nöbet **Madam George Sand**'a geldiğini dermiyan edince...” Ahmet Mithat, 2000h, 12). Ahmet: - Ha! Sahih bak! Dünyanın sair tarafları dedin de hatırıma geldi. Ya koca **Hâfız-ı Şîrâzî**'nin aşkına bir tanecik parlatmayalım mı?”. Hulusi “- **Sadî, Saib** filân İmrulkays'a kadar varacak mıyız?” Ahmet: - Ama şimdi biz koca **Hâfız-ı Şîrâzî**'yi unutacak mıyız ya?” (Ahmet Mithat, 2000h, 12- 13).

Buradaki atıflar, Ahmet'in ve bir anlamda da anlatıcının Batılı şair ve yazarlardan önemli gördüklerinin kimler olduğunu göstermektedir. Ayrıca onun Batılı şairlerin yanı sıra Doğulu şairleri de önemseydiğini; özellikle de Hâfız-ı Şîrâzî'yi vurgulaması bu şairi ne denli beğendiğini ortaya koymaktadır. Öte yandan Ahmet'in Batılı bir sürü yazarın yanı sıra Doğulu şairlerden aklına sadece Hâfız'ın gelmesi ilginçtir. Ahmet Mithat'ın romanlarında Doğulu şairlerden alınan şiir alıntılarının ne denli çok ve çeşitli olduğu görüldüğünden bu atfın ilginç olduğu söylenebilir. Dahası onun Hâfız kadar Sadî-i Şîrâzî'yi de

beğendiği romanlarında yaptığı edebi alıntılardan ve atıflardan anlaşılmaktadır. Onun *Felâhâtun Beyle Râkım Efendi* romanının baştan sonuna kadar *Hâfız Divanı*'ndan alınan şiirlerden ve şairin kendisine ve eserine yapılan atıflardan oluştuğu yukarıdaki örneklerde görülmüştür. Bu durum onda Hâfız etkisinin ne denli derin olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Hulusi ve Ahmet, tiyatro bittikten sonra dışarı çıktıklarında yağmur şiddetli yağdığından ve arabaları da olmadığından İstanbul'a inmenin güçlüğüne görürler. Hulusi geneleve gitmeyi teklif eder. Ahmet buna karşı çıkar: “- *Ben sabahlara kadar Voltaire'in, Jean Jacques Rousseau'nun şerefine konyak parlatabilirim ama o her gün gelin olan nazeninler ile bir dakika bile zıfâf olamam*” (Ahmet Mithat, 2000h, 14). Bunun üzerine kimsenin beğenmediği bir arabacıya gidip kendilerini ne kadara götürebileceğini sorarlar. Adamın yüksek bir para istemesi ve tek kuruş aşağı inmemesi ikisini de kızdırır. Bunun üzerine Ahmet'in teklifi ile kahveye çıkarak yağmurun dinmesini beklerler. Anlatıcı, bu durumu şöyle anlatır: “*Kahve içinde boşu boşuna da oturulmaz ya? Victor Hugo'nun Alexandre Dumas'ının canı için olmazsa bile Ahmet Efendi kendi canı için birkaç konyağa daha ihtiyaç gördü. Ya Hulusi Efendi refikini nasıl yalnız bıraksın? Binaenaleyh kadehler gelip gitmeye başladılar*” (Ahmet Mithat, 2000h, 15). Kahvede içerler, fakat kahvecinin dükkânını kapatma saati gelir. Yağmur ise hâlâ kesilmemiştir. Bunun üzerine mecburen geneleve giderler. Orada onlara Agavni ve Kalyopi eşlik eder. Birlikte yemek yiyip içerlerken şarkı da söylerler. Ahmet: “...*'Artık şâir-i a'zam Victor Hugo'nun aşkına olamazsa da şu sıklet-i derûn aşkına olsun' diye işret masasına yaklaşarak bir doluca kadeh parlattı ve yavaş yavaş meclisin sonbahar neşesi gibi köhne ve soğuk neşesine iştiraka başladı(ğını)*” dile getirir (Ahmet Mithat, 2000h, 31).

Ahmet'in Kalyopi ilgisini çektiğinden bu geceyi de burada geçirmek ister ve kızla konuşmaya başlar. Kızın on yedi yaşında olduğunu öğrenince Ahmet'i bir merak kaplar. Merakını gidermeden önce karınlarını doyurmak gerektiğini düşünen Ahmet uşakla yemek getirir. Yemek gelinceye kadar da içmeye devam ederler: “*Gönderdiği uşak taamı getirinceye kadar şâir-i a'zam Victor Hugo'nun aşkına değil belki şu murdar mahallerde şâyân-ı nefret*

olmaktan ziyade şâyân-ı merhamet olduklarını yine Kalvopi'nin hükmeyletiği bîçarelere şefkat namına olarak birkaç kadeh nûş etmeğe lüzum gördü..." (Ahmet Mithat, 2000h, 47). O gece Hulusi ve Agavni'nin muhalefetiyle yine içmeye karar verirler. İçerlerken Agavni şarkılar söyler. Kalyopi onunla söylemeye çalışırsa da beceremez. Hulusi, Kalyopi'yi değiştirip Agavni gibi sesi güzel bir kız çağırmanı ister; ancak Ahmet kızların birbirine zıt olmasının diğerini bir kat daha parlattığını söyler. Hulusi bu söz üzerine; "*Oh oh oh! Biraz neşelendiğini görüyorum(...) Nasıl? Dün akşam Eflâtun'ların Sokrates'lerin **Victor Hugo**'ların aşkına bade-nûş olduğumuz gibi bu akşam dahi aşkına birkaç kadeh parlatmayacak mısın?..*" (Ahmet Mithat, 2000h, 57).

Görüldüğü gibi *Henüz On Yedi Yaşında* romanında adeta şairler, yazarlar ve düşünürler geçidi vardır. Ahmet ve Hulusi'nin içerlerken birininin şerefine içmek adet olduğundan Victor Hugo, Alfred de Musset, Madame George Sand, Hâfız, Sadî, Voltaire, J. J. Rousseau, Alexandre Dumas, Eflatun, Sokrat gibi kişilere kadeh kaldırmaları bir bakıma anlatıcının kültürel ve edebi arka planını da göstermektedir. Özellikle Hugo'ya sekiz kere atıf yapılması onun Hugo'dan ne kadar fazla etkilendiğini ve onun büyüklüğünü okuru ile paylaşmak istediğini ortaya koymaktadır. Atıf yapılan kişilerin, Batılı ve Doğulu olmak üzere yan yana anılmaları ise anlatıcının her iki kaynaktan da beslendiğini açığa çıkarmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar* (1888) romanında Podar ve Lini arasında "Bahtiyar" otelinde bir buluşma gerçekleşir. Anlatıcı bu ikisi arasında böyle aylarca uğraşıldıktan sonra bir buluşmanın gerçekleşmesinin başka bir örneği olmadığını, çünkü Paris'te bu işlerin ya bir hafta içinde olup bittiğini ya da iki tarafın işin uzamasından sıkılarak vazgeçip gittiğini ifade eder. Paris'te en yüksekinden en aşağısına kadar aşkların, en fazla üç hafta sürdüğünü belirtir ve buna **Emile Zola**'dan bir örnek verir "*Benim romanlarımı daima ifrata tefrite hamledenler Paris'i tanımayanlardır. Kendi başıma geldi ki ilk gördüğüm bir kadın ile muaşaka eyledim. İkinci mülakatımda va'd-i mülakatı olarak, tanıdığımın dördüncü günü mülakat müyesser oldu. Bizce ilk addolunan şu mülakatta maşukam da biraz düşündükten sonra derhatır eyledik ki meğer bundan üç sene mukaddem*

birbirimizi tanımış, sevmiş ve badehu birbirimizden usanarak ayrılmışız!..” (Ahmet Mithat, 2002b, 426). Burada anlatıcı, Emile Zola'nın başından geçen bir olaya atıf yaparak Fransa'daki ilişkilerin kısa süreli olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Aslında anlatıcı, bir bakıma “biz ikisi arasındaki aşkı böyle uzun tuttuk; ancak Paris'te böyle bir şey olmaz, bakın size en güzel örnek de Zola'nın kendi söyledikleridir” mesajı vermek istemektedir. Bu durum anlatıcının söylediklerine ispat aradığını göstermektedir.

Lini, Polini'yi kıskandığından onun hakkında bir mektup yazarak Vikont'a gönderir. Buna göre Polini'nin İstanbul'dan Paris'e eğitim için gelen bir delikanlı ile ilişkisi vardır. Vikont mektubu okuyunca çok üzülür ve Polini'nin yanına giderek gelen mektubu ona verir. Polini, Vikont'a Mustafa Kamerüddin'den bahseder. Onun kendisini metres yapmak gibi bir düşüncede olmadığını belirtir. Hatta onun, bir kadını metres etmeyi düşünmenin kadınlık şanına yakışmayan bir hareket olduğunu düşündüğünü söylererek ekler: “- *Şimdi hepsini tahattur edemiyorum ki! Daha güzellerini bile söyledi. Cemiyet-i medeniyede kadının haiz olduğu mevkiin ehemmiyet ve kutsiyetini o derecelerde müdekkikane bir muvazene eyledi ki bu fikirleri ne **Chateaubriand**'da gördüm, ne **Balzac**'ta, ne **Victor Hugo**'da...*” (Ahmet Mithat, 2002b, 447). Burada yazarın, kahramanı Mustafa Kamerüddin'i yüceltmeye çalıştığı açıktır. Öyleki onun dönemlerinde oldukça meşhur ve yol açıcı olan Chateaubriand ve Hugo gibi romantik yazarlardan ya da Balzac gibi realist bir yazardan daha ileri fikirlerle kadınlar hakkında söz söylediğinin belirtilmesi sadece bu çabayla açıklanabilir.

Ahmet Mithat'ın *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* (1888) romanında anlatıcı, bize birçok örnek vererek galvanplastinin ne olduğunu tarif eder. Sonra da bu olayı daha basite indirgeyerek bir tahta kaşık örneğiyle açıklar. Öte yandan bununla da yetinmez ve hâlâ anlamadığımızı varsayarak bir de heykel örneği verir: “.. *Mesela Beyoğlu'ndan gelirken **Voltaire**'in alçıdan dökülmüş bir heykelini otuz paraya mübayaa eylediniz. Artık otuz paralık bir alçı parçasını konsolunuzun üzerine koyamazsınız ya! Eğer galvanplastri edevatınız varsa veyahut sizde olmadığı halde dostlarınızın birisinde bulunuyorsa o heykeli havuza atarsanız, bir zaman sonra ya*

bakırdan, ya nikelnden, ya gümüşten veyahut hatta altından yapılmış olmak üzere çıkarırsınız” (Ahmet Mithat, 2002c, 565). Burada anlatıcının galvanoplastiyi anlatırken heykel olarak Voltaire’i örneklemesi, aydınlanma çağının en önemli filozoflarından olan Voltaire’in heykellerinin çokluğu ile ilgili olmalıdır.

Ahmet Mithat’ın *Arnavutlar Solyotlar* (1306/ 1889) romanında anlatıcı, olayın geçtiği mekânın nerede olduğunu, olayda yer alan kişilerin kimler olduklarını ve yaşanan facianın ne zaman meydana geldiğini haber vermek için önce facianın vaka zamanından bahsetmesi gerektiğini düşünür. Vaka zamanı olarak “Kanlı visal” adı verilen bir zamandan bahseder. Anlatıcı, bunu anlatırken olaylar tarihi bir zemine dayandığı için Voltaire ve Katerina arasındaki mektuplara da değinir: “...Ancak Avusturya ittifakından mahrumiyeti 1792 senesi kanunievvelinin dokuzu tarihiyle Yaş Muahedesi’ni akde Katerina’yı mecbur eylediğinden **Voltaire’e** yazdığı hususi mektuplarda bir lisan-ı mağruraneyle vaat ettiği kadar iş görebilmekten kendini meneylemiştir” (Ahmet Mithat, 2002a, 16).

Anlatıcı, olaylarını tarihi bir zeminde verdiği için gerçek kişilerden anekdotlar vermeye ve bu sayede inandırıcılığını arttırmaya çalışmaktadır. Bunlardan ikisi Rousseau ile Montesque’dur. Rum tarihçilerinden Rousseau’nun Osmanlı himayesine giren ahalinin orta çağda Avrupa sinyörlerinin himayesi altındakilere kıyas kabul etmediğini; Osmanlıların dinlerine karışmadıkları gibi belediye işlerine de karışmadıklarını ifade eder: “Yine Rum müverrihlerinden **Rizo Nasara’nın** hukuki mülkiyelerini gösterdiği sırada diyor ki ‘Raiyyet-i Osmaniye altına giren ahali ezmine-i mutavassıtada Avrupa sinyörlerine kıyas kabul edemez...’ (Ahmet Mithat, 2002a, 27). **Montesque**’dan da Doğu Rumları zamanında Hıristiyan halkın ne derecelerde mazlum olmalarına karşın Osmanlılar zamanında ne kadar rahat ettiklerini karşılaştırmak için faydalanır (Ahmet Mithat, 2002a, 27- 28). Devamında “...**Rizo’nun** bazı yerlerde idare-i askeriye bile ahali-i Nasraniyye elinde bulunduğu fıkrasını şerhedelim” (Ahmet Mithat, 2002a, 28) şeklindeki açıklamasını aktararak Osmanlının Rumlara zulmetmediklerini adeta ispat etmek ister. *Arnavutlar Solyotlar* romanı tarihi bir gerçeklikten hareketle

yazıldığından anlatıcı kurgusunun zeminini adeta ispat etmek ister. Bu doğrultuda Voltaire, Rousseau, Montesque gibi on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl filozof ve düşünürlerinden faydalanır.

Ahmet Mithat'ın *Diplomalı Kız* (1890) romanında Julie, babası Jean'a bir edebiyat ve hikemiyat müsamesesi yapar. Anlatıcı, babası Jean'ın kızının yaptıklarını beğenmekle birlikte değerini tam olarak anlamadığını belirtir. Julia: “- **Boileau** dahi bu yolda şunu söylemiştir. **Voltaire** bunu şöyle tasvir etmiştir. **Moliere**'in de bu babdaki şu tasviri biraz daha mizâh-gûyânedir. **Jean Jacques Rousseau** bunu neşren şöyle eda etmiştir. Şu da **Alfred de Musset**'indir diye yirmi otuz ve bazı mesâilde kırk elli edibin âsârını dermeyan ediveriyor. Ne servet-i edebiyeye!” (Ahmet Mithat, 2003e, 327). Burada anlatıcının, Julie Fransız olduğu için Fransız yazar ve şairlerine atıf yapması anlamlıdır. Bu atıflar, Julie'nin gerçekten eğitilmiş olduğunun okuyucuya gösterilmek istenmesi nedeniyle yapıldıklarından kurguya katkı sağlamaktadırlar.

Romanın devamında Julie, babası ve annesine deftercilik yaptığını söyler. Aslında çiçekçilik yapan Julie, buradan kazandığı parayla evine ekmek götürür. Baba Jean Depreş, kızının deftercilikten para kazandığını düşündüğünden kızını talim ve terbiye ettirdiğinden dolayı karısının ettiği itirazlara hak vermeye başlar. Ve bu yüzden kızının aldığı diploma ile dalga geçer: “**Corneyler**'i, **Racinler**'i perukalarıyla merukalarıyla ezberleyip yutmak encâm-ı kâr bir mağazada defterci olmaya müncer olacağını bilseydim hiç de seni o kadar yormazdım” (Ahmet Mithat, 2003e, 346).

Romanın ilerleyen kısımlarında Julie'nin geceleri böyle geç ve arabayla gelmesinden ve yanında bir ihtiyar bulunmasından kapıcının kocası şüphelenir ve karısına Julie'nin kötü yolda olduğunu söyler. Hatta bir gün onu takip de eder. Gördüklerini Jean Depreş'e de anlatır. Hatta Jean, onlara bu konuda karısına tek laf etmemelerini söyledikleri halde onun karısına da şüphelerini söylerler. Karısı bu olaydan haberdar olunca karı koca bu konu hakkında konuşurlar. Jean, kızının böyle bir şey yapmış dahi olsa bunun büyük bir cinayet sayılamayacağını düşünür. Anlatıcı, bu durumu şöyle

yorumlar: “...İnsanın şu menhûshayatı sürüklemesi için evvel be- evvel muhtaç olduğu şey bir lokma ekmek değil mi? Julie onu babası hanesinde de bulamazsa ne yapar? **Alfred de Musset**'nin dediği veçhile “Açlık bir lokma ekmek için bir buse istiyor. Hayatı mı feda edersin, buseyi mi?”. Hem yalnız kendi hayatını değil! Bir valide, peder hayatını da” (Ahmet Mithat, 2003e, 395). Bu romanda anlatıcının Alfred de Musset'in bu sözüne üç kere atıf yapması dikkat çekicidir. Bu durum anlatıcının açıklığın en iyi bu sözlerle anlatılabileceğini düşündüğünü göstermektedir.

Romanda Julie, iyi bir eğitim aldığı için onun Racine ve Corneille gibi on yedinci yüzyıl Fransa'sının en büyük oyun yazarlarından, yine klasizmi kuran on yedinci yüzyılın en önemli şair ve eleştirmenlerinden Boileau'dan, Voltaire ve J. J. Rousseau gibi büyük filozof ve yazarlardan, Alfred de Musset gibi on dokuzuncu yüzyılın romantik şair ve yazarından haberdar olması çok doğaldır. Tüm bu atıflar Julie'nin eğitim seviyesini göstermeye yaradıklarından kurguya katkı sağlamaktadırlar. Alfred de Musset'in sözü ise hem kurguya hem anlama katkı sağlayarak iki işlevi birden görmektedir.

Ahmet Mithat'ın *Müşahedat* (1891) romanında anlatıcı ile tanışan Siranuş, ona hikâyelerini anlatmaya başlar ve anlatıcı da bunları not eder. Bir gün yine bu şekilde anlatırken Siranuş, ona anlattıkları için Agavni ve Refet ile bu eve taşınmalarından sonraki olaylar arasına bir bölüm daha sıkıştırmasını ister. Bu bölümde kimsenin bilmediği bir sırrı açıklayacağını ifade eder. Bu sırra göre, Refet'in yakında Seyit Mehmet Numan'a damat olacağını, fakat bunu daha Refet'in kendisinin bile bilmediğini ve Numan'ın kızı Feride'nin ona âşık olduğunu söyler. Anlatıcı, bu duruma şöyle bir yorumda bulunur: “Süphanallah! Kendimi **Alexandre Duma'nın romanları içinde kaybetmiş ihtiyarlara benzeteceğim geliyor**” (Ahmet Mithat, 2006, 257). Anlatıcının bu yorumu bize Alexandre Dumas'nın romanları hakkında bir ipucu da verir. Demek oluyor ki anlatıcıya göre onun romanlarında beklenmedik olaylar gelişebilmektedir ve insan bu olayları takip ederken adeta yaşlanmaktadır. Siranuş, ona şu şekilde cevap verir: “-**Alexandre Duma'nın romanları da hayalâtandır diye reddedemezsiniz ya? Hiçbir şey sırf hayali olamaz. Hakikat âleminde vücut bulan şeylerin vahimeye intikal**

eyleyen ahkâmı sizin gibi erbab-ı karihayı hayallendirir de o romanlar vücut-pezir olur” (Ahmet Mithat, 2006, 258). Burada anlatıcının hayali şeylerde dahi bir gerçeklik olduğunu vurgulaması önemli bir ayrıntıdır. Buna göre bir eseri hayali diye beğenmemek de doğru değildir. Siranuş’un söylediği bu sözler aslında anlatıcının niyetidirler, çünkü hayali olan şeylerin bile hakikatle bir bağı olduğunu düşünen aslında odur. Bu cümle bir bakıma Alexandre Dumas’ının romanlarının hayali bulunarak eleştirilmesine bir cevaptır.

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (1889) romanında Bihruz bey, mektubuna aşk şiiri eklemek ister, fakat yarım yamalak Fransızcası yüzünden doğru düzgün bir şiiri çevirip de koyamaz. Bunun üzerine bizde iyi bir şair olmadığından dem vurur: *“Ah! Türklerde adam gibi bir şair gelmemiş ki. Yalnız Vasıf isminde birisi şansonette’de²²⁸ epeyce meşhur olmuş ise de bunun yazdığı şeylerin ekseri komik nevinden. Sanki Türklerin Moliere’i olacak. ‘Sokak Süpürgesi’ filan gibi inyobl²²⁹ lakırdıları da şiire sokmak, hem de bunu bir kadına karşı söylemek ne kadar bayağılık!..”* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 69).

Burada Vasıf’a yapılan atfın, anlatıcının Bihruz beyin cahilliğini ispatlama arzusundan kaynaklandığı açıktır. Moliere’e atıf yapılması ise Bihruz beyin Vasıf’ın yazdıklarını komik bulması ve bu nedenle onu Moliere’e benzetmesi nedeniyledir. Romanın devamında Bihruz beyin, Türklerde şair yetişmediğini düşündüğü çünkü kendisi gibi alafranga olan beylerden Türkçe şiir söylenemeyeceğini işittiği belirtilir: *“...Vasıf’ın şarkıcılıktaki maharetini ise çocukluğundan beri hanelerine gelen okumuş hanımlardan anlamış, dinlemiş ve hatta şairin; ‘olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol’ refrenini²³⁰ havi manzumesini o hanımların ağzından pek çok defalar işiterek bellemiş ve ibtidaları letaif kabilinden addettiği bu refren’i alafrangalık yolundaki fikir ve hissi teessüs ve takarrür ettikten sonra münasebetsiz görmeye başlamış idi...”* (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 69- 70). Yine Bihruz beyin, Vasıf’ın şiirlerinden bazılarını okuma hevesinde olduğu dile getirilir: *“...Kitabı açtı,*

²²⁸ Kısa türkü.

²²⁹ İğrenç, rezil, alçak.

²³⁰ Nakarat.

yaprakları sık sık çevirerek süzmeye başladı. Bu kitap **Vasıf**'ın Mısır'da basılmış **Divan-ı Eş'ar**'ı idi ki, harem dairesinde daima odadan odaya gider, elden ele gezerdi..." (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 70).

Bihruz bey, sevgilisine bir mektup yazmayı ister. Ayrıca mektubuna mutlaka bir de şiir eklemek ister. Bu amaçla büyük bir şair olduğunu duyduğu Vasıf'ın divanına müracaat eder; ancak çoğu kelimeyi anlamaz. Bu nedenle sözlükten tek tek kelimelerin anlamlarına bakarak şiiri anlamaya çalışır: "...Evvela 'kâh' kelimesini aradı. Par malör²³¹ Lugat-i Osmaniye'de bu kelime yoktu. O vakit beyefendi bu noksandan dolayı kitabın müellifine isnad-ı kusura cesaret edemediğinden kelimenin **Vasıf** şair tarafından fabrike²³² edilmiş ve yahut 'gâh' olacak iken yanlış basılmış olduğunu düşündü..." (Namık Kemal, 2011, 73).

Anlatıcı önceleri "bir siyeh" kelimesini "mersiye" ölçüsünde ve tek bir sözcük gibi okuyan Bihruz beyin, bu sözcüğün okuyuşa göre Fransızca olduğuna hükmettiğini ifade eder: "...Bu vezinde okuyuşa göre kelime Fransızca'ya benziyor ise de şair **Vasıf**'ın Fransızca bildiğini işitmemiş olduğundan yine Türkçe olmalıdır diye Lugat-i Osmaniye'de aradı ise de bulamayınca pur sür²³³ Fransızca olacağına hükmederek Biyanki'ye²³⁴ müracaat etti..." (Namık Kemal, 2011, 77).

Bihruz bey, "bersiye" kelimesinin anlamını bulamadığından ve ne olduğunu da merak ettiğinden hiç uğramadığı işine yani daireye gider. Oradaki arkadaşları Atıf, Salih ve İrfan beyler, bu kelimeyi bilmediklerini söylerler. Hepsi ne olduğunu merak ettiklerinden yedi kişi bir araya gelip düşünmeye başlarlar. Naim efendi, bu kelime üzerine fazlaca kafa yorarsa da bir şey bulamazlar. Sonunda şiirin bütününe görüp kelimeyi ona göre aramaya karar verirler. Hepsi ayrı bir şey söylerler. Naim efendi, şiiri gördüğünde bunun Vasıf'ın bir şiiri olduğu gibi Dede efendinin bunu şarkı olarak bestelediğini belirtir ve ezberden okumaya başlar. Siyeh-çerde

²³¹ Ne yazık ki.

²³² İnşa etmek.

²³³ Kesinlikle.

²³⁴ Bianchi Sözlük.

kelimesinin “esmer yüz” demek olduğunu ve bunun bizdeki “kara yağız” anlamına geldiğini söyler. Bihruz bey, Naim efendinin söylediklerinin doğru olduğunu anlayarak kendisini sevgilisine karşı büyük bir suç işlemiş gibi hisseder. Hemen bir özür mektubu yazarak sevgilisinden kendisini bağışlamasını ister ve mektubuna şunları yazar: “...*Hem de ne kadar ağladım, bunun üzerinde zat-ı ismetanelerini temin edebilirim. ‘Bir siyeh-çerde civandır’ Vasıf Efendi nam şairin imiş. Sanki bir şanson²³⁵ imiş. Bizim şairlerin işi böyle olur. Bu şansonun melodisini işittim beğenmedim. Beğenilecek şey değil ki*” (Namık Kemal, 2011, 131).

Keşfi bey, Bihruz beyle karşılaştıklarında ona sevgilisinin öldüğü yalanını söyler. Bu haber onu çok üzer. Amaçsızca gezdikten sonra evine gider. Evinde öğretmeni Mösyö Piyer ders için onu beklemektedir. Bihruz bey, öğretmeni Mösyö Piyer’den sevgilisi için bir şiir yazmasını ister. Mösyö Piyer: “-*Hım. Malörözman²³⁶ben şair değilim. Lakin istediğiniz yolda şiirler zati var. De Lamartin’in Graziyella’sını okumadınız mı?*” (Namık Kemal, 2011, 172). Mösyö Piyer ona kitabı getirmiştir lakin Bihruz bey okumamıştır. Yemekten sonra okumaya karar verirler, fakat öğretmeni yemekten sonra uyuyakalır. Mişel ağa tarafından uykusundan uyandırılınca Bihruz bey’in yanına gider. Bihruz bey, onu görünce hemen eline kitabı tutuşturur. Mösyö Piyer: “-*Vui set ün tre bel poezi. Lö prömiye rögre, de La Martine²³⁷ diyerek şiiri cehren ve Sarrant denizinin zemzeme-i emvacına gıpta-resan olacak bir aheng-i hazin ve latif ile okumaya başladı*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2011, 177).

Araba Sevdası’nın anlatıcısı, Bihruz beyin sevgilisine şiir yazma arzusunu gidermede vasıta olarak Vasıf’ın şiirlerini seçer. Bunda şairin şarkıcılıktaki yeteneğinin yanı sıra kolay söylenmiş hissi veren aşk şiirleri etkilidir denilebilir. Onun şiirinin yanı sıra adını altı kez anması aslında bir tesadüf değildir, çünkü anlatıcı Bihruz beyin Vasıf gibi döneminde oldukça meşhur olan ve dili ağır olmayan bir şairi dahi anlayamayacak kadar şiir

²³⁵Şarkı.

²³⁶Ne yazık ki.

²³⁷Evet çok güzel bir şiir. İlk pişmanlığı La Martine’in.

bilgisinin az olduğunu göstermek istemektedir. Yani anlatıcı bunun için Fuzûlî, Bakî, Nedim gibi Divan şiirinin üstatları olarak kabul edilen şairleri seçseydi Bihruz beyin bunları anlamaması olağan görülebilirdi. Bunlardaki tasavvufi ya da mahallî söyleyişleri bilebilmek için derin bir şiir bilgisinin olmasının gerektiği düşünülebilirdi. Tam da bu nedenle anlatıcı, kurgusuna katkı sağlaması için Vasıf'ı seçmiştir. Bize, bakın Bihruz bey Vasıf gibi bir şairden dahi haberdar değildir, onun şiirlerini bile anlayamıyor derken aslında onun cahilliğini göstermek istemektedir. Bunun yanı sıra bu bilgi eksikliklerinin başına bela olacağını da önceden göstermektedir. Lamartine'i seçmesi ise Fransa'nın en önemli lirik şairlerinden olması sebebiyle on dokuzuncu yüzyılda herkes tarafından biliniyor olmasından kaynaklanmaktadır. Daha kıyıda köşede kalmış bir şairi seçseydi, hafızamızda bir şey canlanamazdı. Aynı şekilde Bihruz beyin onu anlayamamasını da şiir bilgisinin eksikliğine bağlamaktadır. Bu eksiklikleri başına bela olacaklar ve romanın kurgusuna katkı sağlayacaklardır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in²³⁸ *Mai ve Siyah* (1898) romanında Mekteb-i Mülkiye'ye gönderilen Ahmet Cemil orada Hüseyin Nazmi ile dostluğu ilerletir. Arzu ve fikir bakımından birbirine yakın olan bu iki gencin zevkleri de aynıdır. Aynı şeyleri okurlar ve severler veya aynı şeyleri sevmezler. Önceleri hikâye okuyan bu gençler daha sonra onu sevmezler. Edebiyat sınıfına geçince hayallerine daha uygun olduğunu düşündükleri şairden hoşlanmaya ve bu alanda verilen tüm ürünleri okumaya, hatta ezberlemeye başlarlar. Anlatıcı, onları çevreleyen bu şiir ve hülya alanının dar olduğunu gördükten sonra aradıklarını bulmak için eski divanları araştırdıklarını belirtir: "*Ruhlarını latif bir uyusukluk içinde ihata eden bu ufuk, bu şiir ve huyla sahası o kadar dar idi ki... O zaman aradıklarını bulmak için eski divanları okumak istediler: Fuzulileri, Bakileri, Nefileri, Nabileri, Nedimleri araştırdılar, bir aralık bunların bazısında hele Nefi'de buldukları lisan haşmeti fikirlerini örttü, hislerini bunalttı...*" (Uşaklıgil, 2001, 54- 55). Fakat bu şairlerin dil görkemi düşüncelerini örter ve duygularını bunaltır. Bir zaman gelir ki aradıklarını

²³⁸ Yazar hakkında detaylı bilgi için bkz. Ömer Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil, Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, MEB Yayınları, Ankara, 1995; Olcay Öner toy, *Halit Ziya Uşaklıgil (Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri)*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1965.

bulamazlar. Bir gün gezerlerken bir Fransız edebiyat dergisi görürler ve merak ederek satın alırlar. Dergiyi okumak için Taksim Bahçesi'ne giderler ve rastgele seçtikleri bir şiiri okurlar ve tercüme etmeye çalışırlar. Tercüme bitince yaptıkları tercümeden adeta utanırlar. Daha sonra kendi yazdıkları müsveddeleri de yakarlar: “...*Bütün o tulû tasvirleri, verem kızlar ağzından söylenme neşideler, pejmürde çiçeklere hitabeler, çocuğunun mezarında ağlayan anneler, **Fuzuli'ye, Baki'ye, Nedim'e** nazirelerle beraber yakıldı; tahmisler, tesdisler parçalandı; her şeyden evvel okumak, duygularını terbiye etmek lazım olacağını anladılar...*” (Uşaklıgil, 2001, 62- 63). Burada artık şiir zevki değişen Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin bakış açısı görülmektedir. İki arkadaş, eski şiir zevkini beğenmez hale gelince kendi karalamalarını, nazirelerini yakarlar.

Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi, sadece yazmakla sanatın aynı mertebesinde kalacaklarını düşünerek gerçek sanat sahibi olmak isterlerse asıl sanatçılarla görüşüp konuşmak, onların becerilerini tahlil etmek gerektiğine karar verirler. Bu yüzden bir düzen sırasında gitmeye heves ederler ve bir edebiyat tarihi silsilesi bulurlar: “...*Sıra ile mütalaaya karar verdiler; evvela **İlyadaları, Odise'leri** okuyacak oldular, bunları yarım bıraktılar. Hüseyin Nazmi'nin celp ettiği bütün eski edebiyata ait kitapların ötesinden berisinden beşer onar sahife kesilmekle kaldı; daha yakın zamanlara inmekte acele ediyorlardı. Yunan ve roma edebiyatında teahhur edemediler, hatta orta çağlardan sonra iki üç asırlık edebiyatı iki üç ayda esneye esneye, uyuya uyuya geçtiler, tekrar yeis duymaya başladılar, biraz daha yakın zamanlara gelmek istediler; **Goethe'ye, Schiller'e, Milton'a, Yung'a, Myron'a, Hugo'ya, Musset'ye, Lamartine'e** kadar geldiler; o vakit bu alemin lezaiziyle mest olarak, uzun, pek uzun bir müddet kalmak lazım geleceğini nazarlarında taayyün etti...*” (Uşaklıgil, 2001, 62 63). Bu atıflarda, Ahmet Cemil'in ve Hüseyin Nazmi'nin edebiyat serüvenleri hakkında bir bilgi edinilir: İlk destanlardan okumaya başlamaları, Yunan ve Roma edebiyatına geç kalmadan geçmeleri, orta çağ edebiyatından sonra iki üç asırlık edebiyatı zar zor geçmeleri, bu ümitsizlikle ilerlerken yakın zamana geldiklerinde Goethe'den Lamartine uzanan dönemdeki şairlerin şiirlerinin lezzetine

vardıklarından burada uzun bir dönem kalmaya karar vermeleri gibi. Bu durum aslında sadece bu ikisinin serüveni değildir, Servet-i Fünûn neslinin de serüvenidir. Bu atıflarla, onların okudukları kaynakların artık Batılı oldukları görülmektedir.

Ahmet Cemil'in okulu bitirmesine bir sene kala babası vefat edince Ahmet Cemil evin geçimiyle ilgilenmek zorunda kalır. Bu nedenle tercüme artık bir iş olarak yapmaya başlar. Hüseyin Nazmi ve Ahmet Cemil, birlikte Ahmet Cemil'in neleri tercüme edebileceğini bulmak için kütüphaneleri karıştırırlar. Anlatıcı, onların en önemli eserlerden ayrılmadıklarını ifade ederek bu eserlere şunları örnek gösterir: "...Hüseyin Nazmi **Lamartine'den 'Raphael'**, Ahmet Cemil **Musset'ten 'Bir Asır Çocuğunun Sergüzeşti'** için ısrar ediyorlardı. Nihayet biraz okumaya karar verdiler, her ikisinin ötesinden berisinden karıştırmaya başladılar, okudukça kitapları ne için aldıklarını unutuyorlardı. Hele Ahmet Cemil artık **Lamartine'in, Musset'nin on altı sahifesini iki mecdiyeye satarak yaşamaya çalışmak lazım geleceğini artık aklına getirmiyordu. Sanki o mühim bahis, demin teati olunan dört lakırdı ile halledilmiş, bitmiş gitmişti**" (Uşaklıgil, 2001, 76).

Anlatıcının burada da önemli eserler olarak Lamartine ve Musset'nin şiir kitaplarından örnekler göstermesi kendi edebi zevkini göstermektedir. Aynı şekilde romantik şairlere ilgi duydukları açık olan Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'nin bu durumu Servet-i Fünûn şairlerinin ruh halleriyle aynıdır. Melankolik yapılarını anlatmaya yarayan en iyi vasıta bu tarz şiirlerdir. Öte yandan Ahmet Cemil çalışmak zorunda kaldığı için kendisini şansız görür ve zengin olmayı ister: "...Ah! Ahmet Cemil zengin olaydı, evet zengin olaydı. Onun da Erenköy'nde bir köşkü, köşkte müzeyyen bir kütüphanesi, kütüphanenin önünde latif bahçesi olaydı; **Lamartine'i, Musset'yi orada okuyaydı, fakat on altı sahifesini kırk kuruşa tercüme etmek için değil, yalnız kendi zevki, saadeti için...**" (Uşaklıgil, 2001, 79).

Ahmet Cemil için kendi edebi zevki için okuyamamak, dahası geçimini sağlamak için niteliksiz eserler çevirmek büyük bir ızdıraptır. Ahmet Cemil bir kitapçıya giderek tercüme etmek için kendisine bir kitap verilmesini ister.

Kitapçının verdiği hikâye Ahmet Cemil'i üzer: "**Lamartine'den, Musset'den sonra 'Hırsızın Kızı!' İşte hulyalarının sonu!**" (Uşaklıgil, 2001, 81). Ahmet Cemil'in geçim sıkıntısı içinde hayallerinin sonuna geldiğini düşünmesi Lamartine ve Musset gibi nitelikli şairlerden sonra edebi zevkinin çok altında olan bir eser tercüme etmek zorunda kalmasından kaynaklanır. Aynı geçim sıkıntısı yüzünden Ahmet Cemil, *Mirat-ı Şuun* gazetesinde çalışmaya başlar. Aynı zamanda da özel ders verir, fakat bu durum da kendisini mutsuz eder: "...*Bunlara bedel o küçücük sıcak odada minderin üzerine boylu boyuna uzanarak Musset'in 'Geceler'ini, Hugo'nun 'Temaşalar'ını, Lamartine'in 'Tefekkürat'ını okumak için nasıl bir iştiyak duyardı*" (Uşaklıgil, 2001, 102). Şiirden, edebiyattan bahsedebilmek yerine matematik, coğrafya gibi derslerle uğraşmak zorunda kalmak onun için azap vericidir. O ruhunu besleyen Musset'yi, Hugo'yu, Lamartine'i okumayı arzular; ancak gerçekler böyle değildir.

Romanın ilerleyen kısımlarında Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi ile geçirdiği geceden sonra eserini bitirmeyi arzu eder ve o günden itibaren işlerinden arta kalan zamanlarda eserini düşünüp beslemeye ve kendisinde güç buldukça yazmaya uğraşır. Kendi hislerini, şiirin güzellikleriyle uyandırması gerektiğini bilir: "...*Onun için Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesini hemen boşalttı: Lamartine'den, Hugo'dan, Musset'ten sonra gelenleri; bütün Parnasyenleri, Sembolistleri, Dekadanları Süleymaniye'de küçücük mesai hüccesine taşıdı; Heredia ile, Theodore de Banville başlayan zümre-i şuara, sonra Prudhamme'ler, Coppe'ler, Haraucourt'lar, Slyvestre'ler, Mendes'ler; daha sonra Paul Verlaine'in tohum-ı dehası ile yetişenler, velhasıl Gençler tabii²³⁹ Lemerre'in kitap fihristini dolduran yüzlerce cilt takım takım elinden geçti. Bunları okudukça yarım asırlık bir zaman içinde Verlaine'e kadar şiir fikrinin kesp ettiği inceliklere, tasvir ve ifade sanatının vasıl olduğu rikkate hayret etti; bir vakitler mini mini penceresinin kenarında cehren fakat komşulara işittirmekten ihtirazen okuyarak mest olduğu temaşaları, 'Bir Feriştinin Sukûtu'nu, 'Geceler'i, şimdi birer birer kelime hiçiye mahkûm ediyor, Hugo'yu, 'Gözlerinde eşya hakayiki büyüten bir cam*

²³⁹Yayımcısı.

varmış' hükmüyle hakikatin fevkinde buluyor, **Lamartine** için 'O kadar şiir ile yüklenmiş ki ezilmiş', **Musset** için 'Âşık, şair, fakat çocuk!' diyordu. Bunlardan sonra sanat erbabının kelimeye, üsluba, şekle, sanata verdikleri ehemmiyeti gördükçe; o her biri birer elmas gibi işlenmiş, iki mısraı için günlerce çalışılmış bedialarla ülfet ettikçe yapmak istediği şeyin ne müşkül olduğunu anlıyordu..." (Uşaklıgil, 2001, 174- 175). Ahmet Cemil'in eseri pek ağır bir şekilde ilerler, çünkü haftalarca düşündükten ve inceledikten sonra sadece yirmi kadar mısra ortaya koyabilmiştir. Anlatıcı, burada onun için şu yorumu yapar; eğer işi gazel yazmaya dökmüş olsaydı, şiiri herkes gibi algılasaydı bu yirmi mısradan yirmi gazel ortaya koyardı. Hatta onun bir ara Osmanlı Türkçesini yetersiz bulduğunu ve yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğunda ısrar ettiğini belirtir. Sözlüğü karıştırdıkça çok güzel kelimeler bulan Ahmet Cemil'in bunlara şaşırarak birlikte sözlük köşelerine unutulmasına anlam veremediğini dile getirir. Bu atıflar ve devamında anlatıcının yaptığı yorum eski şiiri beğenmediğinin açık göstergeleri olduğu gibi Batılı şiire yöneldiğini ve dilin yetersizliklerini fark ettiğini de göstermektedir.

Ahmet Cemil'in şiir kitabı sonunda tamamlanır. Hüseyin Nazmi'nin ev sahipliğinde Ahmet Cemil'in şiir kitabının okuyuş törenine çeşitli iş guruplarından insanlar davet edilir. Bu kişilerden birisi şu şekilde tanıtılmıştır: "...Hatta bütün dostları için veladet ve vefat tarihleri dağıtmakla meşhur olan, bilmem hangi sene bir ceridede neşrolunan 'Rebiyye'sini, 'Nefi-yane' buldukları için '**Nefi-i devran**' namıyla tanınan, fesini daima ensesine doğru taşımakla, pantolunun paçalarını en kuru havalarda bile kıvırmakla meluf Süleyman Vahdet Efendi'den..." (Uşaklıgil, 2001, 251- 252). Burada Nefi'ye atıf yapılması aslında Ahmet Cemil'in ve Hüseyin Nazmi'nin değişen zihin yapısını göstermek içindir, çünkü onlar artık bu eski şiirden çok uzaktırlar. Bu kişilerden bir diğerini de anlatıcı bize şu şekilde tanıtır: "...Dört sene evvel kırk altı sahifelik bir şiir mecmuası neşredeliden beri Babiali Caddesi'nden daima telaş ve endişe ile geçen, bütün matbaalara uğrayarak bütün edebiyat cidallerine daima mütefekkir adamlara mahsus musır bir sükût ile iştirak eden; kendisini tanıyanlar arasında **Victor Hugo** lakabıyla anılan Hasan Latif

Bey-hususuyla Hasan Latif Bey- o muannit sükût ile inşat rasımanesine bir başka vakar ilavesi için ziyafetten kaçmaya katlanmamış...” (Uşaklıgil, 2001, 252). Görüldüğü gibi Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi'nin tüm hayatları şiirle yoğrulmuştur. Kişileri, ünlü şairlere benzerlik kurarak o ünlülerin adıyla tanımlarlar.

Ahmet Cemil, şiir okuma töreninin başlama zamanını beklerken bir yandan da şiiri nasıl okuyacağını düşünür. Batı edebiyatıyla uğraşırken şiir söyleme ve okuma tarzına dair birçok düşüncelere ve eleştirilere rastladığından bunlar zihninde tamamen yeni, ait olduğu edebiyat âleminde meçhul fikirler uyandırmıştır: “...*Edebiyatta inşat ve takririn, irat ve kıraatin başka başka şeyler olduğunu, bazı eserlerin gözle değil kulakla anlaşılmaq için daha ziyade münasebeti bulunduğunu öğrenmiş; sanat-ı inşat ve irada çalışmaq için birçok zaman sarf etmişti. Bir vakitler **Corneille'in, Racine'in** hailelerini tecrübe zemini ittihaz ederek bunları baştanbaşa cehren, her kelimenin kuvvetini, her cümleye tevafuk eden sedayı, musikiyi düşünerek, tetkik ederek okumuş idi...*” (Uşaklıgil, 2001, 253). Burada anlatıcının meşhur iki Fransız oyun yazarına atıf yapması hem Batılı oyun yazarlarından haberdar olduğunu hem de onların tarzlarını şiir okumaya uygulamaya çalıştığını göstermektedir. Bu aslında şiirin bir dönem oldukça ses getiren “göz için mi kulak için mi” olduğu yolundaki tartışmalara dayanmaktadır. Ahmet Cemil'in şiirin müzikalitesinin olması gerektiğini düşünmesi onu sembolistlere yaklaşırmaktadır.

Bu düşüncelerinden sonra Ahmet Cemil şiirini sesini de iyi kullanarak okur. Herkes o şiirini okurken hayret içindedir. Bu sırada Süleyman Vahdet Efendi, Süleyman Nazmi'ye eğilerek: “...*'Bilmem hatırlınıza geliyor mu? **Şeyh Galip** merhumun **Hüsn ü Aşk**'ında....' diye bir şey başladı; fakat Hüseyin Nazmi'nin dinlemeye vakti yoktu; arkadaşının bu muzafferiyetine, eserin şu saniha ulviyetine karşı kendisini zapt edemiyor; rikkatinden, sevincinden ağlamak isteyerek ona sarılmak için bitirmesine terakkup ediyordu...*” (Uşaklıgil, 2001, 260). Romanda Şeyh Galib'in, *Hüsn ü Aşk* mesnevisine atıf yapılması tesadüfi değildir, çünkü Muhsin Kalkışım'ın da vurguladığı gibi “*Şiirde yeni bir yol açmaya çalışsan Galib'in kendisinden öncekilerle*

hesaplaşma ihtiyacını duyması tabiidir. Bu yönüyle eski şiire en güçlü eleştirinin Nâmık Kemal ve Ziyâ Paşa'dan çok önce Galib'den geldiği söylenebilir" (Kalkışım, 2010, 56). Romanda da eski şiirden yeni bir şiire doğru uzanan bir süreç vardır. Bu süreç, Ahmet Cemil tarafından yapılan edebi atıflar aracılığıyla rahatlıkla görülebilmektedir. Kaldı ki Şeyh Galib'in etkilerinin sadece döneminde değil kendisinden sonra gelen Yahya Kemal, Mehmet Akif Ersoy gibi şairlerce de devam ettiği ve *"Çoğu alışılmış tarzı devam ettiren gazel ve kasidelerinin dışında özellikle terciibend, terkihibend, müseddes ve tardiyyelerindeki hayaller, soyut ve somut kavramları birbirine yaklaştıran terkipler kendisinden bir asır sonra bunları deneyecek olan Edebiyât-ı Cedîde şairlerini müjdele(diğini)"* de belirtmek yararlı olacaktır (Kalkışım, 2010, 55).

Ahmet Cemil, şiirini okuduktan sonra etrafını saran birçok kişi onu sevinçle tebrik ederler. Bunların içinde sadece Raci şiiri beğenmez: *"Nefi-i devran şimdi –demin Hüseyin Nazmi'ye başladığı- cümleyi bitirmek için yaklaşmış, Raci'nin yavaşça: 'Bu yolda şeyleri anlamak için galiba Frenkçe bilmek lazım imiş!' mütalaasıyla başlayan nutkunun arasına karışmış idi"* (Uşaklıgil, 2001, 261). Romanda Raci eski şiirin savunuculuğunu yapan ve bu yüzden de anlatıcı tarafından onaylanmayan bir kişidir. Nefi-i devranla birlikte onun adını anması belki de ikisi arasındaki benzerliği vurgulamak içindir.

Mai ve Siyah romanında anlatıcının, Divan şiirin üstatları sayılan Fuzûlî, Bakî, Nefî, Nabî, Nedim gibi şairlerle şiir zevkleri başlayan Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'ye daha sonraları bunları beğendirmeyerek yaktırması aslında bir zihniyet değişikliğini göstermektedir, çünkü bu iki genç daha sonra yukarıda görüldüğü gibi Goethe, Schiller, Milton, Hugo, Musset, Lamartine gibi Batılı romantik şairleri okumaya başlayacaklardır. Halit Ziya'nın Servet-i Fünûn akımına bağlı bir yazar olduğu bilinmektedir. Edebiyatta yeniliği aramaya başlayan ve eskiye bir itiraz olarak doğan bu akımın, bu romanda su yüzüne çıkması dikkat çekicidir. Bunun özellikle şiir üzerinden verilmesi ise daha dikkate değerdir, çünkü bilindiği gibi köklü bir şiir geleneği vardır. Bunun yıkılması, sarsılması ve yenilenmesi zorunludur.

Özellikle yazarın Paul Verlaine yaptığı atfın bu açıdan oldukça anlamlı olduğu açıktır. Servet-i Fünûn şairlerinin kullandıkları kelimelerin anlaşılmasının zor olduğunu söyleyen Ahmet Mithat onları dekadanlıkla suçlamıştır. Paul Verlaine'in bir kitabında kullandığı ve Parnas ekolüne karşı çıkanlara verilen bir sıfat olan decadent (Gökçek, 2014, 9) tabiri Türk edebiyatında uzun süren bir tartışmanın da başlamasına neden olmuştur. İlk olarak Ahmet Mithat'ın 1987'de Sabah gazetesinde çıkan "Dekadanlar" başlıklı yazısı (Gökçek, 2014, 27) ile başlayan bu tartışmaya anlaşılan o ki Halit Ziya Uşaklıgil 1898'de yazdığı bu romanı ile bir cevap vermek istemiştir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* (1896) romanında, Latif ve İffet'ten bir haber alamayan anlatıcıya doktor arkadaşı dışarı çıkmayı teklif eder. Anlatıcı arkadaşına üzüntüsünden yıkıntılar, mezarlıklar içerisinde gezip dolaşmayı istediğini söyler. Birlikte Yenibahçe'ye giderler. Orada çingene çocuklarını görürler. Anlatıcı, çingene çocuklarını aralık ayında yarı çıplak görünce bu havada sağlıklı olmalarına şaşırır ve aklına Rousseau gelir: "...Koca **Jan Jacques Rousseau!**.. Çocukları uygarlığın bin türlü okşamalarıyla büyütmeyip doğa dadının ellerine bırakarak yetiştirmenin daha iyi olacağını tanıtlamak için ciltler doldurmakta meğer büsbütün haksız değilmiş... Sıcak fanilalar, yumuşak kumaşlar, kaba döşekler içinde, hamam gibi sıcak sobalı odalarda gene soğuktan etkilenerek türlü hastalıklara uğrayan... çeşit çeşit güzel yemeklerle beslendikleri halde kansızlığa yakalanan zengin çocuklarını düşündüm" (Gürpınar, 1998a, 85). Anlatıcı, Rousseau'nun çocuk yetiştirme konusunda söylediği sözün doğru olduğunu kendisi bizzat gözlemleyince ona hak verir. Burada Rousseau'ya atıf yapılması yazarın gözlem gücüne de işaret etmektedir.

İffet'in mektuplarına ulaşan anlatıcı, bunların bazılarını kopya eder. Bunların birinde İffet, sevdiğine varamayan ve bir başkasıyla evlendirilen; ancak mutsuz olan bir arkadaşından bahseder. İffet, bunun üzerine ailelerin çocuk eğitiminde içinde yaşamak zorunda kalacakları çevreye uydurma yolunu bilmediklerinden birçok ailenin felaketlerine annelerin ve babaların yol açtığını yazmıştır: "...Avrupa bilginlerinden ve ediplerinden birçoğunun karıları da bilgin olur. Kocalarının müsveddelerini temize çekerler ve yanılmadan

doğan yanlışları hatırlatmak gibi o meslekte kocalarının birer hayat yardımcısı olurlar. **Emile Zola**, bir edip için, yaşayış düzeninin ancak böyle bir eşe kavuştuktan sonra başlayacağını yazıyor. Herkes bilir... Rus büyüklerinden ünlü edip **Tolstoy**, içine ne doğarsa hemen eline geçen bir kâğıt üzerine karalayıp oraya bırakmış. Eşi bu kâğıt parçalarını toplar, üzerlerine gereken sıra numaralarını atar, temize çektikten sonra basıma elverişli müsveddeler haline kormuş” (Gürpınar, 1998a, 116- 117). Romanda evlilik kurumunun nasıl gerçekleşmesi gerektiği hakkında bir bilgi verilirken buna dünyaca ünlü iki Fransız yazarı Zola ve Tolstoy’dan örnek verilmesi aslında anlatıcının düşüncelerini destekleme ihtiyacından doğmaktadır. Bunun yanı sıra bu yazarları okuduğunu da göstermektedir. Atıf yapılan her iki yazarın natüralist ve realist olmaları ise dikkat çekicidir, çünkü Hüseyin Rahmi Gürpınar da gerçekçi bir yazardır. Bu atıflar, onun edebi kaynaklarının kimler olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Mürebiiyye* (1899) romanında anlatıcı, Paris’te Moliere zamanında kadın hikâyecilerden Madame Scudery’nin o zamanın kadınlarını etkileyerek bütün kibar kadınların “yabancı sözcüklerle dolu, tumturaklı, teşpihli, sembolik, mealsiz kelimelerle incelik satmalarının” moda hükmünü aldığını belirtir. Bu etkiyle Fransız dilinde meydana gelen şive tuhaflığının Voltaire zamanına kadar sürdüğünü ekler. Moliere’in o zaman için ‘precieuse’ adı verilen bu kadınların anlatım yoluyla dalga geçmek için *Gülünç Kadınlar* veya *Kadınların Acayip Zariflikleri* adıyla çevrilebilecek bir komedi yazdığını ifade eder. Dehri efendi, bu komediyi okurken bir yandan da canlandırmayı ister. Bu sırada Eda kalfa, mürebiiyye Anjel’in odasına gittiğinden şüphelendiği Şemi, damat Sadri ve kambur amcadan bahsetmek için onun odasına gider. Dehri efendi ise onu yakalamışken bu oyuna ortak etmek ister: “-*Vakit geçiyorsa rolleri değiştirelim. Şimdiye kadar ben Madlon idim, sen de Marot. Bundan sonra dikkat et, Eda. Ben Maskaril olacağım. Sahte Marki Lagranj’in uşağı. Sen de sedye taşıyan hamallardan biri olacaksın. Asıl komedyada hamallar iki kişi ama şimdi gece, kimi bulalım. Sen ikisinin de rolünü idare et. Şimdi mesela sen beni getirip Madlon’un evine indirmişsin, paranı istiyorsun*”.

Eda kalfa bunun oyun olduğunu anladığında Dehri efendi ona “- Oyundu ya... **Molier’in bir komedyası** “ der (Gürpınar, 2014b, 97- 98). Eda kalfa, ona söylemek istediği şeyler olduğunu belirterek bu işi halletikten sonra isterse heyamola, vb. her türlü oyun oynayabileceklerini ifade eder. Dehri efendi ise buna kızar: “- *Şimdi bana Kokulu’nun oyunundan bahsetme. Dünyada oyun komedyadır. Hem **Moliere’in** insanların gülünç hallerini anlatan oyunları*”. Eda kalfa: “-O ‘**Molayer**’ dediğiniz kim oluyor? Frenk çengisi mi? Yoksa köçeği mi? Kadın mı, erkek mi demek isterim.”. Dehri efendi: “- *Hele şuna bak. **Moliere**’i çengi köçek yaptı. Ağzına biber sürmeli. Kaç senedir benim hizmetimde bulunuyorsun da o komedi ustasını, o Avrupa dâhisini tanımayıp onun kim olduğunu anlamak için ‘canlı mı, cansız mı? Yenir mi, yenmez mi?’ Bilmece çözer gibi sualler mi soruyorsun?*”. Eda kalfa: “- *Anlattığınıza göre, siz o ‘**Molayer**’i çok beğenmişsiniz ama benim hoşuma gitmedi. Çünkü oyunlarında tokat var*” (Gürpınar, 2014b, 101). Sonunda Eda kalfa, Dehri efendiyi ikna ederek Anjel’in odasına götürür. Oraya vardıklarında odada mürebbiyeden başkası yoktur. Dehri efendi durumu incelemek için kardeşinin odasına gider ve o da sözleriyle Eda kalfayı suçlu konumuna düşürür. Bunun üzerine Eda kalfa: “-*Uyar zahir. Onlar beni mahvetmek için ağız birliği etmişler. Biz içeride sizinle ‘**Molayir**’in (**Moliere**) oyununu oynarken, burada daha tuhaf bir komedyaya oynanıyormuş*” der (Gürpınar, 2014b, 111). Sadri de kambur amca gibi odasından hiç çıkmadığını ve sofada Eda kalfanın sesini duyduğunu söyleyince Eda kalfa dayanamaz: “...*Şu karşınızda melekler gibi tertemiz sandığınız murabiye adındaki karı yok mu, işte o, namussuz bir karıdır. Kambur biraderiniz de onun aşığıdır, o karı için çıra gibi yanıp tutuşuyor şöyle... Damat bey de ikinci sevdalıdır. Mahdum bey de üçüncü... Belki dördüncüsü de sizsiniz, fakat orasını pek bilemiyorum. Kaç zamandır şu sofalarda, bu odalarda dönen ala alaheyleri ‘**Molayir**’in yüz kitabını okusanız göremezsiniz...*” (Gürpınar, 2014b, 112). En son olarak Şemi sorgulanır ve Eda kalfa iftiracı konumuna düşerek evden kovulur. Hüseyin Rahmi’nin *Mürebbiye* romanında Moliere’e atıf yapılması, onun *Gülünç Kadınlar* veya *Kadınların Acayip Zariflikleri* adlı oyunundaki karakterlerden bahsedilmesi, hatta oradaki acayıplıkların burada da görüldüğünün söylenmesi romanın kurgusuna katkı sağlamaktadır, çünkü

buradaki mürebbiye Anjel'in de evdeki tüm erkeklerle hatta yaşlı Dehri efendiyle bile ilişkisi vardır ve bu durum aslında buradaki oyundaki gibi hem komik hem de tuhaftır.

Kurguyu güçlendirmek için yapılan edebi atıfların- içerisinde Vasıf (altı kez), Hâfız (iki kez), Sadî, Fuzûlî, Bakî, Nefî, Nabî ve Nedim gibi önemli Divan şairleri olmakla birlikte- neredeyse hemen hepsinin Batılı yazarlara ve şairlere ait oldukları söylenebilir. Ahmet Mithat'ın Victor Hugo'ya on iki kez, Voltaire'e ve Rousseau'ya beşer kez, Alexandre Dumas'a dört kez atıf yapması; aynı şekilde atıflarının Schiller, Racine, Bouileu, Moliere, Madam George Sand, Musset, Zola, Chateaubriand, Balzac, Corneyley gibi çok çeşitli olması dikkat çekicidir. Bu durum Ahmet Mithat'ın edebi kaynaklarının çeşitliliğini göstermektedir. Ayrıca onda, Hugo'nun etkilerinin hepsinden daha fazla olduğunu da açığa çıkarmaktadır. Bu durum Hugo'nun sadece romantik bir yazar olması ile alakalı olmamalıdır. Aynı zamanda onun bir fikir adamı da olmasıyla alakalıdır, çünkü onun gibi Voltaire ve Rousseau'ya da çokça atıf yapması daha çok bu üçünün ortak yanı olan fikri yanlarının ağırlığından kaynaklanmaktadır denilebilir. Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanındaki atıfların, Ahmet Cemil'in önceleri edebi zevkini oluşturan, fakat daha sonraları beğenmediği Divan şairlerinin yerini alan Goethe, Schiller, Milton, Hugo, Musset, Lamartine, Yung, Myron, Paul Verlaine gibi Batılı şairlerden oluşmaları da ayrıca dikkat çekicidir. Burada değişen sadece Ahmet Cemil'in edebi zevki değildir, aynı şekilde bir neslin zevkidir de. Tüm bu atıflar aslında on dokuzuncu yüzyıl Türk romancısının Batılı kaynaklarını ortaya çıkardığı gibi değişen zihin yapılarının romanlara bu kişiler vasıtasıyla nasıl yansıdığına da göstergeleridir.

4.2.3. Eleştiri İçin Yapılan Edebi Atıflar

4.2.3.1. Romanlara Yapılan Edebi Atıflar

Eleştiri için yapılan edebi atıflardan romanlara yapılanların üçü Ahmet Mithat'ın *Diplomalı Kız*, *Karnaval* ve *Mesail-i Muğlâka* romanlarına, diğerleri ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* ve Mehmet Celal'in *İsyan* romanlarına aittir.

Ahmet Mithat'ın *Karnaval* (1881) romanında anlatıcı, Paris'in eğlence alemlerinde Benli Helena'sı ile eğlenen Zekayi'nin, güya, Avrupalılara centilmenliğini gösterme arzusunda olduğunu şu şekilde anlatır: “...Zekâyi'nin Paris alemlerini nazarlarınızda güzelce tecessüm ettirmek için şunu da düşünmelisiniz ki orada birtakım aşüfteler böyle kont **Monte Cristo**'nun yeğeni zannolunan Türk senyörlerinden biraz şey dahi kendileri bulmak için etrafını alarak Zekâyî ise kadınların kendisine ne büyük bir ehemmiyet ve tehalük gösterdiklerini Benli Helena'ya anlatmak için bunlara dahi güler yüz göstermekten ve bayağı mühimce hediyeler vermekten kaçınma(z)...” (Ahmet Mithat, 2000c, 278). Anlatıcıya göre Benli Helena, başka erkeklerden de hediyeler alır, fakat kibar âleminde buna aldatmak denilmediğini belirtir. Öyle ki sevgilisinin kabiliyetli ve liyakatlı olduğunu gösteren bu davranışlardan erkeğin memnun olmasının centilmenliğin gerekliliği olduğunu ekler. Burada aslında *Monte Kristo Kontu* romanı aracılığıyla bir eleştiri yapılmaz; ancak devamında yapılan yorumda bir eleştiri vardır. Bu nedenle bu ikisini bir arada almak uygundur.

Ahmet Mithat'ın *Diplomalı Kız* (1890) romanında, fakirlik içinde yaşayan bir insanın romantik aşk şiirleri ile mutlu olamayacağı bir eleştiri olarak verilmiştir. Ayrıca diploma sahibi olmasına karşın Julie'nin Fransa'da iş bulamaması da ayrı bir eleştiridir. Julie'nin babası, onun aldığı eğitime rağmen öğretmen olamaması ve bunun yerine deftercilik yaparak para kazandığını zannetmesi ile üzülür. Hatta, Julie'yi işine yaramayacak derslerle boş yere yordüğünü düşünür. Bir gün karı koca ve kızları arasında şöyle bir diyalog geçer: Jean “- Fakat beş kere beş yirmi beş yahut sekizden üç gitti beş kaldı diye hesap yapılırken **Lamartine'in "La Meditaions"ları, Musset'nin "Sonbahar Geceleri" okunmaz ya!**”. Polini: “- **Shakespeare'in tercümeleri hiç!**”. Julie “- Ziyanı yok anacığım. Onları da size okuyarak eğlendiririm (Ahmet Mithat, 2003e, 347). Buradaki eleştiri aslında Polini'nin aldığı eğitimle gerçeklerin örtüşmeyeceğinin görülmesinden kaynaklanmaktadır.

Ahmet Mithat'ın *Mesail-i Muğlâka* (1898) romanında anlatıcı, kendi romanının kahramanlarını Emile Zola'nın *Paris* romanındaki kahramanlara

benzetir. Öte yandan onun bu romanını okumadıysak bizi tebrik eder: *“Paris’in yeni kibar familyalarından Monsieur ve Madam De Rose Bouton’u hâlâ tanımazsınız ama “yeni kibar” olduğunu tasrih ve tayin eylediğimizden bununla anlarsınız ki bu familya **Emile Zola**’nın son eseri olan “**Paris**” nam romanında hal ve şanı tasvir olunan Duvillard familyası gibi bir şeydir. Böyle diyoruz ama bakalım **Emile Zola**’nın asarını ve bhusus son eseri olan Paris’i okumuş musunuz? Eğer okumamış iseniz sakın ha darılacağız zannetmeyiniz. Bilakis sizi tebrik edeceğiz”* (Ahmet Mithat, 2003a, 309). Burada anlatıcının Emile Zola’nın Paris adlı romanını okuyucularının okumamasından memnun olması dikkat çekicidir. Bu cümlenin devamında ise neden böyle dediğinin açıklamasını yapar:

“Arif olmaz kim bilir dünya vü mafiha nedir?

Arif oldur bilmeye dünya vü mafiha nedir?

*Diyan şair-i hâkimin bilinmemesini arzu eylediği mafiha işte **Emile Zola** ve emsalinin asarındır”* (Ahmet Mithat, 2003a, 309). Devamında anlatıcı, madem bu eserler kötü siz neden okudunuz sorusunu okuyucu adına kendisine sorar. Buna yazarların işi gereği bunu yaptıkları cevabını verir ve kendilerinin “bir nevi zabıta memuruna” benzediklerini söyler. Kendilerinin iyiyi ve kötüyü yan yana gördüklerini ve her ikisine karşı tavırlarının farklı olduğunu belirtir. Bu tür bir bakış açısı okuyucularda da var ise bu tarz eserleri görebileceklerini; yoksa görmemelerinin daha iyi olacağını ifade eder. Öte yandan daha önceleri, okuyucuların fenalıkları da görmeleri gerektiği yolundaki sözleri ile burada söylediklerinin bir zıtlık oluşturduğunu düşünmemelerini ister: *“Buradaki ihtarımız yalnız **Zola**’nın asarına dairdir. Bu asara itirazımız dahi pek çok tarafdarlarının iddia eyledikleri veçhile mutlaka nev-i beşerin seyyiatını gösterdiği için değildir. Belki iraesine nezahat-i kalbiyyesinin müsait olmadığı müzahrafata kadar kalem uzatmakla beraber ekseriya muhakematında fenalıkları iyi ve iyilikleri fena göstermek safsatasını da havi oldukları için bu itirazda bulunuyoruz.”* (Ahmet Mithat, 2003a, 309-310). Anlatıcının bunu yapma nedeni Emile Zola’nın eserlerinde bazı iyilikleri kötü, kötülükleri de iyi gösterdiğinden kalplerinde bunları tartabilme yetkisi olmayanlar için okunmasını tehlikeli bulmasıdır ve bu durumu eleştirir. Ahmet

Mithat'ın Emile Zola ve onun gibi yazan yazarlar hakkındaki fikirlerinin net bir şekilde görülebildiği bu atıflar bir bakıma onu neden beğenmediğinin de gerekçeleridir.

Anlatıcı, bu bilgiyi verdikten sonra okuyucularına Emile Zola'nın *Paris* romanının konusu ve kahramanları hakkında bir bilgi verir. Buna göre romanın kahramanlarından Madame Duvillard ve kızı Mademoiselle Duvillard aynı kişiyle sevgilidirler ve birbirlerinden haberdardır. Öyleki bundan Madame Duvillard'ın kocası da haberdardır, fakat onun da aktris bir sevgilisi olduğundan bu duruma ses çıkarmamaktadır. Hatta bu ana kız aynı kişi için saç saça, baş başa kavga ederek kendilerini dünyaya rezil ettikten sonra kız bu asilzade ile evlenir. Anlatıcı, daha düne kadar sevgilim dediği oğlana Madam Duvillard'ın bundan sonra oğlum dediğini hayretle anlatarak şu şekilde bir yorum yapar: "... *“İnsan” sıfatını haiz olan bir kimse için... hatta çingeneler için kepezeliğin bu derecesi tasavvura sığamayacağını mı düşünüyorsunuz? Ya **Emile Zola** hakikat-nüvis değil midir? Hakikiyyun mesleğini kendisi küşad etmemiş midir? Onun kalemi tercüman-ı hakayık değil midir? Doğrusunu isterseniz mumaileyhin asarında binlerce hayaliyyunu hecl edecek hülyaları çok gördüğümüzden biz **Emile Zola** hakkında yalancı bir edepsiz değil ise hiç olmazsa mübalağacı bir garazkârdır hükmünü on seneden beri vermiş olduğumuzdan şu Duvillard familyasını bizim Rose Bouton familyası için bir örnek ittihaz eyledik ise de onu tamamıyla tanzir hususunda ihtiyatlı davrandık...*" (Ahmet Mithat, 2003a, 311). Bu yüzden Ahmet Mithat, kendi roman kahramanlarını aynen kopya etmediğini; modele bakıp kendi zihninde kalan güzelliği tasvir eden ressam gibi davranarak anlattığını belirtir. Ahmet Mithat, natüralist romanın kurucusu olan Emile Zola'yı, yazdıklarının gerçek olamayacak kadar abartılı olduğuna hükmederek yalancı bir edepsiz değilse de "mübalağalı bir garazkâr" olarak görmektedir ve bu hükmünü on seneden beri verdiğini vurgulamaktadır.

Anlatıcı, bu bilgilerde sonra kendi kahramanlarını tanıtmaya girer, fakat bunu yaparken yine Emile Zola'nın roman kahramanı ile kıyaslama yolunu seçer: "*Efendim! Evvela bizim Madam De Rose Bouton, **Emile Zola'nın Baron Duvillard'ı** gibi kart değildir. Gençtir. Kadınlık çağının tam kemalindedir. Yaşı yirmi beş ile otuz arasında ama bakışta dikkatli olanlar*

*bile otuzdan ziyade yirmi beşe karib olduğuna hükmederler (...) Bizim Madame De Rose Bouton dahi güzeldi. “Gönül kimi severse güzel odur dünyada” fehvasına istinat ile “Evet efendim! Madame De Rose Bouton, Madama Duvillard’dan daha güzeldir” iddiasına çıkışiverecek olan bir adam aleyhinde ihticaca şayan bir burhan iradından **Emile Zola** bile aciz kalır...”* (Ahmet Mithat, 2003a, 311- 312). Bu atıflardan yola çıkılarak anlatıcının, Emile Zola’yı eleştirmekle birlikte neden kendi roman kişilerini onun *Paris* romanındaki kişilerle kıyaslayarak tanıtmaya çalıştığı sorusu sorulabilir. Buna verilebilecek en güzel cevabın roman kişilerinin tanıtımının henüz Türk romanında yeni oluşu verilebilir. Bu örneksizlik ister istemez bazen Batılı romanlardaki kişilerin tekrar edilmesine neden olmuştur. Bazen de Batılı türler okundukça roman yazarlarının zihinlerinde bir şekil oluşmaya başlamış ve oluşan bu şekillerde örnek alınan romanlardaki kişilerin izleri görülmüştür. Ahmet Mithat’ta izden ziyade birebir kişilerin kıyaslanarak verilmesi ise onun bir anlatım tekniğidir. Buna göre kendi roman kişileri Zola’nın kişileri sayesinde ete kemiğe bürünürler. Bu durumun aynı zamanda onun okuyucunun ilgisini çekme çabasından da kaynaklandığını söylenebilir, çünkü Zola’nın roman kişileri sayesinde onun okurlarının da dikkatini çekebilir. Öte yandan, Ahmet Mithat Zola’nın yazarlığını eleştirdiği için onun roman kişilerinin birebir aynısını vermeyi uygun görmemektedir.

Romanda anlatıcı, Paris’te üniversite öğrencisinin ne demek olduğunu anlatırken şöyle bir yorumda bulunur: “ (...) *Hemen diyebiliriz ki Fransa’nın şimdiki Dreyfus ve **Emile Zola** rezaletlerinde en bahir numunesi görülmekte olan terbiye-i şematet-perdâzîsi daha Fransızların şu talebelik hâlinden bed’ eylemektedir. Gençleri mekteplere neye koyarlar? O mekâsib-i ilim ve irfanda iktisap eyleyecekleri ilim ve terbiye ile ömürlerinin sonuna kadar hüsn ü hâl dairesinde hareket eylesinler diye değil mi? Hâlbuki Fransız talebesi mekteplerde işte bu sû-i terbiyeyi alarak ömürlerinin sonuna kadar da o terbiye muktezasınca hareket ediyorlar ki bütün Avrupa’nın nazar-ı istiğrâbını da bu sebepten dolayı kendileri aleyhine isticlâb eyliyorlar”* (Ahmet Mithat, 2003a, 339). Burada Paris’teki eğitim sistemine karşı bir eleştiri olduğu gibi yazarın Emile Zola hakkındaki olumsuz düşüncelerini de devam ettirdiği görülmektedir.

Ahmet Mithat'ın romanlarının coğrafyaları oldukça geniştir. Bunlardan *Paris'te Bir Türk*, *Mesail-i Muğlâka*, *Diplomalı Kız* gibi romanların konusu Paris'te geçer ve oranın yaşayışına dair bilgiler de verir. İşte *Mesal-i Muğlaka*'da "ménage" diye yabancı bir kelimedenden bahseder ve bunu doğrudan aldığı, çünkü dilimizde bu kelimeyi karşılayacak bir kelime bulamadığını ifade eder. Bu kelimeyi daha iyi anlayabilmemiz için yine Emile Zola'nın *Paris* romanından faydalanır: "... **Emile Zola'nın son eseri olan "Paris" romanında bir "Froment" ménage'i tasvir olunur. O romanın en ziyade beğenilebilecek kısmı da işte bu ménage, bu geçiniştir**" (Ahmet Mithat, 2003a, 353). Bu açıklamadan sonra anlatıcı, *Paris* romanında bir baba ve üç oğuldan oluşan ailede, babanın genç bir kızla evleneceği sırada kardeşi papaz Pier'in çıkageldiğini söyler. Kızın gönlünün papaz kardeşine kaydığını ve papazın da kızı sevdiğini; babanın, ikisi arasındaki sevgiyi anlayınca evleneceği bu genç kızı kardeşine bıraktığını; sonunda ikisinin evlendiklerini, bir de çocukları olduğunu ve yine bu evde mutlu mesut yaşadıklarını anlatır. Anlatıcı bu durumu şöyle yorumlar:

"Emile Zola bu ménage'i o kadar güzel yazıyor ki her okuyan böyle bir ménage teşkil hevesine düşer diye hüküm olunursa istibad edilmemelidir.

*Bunlarda öyle dince taassup falan yok. Zaten din, iman yok ki taassubu da bulunsun. **Emile Zola'nın "iyi adamlar" olmak üzere tasvir edeceği insanlar için din, iman en büyük muayyebâttan addolunur. Papaz Pierre bile daha papaz olduğu zamanlar dahi papazlığa mahsus görülecek iman ve akideyi ihlâl etmiş eder.***

*Hele bu familya halkının efkâr-ı siyâsiyyesi Avrupa siyasiyyununu dahi öğrendiren şeylerdir ki **Emile Zola** sırf şekavet-i mel'ûnânedan ibaret bulunan bu siyâset-i kutr-perestîyi de pek ziyade beğeniyor ve beğendirmeye çalışıyor. **Emile Zola'nın nazarında mükemmel insan olmak için bakınız nerelere kadar varılmak lâzım geliyor...***

*(...) Bunların hep tabîî, hep hakikî olduğuna inanırsınız ya? Çünkü **Emile Zola** hakayık-ı tabiiyyeyi tasvirden başka bir şey yapmaz. Paris şehrinin her tarafında fuhuştan hatta kızılbaşlıktan başka tasavvur edecek hiçbir hakikat-ı tabiiyye bulamayan **Emile Zola** işte işittiği vakit ahlâk-ı*

âliyyeyi de tabîye bu kadar müşâbehet-i tâmmе ile müşabih olacak bir surette tasvir ve tahrir eder. Hikâyemizin bu kısmında tasvir edeceğimiz "ahrârane bir ménage" hususunda dahi **Emile Zola'nın** işte Froment ménage'mı model ittihaz etmekte olduğumuzu karilerimize haber veririz. Lâkin model ittihaz olunan şeyi aynen tasvire mecburiyet olmadığını evvelce Baron De Rose Bouton fıkrasında da haber verdik ya? Rezâil-i beşeriyeye **Emile Zola'nın** vardırıldığı dereceyi biz âcizane fevka't-tabiiyye, fevka'l-imbân gördüğümüz gibi fezâil-i beşeriyeye de onun vardırıldığı derecede yine fevka'l-imbân ve fevka't- tabiiyye görürüz..." (Ahmet Mithat, 2003a, 354- 355).

Yapılan edebi atıflardan da anlaşılacağı gibi anlatıcı, Emile Zola'yı oldukça sert bir şekilde eleştirmektedir. Hayali denilen şeyin bile bir hakikat sınırı içerisinde olmasına inanan anlatıcı yine **Emile Zola'dan** ve onun bir başka romanı olan *Rome*'dan örnek vererek eleştirisine devam eder: "Meselâ yine **Zola'nın "Paris" romanından** evvel yazdığı "**Rome**" romanında en asil bir familyaya mensup olan ve koca bir kardinalin yeğeni bulunan bir bakiri, namzet olduğu delikanlıyı ölüm yatağında görünce can vermezden evvel ni'met-i visaline nail olmak için birçok huzzar muvacehesinde çırpıplak oluncaya kadar soyundurup dökündürerek delikanlının yatağına saldırtması ve orada âdetâ bir na'ş-ı bî-ruh hâlinde olan âşîğını kucaklattınp badehu ona dahi teslîm-i ruh ettirmesi ve bunların birbiriyle sarmaşmalarını bilâhere iki vücudu birbirinden ayırmak mümkün olamayacak derecelerde kenetlendirmesiyle ikisini bir mezara koydurması gibi ki biz bunu hayalin dahi fevkinde göreceğimizden eğer bunu tabii ve hakiki olmak üzere telâkki edenler bulunursa hüsn-i kabullerini ez dil ü can tebrik ederiz" (Ahmet Mithat, 2003a, 355- 356). Emile Zola'nın romanlarını eleştirirken gerekçelerini görebilmemiz için saçma bulunduğu kısımlar hakkında adeta özet bilgiler veren Ahmet Mithat, bu yönüyle romanlarında tarafsız kalamama özelliğini koruduğu gibi bir bakıma roman eleştirmeni kimliği de kazanmaktadır. Bu durum, onun en belirgin yazarlık özelliklerindedir.

Emile Zola'nın *Paris* ve *Rome* romanlarını eleştiren anlatıcı, bu romanların güya hakikate bağlı eserler olduklarını oysa gerçekte her iki romanın da hayali olduğunu belirtir. Ayrıca bunları ahlaka aykırı da bulur. Anlatıcı kendi roman kahramanlarını her iki romanla kıyaslayarak tanıtır:

“**Zola'nın "Duvillard" familyası ile bizim "Rose Bouton" familyası arasında birçok cihetlerden mübâyenet olduğu gibi Zola'nın "Froment" ménage ile bizim Michele valide ménage'i arasında da birçok mübâyenetler vardır. Michele valide ménage'ı bir kendisi bir Rosette ile bir da Abdullah Nahifi'den mürekkeptir. Burada übüvvet, bünüvvet, sıhriyyet, zevciyyet gibi kuyut ve alâka da yoktur. Bunu Michele valideye nisbetle "Ménage Mère Michele" tesmiye etmeye sebep yalnız idarenin ona tevdi edilmiş olmasından ibaret değildir. Belki bâdi-i emirde Abdullah, Michele valideye bağlanmış olduğu gibi muahharan Rosette dahi ona bağlanmış olarak nihayet şu için birbirine bağlanması meselesinde Michele valide ukde olmuştur...” (Ahmet Mithat, 2003a, 356). Yukarıdaki atıflarda da görüldüğü gibi Ahmet Mithat'ın Emile Zola'nın *Paris* ve *Rome* romanlarını eleştirmesi aslında kendi roman kişilerini tanıtmak için bir araçtır. Yazarın bunu bilinçli olarak yaptığını söylemek mümkündür.**

Anlatıcı Emile Zola'ya yönelttiği eleştirilerine devam ederek bu sefer de onun *Bir Familya'nın Tarihi Tabiiyyesi* adı altında topladığı romanlarına gönderme yapar: “...İnanmazsanız **Emile Zola'nın "Bir Familyanın Tarih-i Tabiiyyesi" sernâme-i umûmiyyesi altında cem eylediği bir düzüne kadar romanları okuyunuz da Paris'in terakkiyât-ı maneviyyesi ne dereceleri bulmuş olduğunu ondan öğreniniz. Böyle usûlüne, nizamına muvafık olan münâsebet-i dostâneye Monsieur De Rose Bouton'un ne diyeceği olabilir? Böyleleri de nadir değil a?...**

” (Ahmet Mithat, 2003a, 430- 431). Ahmet Mithat'ın Emile Zola'nın *Paris*, *Rome*, *Bir Familya'nın Tarihi Tabiiyyesi* adı altında toplanan romanlarını okuduğu ve beğenmediği görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Ahmet Mithat bu romanlardaki kişileri veya olayları olumsuz olarak görmekle birlikte kendi kişilerini tanıtmak veya açıklamak istediği bir kavramı anlatmak için bu romanlardan faydalanmaktan çekinmemektedir. Bir nevi- özellikle olumsuz- kişilerinin ete kemiğe bürünmesini beğenmediği bu romanlardaki kişiler aracılığıyla yapmaktadır. Aynı zamanda bir eleştirmen kimliğine de bürünerek bu romanlar hakkındaki fikirlerini söylemektedir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* (1889) romanında çıkan arbedede Şöhret bey, sevgilisi Potiş'i kaybeder. Onu aramak için gittiği Potiş'in evinde başına türlü olaylar gelir. Şöhret bey, kömür tozu bulanmış bir halde dolaşırken arkadaşı Maşuk bey'e rastlar. Onun davetiyle evindeki eğlenceye gider. Orada da şıklık ve alafrangalık merakını gülünç bir şekilde dışarı vuracak hareketlerde, münakaşalarda bulunur. Onun Maşuk ve arkadaşlarına bilgiçlik taslaması herkesi güldürür. Özellikle Razi efendi, onun bu hallerine hem acır hem de ona öğütlerde bulunur: *"Eğer yaşamak hususunda benzersiz olmanın bu türlüünü beğeniyorsanız, inanın ki bu felsefenin uygulayıcısı olarak dünyada **Don Kişot'tan** başka kendinize bir eş daha bulamazsınız. Eğer böyle eşsiz olma merakınız ciddi ise sizi kutlarım Şöhret Beyefendi. Çünkü az çok bunu başarmışsınız. Kıyafetiniz kimsenin kıyafetine benzemiyor. Davranışlarınız hususunda size bir uyan daha bulunabileceğinden kuşkuluyum..."* (Gürpınar, 2014a, 72- 73). Don Kişot'un hayalperestlikte sınır tanımadığı ve bu halleri ile kendisini hem zor durumlara hem de komik hallere soktuğu bilindiğinden bu özelliği ile Şöhret bey ona benzetilmektedir. Hüseyin Rahmi'nin oldukça meşhur bir kahramana atıf yapması kendi kahramanının bu benzerlikler sebebiyle kafamızda daha net canlanmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte Şöhret bey, Don Kişot kadar saf bir kişilik değildir, çünkü o sevgilisi Potiş'e para yetiştiremeyince Maşuk'un misafir ettiği gece otelde aynı odada kaldığı Raik, Selami ve Razi Efendi'nin bazı değerli eşyalarıyla paralarını çalar.

Mehmet Celal'in *İsyân* (tarihsizdir) romanında, çocukluktan aşkları başlayan ve daha sonra evlenen Zekiye ve Vedat'ın mutlulukları uzun sürmez. Vedat'ın görevi nedeniyle Cidde'ye gittiği sıralarda Zekiye, doktor Ferit'e aşık olur. Ferit, onun hislerine karşılık verince de Zekiye kocasını aldatır. Bir gün Zekiye hastalanır ve doktor Ferit'e muayene olmaya gider. Ferit, muayene sırasında ona insanın duygularını tahrik eden romanları sevip sevmediğini sorar. Zekiye ona; *"Maateessüf evet. Mesela şöyle açık saçık şeyler. **Emile Zola'nın Lateer'i, Alphonse Daudet'in Sapho'su, Marlis Marsilyon'nun Bir Kadının Sonbaharı** elinize geçti mi?"* (Mehmet Celal, 101)" diye sorar. Ferit ona evet cevabını verir. Anlatıcının bu romanları

sıralaması tesadüfî değildir, çünkü ona göre bu tarz “müstehcen” romanlar insanlar üzerinde olumsuz etki bırakmaktadır. Bu yönü onu Ahmet Mithat ile birleştirmektedir. Ahmet Mithat kadınların roman okumalarına asla karşı değildir; ancak ahlaki açıdan olumsuz eserlerin insanları olumsuzluğa sürüklediklerini düşünmektedir. Öyle ki bu konuda deneyimsiz olan kadınların üzerinde bunların daha da etkili olduğuna inanmaktadır. Mehmet Celal da onunla aynı fikirdedir.

4.2.3.2. Diğer Edebi Türlere Yapılan Edebi Atıflar

Bu grupta yer alan atıfların beşi Ahmet Mithat’ın *Müşahedat*, *Gönüllü*, *Ahmet Metin ve Şirzat*, *Karnaval* ve *Dolaptan Temaşa*’sı ve bir tanesi de Hüseyin Cahid Yalçın’ın *Nadide* adlı romanlarına aittir.

Ahmet Mithat’ın *Karnaval* (1881) romanında anlatıcı, *Zeybekler* adlı vodvilde kadınların göbek atmalarını yadırgayan Avrupalıların sarmaş dolaş dans etmelerini eleştirir ve bunu okuyucularına da anlatma ihtiyacı duyar: “*Tuhaf şey. Şimdi aklımıza geldi. Bari karilerimize dahi arz edelim: Bir zaman “Zeybekler” diye tanzim etmiş olduğumuz vodvil tarzında bir tiyatro oyunu Beyoğlu’nda üç beş defa oynanmıştı...*” (Ahmet Mithat, 2000c, 153). Anlatıcı bu oyunda zeybeklerin yanında bulunan kadınların da bir oyunları olduğunu ve o zaman bazı Avrupalıların bunu edebe aykırı bulduklarını ve sebebinin de kadınların saçlarını dökerek göbek atmaları olduğunu dile getirir. Daha sonra şu yorumu yapar; bir kadın bir erkekte oluşan çiftler sarmaş dolaş olarak kuş gibi uçup diğerini göğüslerine bastırmaları edebe uygun oluyor da köçek denilen oyuncularımızın saçlarını dökerek göbek atmaları edebe aykırı bulunuyor. Ahmet Mithat’ın burada yerli bir bakış açısıyla olaya yaklaştığı görülmektedir.

Ahmet Mithat’ın *Dolaptan Temaşa*’sında (1890), eskiden Osmanlı kültüründe var olan ve adına helva sohbeti denilen erkeklerin içkili eğlencelerinden bahsedilir. Bu eğlenceler şu şekilde anlatılır: “...*Afyon yiyenler, esrar çekenler birer tarafta uyuklayıp sayıklarlar. **Battal Gazi***²⁴⁰,”

²⁴⁰ Battal Gazi’nin savaşlarda gösterdiği olağanüstü kahramanlıkları ve onun İslamiyet’i yayma çabasını anlatan *Battalnameler* halk üzerinde oldukça etkili olmuşlardır. *Battalname*

*Hamzaname*²⁴¹ gibi bir kitap okutarak dinlemek suretiyle eğlenmek lazım gelse kitabı okumaya yeltenmiş olan kari heceleyle heceleyle, kekeleye kekeleye yine bir türlü söktürüp çıkartamadığı yerlerde zihni, gözü açık insanların canlarını sıkırlar...” (Ahmet Mithat, 2001e, 664). Görüldüğü gibi burada anlatıcı satır arasında *Battalname* ve *Hamzaname* gibi halk arasında çok sevilen bu kitapların kolay okunamadıklarını ifade eder. *Battalname* metinlerinin genellikle rika²⁴² yazısıyla yazılmış olmaları (Bkz. Köksal, 1984, 17- 18) nedeniyle okunması dikkat ve göz aşinalığı ister. Buradaki yorumdan anlaşılın *Battalnameler* gibi *Hamzanameler*’in de okunmasının kolay olmadığıdır. Anlatıcı, buradaki eleştirisine devam etmez, bu konuya değinip geçer.

Ahmet Mithat’ın *Müşahedat* (1891) romanında anlatıcı *Ferhat ile Şirin, Leylâ ile Mecnun, Kerem, Şah İsmail* hikâyeleri ile kocakarı hikâyelerini âşıkane duygulara dair ve safça oldukları için eleştirir: “Haydi, yeni romanlar hiç yazılmamış, hiç tercüme edilmemiş olsunlar. Ya bizde eski romanlar yok mudur? **Ferhat ile Şirin, Leylâ ile Mecnun, Kerem, Şah İsmail** filan nedir? Bunlar nesih ve harekeli yazıyla mahza kudret-i kıraati az olan kadınlara kadar, cümleye okutturulmak için basılmamış mıdır?” (Ahmet Mithat, 2006, 290). Ona göre bu yönleri ile okuması az olan kadınların dahi bu metinleri okuyabilmeleri imkânı vardır ve bu açıdan hemen her kesime ulaştıklarından tehlikelidirler. Bu yorumun devamında anlatıcı, ahlakçıların kızlara, kadınlara yeni romanları okutturmama yolunda düşünceleri olduğunu belirtir. Öte yandan bunu başaramadıklarından işi daha da ileriye götürerek yazılmamasını tercih ettiklerini ifade eder. Anlatıcı, bu durumu da eleştirir, çünkü ona göre kadınlara, kızlara roman okutturmak ve hatta bu okumaların faydalarını da düşünmek gerekir: “Kocakarı masallarında ve eski romanlarda, âşıklar ekseriya o suret-i safiyanede tasvir olunurlar ki sevda-zedegânı o

hakkında detaylı bilgi için bkz. Hakan Köksal, *Battalnamelerde Tip ve Motif Yapısı*, Başbakanlık Basımevi: Ankara, 1984.

²⁴¹ *Hamzaname*’ler de halk arasında uzun yıllar sevinerek okunan dini- destanî halk hikâyeleridir. *Hamzaname* hakkında detaylı bilgi için bkz. Lütfi Sezen, *Halk Edebiyatında Hamzanameler*, Kültür Bakanlığı Yayınları: Ankara, 1991.

²⁴² Rika; “Sözlükte “kâğıt, deri parçası” anlamına gelen rik’a (ruk’a) hat sanatında çabuk, kolay yazma ve okuma ihtiyacından doğmuş, kalemin tabii akışına uygun divanî özelliklerini taşıyan bir yazı türünün adıdır.” (Serin, 2008, 108).

*nazarla telâkki eden masumat-ı nisvan, diğer cihetten nice hune-i melâinin ne kadar ev yıktıklarından haberdar bile olamazlar. Her gördükleri erkeği ya peri padişahının oğlu yahut **Âşık Garip** zannederler. Ahval-i beşeriyenin iyisini de fenasını da romanlar şerh ederler. Romanları okuyanlar pek çok felâketler işitmiş, her birinden bir ibret almış olurlar”* (Ahmet Mithat, 2006, 291). Bu durum Ahmet Mithat’ın romanlarının hemen hepsinin özelliği olan romandan ibret alma, kıssadan hisse çıkarma amacına uygundur.

Ahmet Mithat’ın *Ahmet Metin ve Şirzat* (1892) romanında, Neofari ve sevgilisi Nikolso hakkında önce Messina gazetesinde haberler çıkar. Daha sonra da Ahmet Metin’e onlar hakkında imzasız bir mektup gelir. Ahmet Metin, mektubu Neofari’ye verir. Kadın, mektubu okuyunca pek çok yerinin doğru olmakla birlikte birçok yerinin de yanlış olduğunu belirtir. Neofari, ona herşeyi itiraf edeceğini söyler. Ahmet Metin ise buna gerek olmadığını çünkü daha ilk karşılaştıklarında onun Madam Çokagano olduğunu derhal anladığını ifade eder. Burada suçlu olanın kadın değil erkek olduğunu, çünkü nasıl maddiyatta erkek sorumlu ise maneviyatta da erkeklerin olduğunu belirtir; ancak Neofari kabahatin çoğunun kendisinde olduğunu söyler. Ahmet Metin ona, onun kabahatsiz olduğunu söylemediğini, sadece bu mesuliyetin ondan önce kocasında olduğunu bildirir: “...*Bizde bir **Hoca Nasreddin** vardır. Hikayatı pek meşhur olup Fransızcaya dahi tercüme olunmuştur. Bir gün çocuğunu çeşmeye göndermek için eline testiye vermiş. Fakat bir de dayak atmış. Sebebini soranlara ‘Testiyi kırdıktan sonra dövmekte ne fayda vardır? Evvel döveyim ki kırmasın.’ demiş. Şimdi bu hikmet doğru mudur? Ben olsa idim Hocayı döver idim. Bununla beraber testiye kıran çocuk dahi iyi bir şey yapmış olamaz. İşte siz testiye kıran çocuksunuz madam!...*” (Ahmet Mithat, 2013, 467). Ahmet Mithat’ın roman kahramanı Ahmet Metin’e bu sözleri söyletmesi aslında anlatıcının bir eleştirisini içerdiği gibi bir bakış açısını da vermektedir; ona göre bir kadın kimse için değil kendi geleceği için namusunu ve şanını korumalıdır.

Ahmet Mithat’ın *Gönüllü* (1897) romanında Recep Köso, sevgilisi Filomene’yi bırakıp gitmek zorunda kalmıştır. Anlatıcı Recep Köso’yu bu hareketinden dolayı vefasızlıkla suçlamamak gerektiğini belirtir: “...*Tekrar*

ederiz ki vadi-i muaşakaya ayak atmadık hemen hiçbir kimse bulunmadığı halde bunların cümlesi birer çift **Kays ve Leyla**²⁴³ kesilmek zaruriyatı tabiiyyeden değildir” (Ahmet Mithat, 2000i, 325). Anlatıcı, bazı yazarların bunu böyle gördüğünden sonsuz bir ayrılık sonucunda âşık veya maşuktan birisini çıldırtmaya veya verem etmeye ve diğerini de o ümitsizlikle intihara sürüklemeye kendilerini mecbur gördüklerini söyler. *Leyla ve Mecnun* hikâyesi halk arasında oldukça bilinen ve sevilen bir hikâyedir. Anlatıcı, hem herkesin aşkının Leyla ve Mecnun derecesinde olamayacağını belirtmekte hem de bu tür aşkların zaten insan tabiatına uygun olmadığını söylemektedir.

Hüseyin Cahid Yalçın'ın *Nadide* (1891) romanında Fuad, Nadide'yi görür görmez ona âşık olur. Babası Ali Bey, onu evlendirme niyetinde olduğunu söyleyince Fuad, ondan kendisine biraz zaman vermesini ister. Ali Bey, oğluna bir senelik müddet verir ve ona bu bir sene içinde istediğini yapmasını söyler. Fuad, bu izinle doğruca şehre gider. Anlatıcı, onun hemen nereye gideceğini bileceğimizi ifade ederek şunları söyler:

“Siz Fuad'ı: **Şah İsmail**²⁴⁴, **Âşık Garip**²⁴⁵, **Kerem**, **Âşık Ömer**²⁴⁶ gibi bir takım hezeyan-nameleri okumamıştır mı zannediyorsunuz?

Okumuş, hatta bazılarını ezber bile etmiştir. Ya bu hikâyeleri okuya okuya, peri kızı masallarını işite işite böyle mehdini işittiği bir kıza âşık olmaması mümkün değil midir?” (Yalçın, 1308, 24- 25).

Burada anlatıcının bu tarz hikâyeleri “hezeyannâme” olarak tanımlaması dikkat çekicidir. Dahası peri kızı masallarının verdiği etkiyle güzelliği hakkında sütçüden duyduğu sözlerin Fuad'da Nadide'ye karşı bir

²⁴³ Bilindiği gibi Kays, Leyla'nın aşkından deli divane olarak Mecnun adını alan kişidir. Leyla ve Mecnun'un okurken birbirlerine âşık olmaları, Leyla'nın babasının bu durumu fark etmesi ile kızını okuldan alması, iki sevgilinin aşk ateşiyle yanmaları ve sonunda Kays'ın divane olarak Mecnun'laşması, Leyla'nın Mecnun'un peşinden çöllere düşmesi ve onu bulması, Mecnun'un ise Leyla'yı gördüğünde ilahi aşka ulaştığından onu tanıyamamasının anlatıldığı bu hikâyenin burada anılması bu ikisi arasındaki aşkın oldukça abartılı bir şekilde anlatılması nedeniyledir.

²⁴⁴ *Şah İsmail* hikâyesi için bkz. Alptekin, 1997, ss. 206- 207.

²⁴⁵ *Âşık Garip* hikâyesi için bkz. Alptekin, 1997, ss. 221-223.

²⁴⁶ *Âşık Ömer* hakkında detaylı bilgi için bkz. Abdülkadir Karahan, “*Âşık Ömer*” Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C.4, TDV: İstanbul, 1987, s. 1; Şükrü Elçin, *Âşık Ömer*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara, 1987.

şeyler hissetmesine neden olmasını da açık bir şekilde eleştirir. Burada bu atıfların Fuad'ın neden Nadide'ye âşık olduğu ve onu görmek için hana gittiği bilgisini verdiği, yani anlama katkı sağladığı gibi eleştirel bir işlevi de vardır. Buradaki atıflarda en önemli vurgunun aşk algısında olduğu söylenebilir. Demek ki aşk hâlâ geleneksel algıyla idrak edilmektedir. Buna göre bir kişinin başka birisine âşık olması için güzelliği yeterlidir. Dahası seven için sevgilisinin güzelliği başkaları tarafından da onaylanırsa ona olan aşkı kuvvetlenmektedir.

4.2.3.3. Yazara/Şaire Yapılan Edebi Atıflar

Bu başlık altında Ahmet Mithat'ın on eseri yer almaktadır. Bunlar; *Paris'te Bir Türk*, *Arnavutlar*, *Solyotlar*, *Demir Bey Yahut İnkışaf-ı Esrar*, *Diplomalı Kız*, *Karnaval*, *Mesail-i Muğlâka*, *Müşahedat*, *Esrar-ı Cinayat*, *Ahmet Metin* ve *Şirzat* ile *Letâif-i Rivayât* serisinde yayımlanan *Dolaptan Temaşa*'dır. Ahmet Mithat'ın dışında Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye*, *İffet* ve *Metres*; Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*, Namık Kemal'in *İntibah*, Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai* ve *Siyah* ve Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* romanlarında da bu türden atıflar vardır.

Ahmet Mithat'ın *Paris'te Bir Türk* (1876) romanında Nasuh, odasından çıkıp geminin kış tarafına gider ve orada Gardiyanski, Madame Cartrisse ve Gabrielle'i görerek onların sohbetlerine katılır. Bu sırada onlar şiir ve inşâdan, hikâye ve tiyatrodan bahsederler:

“...Hatta Fransa meşahir-i şuarasından **Racine**'nin asarından bahseylediği zaman Catrisse ‘Adam sen de! **Racine**, vakıa güzel şiir söylemiş ise de İran şuarasının mukallidi bir heriftir!’ demesine üzerine Nasuh Efendi **Alfred de Musset** gibi birkaç yanık şuaranın asarından bazı parçalar okuyarak Fransa edebiyatınca vukuf ve malumatı zararsız olduğunu Catrisse'e anlattıktan sonra mumaileyhanın **Racine**'i İran şuarası mukallidi etmesinden bilintikal şöyle bir söz açtı:

Nasuh- İran şuarasını tanımış olmalısınız ki Madame onlar ile **Racine**'in arasında bir mukayeseye muktedir olabilirsiniz. (Ahmet Mithat, 2000f, 15).

Bu romanda Nasuh'un oldukça bilgili biri olarak yansıtıldığı bilindiğinden onun bu konular hakkında verdiği hükümler aslında yazarın da niyetini vermektedirler. Romanda, Paris'te iktidar sahiplerinin haftada veya on beş günde bir geceyi dostlarıyla sohbet ederek geçirdikleri bilgisi verilir. Madam Mapercine'in evinde gerçekleşen bir toplantıya Nasuh ve Gardiyanski'nin de katıldıkları belirtilir. Toplantıda çok çeşitli konularda sohbet edilirken konu Müslümanlıkta birden fazla kadınla evlenmeye gelir. Nasuh, bu konuya açıklık getirir. Onun karşısında olan ve Zevzek adı verilen bir adam ise bu konuya alaycı bir şekilde yaklaşır. İkisinin konuşmalarından sonra anlatıcı şunları söyler:

*“...Hikmet-i diniye ve siyasiye pozitivizm ve realizm üzerine mübteni olmaz ise kabil-i tatbik dahi olmaz. Şu âdem-i kabiliyeti anlamak için **Alfred de Musset**'nin pek namuslu hanımlara hitaben ettiği latifeleri okumalıdır' dedi ve artık söz herkesi ebkem etti, bıraktı.*

***Alfred de Musset**'nin bu latifeleri dört beş beyitten ibarettir ki, mealinde gönül ve aşk ve ırz ve namus gibi şeyleri yalnız hayalen muhakeme etmekle hakikate vüsul-i müyesser olamayacağını ve pek namuslu bir karı için açlığın heykeli sararmış dudaklarını uzatarak bir buseye bir lokma ekmek mübadelesini teklif eylediği zamanı maddeten muhakeme etmek lazım geleceğini tasvir eylemiştir” (Ahmet Mithat, 2000f, 152).*

Burada anlatıcının Batılıların birden fazla kadınla evlenme meselesini yanlış anlaşıldığını düşündüğünden bir açıklama yapma ihtiyacı duyduğu açıktır, çünkü yazdığı romanları Osmanlı Devleti içerisinde yaşayan diğer dinlere mensup insanların da okuyacağını bilmektedir. Bu iş için araç olarak da her anlamda mükemmel olarak tanımladığı, bilgili Nasuh'tan başkasını düşünemez. Nasuh'un birden fazla kadınla evlenme konusunda bazı şartların olması gerektiğini söylemesi biraz da İslam dininin akıl dini olduğunun gösterilme çabasından kaynaklanmaktadır. Ahmet Mithat ahlakçı bir yazardır ve okurlarını bu anlamda da eğitmeyi ister. Öte yandan fikrini desteklemek için Alfred de Musset'ten örnek vermeyi de ihmal etmez. Bunun nedeni de Musset'nin Batılı insanlar tarafından beğenilmesi, düşüncelerinin

önemsenmesi olduğu açıktır. Buradaki eleştiri, İslamiyetin Batıda yanlış aksettirilmesinedir.

Romanda Poliny, kendisini Fontainebleu'yu gezdirmesi için Simon'dan rica eder. Simon, ondan hoşlandığından bunu seve seve kabul eder. Önce sarayı gezmeye başlarlar. Gezerlerken “geyikler sofası” adı verilen yere gelirler. Burada gerçekleşen bir olayı Simon anlatmaya başlar. Buna göre İsveç kraliçesi Christine, sevgilisi Monaldeschi'yi bu geyikler sofası adı verilen yerde katlettirmiştir. Hikâyeyi dinledikten sonra Poliny: “- (Yüreği bulanır gibi bir tavr-ı müstekrehane ile) Vay gidi hunharlar var! Tevekelli **Voltaire** ‘Bir karının davayı hod-serane-i şehvet-perestanesine muvafık gelmeyecek edna bir hareket, işte ekseriya böyle bir facia ile mücazat görür. Bir İsveç kraliçesi olur ise idam eder, adı bir karı olur ise gizlice tesmimine kalkışır’ dememiş. Ben erkek olsam karı denilen mahlûkun duvarda resmini bile görmek istemezdim” (Ahmet Mithat, 2000f, 342). Buradaki eleştiri, kadınların şehvetleri için gözünü kırpmadan bir insanı katlettirmesine yöneliktir. Buna göre kadın, gücü elinde tutan kişi ise haksızlık yaparak güçsüz biri ise gizlice zehirleyerek sevgilisini öldürür. Anlatıcı, yine düşüncelerine destek olması için ünlü birisinden faydalanma yoluna gitmiştir.

Ahmet Mithat'ın *Karnaval* (1881) romanında anlatıcı, Cezayirli Bahtiyar paşa ile Hamparson ağa arasında karşılaştırma yaparak Bahtiyar paşanın ne kadar sağlıklı olduğunu ve genç gördüğünü, Hamparson ağanın ise bir o kadar yaşlı görüldüğünü belirtir ve ekler: “...Esasa itiraz ediyoruz zannolunmasın. Etıbbayı istihza ile mütelezziz olan **Moliere**'e peyrev olmak gayretinde de değiliz. Fakat ‘hıfz-ı sıhhat-ı beşer!’ denildiği zaman kendimizi dahi onda müşterek gördüğümüz için bahse karışıyoruz...” (Ahmet Mithat, 2000c, 45). Anlatıcı, zengin çocukların daha iyi giyinse ve beslense de fakir çocuklarına nazaran daha çelimsiz ve sağlıksız olduklarını; otuz yaşında bir gencin kendisini korumak için conserve gözlükler takarak o yaşında kör olma derecesine gelirken altmış yaşında bir ihtiyarın gözlüğe hiç ihtiyacı olmadığını ifade eder. Tıp biliminin henüz tabiata üstün gelemediğini ve belki de hiç gelemeyeceğini vurgular. Buradaki vurgu, aslında zenginliğin her şeyi satın alabildiği, fakat sağlığı satın alamadığıdır. Aynı şekilde zenginlerin

çelimsiz, hastalıklı çocuklarına nazar değmesinden korkarken fakirlerin sağlıklı çocuklarının ortalıkta korkusuzca gezmeleri anlatıcının dikkatini çektiğinden zenginlerin çocuk yetiştimelerini eleştirmektedir.

Ahmet Mithat'ın *Esrar-ı Cinayat* (1884) romanında, Mustafa sahte para bastığından Kalpazan Mustafa adıyla anılmaya başlar ve Hediye hanımdan ve Halil Suri'den intikam almak isterken Peri'nin öldürülmesine ve iki adamın da ölmesine sebep olur. Daha sonra Halil Suri'nin evine gizlice girerek onu asar, olaya intihar süsü verir ve can güvenliği için yurtdışına kaçar. Mustafa, önce Bükreş'e, sonra oraya güvenemeyerek Viyana'ya gider. Öreke taşı cinayeti gazetelere yansıyınca Mustafa daha fazla dayanamayarak bu davayla ilgili bilgi veren ilk önce iki mektup yazar. Bu mektupları anlatıcı şu şekilde tanımlar: *“Vakıa Mustafa'nun bu iki mektubunda verdiği haberleri daha münasip bir yolda bast ü temhid ederek, birkaç yüz sayfalık bir romanı yalnız malumat-ı mezkureden çıkarmak mümkündür. Ancak bu suret Mustafa'nın mektuplarını zemme medar olamaz. Bilakis methedilirdi. Zira **Jean Jacques Rousseau'nun** hem de şu kesret-i kelamdan hoşlanmamak davasında bulunan **Jean Jacques Rousseau'nun** 'İtirafat' diye yazdığı kendi sergüzeştinde yaptığı gibi, vereceği haberlerin her bir kelimesini uzun uzadıya muhakematla cilt doldurmak bir nevi zenginlik addolunmayıp adeta züğürtlükle addolunur...”* (Ahmet Mithat, 2000I, 342). Burada anlatıcının bir başka yönü ortaya çıkmaktadır; o yazılan şeylerde bilginin az olup da mektubun sadece düşüncelere boğulmasını fakirlik olarak, tamamen kısa kesmeyi ise sözün akıcılığı olarak görmektedir. Bu açıdan Rousseau'yu eleştirir.

Ahmet Mithat'ın *Demir Bey Yahut İnkiaf-ı Esrar* (1888) romanında, Mustafa Kamerüddin arkadaşları Podar ve Pasteur'e Polini ile tanışmalarını anlatır. Onu gölde nasıl gördüğünden ve birbirlerini sanki daha önce tanıyorlarmış gibi nasıl bakıştıklarından bahseder. Mustafa Kamerüddin, onun gölde çantasından çıkardığı boyalarla resim yaptığını ve rüzgâr yüzünden defterinin uçarak kendi sandalına kadar geldiğini anlatır. Bu sırada Polini'nin telaşla kâğıtlarının ıslanıp ıslanmadığını kendisine sorduğunu ifade eder. Bunun üzerine arkadaşları şunları söyler:

“*Pasteur- Güzel vesile-i muarefe! Fakat o kitap ne kitabıymış?*”

Podar- Mutlaka Paul De Kock’un başı açık romanlarından birisi olacak (Ahmet Mithat, 2002b, 311).

Paul de Kock’un, Paris’teki yaşamı yansıtan “açık saçık” olarak tanımlanabilecek romanlarının döneminde ilgiyle okunduğu bilinmektedir. Burada da onun romanlarının bu açık saçıklığı hakkında bir bilgi verildiği gibi “mutlaka” ibaresine göre o dönemde Paul de Kock’un romanlarının hemen herkesin elinde olduğu anlaşılmaktadır. Eleştiri ise romanlarının açık saçık oluşu nedeniyledir.

Ahmet Mithat’ın *Arnavutlar Solyotlar’ında* (1889) olayların tarihe dayandığı romanın girişinde belirtilmiştir. Bu nedenle anlatıcı tarihi olaylardan ve kişilerden faydalanır. Voltaire’in, önce Rumlardan taraf olduğu için Katerina’yı Rumlardan taraf olması için kışkırtması, sonra ise siyaset gereği tam tersi bir tutum izleyerek Rumları kötülemesi eleştirilir. Önceleri acıdığı Rumlardan Voltaire, o kadar bıkmıştır ki onun **Sofokl ve Homero de Muste**’nin kitaplarını dahi okumak istemediğini belirtir (Ahmet Mithat, 2002c, 13- 14).

Ahmet Mithat’ın *Diplomalı Kız’ında* (1307/1890) Julie, ailesini geçindirebilmek için birçok yere iş bulabilmek için gider, fakat kendisine uygun hiçbir iş bulamaz. Anne ve babasının kızlarından başka ümitleri yoktur: “*Farzedelim ki yoktu. Fakat Julie’yi de beklemesinler de kimi beklesinler? Julie’den de ümit etmesinler de kimden ümit etsinler? Paris artık mucizelerin de imdada yetişmekten ictinâb edeceği bir yer olmamış mı? İnanmazsanız Emile Zola’ya sorunuz!*” (Ahmet Mithat, 2003e, 341). Burada Emile Zola’ya karşı bir eleştiri vardır, çünkü anlatıcıya göre Zola kötülüklerden başka birşeyden bahsetmez ve karamsardır. Bu açıdan Paris’in mucize beklemekten çekinilecek bir yer olduğuna inanması Emile Zola’nın Paris’in hep kötü yanlarından bahsetmesinden kaynaklanmaktadır.

Ahmet Mithat’ın *Dolaptan Temaşa’sında* (1890) Behram ağa, arkadaşları ile helva sohbetine gitmeden önce biraz içki içer. Daha sonra bakkala diye gidip gelmeyen arkadaşının ve ona bakmak için giden diğer arkadaşının ortalıktan kaybolmalarıyla korkuya kapılır, çünkü Kesmekaya denilen bu yerde Yahudiler çoktur. Arkadaşlarının kendisine şaka yaptıklarını

düşünen Behram ağa, onların helva sohbeti yapılan eve gittiklerine kanaat getirir. Mekândan çıkarak yürümeye başlar. Karanlık yüzünden önünü zar zor gören Behram ağa, yapılacak helva sohbetinin evini bilmediğinden gelişigüzel ilerlemeye başlar. Uzun bir yokuşu çıkınca dinlenmek için bir duvara yaslanır ve kapı açılarak içeri düşer. Bir kadın aşağı inerek onu evine buyur eder. Behram ağa, teklifi kabul etmeyince de onu tehdit eder. Bunun üzerine Behram ağa mecburen teklifi kabul eder. Kadın süslenmiş püslenmiştir. Adı Leyla olan bu kadın için anlatıcı şu yorumda bulunur: “...*Vakıa kadın kısmı süslenmeli, ama süsten evvel kendisinde de bir varlık olmalı da süsü onun üzerine ilave etmeli. Yoksa maymun gibi surata düzgünü sıvacı takozu ile badana eder gibi sürseler yine bir akçe etmez. Hâfız-ı Şirazî ru-yı zibaya gazenin âdem-i lüzumundan bahşetmiş. Biz zannederiz ki gazel asıl ru-yı zibaya layık olup bed çehrelere hiç de yakışık alacak şeylerden değildir.*” (Ahmet Mithat, 2001e, 679). Görüldüğü gibi anlatıcı, güzel bir kadının süslenmesini doğru bulurken çirkin bir kadının süslenmesinin onu güzelleştirmek yerine daha da çirkinleştireceğini düşünmektedir. Bunu eleştirirken de Hâfız’ın bu sözünden düşüncesini desteklemek için faydalanmaktadır.

Ahmet Mithat’ın *Müşahedat* (1891) romanında anlatıcı, Siranuş ve Agavni’nin hikâyesini yazmaya başlar. Yazdığı kısımları da romanın kahramanlarına okur. Bir gün Siranuş, Refet ve Agavi varken yazdıklarını okur ve hepsi çok beğenirler. Daha sonraki okuduğu kısım Agavni’nin hayat hikâyesidir. Agavni’nin rahibe mektebinde okuduğu; rahibelerin taassubunun onun masum olarak kalmasını sağlaması gerekirken bu okula geldikten sonra işlerin değiştiği ifade edilir. Agavni’nin bu okulda kendisinden yaşça küçük kızları bile yüzleri gözleri açılmış bir halde bulduğunu dile getiren anlatıcı, on sekiz-on dokuz yaşındaki bu kızların içleri kurcalanıp araştırılrsa ciltlerce roman çıkacağını söyler: “...*Hem de nasıl romanlar? Emile Zola yazdıkları bir şey mi? Pol dö Kok acaba o ka'ba vasil olmuş mu? Bu mektepli matmazeller henüz cismen değilse de kalben Manon Lesko'ya nazire olabilecek romanlarda kahraman diye tasvir olunabilirler*”. (Ahmet Mithat, 2006, 146). Hikâyesinin devamında Agavni’nin bön, safderun bir kişi olmadığını vurgulayan anlatıcı, bu okuldaki arkadaşlarıyla kaynaşmaya

başladıktan sonra onun gözünün bir kat daha açıldığını, anlayışına bir kat daha genişlik geldiğini söyler. Manon Lesko'nun ne denli parayı ve lüksü seven bir kadın olduğu bilindiğinden bu alafranga kızların da onun gibi olduğu vurgulanmakta ve buradaki kızlar bu yönleriyle eleştirilmektedirler.

Ahmet Mithat'ın *Ahmet Metin ve Şirzat* (1892) romanında anlatıcı, Avrupa şehirli medeniyetinin yenilenme tarihinin İstanbul'un fethinden sonra İstanbul'dan Avrupa'ya hicret etmiş olan Rumlar tarafından önce İtalya'nın bazı alanlarına, oradan da Fransa ve Almanya'ya geçtiğini ve büyüye büyüye etrafına yayıldığını ifade eder. Öte yandan bu Avrupa şehirli medeniyeti içerisinde henüz tamamıyla herşeye sahip olamamış bulunan halkları mutsuz saymamak gerektiğini, çünkü bu şehirli medeniyetin birtakım müthiş yönleri olduğunu dile getirir. Buna göre bu halkta, henüz fenalıkların ortaya çıkmadığını vurgular. Bu nedenle de medeni Avrupalıların bile mabudu (Allahı) olanın o medeniyet olduğunu belirtir. Öyle ki bu halkın akıllılarının, edebiyatçılarının bu gerçeği görerek şunları söylediklerini ifade eder:

*“-Aman yavaş gidiniz! Ayağınızın basacağı yerleri bir güzelce yoklamaksızın basmayınız. Zira o medeniyet-i cedidenin zahiri ziynetleri yılan ziynetleri gibidir. Onun zırlı dişleri gibi, derununda saklıdır. Kendinizi o dişler ile mecruh, o semm ile mesmum etmemeye çalışınız, diye vaaz ve nasihatler verirler. Rusya'da Kont **Tolstoy**, işte bu müteyakkız, hâkim ve akillerden olup o yoldaki asar-ı münekkidanesi yalnız bütün Rusya'ca değil, bütün Avrupaca dahi celb-i enzar-ı ehemmiyet etmektedir.*

*Kırım'da bir Müslüman muharrir **Tolstoy**'un bu meslek-i müteyakkızanesine salık olarak Tatar Türkçesiyle yazmış olduğu bir makalesinde Avrupa'ca bir ineğe on beş yirmi okka süt verdirmek ve bir ineği beş altı yüz okka semirtmek derecesinde fûnun-ı maddiyenin terakki etmiş olduğunu teslim ve tahsin eylemekle beraber yüzde kaç kişinin ineği bulunduğunu sormuş idi (...) Terakkiyat-ı medeniyelerince henüz mertebe-i kemali bulmamış yerlerde açlıktan adam öldüğü asla mesmu olmak şöyle dursun geçinemediği için intihar etmiş adam dahi mesmu olmadığı halde kemalat-i medeniye yerlerinde bunlar vukuat-ı adiyeden olmak hükmünü almışlardır.”* (Ahmet Mithat, 2013, 163- 164). Anlatıcının, Tolstoy için uyanık,

hâkim ve akil demesi onun hakkındaki düşüncelerini vermektedir. Ayrıca bunu özellikle belirtmesi onun medeniyet hakkındaki düşünceleri ile kendi düşüncelerinin örtüşmesi nedeniyledir. Eleştirisi ise medeniyet algısınadır. Bu algının yanlışlığını Tolstoy'un, bir nevi kendi düşüncesinden yana olduğunu gösteren, bu yüzyıllar hakkındaki tenkitleriyle ve bu tenkitlerinin sadece Rusya'da değil tüm Avrupa'da önemli etkilerinin olduğunu belirterek desteklemektedir.

Romanda, Ahmet Metin'in coğrafya ilminin nasıl meydana geldiğini detaylı bir şekilde anlatması üzerine Neofari ve Nikolso hayrette kalırlar. Nikolso, bu bilimin yeryüzünü adım adım, karış karış gezilerek, incelenerek oluşturulduğunu belirtir. Bunun üzerine Ahmet Metin, buna evet cevabıyla birlikte herkesin başka bir amaçla dünyayı gezdiğini, incelediğini dile getirir. Ahmet Metin: *"İşte madam, gezilecek yerleri bu kadar mükemmel tanımak için değil belki bizden evvel gezmiş olanların ne kadar mükemmel tanımış ve bize de ne kadar mükemmel tanıtmış olduklarını anlayabilmek için seyahat denilen şeyi hiç olmaz ise ve **Jan Jak Russo'nun** demiş ve yapmış olduğu üzere piyade olarak icra etmelidir."* Nikolso: *"-Şu Cenovalı deli herif mi, dedi. Ahmet Metin: "-Evet o Cenovalı akıllı herif, cevabını verdi ki Ahmet'in bu sözünden ziyade asıl tavr-ı müteessiranesi Neofari'ye de, Nikolso'ya da anlattı ki meydan-ı hikmette **Volter** ile müsabaka eden **Russo'ya** deli diyenler asıl muhtac-ı tedavi mecaninden addolunur"* (Ahmet Mithat, 2013, 341). Ahmet Mithat'ın Rousseau'nun bir sözünden düşüncesini desteklemek için faydalanması ilk kez karşılaşılan bir durum değildir, çünkü onun düşüncelerini beğendiği yukarıdaki atıflarda da görülmektedir. Rousseau'ya deli denilmesini eleştirmesi, hatta asıl tedaviye ihtiyacı olanların onlar olduğunu belirtmesi bu beğenisinin en ileri noktasıdır. Rousseau'ya atıf yapması ayrıca anlatıcının bu filozofun seyahat hakkında söylediklerinin doğruluğuna kendisinin de inandığını göstermektedir. Voltaire'e atıf yapması ise ikisi arasında geçen bir müsabaka bahsi nedeniyledir. Yoksa Voltaire'e yapılan atfın burada çok fazla bir anlamı da yoktur.

Romanda Ahmet Metin, Şirzat-ı Selçuki romanını Neofari'ye anlatırken Şirzat'ın çok iyi İtalyanca bilmediğinden uzun cümle kurmayı beceremediğini ve ona Cafer El Tercüman'ın tercümanlık yaptığını söyler. Bu

şekilde Şirzat'ın İtalyanca öğrenmeye başladığını ve ona önce Cafer'in ders verdiğini; ancak ona ana-kız Dellorka'lar gibi herkesin yardım ettiğini ifade eder. Bu vesile ile bir dil öğrenmenin güçlüğünden bahseder. Bu sırada Ahmet Metin şöyle bir yorumda bulunur:

*“...İbn-i Sina, Muhuddin Arabî, Suyuti, İbn-i Rüşd vesaire gibi yüzlerce ulema-yı kadime-i şarkiyenin telifine muvaffak oldukları asarı şimdi kıyas ediyoruz da bir ömre sığamayacak kadar çok buluruz. Hâlbuki bunları başkaları yazıp da tezyid-i kadr u kıymetleri için meşahir-i mezkurenin namlarına isnat etmiş değildirler. Onlar **Alexandr Duma**'ya benzemez.*

*-Vay **Alexandr Duma** başkalarına yazdıklarını kendisine mi isnat eder idi?*

*-Öyle ya, şakirdanından birisi yazdığı roman para etsin diye üstadının ismini koymak için rica eder idi. Hatta **Alexandr Duma**'nın böyle ismini koydurmak için verdiği müsaadelerden nakden dahi istifade eylediği bile mervidir.” (Ahmet Mithat, 2013, 594).*

Şöhretinden dolayı insanların para vererek kendi romanlarına Alexandre Duma'nın adını yazdırmasını eleştiren anlatıcı, fırsatını bulmuşken bunu söyleme arzusundadır. Dil konusundaki düşüncelerini belirttiği bir sırada söylemesinin acayip kaçacağını düşünen anlatıcı, bizden önce Neofari'ye bunun Şirzad-ı Selçuki romanı ile alakasını sordurtur. Alakasını ise Şirzad-ı Selçuki'nin hayatını suistimal ve israfla geçirmedeği vurgusuyla bağlar.

Ahmet Mithat'ın *Mesail-i Muğlâka* (1898) romanında anlatıcı, Madame De Rose Bouton'un bir kadın kocası olan adamı hiç olmaz ise “kable'l-izdivac” sevmeli dediğini ve “bade'l-izdivac” olsa olsa kocasının iltifatlarına razı olacaktır fikrine katıldığını söyler. Onun kocasını ise “kable'l-izdivac” sevdiğini belirtir. Kocasının da Madame De Rose Bouton'u sevdiğini, fakat bu sevginin balayından sonra azaldığını dile getiren anlatıcı **Voltaire** atıf yaparak onun Paris'te kadınların aşk maceralarının minik romanlar oluşturacak kadar olduğunu söylediğini belirtir. **Voltaire**'in ölümünün üzerinden ise yüz sene geçtiğini ve bu sürede Paris'in ilerlediğini ifade eder; ancak ilerlemekten kastı, kadınların aşk maceralarının minik değil artık

kocaman romanlara zemin olacak kadar birden çok olduğu noktasındadır (Ahmet Mithat, 2003a, 314- 315). Anlatıcının bu durumu beğenmediği açıktır ve bunu eleştirel bir dille vermekten de çekinmez.

Namık Kemal'in *İntibah* (1876) romanında Mahpeyker, Ali beyin kendisine dönmemesi üzerine Dilaşub'a iftira atarak ondan intikam almayı düşünür. Bir gün Dilaşub hamama gider ve orada Mahpeyker de vardır. Kızın peştemal bağının yanında iki tane beni olduğunu görür. Aynı gün tesadüfen Dilaşub, kendi zevkine göre bir mektup yazmaktayken odasına Ali bey gelir: "...Elindeki kâğıdı görmek ister. Bizde bir kadın, velev **Şinasi** istidadında olsun, bu terbiye ile ne kadar güzel yazabilecek?.." (Namık Kemal, 2008, 138). Dilaşub mektupta yazdıklarını beğenmediğinden Ali beye göstermeye utanır ve kâğıdı yırtar. Anlatıcı, kadınların aldığı eğitimin yetersizliğinin farkındadır. Ve ona göre isterse bir kadın çok yetenekli olsun yeterli bir eğitim alamazsa bu yeteneğini ortaya koyamaz.

Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1889) romanında anlatıcı, Celal Bey'in kızkardeşi Tesliye'nin mürrebiyesinin dil taassubunu eleştirir. Kendi dilini üstün görmesi ve tüm insanlığın **Voltaire'in, Hugo'nun, Rousseau'nun** dilini öğrenmeye mecbur olduklarını belirtmesi, kendisinin ise on seneden beri İstanbul'da olduğu halde birkaç kelime dışında Türkçe bilmemesi anlatıcıya göre yanlıştır (Samipaşazade Sezai, 2005, 43). Anlatıcı, Tesliye'nin mürebbiyesinin Türkçenin kendine has bir edebiyatı olduğunu işittiği zaman tamamıyla güvenememişse de hayrette kaldığını ifade eder.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanında (1896) doktor ve arkadaşı, İffet'in evine gittiklerinde İffet'in kardeşinin okula gitmediğini, ablasından eğitim aldığını öğrenirler. Daha sonra çocuğun evde neler öğrendiğini sorarlar. Çocuğun, ablasından hangi dersleri aldığını saymaya başlamasıyla duydukları onları şaşırtır, çünkü İffet'in bilgisine hayran olurlar. Bu sırada İffet'in nişanlısı Latif de gelir ve konuşmaya katılır. Latif, şakayla karışık İffet'in romantikliğini eleştirir: "-Doktor beyefendi, siz bizim küçük hanıma bakmayınız. O bir romantik gibi düşünüp bir realist gibi yazmak ister... (İffet'e dönerek) Değil mi matmazel? Ne vakit Mösyö **Zola**, Akademi'ye üye seçilirse

İffet Hanım da realistliği o zaman büsbütün benimseyecek. Şimdilik yarım realisttir” (Gürpınar, 1998a, 69). İffet’in yarım realist olarak tanımlanması ilgi çekicidir. Özellikle de Zola’nın akademiye üye seçildiğinde İffet’in tam realist olacağını belirtmesi belli ki bir ironidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Mürebbiye* (1899) romanında Anjel, Vahip ve Nezahat’e ders verirken Dehri efendi ile aralarında önemli bir edebiyat konusu açılır. Dehri efendi Anjel’e şunları söyler:

“-**Andromaque** ismindeki trajedisinin ikinci perde ve üçüncü meclisinde **Racine**, kahramanlarından **Hermione’a**:

‘Mevoiyait-il de l’oeil qu’il me voit aujourd’hui’ dedirtiyor. *Hâlbuki gramerce bu mısra yanlıştır. (Yumruğu ile yazıhaneye vurarak) Çok büyük hata efendim... çok büyük... Lisanın şive kaidesinde **Racine**, o meşhur edip, ‘de l’oeil’ ile ‘il me voit’ arasına bir ‘dont’ kelimesi sıkıştırmalıydı veyahut ki ‘du meme oeil qu’il me voit’ demeliydi”* (Gürpınar, 2014b, 149).

Anlaşılan o ki Dehri efendi, kafiye ve vezin yüzünden bir mısranın, bir kelimenin veya harfin eklenmesini ve çıkarılmasını doğru bulmamakta, dili alt üst ettiğine, dilbilgisinin çiğnendiğine inanmaktadır. Bu aslında bir bakıma Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın da edebiyat anlayışıdır. Racine’e atıf yapması ve onun oyunundaki bir cümleden alıntı yapması ise yazarın Moliere gibi Racine’i de okuduğunu göstermektedir; ancak burada Racine’in dilini beğenmediği de açıktır. Burada Dehri efendinin zamanını okumakla geçirmesi, bilgili kişiliği dikkat çekicidir. Özellikle de romandan ziyade oyun yazıları okuması daha da dikkat çekicidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Metres* (1899) romanında anlatıcı, hikâyenin kahramanlarını tanıtır. Bunlardan birisi de merhum Şadi efendinin kızkardeşinin oğlu olan şair Revai beydir. Bu kişi yalıza gelip yerleşmiş ve ne yaparlarsa gitmemiştir. Bu kişinin her akşam rakı içtiğini söyleyen anlatıcı, sarhoşluğunun çekilmediğini ifade ederek ekler: “...Şiir diye yumurtladığı vezinsiz kafiyesiz bir takım saçmalıklar, edep dışılıktaki **Sürurî’nin** açık saçık yazılarını bir ahlak kitabı derecesine yükseltir. O yalıda en ziyade hicvettiği de Firuze Hanımefendiyle oğlu Hami Beydir. Bu ikisine sövüp saymaya bir

türlü doyamaz...” (Gürpınar, 1998b, 68). Meryem Dudu’ya tutkun olan Revai’nin ona da saçma sapan şiirler söyleyerek asıldığını ifade eden anlatıcı, ne dediğini ne kendisinin anladığını ne de başka birisine anlatabildiğini belirtir. Burada şair Revai, ahlaksız ve alkolik bir kişi olarak olumsuz tanıtıldığı gibi şiir yeteneğinin de olmadığı belirtilir ve Sürurî²⁴⁷ gibi edep dışı şeyler yazdığı için eleştirilir.

Romanda Parnas’a para yetiştiremeyen Müştak, borç para almak için Reyhan adlı dostundan yardım ister. Reyhan, yardımı kendisinin de Parnas’ın sevgisine ortak olması şartıyla kabul eder. Müştak, Reyhan’ın bu teklifini Parnas’a çok tutkun olduğundan ve ondan asla vazgeçemediğinden mecburen kabul eder. Reyhan’ı Parnas’la tanıştırdığında konu Fransız yazarları ve edebiyatı olduğundan Reyhan, ona bilgili gözükmek ister. Bu nedenle de Fransız edebiyatının türlü zamanlarından, “bilir bilmez” konuşur. Söz Dekadan adı altındaki topluluğa geldiğinde anlatıcı şunları söyler: *“Henüz bizde Garbın bu iflas etmiş edipleri gibi dünya ve hayattan bezginliklerini ancak o yüksek grubun anlayabilecekleri çetin fakat hazin, derin bir dille tasvir edebilecek **Paul Verlaine, Stephan Mallarme, Jean Mreas**²⁴⁸ gibi birkaç şair yetişemediğine teessüf olunur. Garaz yüzünden bizde gençlerden bazılarına ‘dekadan’ denildi, fakat bu bir hatadır. Bizimkilerdekine edebiyat iflasından denilemez, ticaret bakımından müflis olabilmek için ilk sermaye lazım. Hâlbuki o zavallıların ilk sermayeleri henüz kendilerinden başkalarınca tasdik edilmiş değil. Edebiyat meslekleri de hâlâ ‘sende de var bende de var’ yolunda boş övünmeler ile bir çeşit şarlatanlıktan ibaret zannoluyor, bu da haksızlıktır. İnsaf buyrulsun. Garp dekadanlarının yazdıklarından hemen hemen yüzde doksan kadar anlaşılması imkânsız şeyler... Lakin bizdekilerin en çetrefillerindeki şiveye uymaz ve muamma gibi terkipler yüzde yirmiyi geçer mi? Bunlara dekadanlık denmek insafa sığmaz. Aksine, bunların iftiraları karşılamak için ‘dekadan’ sözünü çeşitli tefsirlerle Türkçe kelimeler arasına girecek kadar alıştırdıkları için kendilerine teşekkür*

²⁴⁷Kast edilen şair, tarih düşürmedeki ustalığı ile hiciv ve nükteye olan düşkünlüğü nedeniyle Seyyid Osman Sürurî olmalıdır. Şair hakkında detaylı bilgi için bkz. Atilla Batur, “Seyyid Osman Sürurî” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, C.38, TDV: İstanbul, 2010, ss. 172- 173. Onun dışında bu mahlasla anılan iki şair daha vardır: Muslihuddin Mustafa Sürurî (Osmanlı alimi ve Divan şairi) ve Sürurî-i Kaşanî (İranlı sözlük yazarı ve şairi).

²⁴⁸Jean Moreas

etmek esirgenmemelidir. Bendeniz o gayretli insanlara, teşekkür payımı işte sırası gelmişken burada arz ediyorum. Bu teşekkürümün dalkavukluktan ziyade, adlarının söylenmesiyle şu değersiz eserime bir değer vermek gibi halis bir niyete atfedilmesini istirham eylerim.” (Gürpınar, 1998b, 135- 136). Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanında yeri gelmişken Batı şiirindeki dekadantlık konusuna değinmesi ilginçtir. Daha da önemlisi bizde Dekadan olmakla suçlanan Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan şair ve yazarları savunmasıdır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın hiçbir edebi topluluğa bağlı olmadığı, ayrıca edebi bir polemige girmedığı de bilinmektedir. 1897 yılında Ahmet Mithat’ın “Dekadanlar” (Gökçek, 2014, 27) başlıklı yazısıyla başlayan bu tartışmaya Hüseyin Rahmi’nin 1899’da yayımlanan bu romanında yeri gelmişken değinmesi bize onun edebi arka planı hakkında bir fikir vermektedir. Buna göre Hüseyin Rahmi, Servet-i Fünûn topluluğuna katılmamakla birlikte bu gençlerin yaptıklarını takdir etmektedir. Burada dekadantların söylediklerinin anlaşılmasında eleştirilmektedir; ancak bizde “dekadan” olarak adlandırılan Servet-i Fünûn topluluğuna haksızlık yapıldığı da vurgulanmaktadır.

Romanda Meryem Dudu ve Safvet, Müştak’ın mektubuna cevap yazdırmak için yazıcıya giderler. Girdikleri dükkânın sahibi orta yaşlı bir adamdır ve dükkânın başköşesine bir levha içinde bir dördlük asmıştır. Anlatıcı bu şiir üzerine şu yorumu yapar: “*Bu parçayı yazarların Âşık Ömer çömezleri kadar da şairlikten nasipleri olmadığı görülüyor. Ama o mısralar, büyük ve derin bir şiir olmaktan çok o dükkâncıya yakışır bir süstü. Çünkü oraya başvuranların hemen hepsi ümmü olduğundan bu levhanın onlarca yalnız bir görünüş tesiri vardı, manaca hiçbir tesiri yoktu*” (Gürpınar, 1998b, 209). Âşık Ömer’in hem Divan hem halk şiiri türünde şiirler yazdığı bilinmektedir. Bu nedenle hem yüksek zümrelere hem de halk arasında sevilen bir âşıktır. Onun eserlerinin farklı kişilerce yeniden yazılarak çoğaltıldığı ve böylece türlü varyantlarının oluştuğu da bilinmektedir. Bu levhada yazan şiiri beğenmeyen anlatıcı bu şiiri yazan kişi için “Âşık Ömer çömezleri” diyerek onların şairliklerini eleştirmektedir.

Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* (1898) romanında Tepebaşı Bahçesi’nde *Mirat-ı Şuun* gazetesi sahibi Hüseyin Baha Efendi, yazı kuruluna

bir ziyafet verir. Ahmet Cemil, bu toplantıda olmayan arkadaşı Hüseyin Nazmi'yi çekiştiren Sait'le Raci'ye bir cevap verince Raci ile arasında edebiyat üzerine bir tartışma başlar. Ahmet Cemil, *Gencine-i Edip*'in başyazarı olan arkadaşı Hüseyin Nazmi'yi savunurken Raci'ye onun şiiri bıraktıkları noktada sabit kalmış görmek istediğini ifade eder. Öte yandan Raci'nin buna imkân olmayacağına da bir türlü inanmak istemediğini belirtir. Ahmet Cemil, deha perisi olarak nitelendirdiği **Fuzûlî**'nin saf ve samimi diline sanat ve ziynet gibi iki belanın musallat edildiğini söyler. Şiirin adeta bir kuyumcu işçiliğine döndürüldüğünü dile getiren Ahmet Cemil, bu haldeki şiiri **Bakî, Nedim** gibi şairlerin bu dilden ne çıkarabileceklerine şaşırarak süslü ve yapmacık bir yükün altında zayıf, sarı ruh halinde **Veysîlerin, Nergisîlerin** ellerine bıraktıklarını; onlarınsa daha da ileri giderek Türkçeye muamma söylettiklerini ifade eder. Dört yüz seneden beri dilin üzerine yığılan bu “kof” şeylerin ise nihayet zaman ile yavaş yavaş sıyrılıp savrulduğunu belirtir (Uşaklıgil, 2001, 21- 22). Ahmet Cemil, şiirin nasıl bir dile muhtaç olduğunu anlatmak için bir sürü şey söyledikten sonra “*sanki tamamıyla bir insan olsun*” der (Uşaklıgil, 2001, 23). Bu düşünceler aslında Halit Ziya'nın da düşünceleridir ve Servet-i Fünûn şiirinin neden ortaya çıktığının adeta bir açıklamasıdır.

Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* (1898) romanında yazar- anlatıcı, kendisinin ne tarz bir yapıya sahip olduğunu göstermek ister ve bunun için de bazı ipuçları verir. Bunun için de okuduğu şeylerden örnekler vermeyi uygun görür. Bununla birlikte zamanla okuduğu bazı şeyleri beğenmediğini ve değersiz bulduğunu da belirtir. Eleştirel bir bakış vardır burada, çünkü önceleri para verip satın aldığı bu şeylere daha sonra boşa para verdiğini düşünmeye başlar: “*Bir gün idarehanede, masanın önünde oturuyordum. ‘Sevdiğim’ redifli birkaç gazeli, Fuzulî'nin ‘Bir Gazelini Tahmis’ başlıklı saçma sapan bir sözü, ‘Tiyatroda Bir Gece’ isimli bayat bir hikâyenin anlamını gözden geçirerek, bunları okumak için kaybettiğim zamana acıyarak paralarını sepete attığım sırada, ufak bir zarf gözüme ilişti...*”²⁴⁹ (Safvet

²⁴⁹ *Sevdiğim* redifli gazelinin ve *Tiyatroda Bir Gece* adlı hikâyenin kimlere ait olduklarını tespit edemedik.

Nezihi, 2012, 40). Yazar- anlatıcının, okuduğu şeylerden bahsetmesi ve bunların bazılarını değersiz bulması dikkat çekicidir.

4.2.4. Özetlemek İçin Yapılan Edebi Atıflar

4.2.4.1. Romanlara Yapılan Edebi Atıflar

Bu başlık altında yer alan atıfların dördü Ahmet Mithat'ın romanlarına aittir. Bu romanlar; *Mesail-i Muğlâka*, *Dürdane Hanım*, *Gönüllü*, *Yeryüzünde Bir Melek*'tir. Kendi eserlerine Ahmet Mithat sık sık atıf yapar²⁵⁰. Özellikle de herhangi bir konuda bilgi vermiş ve o konu yeniden gündeme gelmişse tekrardan o konuyu açıklamak yerine okuyucuları kendi eserine yönlendirerek konuyu uzatmamış olmayı ister.

Ahmet Mithat'ın *Yeryüzünde Bir Melek* (1879) romanında Şefik, Raziye'ye bir vaatte bulunmadığından ve bir müddet sonra da kendisinden ses seda çıkmadığından Raziye, İskender bey adlı bir adamla evlenir. Şefik, Paris'ten tıp tahsilini bitirip de İstanbul'a döndüğünde Raziye'nin evlendiğini öğrenince yıkılır. Bir gün Şefik, Paris'teki bir arkadaşına daha önce övdüğü ve gönderme sözü verdiği bergamut şekeri almak için Bahçekapısı'na gider. Dükkândayken yoldan Raziye geçer. Şefik, Raziye'yi takip ederek evini öğrenir. Sonra da onun evine bir kadın gönderir ve böylece mektuplaşmaya başlarlar. Bu olaydan sonra Raziye'de ve Şefik'te aşk hastalığının "nüksettiğini" belirten anlatıcı, ikisi arasındaki bu temiz aşkın sadece bu halde

²⁵⁰ Ayrıca Ahmet Mithat'ın *Karı Koca Masalı* hikâyesine de bu amaçla atıf yapıldığını belirtebiliriz. Onun Hüseyin Fellah (1875) romanında anlatıcı, bir takım kişilerin kendi sevdikleri kişiyi kendilerinden başka kimsenin sevmesini asla istemediklerini, bunun karşısında olan takımın ise kendi sevdiklerinin dünya nazarında dahi sevilen ve rağbet edilen olmasından, fakat o sevilen nazarında sadece kendilerinin tercih edilen ve seçilen olmasından lezzet aldıklarını dile getirir. Şehlevend'in ikinci kısımdan olduğunu belirten anlatıcı, kendisinin ilk kısımdan olduğunu söyler. Bu birinci kısımdakileri şu şekilde açıklar: "...Mahbubu filhakika güzel olmadığı halde yine onu sevmeye cebr-i nefis eder bir takımdır ki bu yolda olan muhabbetin derece-i lezzetini anlamak isterseniz 'Karı Koca Masalı' serlevhali hikâyemize müracaat buyurmalısınız. Ama diyeceksiniz ki bir adam kendisi filhakika başka bir fikirde bulunup da yazdığı hikâyede dahi onun zıddı olan bir fikir ile muhakemata girişmek ne demektir?.." (Ahmet Mithat, 2000e, 593). Soru sorarak ve cevabını kendisi vererek anlatımını gerçekleştiren anlatıcı, sevdiği çirkin olduğu halde onu sevmeye kendisini zorlayan kişilerin sevgilerinin lezzetli olduğunu düşünür ve bunu en güzel şekilde kendisine ait olduğunu belirttiği *Karı Koca Masalı* adlı hikâyesinde bulabileceğimiz bilgisini verir. Bu eserinde bunu ispatladığını düşünen anlatıcı konuyu uzatmak istemediğinden bu eserine atıf yapma yoluna gider.

kalmadığını ve şehveti de içerdiğini vurgulayarak şunları ekler: “*Maahaza şu cümleyi muterizeye bakıp da hissiyat ve hevesât-ı şehiyenin dimağı ihlâl edecek mertebelerdeki şiddetinden ibaret bulunan aşkı, asıl aşktan addetmiyoruz zannolunmasın, ‘Hasan Mellâh’ serlevhasıyla yazdığımız diğer bir hikâyede, Paris’te güzerânını haber verdiğimiz bir meclis-i müşâfihede Michelet isminde bir zatın mâhiyyet-i aşka dair serdeylediği efkâr ve mülâhazatı gözümüz önünden ayırmamalıyız...*” (Ahmet Mithat, 2000a, 19- 20). Burada anlatıcı, *Hasan Mellah* adlı eserine aşkın mahiyeti hakkında bilgi alabilmemiz için atıf yapar ve konuyu böylece uzatmamış olur.

Ahmet Mithat’ın *Dürdane Hanım* (1882) romanında Acem Ali ile Sandalcı Sohbet arkadaş olurlar. Acem Ali, Sancalcı Sohbet’e bundan sonraki bir gece o nereye gitmek isterse oraya gideceklerini, birlikte eğleneceklerini ve parayı da kendisinin ödeyeceğini söyler. Sohbet, (...) oteline giderek her eğlencelerini orada yapmayı teklif eder. Acem Ali bu fikri kabul edince Sohbet, bir zaman bir beyefendinin kendisini oraya götürdüğünü anlatır. O beyefendinin ise artık Galata’ya tenezzül etmeyerek Beyoğlu’na gitmeye başladığını belirten Sohbet, eğer Acem Ali de buradan usanırsa onun mutlaka Beyoğlu’na devam edeceğini söyler. Kendisi içinse Galata’dan daha kibar bir yer bulunamayacağını vurgular. Anlatıcı, burada şu yorumu yapar: “*Bundan evvel Henüz Onyedî Yaşında serlevhasıyla kaleme almış olduğumuz bir romanda Beyoğlu’nun eğlence mahallerine dair kari’lerimize epeyce mufassal malûmat vermiştik. Bu defa Galata’nın eğlence mahalleri hakkında o mikyasta tafsilât vermeyeceğiz...*” (Ahmet Mithat, 2000m, 560). Anlatıcının Beyoğlu’nun nasıl bir yer olduğunu daha önce *Henüz On Yedi Yaşında* romanında detaylıca anlattığını ve Galata’nın nasıl bir yer olduğunu anlayabilmek için orayı bilmemiz gerektiğini söylemesi kendi romanına atıf yapmasına neden olmaktadır. Beyoğlu’nu bildikten sonra ise Galata’nın Beyoğlu’na göre daha kötü yerler olduğu bilgisini vermektedir.

Ahmet Mithat’ın *Gönüllü* (1897) romanında anlatıcı, kurban bayramında kullanılan bıçakların bir sonraki bayrama kadar temzilenip, kurulanıp saklandığını ve bu âdete “bıçak silimi” adının verildiğini belirtir. Zamanla bu âdete mecazî bir anlam yüklendiğini ve Ramazan ayı geldiğinde perhize girildiğinden bir ay içki içilemediğini ve bu bir ayın ibadetle

geçirildiğini ifade eder. Bu nedenle de Ramazan gelmeden önce içkiye düşkün olanların gözleri arkada kalmaması için son bir kez bir güzelce içildiğini anlatır. Anlatıcı, bu bıçak siliminin Rumeli'nin Rum, Bulgar, Ulah gibi Nasraniye ahalisinden ve en çok da Rumlardan geçtiğini tahmin eder ve şunları söyler: "...*Vakıa buralarda ve bahusus Avrupa'da ve Avrupa'nın da bir zaman Venedik şehrinde görülen karnavalları derecesinde karnaval yapmak Rumeli için hasbe'z-zaman mümkün olamaz idiye de, büyük perhize girileceği zaman bir hafta kadar evvel vur patlasın çal oynasın âlemlere girmekten ibaret bulunan karnaval adetleri her yerin kabiliyelerine göre bilcümle ahal-i Nasraniyye nezdinde az çok vardır. 'Karnaval' sernamesiyle bir vakit yazmış olduğumuz bir büyük romanda, buna dair iktiza eden tafsilat-tarihiyyeyi ita eylemiştik. Karilerimizden arzu edenler, muhtaç olanlar, tafsilat-ı mezkureye müracat eyleyebilirler...*" (Ahmet Mithat, 2000i, 215- 216). Anlatıcının bu eğlenceleri karnavallara benzetmesi *Karnaval* eserine atıf yapmasına neden olmaktadır. Bu esere bakanların karnavalın ne türlü bir eğlence olduğunu öğreneceklerini ve "bıçak silimi" adlı eğlenceyi de anlayacaklarını düşünmektedir.

Ahmet Mithat'ın bir diğer romanı *Mesail-i Muğlâka*'da (1898) Abdullah Naifi, Montesque'yü köprüde Rosette'yi rahatsız ederken görür. Bu yüzden ona bir güzel tokat atarak onun yere serilmesini sağlar. Montesque, Abdullah'a tehditvari bir şekilde onu tanıdığını ve hesabını dostlar vasıtasıyla sonuçlandıracağını belirtir. Montesque, doğruca tıbbiyeli arkadaşlarının olduğu kahvehaneye gider. Olayı arkadaşlarına şu şekilde anlatmaya başlar: "*-Bu akşam nehrin öte tarafına gidiyordum. Orsay rıhtımında bir grisette! (Paris'te Bir Türk romanında grisettelerin hâli ber-tafsil yazılmıştır.) Hem de ne güzel şey! "Şu kar tufanı esnasında âlâ bir sayd!" dedim. Derhal bir ilân-ı aşk! Derhal bir taama davet!"* (Ahmet Mithat, 2003a, 336) Görüldüğü gibi Montesque'nün cümlesi içerisine anlatıcı dâhil olarak grisetteler hakkında bilgi almaları için okuyucuları kendi romanı *Paris'te Bir Türk'e* yönlendirmektedir. Buradaki tüm atıflardan da anlaşıldığı gibi Ahmet Mithat romanlarında herhangi bir konuda bilgi vermişse aynı bilgiyi tekrar ederek okuyucuyu sıkmak istemez. Öte yandan bu konuyu daha önce dile getirdiği

romanlarını okumamış olanların ve dolayısıyla da bu bilgiyi edinememiş olanların olduğunu varsayarak o bilginin geçtiği romanlarına atıf yapar.

4.3. ROMANLARIN ÖN SÖZLERİNDE YER ALAN EDEBİ ATIFLAR

Bilindiği gibi ön sözler kitap hakkında bazen başlı başına bir bilgi bazen de kitaba dair ipuçları veren kısımlardır. Bilimsel kitaplarda bu kısımda kitabın yazılış amacından bahsedilir ve bu konuda daha önce yapılan çalışmalar hakkında bilgiler verilir. Roman, hikâye ve şiir gibi edebi türlerde ön söz pek rastlanmayan bir durumdur; ancak romanımızın kuruluş yıllarında yazarlar sık sık ön sözler yazmışlardır. Bu da yeni öğrenilen ve var edilmeye başlanılan roman türü için doğal karşılanabilir. Tanzimat yazarları, roman türü hakkındaki görüşlerini, yazdığı romanını hangi edebi akım içinde değerlendirdiğini belirten ön sözler yazmışlardır. Bazen bu ön sözlerin romanın konusu etrafında geliştiği, hatta romanın bir bölümü gibi düzenlendiği de görülmektedir. Dolayısıyla üzerinde çalışılan ilk dönem romanlarının ön sözlerine de “edebi alıntılar ve atıflar” açısından bakmanın uygun olacağı düşünülmüş ve bu doğrultuda üçüncü bölüm eklenmiştir. Bununla birlikte ön sözlerde edebi alıntılara rastlanmadığından sadece edebi atıflar için bir başlık açılmıştır.

Ahmet Mithat *Kafkas* (1877) romanının “Mukaddime”sinde eseri önce tiyatro tarzında yazdığından, fakat bu üç perdelik oyunda “yüreğinde uyananları” tamamen tasvir edemediğinden söz eder. Bu duyguların kendisine Çerkez olan annesinden geçtiğini, Kafkasların henüz coğrafyadaki yerini dahi bilmediği yaşlarda bu ismi annesinden duyduğunu söyler: “*Şunu da haber vereyim ki hikâyenüvislik fikrini dahi yalnız şimdi Kafkasya’ya sevk etmiyorum. Bundan beş altı sene mukaddem dahi fikrim ol tarafa başvurmuş ve “Firkat” serlevhasıyla “Letâif-i Rivâyât” miyanında neşrelediğim bir hikâyeyi Çerkezlilik içinde yazıp o zaman okuyanlara beğendirmiştim. Fakat bu defa Kafkas’a atf ve isnatla yazmasını heves eylediğim şu hikâyeye, “Firkat” serlevhalı hikâyeye makis olmayacaktır. Esas maksadım hikâyemi o kıt’a-i celîlede bu defa hiss-i akdes-i hürriyyetperestînin ne suretle uyanmış*

olması 282aninin282 üzerine bina ederek bu eser-i âcizâneyi şu vak'a-i fevkalâdeden bir yadigâr bırakmaktır. Bu emeli sûret-i vücûd ve husule nasıl getirebileceğimi hiç sormayınız? Zira işte bu sayfadan bed' ile husule getirmeye başlayacağım. Okur da görürsünüz.” (Ahmet Mithat, 2000b, 161). Görüldüğü gibi Ahmet Mithat, *Firkat* hikâyesinde de Kafkasya'ya ve Çerkezliğe değindiğini; ancak *Kafkas* romanında bunlardan farklı olarak Ruslara karşı özgürlükleri için savaşan Çerkezlerin hikâyesini anlatacağını belirterek romanının yazılış nedenini bize verir. Ahmet Mithat'ın bu romanı yarım kalmıştır. Savaş için iki tarafın karşı karşıya geldiği kısımda, bir bakıma romanda aksiyonun en yüksek olduğu yerde, roman kesilmiş ve devamı da gelmemiştir.

Süleyman Musli (1877) romanının “Bir Muharirrin Bir Muhatap-ı Mefruz İle Muhaveresi” adını taşıyan ön sözünde Ahmet Mithat, “muhatap” ve “muharrir” adını verdiği iki kişiyi karşılıklı konuşurmak suretiyle kendi düşüncelerini açıklar. Muhatap, bir zaman eli kalem tutanın da tutmayanın da kitap yazmaya başladığını, şimdiyse yeni bir şeyler çıkmadığını ve bu işte en devamlısı anlatıcı olduğu halde onun da bu işten el çektiğini söyler. Bunun üzerine “muharrir” yani Ahmet Mithat, çıkacak olan romanını adeta müjdeler. Muharirrin ve muhatapın konuşmalarında Ahmet Mithat'ın birçok romanına atıf yapılır. Bir bakıma *Süleyman Musli*'nin kurgusuna da dâhil edilebilecek bu tartışma, aynı zamanda Ahmet Mithat'ın roman teorisi etrafındaki fikirlerini de ortaya koymaktadır:

*“Muhatap: -Korkarım yine meydana koymak üzere yeni bir şey hazırladınız. Fakat **Hasan Mellah** serlevhalı hikâyenizi geçmez.*

*Muharrir: -**Hasan Mellah**'ın sair hikâyelere rüchanı hakkında şimdiye kadar pek çok adamlardan sözler işittim. Lakin suret ve 282aninin282-i rüchânına dair ettiğim istizâhâta kemâ-liyle muvafık cevap alamadım. Pek çoğunun efkârı bu hikâyenin memleketimizde yazılmış olan yerli hikâyeler meyanında en büyük bulunmasından dolayı müreccah tutulacağından ibaret kalıyor.*

Muhatap: -Ben hikâyenin suret-i tertib ve tasvirine bakarım. Hikâye denilen şey yalnız bir zatın sergüzeşt-i ahvâlinden ibaret kalırsa, ona hikâye demekten ziyade bir tercüme-i hâl demek yakışık alır.

Muharrir –Bu sözünüzü tamamıyla kabul ve tasvib ederim.

*Muhatap: -Hüseyin Fellah dahi pek güzel bir romandır. Lakin doğrusunu ister misiniz? O hikâyenin en büyük bir kusuru zemininin müsaadesi derecesinde tafsilli yazılmamasıdır. Eğer Şehlevend’in, Ömer’in, Civelek’in, haydutlar reisi Ahmed’in ve bizzat **Hüseyin Fellah**’ın ahvâl-i husûsiyyesi luzûmu kadar tafsilât ile şubelendirilmiş bulunsaydı, o da **Hasan Mellah** gibi bir eser-i azîm olmak mertebesini ihrâz ederdi.*

*Muharrir- **Paris’te Bir Türk**’e ne dersiniz?*

Muhatap –Pek mükemmel! Paris’e gidecek olan Türk’ü bu asr-ı hâzırda göndermek matlûb olduktan sonra bundan âlâsı yazılamaz diye dava etseniz, kimse size itiraz ile hak kazanamaz. Hikmet-i İslâmiyye mükemmel, hikmet-i 283aninin283 âlâ. Hissiyât-ı insâniyyeye diyecek yok. Nukât-ı işvebâzâne insanı gerçekten mütehasıs edecek bir surette. Fakat onun da bir kusuru var.

Muharrir –Neresi?

*Muhatap –Madem ki **Paris’e bir Türk** gönderecektiniz, niçin bundan bir asır mukaddem göndermediniz de asr-ı hâzırda gönderdiniz? Paris’in bundan bir asır mukaddemki ahvâli böyle bir hikâye için hâl-i hâzırdan daha pek çok ziyade müsaitti (Ahmet Mithat, 2000n, 394- 395).*

Muhavare devam ederken muhatap şu anda yazmakta olduğu hikâyeye nasıl bir mukaddime koyacağını sorar:

*Muhatap –Bu hikâyeye de **Hasan Mellah**’a koyduğunuz gibi bir mukaddime koyacak mısınız? Ve o mukaddimedede dahi itiraz için kârilerinize hak verecek misiniz?*

Muharrir –Hayır efendim! Bu hikâyeme başka bir mukaddime koyacağım. İşte şu muhaveremizi mukaddime ittihâz eyleyeceğim. Her serbest fikir, her eseri muahezede haklı olduğu gibi, bunu dahi muahezede haklı olmak zarurîdir” (Ahmet Mithat, 2000n, 396).

Muharririn verdiği cevap oldukça dikkat çekicidir ve bir bakıma romanda görülen yeni bir tekniktir. Romanın ön sözü olan tartışmayı romana

koyacağını söylemesini postmodern romanın üst kurmaca tekniğinin öncülü saymak mümkündür. Ayrıca ön sözdeki tartışmadan bazı sonuçlara da ulaşılabilir: Ahmet Mithat, olay örgüsü üç- beş hikâyeye dayanan ve konusunu tarihten alan romanları usta roman olarak adlandırmaktadır. Karakter yaratma konusunda da oldukça dikkatlidir, fakat kahramanlarının iç dünyalarının analizine çok eğilmediği de ortadadır. Ahmet Mithat'ın en büyük yanlıgısının gerçekçiliği arayış noktasında olduğu ifade edilebilir. O, zemini tarihe dayanan romanları gerçekçi olduğunu düşündüğü için değerli bulmaktadır. Öte yandan gerçekçilik üslupla alakalı bir durumdur. Yazarın bunu fark edememiş olmasını ise o dönemde çevrilen ve okunulan Batılı romanlara dayandırabilmek mümkündür.

Ahmet Mithat, *Haydut Montari* (1888) romanının “İfade-i Mahsusa” başlıklı ön sözünde romanının tercüme olmadığını özellikle belirtme ihtiyacı duyar: “*Bu serlevha ile karilerimizin nazar-ı rağbetlerine arz eylediğimiz şu roman bir tercüme değildir. Ahiren meydânı intişara 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*” (Ahmet Mithat, 2003f, 5). Öte yandan anlatıcı, bu yoldaki diğer eserleri gibi bu hikâyesini de hangi memlekette ve zamanda geçiyorsa ona dayandırdığını, zamanın ve mekânın doğal hallerine uygun bir şekilde olması için özen gösterdiğini dile getirir. Romanının telif olduğunu özellikle vurguladıktan sonra bu romanın zaman, mekân ve olaylar bakımından ne kadar gerçekçi olduğunu ifade eder. Romanlardaki tuhaflikları, acayip tesadüfleri, garip sırları sanatın önemli öğeleri olarak kabul etmez. Ona göre roman, her günkü doğal gözlem derecesinde sade olmalı, fakat konusu yüksek ve açıklamaları okuyucunun gerçek menfaatlerini “hayrete düşürecek” derecelerde faydalı olmalıdır. Aynı mukaddimede sözü yine *Hasan Mellah* romanına getirerek yazılmasındaki arka plana atıf yapar. *Hasan Mellah* ile şu anda yazmakta olduğu *Haydut Montari*’yi karşılaştırır: “*Bir vakit **Monte Cristo** hikâyesinden aldığımız gayretle **Hasan Mellâh**’ı yazdığımız gibi. Vakıa **Hasan Mellâh**’ın plânı **Monte Cristo**’nun plânı kadar vâsi değildi. Bu **Haydut Montari** romanının plânı da naziresi ittihaz*

eylediğimiz “Simon ve Marie” romanının plânı kadar vâsi değildir. Ancak **Hasan Mellâh**’ın havi olduğu vukuat **Monte Cristo**’nun vukuât-ı mütazammînesine nispetle ihtimalâta daha ziyade karib olduğu gibi, bu Haydut Montari romanının tahavvü-lâtı da Simon ve Marie romanının müştemilâtına nispetle hakayık-ı tabüyyeyekreb görüleceğini 285aninin ümit eyleriz”. Daha sonra sözü kendi yazarlığının başka bir cephesine getirir: “Yazı makinesi” diye şöhret aldırılmış değil miyiz ya? Ta’bir-i âherle bir yazı amelesiyiz. İşçi kısmına nasıl iş ismarlanır ise o yolda işleyip hele mahsulünü o işi sipariş edenlere beğendirmeye de muvaffak olur ise, bundan büyük sevinç tasavvur edilebilir mi? Zannedersenek bu işi bize sipariş edenler kimler olacağı sual buyurulacaktır. O suali “mukadder” farz edelim de cevabım da şimdiden verelim. Siparişçimiz “rağbet-i âmmе”dir. **Xavier de Montépin**’in bin esrarı bir ukdede cem ederek, bin tesadüfü bir noktaya bağlaması 285anin-i Osmaniyeden bir cemm-i gafîr nezdinde mazhar-ı takdir olduğunu görünce velev ki pek acizâ-ne, 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 oğluna, kâh **Octave Feuillet**’ye, kâh **Richebourg**, kâh **Gaboriau**’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” (Ahmet Mithat, 2003f, 5-7).

Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları (1888) romanının “Mukaddime Makamında İki Söz” başlıklı kısmında Ahmet Mithat, edebiyatımızın geçirdiği tadilat sebebiyle ortaya çıkan türlü türlü münazaralar ve mücadelelerin en tuhafının fenni şiirlere ait olanı olduğunu ifade eder. Bazı şairlerin fenni sanatı yanlış anlayıp tuhaf ve gülünç şeyler yazdıklarını söyler. Edebiyatın fenni olmasındaki amacın edebiyatçıya yakışır hayallerin meşhur fenlerin görüşünden edilecek “ihtisasat” üzerine tasviri demek olduğunu vurgulayarak bu fenni ilerlemenin henüz pek gerisinde olduğumuzu vurgular. Bu nedenle de biraz daha zaman geçmesi gerektiğini söyler ve ekler: “Edebiyatın şiirden maada cihetlerinden ve bilhassa roman vadisinde fünundan istimdat Avrupaca gittikçe terakki etmektedir. Jules Verne nam

müellif bütün romanlarını fûnun-ı şetta esası üzerine bina ederek karilerinin o kadar mazahr-ı rağbeti olmuştur ki mergubiyetin bu derecesi sair romancıların hiçbirisinde bulmak kabil olmaz. Ancak bizim “Fenni Bir Roman” serlevhasıyla başlamış olduğumuz şu eser, **Jules Verne**’in romanlarından birisinin tercümesi değildir. Amerika’da birçok tetkikat ve keşfiyat ile uğraşmayı bir cinnet derecesinde ileriye vardırılmış etıbbaya ta’likan Oscar Mişon nam Fransız muharririn kaleme almış bulunduğu “Aşk ve Galvonplasti” nam makalesini esas ittihaz ederek şu romanı kaleme almaktayız” (Ahmet Mithat, 2002c, 551).

Gürcü Kızı Yahut İntikam (1889) romanının “Methal” başlıklı giriş kısmında ise Ahmet Mithat, önce Afrika, Amerika ve Avrupa kıtaları içerisinde İstanbul’un merkezi bir yeri olduğundan ve gazetelerde bu şehrimize gelen seyyahların çokluğunun dikkati çektiğinden bahseder. Bu seyyahların daha çok Beyoğlu’ndaki otellerde kaldıklarını söyler. Bundan iki sene önce bu seyyahlardan birisiyle tanıştığını ve anlatacağı bu hikâyenin de bu kişiyle gerçekleştirilen tesadüfi bir sohbet sonucunda ortaya konulduğunu bildirir: “Velev ki tesadüfi olsun bu mülâkat bizim için ne kadar nafi olmuştur ki işte ezcümle “**Gürcü Kızı**” namıyla şu romanı vücuda getirmeye sebab-i müstakil olmuştur (...) Evvelki sene bir gece Beyoğlu’nda Hotel Ruvayal’da misafir kalmaklığımız icap eylemişti. “Tabldot” denilen umumî sofrada taam edilirken Yanya tarafının Hristiyan Arnavutlanndan olup şark ve garp elsine ve ulûmuna vukûf-ı tâmmiyle temeyyüzeylemiş bulunan bir dostumuz o zamanlar yazıp neşretmekte bulunduğumuz “**Arnavutlar Solyotlar**” nam romanımızı medih ve sena ile bize iltifat eyliyordu (...) Dostumuz Hristiyan Arnavut diyordu ki: Hakikat bu **Arnavutlar Solyotlar** romanına esası sırf hayal üzerine mebni bir hikâye nazarıyla bakmak eser-i mezkûrun kadrini takdir edememek demektir. Vakıa romandaki acâyib ve garâib-i 286anini akılların sıhhatine kanaat edemeyecekleri kadar müsteb’idâttan görülür ise de cümlesi tamamıyla sahih ve vaki olduğu şimdilerde bile oraları gezip ahvâil-i kadîmenin 286anini-i mevcûdesini tetkik edenler nezdinde müsellemdir (Ahmet Mithat, 408- 409).

Görüldüğü gibi Ahmet Mithat, *Arnavutlar Solyotlar* romanında hayâl ürünü olarak görülebilecek şeylerin aslında öyle olmadıklarını orayı gezip görenlerin anlayabileceğini belirtmektedir. Tarihte birtakım olaylara rast gelindiğinde bunların orada yaşayan halkın tabiatlarına ve adetlerine kıyaslanarak yazılacak olursa muhteşem eserlerden sayılacak romanlar ortaya çıkabileceğini ifade etmektedir. Öyle ki hayâl yazarların, olmadığı halde olmuş gibi varsaydıkları şeylerin bile bu kadar garip ve acayip şeyler olamayacağını ve onların bunu düşünmekten bile aciz kalacaklarını dile getirmektedir.

Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi (1890) romanının "Muharririn İfâdesi" başlıklı kısmında Ahmet Mithat, kendi yazarlık hikâyesine atıflar yapar; ilk yazdığı hikâye "**Letâif-i Rivâyât sernâme-i umûmîsi altında cemeylediği hikâyât-ı muhtasaranın birinci cüzündeki "Sû-i Zan"**dır (Ahmet Mithat, 2003g, 621). Yazarlık bir hizmettir; okurları eğlendirmek, bilgilendirmek romanın asli görevidir: "*Seyahat-i fikriyyemiz payitahta da münhasır kalmadı. Zaman oldu ki sevgili karilerimi vilâyât-ı şâhânedede de dolaştırdım. Hudûd-ı mukaddese-i Osmanıyyemizin haricine bile çıkarttım. Asr-ı hâzıra hasr-ı seyahat etmeyerek ömr-i beşerin maziye doğru imtidâdı demek olan tarih âlemine sokup ömürlerini bi't-tatvîl cevîlângâhımızı tevîf eyledim. Kâh Süleyman Muslî'ye 287aninin287 karilerimizi Mezopotamya Çöllerinde, Filistin vadilerinde gezdirip, İstanbul'un Rûm-ı şarkî âlemlerinde bulundurdum. Kâh Hüseyin Fellâh ile beraber Cezayir dayıları içine saldırap kâh oldu ki Hasan Mellâh'ın seyahat-i 287aninin ve 287aninin287i287e refik ederek Akdeniz'in gerek deninunda ve gerek sevâhilinde cevelânlar ettirdim aralık Paris'e gönderdiğim Nasûh'a kendilerini arkadaş ir bir Osmanlı'nın kendi nokta-i nazar-ı hikmetinden oîü Paris'in habâyâ-yı sahîhasını temaşa ettirdim* (Ahmet Mithat, 2003g, 621- 623).

Ahmet Mithat, bu ön sözünde romanlarının coğrafyalarının genişliğini adeta övünerek sıralar. Bu onun bir yazar olarak farklı coğrafyalarda geçen romanları önemseydiğini ve değerli bulunduğunu da bize göstermektedir. Bunun yanı sıra insana ait farklı duyguları bir arada yaşatabilmeyi önemli bulduğu gibi okuyucularını tarih, fen, sanat, felsefe konuları hakkında da

bilgilendirdiğini vurgulaması onun romanı bir araç olarak gördüğünü ortaya koymaktadır.

Gönüllü (1897) romanının “İfade” başlığı altında yer alan kısımda Ahmet Mithat, uluslar arası olayların en büyüklerinin savaşa ait olan olaylar olduğunu belirtir. Savaşlar bittikten sonra ise olayların her yönünün kaydedildiği zabıt kâğıtlarının tarihe birçok zeminler, sermayeler hazırladığı gibi insanın hayallerine dahi geniş meydanlar açarak bu sayede birçok menakıba da sebep ürettiğini dile getirir. (Ahmet Mithat, 2000i, 196). Ahmet Mithat, Osmanlı ile Yunanistan arasında gerçekleşen savaşın kazanılması sonucunda uyanan şevk ile bu romanını kaleme aldığını belirtir. Ayrıca bu romanının milli roman olduğunu ifade eder, çünkü olayın gerçekleştiği yerin Serfiçe ile Yenişehir arası olduğu gibi olayın gerçekleşme zamanının da savaşın gerçekleşme zamanına tesadüf ettiğini vurgular.

Mesail-i Muğlâka (1898) romanının “İfade” başlığı altında yer alan kısımda ise Ahmet Mithat, bir yazarın romanını kendi memleketi dışındaki bir yere dayandırmasının yasak olmadığını belirtir. Yazarın romanını dayandıracığı memleketin “maddi ve manevi halleri” hakkında gerektiği kadar bilgisi olmasının yeterli olacağını ifade eder. Daha önce yazdığı romanlarına atıfta bulunur: *“Muharrir-i âciz şimdiye kadar “Hasan Mellâh” gibi “Paris’te Bir Türk” gibi “Demir Bey” gibi “Acâyib-i Âlem” gibi bir hayli romanlarını Avrupa memâlik-i muhtelifesine isnat ve talik eylemiştir. Bunların kâffesinde ait oldukları mahallerin hâlleri hakikate tamamıyla muvafık olarak tasvir edildiği temine hacet görülemez. Zira aklâm-ı intikad bilcümle asarımızı temyiz etmiş olduğu ve her mıntıkada bunların birçok cihetlerine birçok diyebilecek şeyler bulduğu hâlde hakikate muvafakatlan aleyhine kimse bir şey diyememiştir.* (Ahmet Mithat, 2003a, 303). Ahmet Mithat, bir romanın memleket dışında yazılmasının onu millilikten çıkardığını, ancak faydalı olmasına engel olmadığını dile getirir. Güzellikleri öğrenebilelim ki taklit edelim, çirkinlikleri ve günah olan şeyleri öğrenelim ki çekinelim ve uzak duralım, der. Ahmet Mithat’ın millilikten anladığının üslupla alakalı bir şey olmadığı, coğrafya merkezli olduğu burada açık bir şekilde görülmektedir.

Ahmet Metin ve Şirzat Yahut Roman İçinde Roman (1892) romanının “İfadecik” başlıklı önsözünde Ahmet Mithat bize şunları söyler: “*Bu romanda aza-yı vakanın kâffesi sırf hayalidir. Bu eşhasa isnat olunan vakayi ve sergüzeştler dahi sırf hayalidir. Fakat vakayiin istinat eyledikleri fûnun ve sanayi ile tevarih ve coğrafya vesaireye dair irat olunan malumat ve mülazahat sırf hakikattir. Malumat ve mülazahat-ı mezkure hususunda Jules Verne tanzir olunmaktadır. Ol Jules Verne ki yazdığı hikayat-ı seyyahiyeyi Ahmet İhsan Bey oğlumuz hemen tamamına karip bir surette lisanımıza nakleydiğinden karilerimizin malumu ve pek marufu olmuştur. Vakayiin hayaliyeti cihetinde de Alexandre Dumas tanzir olunmuştur. Ol Alexandre Dumas ki Monte Cristo’su bizim Osmanlılık âleminde romancılığın ilk meşki olarak ondan beri de Monte Cristo makamına kail olabilecek ve onu unutturacak hiçbir roman daha ne yazılmış ne de tercüme olunmuştur. Bu hikâye musavver olmayacaktır fakat fevaid ve menfai-i fenniyesinden istifade ve intifa cihetini temine medar olmak için iktizasına göre şekiller ve planlar ve haritalar ilave olunacaktır. Gayret bizden, Tefik Allah’tan!” (Ahmet Mithat, 2013, 9).*

Burada yazarın romandaki olayların ve maceraların hayali olduğunu özellikle vurgulaması dikkat çekicidir. Bu henüz o dönem okuyucusunun romandaki gerçeklikle gerçek hayattaki gerçekliği ayırt edemediğinin açık bir göstergesidir. Bununla birlikte sanata, tarihe ve coğrafyaya dair verilen bilgilerin gerçek olduğunu söylemesi ise onun tamamen “yalan” olmadığını ispatlama çabası olarak görülmelidir. Bilindiği gibi Ahmet Mithat, okurunu eğitmeyi bir görev olarak görür. Bunları da hayali kılsa okuyucusunun kendisini okumayacağını düşünmüş olma ihtimali vardır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar *Şık* (1889) romanının “Ön söz”ünde, romanını ilk ne zaman yayınladığından başlayarak romancılık serüveninde geçirdiği aşamaları ve Ahmet Mithat’ın karşısına nasıl çıktığını anlatır. *Şık* romanının “Tercüman”da tefrika edildikten sonra tanınmaya başladığını ifade eder. Hüseyin Rahmi, otuz yıl aradan sonra romanını gözden geçirdiğinde ne safça satırlar, ne ilkel felsefeler, ne çocukça tuhafıklar, ne basit tasvirler bulunduğunu görerek bunun o zaman neden bu kadar rağbet gördüğünü Ahmet Mithat’a sorar. Ahmet Mithat, ona eserlerin en büyük faziletinin

okuyanları kahkahâlârla güldürmek olduğunu söyler. Devamında Hüseyin Rahmi, şu değerlendirmeyi yapar: “Ünlü **Moliere, Le Medecin Volant**²⁵¹ adlı piyesini genç yaşında yazmış. Bir Fransız eleştiricisi bu eser hakkında fikrini bildirirken, ‘İşte bu **Medecin Volant, Medecin Malgre Lui’nin**²⁵² taslağıdır’ diyor. Bu hikâyesindeki Şatırzade Şöhret Bey de kendisinden on yedi yıl sonra doğan Şıpsevdi kahramanı Meftun beyin çekirdeğidir” (Gürpınar, 2014a, 26).

Hüseyin Rahmi Gürpınar *İffet* (1896) romanının “Önsöz”ünde ise şunları söyler: “Gerçekçilik mesleğine uymaya uğraşp **Zola’yı** kendilerine önder sayan genç yazarlar bu romanda hayatın bayağılıklarına değinen uzun uzadı ayrıntılara rastlamayacaklarından dolayı belki yazarına karşı kınama tenezzülünde bulunurlar. Edebiyatımızı Fransız edebiyatıyla oranlamaya kalkışmak, ölçü bakımından, Marmara ile Okyanus’u bir sanmak derecesinde aşırı, ölçü dışı bir yanlışlık olur. **Sefiller’in Jerminal’lerden, La Dam o Kamelya’ların Nana’lardan** önce yazıldıklarına bakılır ve güneşin, bir ülkenin doğusundan yüzünü göstermedikçe göğün en yüce doruğu olan semtüreise yükselmeyeceği düşünülürse, realizme uygun bir yer hazırlamak için işe hiç olmazsa romantikliği okşar ılımlı bir yoldan girişmek gerekeceğinden hiçbir insafli kişi duraksamaz. Böyle düşünerek bu doğal düzene uyduğumuzdan dolayı kınanmayacağımızı sanırım: Fransa’nın eski ünlü ozanlarından **Boileau’nun**: ‘Kimi gerçek olur ki gerçeğe benzemez’ anlamındaki ünlü dizesi uyarınca, bir olayın pek az görülenlerinden olması, gerçekliği bozamaz. Bununla birlikte bu romana temel olanlar başından sonuna değin gerçektir. Saklanmadan söylenmesi gereken bir eksiği varsa o da yazarının tüm beceriksizliğidir.” (Gürpınar, 1998a, 27).

Hüseyin Rahmi, ön sözde kendi yazarlığını, eleştirmenlerin tutumlarını, anlattıktan sonra bir edebi anlayışın yerleşmesi için zamana ihtiyaç olduğunu ve kendi romanındaki romantik niteliklerin geçiş süreci ile ilgili olduğunu vurgular. Emile Zola’nın *Germinal* ve *Nana* romanlarına atıf yaparak, realist romanın ilmi kaynaklarının henüz Türkiye’de bulunmadığını ima eder. Ayrıca

²⁵¹ Uçan Hekim ya da Gezici Hekim.

Bkz. http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_M%C3%A9decin_volant (10.12.2014)

²⁵² Zoraki Tabip.

Hüseyin Rahmi'nin bu önsözü neden romantik bir eser yazdığını eleştiriler kendisine yöneltilmeden önce açıklama ihtiyacını göstermektedir.

Samipaşazade Sezai *Sergüzeşt* (1889) romanının "Mukaddime"sinde romanının ilk tefrikasında gençlerin kendisini ilgiyle karşıladıklarını söyler. Sözü Abdülhamit dönemine getirir ve memleketteki yeteneklerin istibdadın dumanları arasında kaldığını vurgular. Bu zor senlerde kendisi de yazıhanesinin önünde hafiyelerin ayak seslerini duymuş; penceresinden kendisini gözetleyen kaplan bakışları görmüştür. Otuz beş sene önceki hayata dair şunları söylemiştir: :

*"İntizara kalmadı bak iktidar
Kuşe-i uzlette oldum ihtiyar
İntizarım hep vatan ikbalidir
Kaldı bir düşman elinde tarumar
Bu vatanda gördüğüm her gün benim
Ah u efgan ile hal-i ihtizar
Karşı durdum lütfuna, tehdidine
Mertlikle işte ettim iştihar.*

Küçük Şeyler'le *Rumuz'ul-Edebi'yi neşrederek Paris'e hicretle yedi sene Şuara-yı Ümmet gazetesinde mücadele ettim*" (Samipaşazade Sezai, 2005, 2). Bunları söylemesinin nedeninin bir yazarın yazdığı veya daha önemli olarak yazmadığı şeyleri anlamak için onun bulunduğu çevreyi ve kuşatıldığı etkilerin ve üzüntülerin nüfuzunu sunmak olduğunu vurgular. Öte yandan büyük eserlerin histen ziyade fikir ile yazıldıklarını ve hissini üstün geldiği eserlerin kadınlaştıklarını ifade eder. Buna örnek olarak da Endülüs'teki Arapların mimari güzelliklerini göstererek şunları söyler: *"Bu kadar kesb-i rikkat eden bir büyük medeniyetin ve yalnız yüksek görebileceği bir rüyyı huş-rüba-yı şiire dalmış Arapların, benim büyük Sadî'min: 'Heme âdemi zade budend likin/ Çü gürgan-ı be-hunhar key tiz cengi' dediği insanların arasında bahusus o zamanki haşin İspanyolların içinde bekayab olamayarak Endülüs'ü terke mecbur edileceklerini, kendi sanayi-i 291aninin291i, lisanını bilenlere söyler. (...) Namık Kemal'in üslubunda ecdadından tevarüs eden cihangirlik hassesi vardır (...) Kemal'deki meal:*

Medhalinde olunca Türk fikir ve kalbinin bütün malazime ve ihtiyacı o menba-ı dehadan gidiyor. Cezrinde ilhamın bütün hazain ve cevahiri o irfan âlemine dökülüyor. O cezr-i meali ve 292aninin kemale getirdiği incilerden bir tanesi de Süleyman Nazif'tir. O da ırkının bütün ateşleri kalbinde, şark güneşinden mamul üslubu kaleminde olduğu halde her türlü tecavüze karşı Türk hudud-ı irfanına vaz'edilmiş bir nigeşban-ı edebiyatta mektep gibi gelip geçen modalar, itikatlar gibi efsanelerin fevkinde nümayan olur. (Samipaşazade Sezai, 2005, 3- 4). Samipaşazâde Sezai, Namık Kemal'in ve Süleyman Nazif'in eserlerini birer zafer takı gibi görmektedir. Yazarın bu ikisinin üsluplarını beğendiği anlaşılmalı beraber asıl olarak onların metinlerindeki fikri boyuta dikkat çektiği görülmektedir.

Karabibik (1890) romanının "Kârinime" başlıklı mukaddimesinde Nabizade Nazım, okuyucularına *Karabibik*'in realist bir roman olduğunu söyler. Ona göre "**Emile Zola** gibi, **Alfons Daudet** gibi realistlerin romanlarının, hep çirkinliklerle, ahlaksızlıklarla dolu olduğu kanısında olanlar, şu '*Karabibik*'i okudukları zaman kanılarını düzeltereklerdir" (Nabizade Nazım, 2004, 7). Ön söz de atıf yapılan yazarlar, realizmin en önemli isimleridir ve Nabizâde Nazım'ın hayranlık duyduğu yazarlardır. Ön sözde ima edilen ismin Ahmet Mithat olma ihtimali yüksektir, çünkü Ahmet Mithat realist romancıların daima fuhuşa dair yazdıkları görüşündedir. Ahmet Mithat'la Nabizade Nazım'ın "realizm" etrafındaki tartışmaları hatırlanırsa *Karabibik*'in yazılma sebebinin, Ahmet Mithat'ın realizm hakkındaki olumsuz fikrini çürütmek olduğu söylenebilir.

Fatma Aliye'nin *Muhadarat* (1892) romanının "Kariin-i Kirama" başlığı altındaki ön sözünün yazarı Ahmet Mithat'tır. Ön söze başlanırken George Ohnet'in *Volonte* adlı eserini bir kadının tercüme ettiği; ancak adını gizlediği ve bunun çok fazla tartışmaya neden olduğu belirtilir. Osmanlıda bu kadar iyi Fransızca bilen kadın olamayacağından tutun da bir kadının bu tarz roman çevirmeye ne dil anlamında gücünün yeteceği, ne de buna Osmanlı ahlak kurallarının izin verebileceği yolunda bir sürü tartışma olur. Bunun sırf kitap daha fazla satılsın diye reklam amaçlı yapıldığını söyleyenler bile olmuştur. Bu tercüme yapan kadın Fatma Aliye

Hanım'dır ve Cevdet Paşa'nın kızıdır. Bu durum ortaya çıkınca da bu eseri Fatma Aliye Hanım'ın erkek kardeşi Ali Sedat Beyin tercüme ettiği söylenmiş, kimileri onu bile yetersiz bularak Ahmet Cevdet Paşa'nın kaleminden çıktığını belirtmişlerdir. Bu tartışma sırasında Fatma Aliye Hanım, kendisine olumlu yaklaşan *Tercüman-ı Hakikat* gazetesine teşekkür etmiş ve bu bir dostluğun doğmasına sebep olmuştur. *Tercüman-ı Hakikat*'te Fatma Aliye Hanım'ın *Nisvan-ı İslam* adlı eserinden sonra *Muhadarat* romanının da bu suretle kendilerine başvurularak yayımlandığı açıklanır. Fatma Aliye Hanım, bu romanını kusurları varsa Ahmet Mithat düzeltsin diye ona yollamıştır, fakat Ahmet Mithat onda hiçbir kusur bulamadığını ifade etmiştir. Ahmet Mithat, Fatma Aliye'nin meziyetlerini vurguladığı romanın ön sözünde; "*Bir rub asırlık sanatımız bizim için eşref-i muvaffakiyattan olmak üzere bazı muhadderat-ı Osmaniye'nin tabakat-ı maarif-i şettadan hangi meratibe kadar varmış olduklarını bize keşfettirmiş bulunduğu Volonte tercümesinin daha ilk cüzlerini gördüğümüz zaman bu kudretin bir Osmanlı hanımı için inanılmayacak derecelerde fevkalade bir kudret olmadığı ilk müşahedelerimiz sırasına geçmişti. İmdi **George Ohnet**'nin eserini lisan-ı Osmaniye bihakkın nakleden bir zatı görünce onu kamuslar yardımıyla roman tercüme eden acezeye kıyas edip o noktada kalmak yirmi yirmi beş yıllık bir romancı için kabil olur mu?" diyerek Fatma Aliye'ye sahip çıkar. (Fatma Aliye, 2012, 7- 11). Ön sözden anlaşılacağı üzere Ahmet Mithat'ın Fatma Aliye Hanım'ı Türk okuyucusuna tanıtmaya arzusu açıktır. Bu amaçla önce onun George Ohnet'ten çevirdiği *Volonte* tercümesi ve bu vesile ile Fransızca yeteneği üzerinde durur, daha sonra da okuması için kendisine gönderilen *Muhadarat* romanında hiçbir kusur bulamadığını belirtir.*

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

5. 1. SONUÇLAR

DÖNEM	EDEBİ ALINTILAR		EDEBİ ATIFLAR			
	A. DOĞU EDEBİYATI	B. BATI EDEBİYATI	A. DOĞU EDEBİYATI		B. BATI EDEBİYATI	
TANZİMAT DÖNEMİ YAZARLARI			1. Yazara/Şaire Yapılan Atıflar	2. Esere/Anlatıya Yapılan Atıflar	1. Yazara/Şaire Yapılan Atıflar	2. Esere/Anlatıya Yapılan Atıflar
AHMET MİTHAT	Hâfız-ı Şirazi (18 beyit) Sadî-i Şirazi (3 beyit,	Fransız şairinden 1 beyit (Şiirin kime ait olduğunu tespit	Ahmet Mithat (4 defa)	Hasan Mellah (18 defa) Paris'te Bir Türk (5	Victor Hugo (25 defa) (François Marie	Don Kişot (Cervantes- 26 defa)

2 dörtlük)	edemedik)	Sadî-i Şirazi (4 defa)	defa)	Arouet) Voltaire (21 defa)	Robinson Cruzoe (Daniel Defoe- 14 defa)
Nefî (3 beyit, 1 dörtlük)		Hâfız-ı Şirazi (4 defa)	Binbir Gece (5 defa)	Alexandre Dumas Pere (16 defa)	Kamelyalı Kadın (Alexandre Dumas Fils- 4 defa)
Fuzûlî (3 beyit)		Aziz Efendi	Felatun Beyle Râkım Efendi (3 defa)	Jean Jacques Rousseau (12 defa)	Monte Kristo Kontu (Alexandre Dumas Pere- 4 defa)
Yusuf Kenan Paşa (1 beyit)		Saib	Hüseyin Fellah (3 defa)	Alfred de Musset (9 defa)	Telemak (Fenelon- 4 defa)
Fatih Sultan Mehmet (1 beyit)			Hafız Divanı (3 defa)	Miguel de Cervantes (9 defa)	Pol ve Virjini (Bernardin de Saint Pierre- 3 defa)
Sünbülzade Vehbî (1 beyit)			Gülistan (2 defa)	Honore de Balzac (7 defa)	Fakir Bir
Mütenebbî (1 beyit)			Pend-i Attar (2 defa)	(Jean Baptiste) Racine (7 defa)	
Şem'î (1 beyit)			Mihnetkeşan (2 defa)		
2 ayrı dize (Divan Şiirinden alıntılanmışlardır;					

	<p>ancak şairlerini tespit edemedik)</p> <p>1 dörtlük (Divan şiirinden alıntılanmıştır; ancak şairin kim olduğunu tespit edemedik.</p>			<p>Demir Bey Yahut İnkışâf-ı Esrar (2 defa)</p> <p>Arnavutlar Solyotlar (2 defa)</p> <p>Firkat (2 defa)</p> <p><i>Letâif-i Rivayât</i> (2 defa)</p> <p>Karı Koca Masalı</p> <p>Henüz On Yedi Yaşında</p> <p>Karnaval</p> <p>Gürzü Kızı Yahut İntikam</p> <p>Acaib-i Âlem</p>	<p>Emile Zola (11 defa)</p> <p>Paul de Kock (5 defa)</p> <p>Friedrich Schiller (4 defa)</p> <p>Octave Feuillet (3 defa)</p> <p>William Shakespeare (3 defa)</p> <p>Jules Verne (3 defa)</p> <p>Alexandre Dumas Fils (3 defa)</p> <p>Nicolas Boileau (2 defa)</p> <p>Pierre Corneille (2</p>	<p>Delikanlının Hikâyesi (Octave Feuillet- 3 defa)</p> <p>Manon Lesko (Abbe Prevost- 3 defa)</p> <p>Sefiller (Victor Hugo- 2 defa; bir kere Mesaib-didegân adıyla)</p> <p>Meryem Çiçeği (Yazarını tespit edemedik)</p> <p>Soletillo (Honore de Balzac) [Bu adla Fransızca yayımlanan veya Türkçeye çevrilen</p>
--	--	--	--	--	---	---

				<p>Sû-i Zan</p> <p>Süleyman Muslî</p> <p>Muhayyelât (Aziz Efendi)</p>	<p>defa)</p> <p>Xavier de Montepin (2 defa)</p> <p>George Sand (2 defa)</p> <p>F. Rene de Chateaubriand</p> <p>François Fenelon</p> <p>P. Joseph Proudhon</p> <p>Daniel Defoe</p> <p>Alphonse de Lamartine</p> <p>Alphonse Karr</p> <p>(Charles-Louis de Secondat)</p>	<p>Balzac eserine rastlamadığımızda n onun hangi eserinin kast edildiğini bulamadık]</p> <p>Bir Mahkûmun Son Günü (Victor Hugo)</p> <p>Paris en Amerique (Amerika'da Paris-Edouard Rene de Laboulaye)</p> <p>Nouvelle Heloise (J. J. Rousseau)</p> <p>Kafkas Esirleri (Xavier De</p>
--	--	--	--	---	--	--

					Montesquieu Sofokl Homore de Muste (Bu kişinin kim olduğunu tespit edemedik) Lev Tolstoy Emile Gaboriau (Louis René Quentin de Richebourg de Champcenez) Richebourg	Maistre) Âlim Karılar (Moliere) Zor Nikâh (Moliere) Nana (Emile Zola) Şeytan Kaya [Şeytan Kayası Burnu] [Eugene Sue) Alexandre Stradella (Friedrich von Flotow)
AHMET	Şayi Mustafa Bey (1	YOK	YOK	YOK	YOK	

RASİM	beyit) 1 beyit (Divan şiiirinden alıntılanmıştır; ancak şairini tespit edemedik)					
FATMA ALİYE	Mevlanâ (3 beyit) Sadî-i Şirazi (1 beyit) 1 beyit (Divan şiiirinden alıntılanmıştır; ancak şairini tespit edemedik) 1 dize (Divan şiiirinden alıntılanmıştır; ancak	YOK	YOK	Mesnevi (Mevlana Celaleddin Rumî) Yusuf ile Züleyha	Eugene Sue George Ohnet	Yedi Ölümcül Günah (Eugene Sue) Telemak (Fenelon)

	şairini tespit edemedik)					
FAZLI NECİB	Namık Kemal (1 beyit) 1 beyit (Divan şiirinden alıntılanmıştır; ancak şairini tespit edemedik)	YOK	Nedim	YOK	YOK	
ELİF. MİM.	Kafzade Faizi (1 beyit)	YOK	YOK		YOK	
EMİN NİHAT	Bursalı Cenânî (1 beyit) 1 beyit (Divan şiirinden	YOK	YOK	Leyla ve Mecnun (2 defa)	YOK	

	alıntılanmıştır; ancak şairini tespit edemedik)					
HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR	3 dördlük (Halk şiiirinden alıntılanmıştır; ancak şairlerini tespit edemedik) 2 beyit (Divan şiiirinden alıntılanmışlardır; ancak şairlerini tespit edemedik) 1 beşlik (Halk şiiirinden alıntılanmıştır; ancak şairini tespit	Victor Hugo (dördlük) Charles Vignier (serbest nazım)	Sürûrî Âşık Ömer	Leyla ve Mecnun (13 defa) Karagöz ile Hacivat (4 defa) Kerem ile Aslı (3 defa) Tutînâme (2 defa) Hubannâme (Enderunlu Fazıl- 2 defa) Ferhat ile Şirin Defter-i Aşk	Moliere (14 defa) Alexandre Dumas Fils (8 defa) Lamartine (3 defa) Emile Zola (2 defa) Victor Hugo Paul Bourget Guy de Maupassant Voltaire Corneille	Kamelyalı Kadın (4 defa) Üç Silahşörler (Alexandre Dumas Pere- 3 defa) Les Precieusesridicules [Dudukuşları/Gülü ç Kadınlar/Kadınların Acaiplikleri) (Moliere- 3 defa) Nana (2 defa) Medecin Volant

	edemedik) 1 altılık (Halk şairinden alıntılanmıştır; ancak şairini tespit edemedik)			(Enderunlu Fazıl) Zenannâme (Enderunlu Fazıl) Âşık Garip Gülistân (Sadî-i Şirazî)	J. J. Rousseau Racine Charles Vignier Paul Verlaine Stephane Mallarme Jean Moreas	[Gezici Hekim] (Moliere- 2 defa) Gülistan Medecin Malgre Lui [Zoraki Tabip] (Moliere) Les Amours du Chevalier de Faublas [Fablas Şövalyesi] (Jean- Baptiste Louvet de Couvray) Les Aventures d'un garnizon [Bir Garnizonun Maceraları] (Kime ait olduğunu tespit
--	--	--	--	--	--	--

						<p>edemedik)</p> <p>Un Mari trompe [Aldatan Koca] (Kime ait olduğunu tespit edemedik)</p> <p>Les Amours du Lit (Yatak Aşkları) (Kime ait olduğunu tespit edemedik)</p> <p>Les Tableaux vivants [Canlı Levhâlâr] (Kime ait olduğunu tespit edemedik)</p> <p>Mensonges [Bir Kadının Yalanları]</p>
--	--	--	--	--	--	--

						(Paul Bourget) Kalbimiz (Guy de Maupassant) Angelo (Victor Hugo- Piyes) Don Kişot Andromeque (Racine) Sefiller (Victor Hugo) Germinal (Emile Zola)
MEHMET CELAL	Âşık Ömer (1 beyit) Dertli (1 beyit)	YOK	Fuzûlî Nefî	Kerem ile Aslı (7 defa) Âşık Garib ile	W. Shakespeare V. Hugo	Sefiller Kamelyalı Kadın

	1 dize (Divan şiiirinden alıntılanmışlardır; ancak şairini tespit edemedik)		Naîli Şeyh Galib	Şahsenem (4 defa) Leylâ ile Mecnûn (2 defa) Şâh İsmail ile Gülizâr (2 defa) Zaloğlu Rüstem	A. de Lamartine B. de Saint Pierre	Amori (Alexandre Dumas Pere Graziella (Alphonse de Lamartine) Pol ve Virjini Atala Romeo ve Julyet (W. Shakespeare)
MEHMET VECİHİ	YOK	YOK	YOK	Ferhat ile Şirin Leylâ ile Mecnûn	YOK	
NABİZADE NAZİM	YOK		YOK		Emile Zola Alphonse Daudet	Monte Kristo

<p>NAMIK KEMAL</p>	<p>22 beyit (Divan şiiirinden alıntılanmışlardır; ancak şairlerini tespit edemedik)</p> <p>4 dize (Divan şiiirinden alıntılanmışlardır; ancak şairlerini tespit edemedik)</p> <p>Şeyh Galib (4 beyit)</p> <p>Nedim (3 beyit)</p> <p>Bakî (2 beyit)</p> <p>Nevîzade Ataî (2 beyit)</p> <p>Fuzûlî (1 dörtlük, 1</p>	<p>YOK</p>	<p>Nevîzade Ataî (2 defa)</p> <p>Şeyh Galib (2 defa)</p> <p>Hâfız</p> <p>Câhiz</p> <p>Bakî</p> <p>Şinasi</p>	<p>Fuzûlî Divanı (4 defa)</p>	<p>YOK</p>
------------------------	---	------------	--	-----------------------------------	------------

	<p>beyit)</p> <p>Hatemî (1 beyit)</p> <p>Câhiz (1 beyit)</p> <p>Hâfız-1 Şirazî (1 beyit)</p> <p>Belîğ (1 beyit)</p> <p>Şayi Mustafa Bey (1 beyit)</p>				
<p>PAŞABEYZA DE ÖMER ALİ BEY</p>	<p>8 dördlük (Halk şiiirinden alıntılanmışlardır; ancak şairlerini tespit edemedik)</p> <p>Şair Celâl (1 dördlük)</p> <p>1 beyit (Halk</p>	<p>YOK</p>	<p>Şair Celâl</p>	<p>YOK</p>	<p>YOK</p>

	<p>şairinden alıntılanmıştır; ancak şairini tespit edemedik)</p> <p>1 beyit (Divan şairinden alıntılanmıştır; ancak şairini tespit edemedik)</p>					
SAFVET NEZİHİ	<p>Faik Ali Ozansoy (2 serbest nazımlı şiir)</p> <p>1 Serbest nazımlı şiir (Servet-i Fünun şiirinin duyuş tarzına benzemektedir, fakat şairini tespit edemedik)</p>	YOK	<p>Fuzûlî</p> <p>Faik Ali (Ozansoy)</p>	<p>“Sevdiğim” redifli bir gazel (Şairini tespit edemedik)</p>	Guy de Maupassant	<p>Bel Ami (Guy de Maupassant)</p> <p>Not: Ayrıca <i>Tiyatro’da Bir Gece</i> adlı bir hikâyeye de atıf yapılmıştır, fakat bu eserin kime ait olduğunu tespit</p>

						edemediğimizden Doğu veya Batı edebiyatı diye ayıramadık.
SAMİPAŞAZA DE SEZAI	YOK		Sadî-i Şirazî Namık Kemal Süleyman Nazif	Küçük Şeyler (S. Sezai)	Voltaire V. Hugo J. J. Rousseau	Pol ve Virjini (4 defa)
SELMA RIZA	Abdülhak Hamit Tarhan (serbest nazım)	YOK	YOK		YOK	
RECAİZADE MAHMUT EKREM	Enderunlu Vâsıf (6 beyit, 7 dize)	YOK	Enderunlu Vâsıf (9 defa)	Vâsıf Divanı (Divan-ı Eşâr adıyla 2 defa, Vâsıf Divanı adıyla 1 defa)	A. de Lamartine (6 defa) Pierre Jean de Beranger (2 defa)	Graziella (10 defa) Manon Lesko (5 defa) Lezavantür dö

					Alphonse Karr Johann Wolfgang von Goethe J. J. Rousseau Moliere	Foblas (4 defa) [Foblas Şövalyesinin Maceraları] Nouvelle Heloise (J. J. Rousseau- 3 defa) [Yeni Helen] Kont dö Bokas (3 defa) [Kast edilen Boccacio'nun Decameron adlı eseri olmalıdır] La Chute d'un ange (A. De Lamartine- 3 defa) [Bir Meleğin Düşüşü] Secrétaire des
--	--	--	--	--	--	--

						<p>Amants (2 defa) [Kime ait olduğunu tespit edemedik]</p> <p>Pol ve Virjini (2 defa)</p> <p>Kamelyalı Kadın (2 defa)</p> <p>Werther (Goethe) [Genç Werther'in Acıları]</p> <p>Ihlamular Altında (Alphonse Karr)</p> <p>Calypso [Kalipso]</p>
ZAFER	9 beyit (Divan şiirlerinden)	YOK	YOK	YOK	YOK	

HANIM	alıntılanmışlardır; ancak şairlerini tespit edemedik) 1 kıta (Divan şiiirinden alıntılanmıştır; ancak şairini tespit edemedik) Ederunlu Vâsıf (1 beyit) Koca Râgıp Paşa (1 beyit) Nefî (1 beyit)			
DÖNEM	EDEBİ ALINTILAR	EDEBİ ATIF		

SERVET-İ FÜNUN YAZARLARI	A.DOĞU EDEBİYATI	B. BATI EDEBİYATI	A. DOĞU EDEBİYATI		B. BATI EDEBİYATI	
			1. Yazara/Şaire Yapılan Atıflar	2. Esere/Anlatıya Yapılan Atıflar	1. Yazara/Şaire Yapılan Atıflar	2.Esere/Anlatıya Yapılan Atıflar
HALİT ZİYA UŞAKLIGİL	1 beyit (Divan şiiirinden alıntlanmıştır; ancak şairini tespit edemedik)	YOK	Nefî (4 defa) Fuzûlî (2 defa) Bakî (2 defa) Nedim (2 defa) Nabî Şeyh Galîb	Mesnevî Hüsni ü Aşk	Lamartine (9 defa) Musset (9 defa) V. Hugo (5 defa) A. Dumas (2 defa) Paul Verlaine (2 defa) Paul Bourget	Geceler (A. de Musset) Bir Asır Çocuğunun Sergüzeşti (A. de Musset) Temaşalar (V. Hugo) Tefekkürat

					Goethe	(Lamartine)
					Schiller	Raphael
					John Milton	(Lamartine)
					Myron	Not: Hırsızın Kızı
					Sully Prudhomme	ve Bir Ferište'nin
					François Coppee	Sükûtu adlı
					Slyvestre Edward	hikâyelerin
					Young	kime/kimlere ait
					Edmond Haraucourt	olduklarını tespit
					Mendes	edemediğimizden
					Racine	hangi edebi alana
					Corneille	(Doğu veya Batı)
						dâhil olduklarını
						bilemiyoruz.

HÜSEYİN CAHİT YALÇIN	Namık Kemal (1 beyit)	YOK	YOK	Şah İsmail Kerem İle Aslı Âşık Garip Âşık Ömer	Alphonse Karr George Ohnet Xavier de Montepin Emile Gaboriau	Kadınlar (Alphonse Karr) Det dö Hen? (George Ohnet'nin hangi eserinin kast edildiğini tespit edemedik) Boccacio (Sadece Madam Sandra Pakar'ın tiyatro oyunu olduğu belirtilmiş; fakat hangi Boccacio eseri olduğu belirtilmemiştir. Biz de bu eseri tespit edemedik)
----------------------------	--------------------------	-----	-----	---	---	--

Yukarıdaki tablodan hareketle 1870- 1908 arasında yayımlanan Türk romanları “edebi alıntılar ve atıflar” açısından şu şekilde değerlendirilebilir:

1) 1870- 1908 arasında yayımlanan Türk romanlarındaki edebi alıntılarının tamamına yakını şairlerden yapılmıştır. Bu şairlerin neredeyse hemen hepsi Divan ve Doğu şairindedir.

2) Divan şairinden toplam yüz dokuz (beyit, dize ve dörtlük şeklinde); Doğu şairinden ise yirmi dört (beyit ve dörtlük şeklinde) şiir alıntısı yapılmıştır.

3) Romanlarda en çok Hâfız-ı Şirazî'nin (on dokuz beyit) ve Enderunlu Vasıf'ın (altı beyit ve yedi dize) şiirlerinden alıntı yapılmıştır. İkisinden sonra en fazla alıntı yapılan şairler Fuzûlî (dört beyit ve bir dörtlük), Sadî-i Şirazî (üç beyit ve iki dörtlük), Nefî (dört beyit ve bir dörtlük) ve Şeyh Galib'dir (dört beyit). Ayrıca Şayi Mustafa Bey, Mevlana ve Nedim'den (üçer beyit); Baki ve Nevizade Ataî'den de (ikişer beyit) şiir alıntıları yapılmıştır. Bu durum roman yazarlarının, şiirde geleneği tercih ettiklerini açıkça ortaya koymaktadır.

4) Şairlerinden alıntı yapılan diğer şairler Yusuf Kenan Bey, Bursalı Cenânî, Mütenebbî, Hatemî gibi daha az bilinen şairlerdir. Bu şairlerden alıntı yapan roman yazarı Ahmet Mithat'tır. Bu durum Ahmet Mithat'ın şiirde geleneği tercih ettiğini göstermektedir. Ayrıca Namık Kemal'in *İntibah* romanında Divan şairinden yirmi iki beyit alıntılanması; Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında yine Divan şairlerinden olan Enderunlu Vasıf'tan altı beyit ve yedi dize alıntılanması bu iki roman yazarının da şiirde geleneği tercih ettiklerini açıkça ortaya koymaktadır.

5) Tanzimat yazarlarının kendi çağdaşlarından da (Şinasi, Muallim Naci, Namık Kemal, Abdülhak Hamit Tarhan, Faik Ali Ozansoy gibi) alıntı yaptıkları görülmektedir. Onların bir kaynak olarak kendi çağdaşlarına yönelmeleri önemli bir ayrıntıdır.

6) Batı şairinden ise sadece üç romanda alıntı yapılmıştır. Bunlar; bir Fransız şairinden alındığı belirtilen, fakat şairini tespit edemediğimiz Osmanlıca bir beyit (Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek*) ile Charles Vignier'den (Hüseyin Rahmi, *Metres*) ve Victor Hugo'dan (Hüseyin Rahmi, *İffet*) Fransızca asıllarıyla alıntılanan şiirlerdir. Bu, roman yazarlarının yeni bir

tür olan romanda şiir açısından Batılı kaynakları tercih etmediklerini gösterir. Buna göre geçmişin köklü kültürel birikimi yazarların hafızalarında canlı bir şekilde yaşamaktadır. Şiirin oluşturduğu hayal dünyası ve değerler sistemi oldukça geniş bir zamanın ürünüdür. Bilindiği gibi şiirin romana göre köklü bir geçmişi vardır. Onun oluşturduğu hafızaya ve imajlar dünyasına aşina olan roman yazarları, her ne kadar kendilerini yeni bir tür olan romanın temsilcisi olarak görsele ve hatta bazıları eski şiiri sert bir şekilde eleştirseler de onu bir kaynak olarak kullanmaya devam etmişlerdir. Bu normal bir durumdur, çünkü zihniyet değişimi bir anda gerçekleşebilecek bir durum değildir. Bu yüzden romancılarımız ne zaman bir karakterinin veya bir olayın tasvirine yönelseler akıllarına Divan ve Doğu şiiri gelmiştir.

7) Halk şiirinden fazla alıntı yapılmamasını da Divan şiirinin bu güçlü etkisine bağlamak mümkündür. Romanlarda halk şiirinden toplam on dört şiir (beyit, dördlük, beşlik ve altılık şeklinde) alıntısı yapılmıştır. Halk şiirinden alıntı yapan yazarlar Hüseyin Rahmi Gürpınar (üç dördlük, bir beşlik, bir altılık) ve Paşabeyzade Ömer Ali Bey'dir (sekiz dördlük, bir beyit). Ayrıca her iki yazar Divan şiirinden de ikişer beyit alıntılarını yapmışlardır. Bu durum onların şiirde halk şiirinden beslenmeyi tercih ettiklerini göstermektedir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın orijinal diliyle Fransızca alıntılı olduğu şiirler ise onun Batı şiirini de takip ettiğini ve ondan bir kaynak olarak yararlanmaktan çekinmediğini göstermektedir.

8) Hüseyin Rahmi'nin *Metres* romanında yeri gelmişken Paul Verlaine'ne atıf ve ondan bir şiir alıntısı yapması; bu vesile ile batı şiirindeki Dekadanlık konusuna değinmesi ve bizde Dekadan olmakla suçlanan Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan şair ve yazarları savunması önemli bir ayrıntıdır. 1897 yılında Ahmet Mithat'ın "Dekadanlar" başlıklı yazısıyla başlayan bu tartışmaya Hüseyin Rahmi'nin 1899'da yayımlanan bu romanında değinmesi ve Servet-i Fünûn topluluğuna katılmamakla birlikte bu gençlerin yaptıklarını takdir etmesi önemlidir. Bütün bu unsurlar onun edebi arka planını göstermeleri bakımından dikkate değer edebi alıntı ve atıflardır.

9) Selma Rıza'nın Abdülhak Hamit Tarhan'dan (bir şiir), Safvet Nezihî'nin ise Faik Ali Ozansoy'dan (iki şiir) ve şairini tespit edemediğimiz bir şairden (biir şiir) alıntılı olduğu serbest nazımlı şiirler bu iki şairin yeni şiiri

kaynak olarak kullanmayı tercih ettiklerini gösterdiği gibi bir bakıma edebi zevklerini de ortaya koymaktadır.

10) Vurgulanması gereken önemli bir husus ise Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanının edebi kaynaklar açısından Tanzimat romanlarından farklılık arz etmesidir, çünkü bu romanda edebi zevkin değiştiği Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi üzerinden açık bir şekilde verilmektedir. Bu aslında Halit Ziya ve neslinin zihniyet değişiminin romanlarda açık bir şekilde bildirimidir. Romanda önceleri pek beğenilen Divan şairlerinin şiirlerinin roman kahramanları Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi'ye yaktırılması ve onların yerine önceleri Lamartine, Hugo, Musset gibi romantik şairlerin geçmesi, sonraları ise Prudhamme, Coppe, Haraucourt, Slyvestre, Mendes ve Verlaine gibi şairlerin okunması tesadüfi değildir. Bu açıdan edebiyatta yeniliği aramaya başlayan ve eskiye bir itiraz olarak doğan Servet-i Fünûn topluluğunun, bu romanda su yüzüne çıktığı görülmektedir. Bu durumun özellikle şiir üzerinden verilmesi ise daha dikkate değerdir, çünkü köklü bir şiir geleneği vardır; fakat bunun sarsılması, yıkılması ve yenilenmesi zorunludur. Halit Ziya'nın özellikle Paul Verlaine yaptığı atıf bu açıdan oldukça önemlidir.

11) Servet-i Fünûn yazarlarında edebi alıntı neredeyse yok denecek kadar azdır. Sadece Halit Ziya Uşaklıgil ve Hüseyin Cahit Yalçın birer beyit alıntılamaşlardır. Bu, Tanzimat ve Servet-i Fünûn yazarları arasındaki önemli bir farklılıktır. Tanzimat yazarları yeni bir türü uygulamaya çalışırken köklü Divan şiirinden ve Doğu geleneğinden ve ayrıca etkisi altında kaldıkları Batılı eserlerden ve yazarlardan/şairlerden faydalanmışlar ve bunu eserlerinde ortaya koymaktan çekinmemişlerdir. Bunda roman konusundaki acemilikleri etkili olmuştur denilebilir. Servet-i Fünûn yazarları ise batıyı, daha çok üslup açısından örnek aldıklarından eserlerinde buna ve dolayısıyla da tekniğe önem vermişlerdir denilebilir.

12) Tanzimat yazarlarının Divan şairlerinden anlamı ve kurguyu güçlendirmek ve bazen de eleştiri yapmak için faydalanmalarına karşın Servet-i Fünûn şairlerinin Divan şiirinden alıntı yapmamaları (Hüseyin Cahit Yalçın *Hayal İçinde* ve Halit Ziya Uşaklıgil *Mai ve Siyah* romanında sadece birer beyit alıntılamaşlardır) kültürel hafızanın zayıfladığını göstermesi

bakımından da önemlidir. Dahası Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında Ahmet Cemil'e önceleri beğendiği Fuzûlî, Bakî, Nedim, Nefî, Nabî gibi şairlerin şiirlerini yaktırması ve yerlerine Paul Verlaine, Lamartine, Musset gibi şairlerin geçmesi şiirdeki edebi zevkin değiştiğini ve kültürel hafızanın Doğudan Batıya kaydığını da göstermektedir.

13) Önemle belirtilmesi gereken bir diğer husus ise fert ve onun ruh hallerinin Türk romanında var olmadığı Tanzimat döneminde, yazarların en büyük başvuru kaynağının Divan şiiri olmasıdır. Buna örnek olarak Ahmet Mithat'ın *Felâh-ı Beye Rakım Efendi* romanında Can'ın, Namık Kemal'in *Cezmi* romanında hem Cezmi'nin mizacının verilmesinde hem de Adil Giray ile Perihan'ın birbirlerine olan hislerinin anlatımında, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanında İffet'in duygusal yapısını ortaya koymada, Mehmet Celal'in *Küçük Gelin* romanında Celal'in şairane bir kişiliğe sahip olduğunun belirtilmesinde şiirlerden faydalanılmıştır. Hüseyin Rahmi bunlardan farklı olarak *İffet* romanında İffet'in şair ruhlu karakterini verebilmek için geleneksel şiirin yanı sıra Hugo'nun *Angelo* piyesinden de şiir alıntısı yapmıştır. Namık Kemal'in *İntibah* romanı ise hepsinden farklıdır. Oradaki şiir alıntılarının kimileri konunun birer özetini vermek amaçlı oldukları gibi kimileri de kişilerin ruh hallerini yansıtmak amaçlı kullanılmışlardır.

14) Edebi atıfların da bazı durumlarda aynı amaçlarla yapıldığını belirtmek gerekir. Örneğin *Demir Bey Yahut İnkışaf-ı Esrar* romanında Pol ve Virjini'ye yapılan atıf Mustafa Kamerüddin ve Polini arasındaki aşkın saflığını vurgulamak amacıyla olduğu kadar ikisi arasındaki hisleri anlatmada da kullanılır. Bu durum, Tanzimat dönemi romanlarında henüz kişilerin ruh hallerinin olmayışından kaynaklanır. Bazı yazarlar bu eksikliğin farkındadır. Örneğin Ahmet Mithat'ın *Yeniçeriler*'inde Balzac'a atıf yapması Balzac'ın insan ruhunu gerçekçi ve başarılı bir şekilde anlatabildiğini düşünmesinden kaynaklanmaktadır, çünkü anlatıcı bu hikâyede Hüsnü'nün ölmek üzere iken babası ve anasıyla aynı evde olmasının bırakacağı tesiri okuyuculara hakkıyla anlatmaya kimsenin gücünün yetmeyeceğini, hatta bunu Balzac'ın bile başaramayacağını söyler. Aynı şekilde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* romanında kişilerin ruh hallerinin yansıtılmadığı açık bir şekilde ifade edilir. Burada anlatıcının Lamartine'e atıf yapması ve onun gibi yetenekli bir şairin

bile hisleri anlatmakta yirmi dokuz harfin yetersiz kaldığını söylediğini ifade etmesi önemlidir, çünkü anlatıcı, İffet'in Latif'e duyduğu aşkı anlatamaz ve İffet'in hislerinin yoğunluğunu önce Lamartine'e atıf yaparak sonrasında da ondan bir söz alıntılı olarak vermeye çalışır. Anlatıcının bu tutumu, kişilerin ruhsal durumlarının romanlarda anlatılamadığı gerçeğini de açığa çıkarmaktadır.

15) Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *İffet* ve *Mürebbiye* romanlarında yer alan romanlara yapılan atıflarda da görüldüğü gibi bazen de bu atıflar, anlatıcının tutumu hakkında bize bir bilgi verirler. İffet'in okuduğu eserler, Anjel'in okuduğu eserler Hüseyin Rahmi'nin hikâye kişilerini kendi sosyal çevreleri içerisinde değerlendirdiğini göstermektedir.

16) Yapılan edebi atıflara bakıldığında en çok atıf yapılan Doğulu metinler; *Leyla ve Mecnun* ve *Hasan Mellah* (her ikisi de on sekiz defa), *Kerem İle Aslı* (on defa), *Aşık Garib* ve *Binbir Gece*'dir (her ikisi de beşer defa). Bunların yanı sıra *Fuzûlî Divanı* (dört defa), *Vasîf Divanı* ve *Hafız Divanı*'na (her ikisi de üç defa) atıf yapılmıştır.

17) En çok edebi atıf yapılan Batılı metinler ise *Don Kişot* (yirmi yedi defa), *Robinson Cruzoe* (on dört defa), *Graziella* ve *Kamelyalı Kadın* (her ikisi de on bir defa), *Pol ve Virjini* (on defa), *Manon Lesko* (sekiz defa), *Telemak*, *Monte Kristo* ve *Sefiller* (her üçü de beş defa), *Üç Silahşörler*, *Yeni Helen* ve *Föblas Şövalyesinin Maceraları*'dır (her üçü de üç defa).

18) En çok atıf yapılan Doğulu yazarlar/şairler: Enderunlu Vasîf (dokuz defa), Sadî-i Şirazî ve Nefî (her ikisi de beşer defa), Hâfız-ı Şirazî, Şeyh Galib ve Ahmet Mithat (her üçü de dörder defa).

19) En çok atıf yapılan Batılı yazarlar/şairler: Victor Hugo (otuz defa), Moliere (yirmi beş defa), Voltaire (yirmi üç defa), Alphonse de Lamartine (yirmi defa), Alexandr Dumas Pere ve Alfred de Musset (her ikisi de on sekiz defa), J. J. Rousseau (on beş defa), Alexandr Dumas Fils (on bir defa), Emile Zola (on dört defa), Cervantes (on defa), Racine (sekiz defa), Schiller ve Paul de Kock (her ikisi de beşer defa), Shakespeare ve Corneille (her ikisi de dörder defa)

20) Yukarıda görüldüğü gibi yazara/şaire yapılan atıflarda doğu edebiyatında daha çok şairlere atıflar yapılırken, batı edebiyatında yazara ve

şaire daha eşit bir şekilde atıflar yapılmıştır. Ayrıca batı edebiyatında oyun yazarlarına da önemli sayıda atıflar yapıldığı görülmektedir. Tanzimat yazarları, yazara/şaire sıklıkla atıf yaparken Servet-i Fünûn yazarlarında bu atıfların yok denecek kadar az olduğu görülmektedir. Tanzimat yazarların doğuya atıf yaparken akıllarına şairlerin gelmesi, batıya atıf yaparken ise hem yazarlara hem de şairlere atıflar yapması dikkate değerdir. Bu durum daha önce de belirttiğimiz gibi Türk edebiyatında şiirin romana göre daha köklü olmasından kaynaklanmaktadır.

21) Doğulu şairlere yapılan atıfların hemen hemen eşit dağıldığı görülmektedir. Batılı yazarlara/şairlere yapılan atıflarda ise yazarların çoğunlukla Fransız edebiyatına atıf yaptıkları görülmektedir. İspanyol edebiyatından sadece Cervantes'e, Alman edebiyatından Schiller ve Goethe'ye, İngiliz edebiyatından W. Shakespeare, J. Milton ve E. Young'a, Yunan edebiyatından ise Sofokl, Homere de Must ve Myron'a atıf yapıldığı görülmektedir. Rus edebiyatına ise hiç atıf yapılmadığı görülmektedir. Bu durum bu dönem yazarlarının henüz Rus edebiyatıyla temasa gelmediklerini düşündürür.

22) Roman yazarlarının Batılı şairlere/yazarlara Doğulu şairlere/yazarlara nazaran daha fazla atıf yaptıkları anlaşılmaktadır. Bu durum türün yeniliği düşünülürse doğal bir durumdur, çünkü roman etrafındaki hafızaları da Batılıdır.

23) Yapılan atıflarda dikkati çeken noktalardan bir diğeri de Ahmet Mithat'ın *Çingene* eserinde İlyada ve Odise'ye, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanında Kalipso'ya yaptığı atıflardır. Bu durum her iki yazarın kaynaklarının sadece geleneksel halk hikayeleri olmadığını ve Yunan mitolojisinden beslenmekten de çekinmediklerini göstermesi bakımından önemlidir.

Tüm bu verilerden yola çıkılarak 1870- 1908 arasında yayımlanan Türk romanlarındaki edebi alıntılarının daha çok şiirlerden yapıldığını ve bunda da özellikle Doğu edebiyatından yararlanıldığı; edebi atıfların ise Batı edebiyatından yapıldığını ve burada özellikle yazarlara/şairlere yapılan atıfların daha fazla olduğunu söyleyebiliriz. *Leyla ile Mecnun*, *Kerem ile Aslı*

gibi halk hikâyeleri ve *Binbir Gece* masalları gibi Doğu edebiyatından; *Don Kişot*, *Kamelyalı Kadın*, *Graziella*, *Pol ve Virjini* gibi Batılı romanlara, Divan şiirinden Dekadan şiire uzanan; Hâfız'dan, Sadî ve Fuzûlî'den Alfred de Musset ve Alphonse de Lamartine'e; Enderunlu Vasıf'dan, Nefî'den Victor Hugo ve J. J. Rousseau'ya, Voltaire'e kadar genişleyen edebi alıntı ve atıflar Türk romanının anılan tarihler arasında, özellikle Tanzimat romancıları tarafından, Doğulu ve Batılı kaynakları yan yana kullandıklarını göstermektedir.

5. 2. ÖNERİLER

Çalışma boyunca karşılaşılan zorluklardan, ihtiyaç duyulan bilgilerden ve çalışma sonunda ulaşılan sonuçlardan hareketle şu önerilerde bulunulabilir:

1. Osmanlı harfleri ile yazılan birçok eser henüz yeni harflere aktarılmamıştır. Bunların tamamının yeni harflere aktarılması gerekir. Bunlara Batılı eserlerin Osmanlı Türkçesine yapılan ilk çevirilerini de eklemek gerekir.

2. Türk romanının kuruluş sürecine katkıda bulunan bütün roman ve hikâye yazarlarının eksiksiz biyografilerinin çıkarılması gerekir.

3. 1870- 1908 dönemi romanları etrafında (edebi atıf ve alıntılar dışındaki) diğer metinlerarası birikim araştırılmalıdır. Ayrıca çalışmanın sınırları (1870- 1908) dışında kalan romanlar için de edebi kaynaklar bağlamında araştırmalar yapılmalıdır.

Bu çalışmaların, romanımızın kuruluş ve gelişim sürecini anlamak için önemli bir ihtiyaç olduğu görülmektedir. Ayrıca roman türünün Türk edebiyatındaki gelişim çizgisinin görülebilmesi için bu tür araştırmaların yapılması faydalıdır.

KAYNAKÇA

GENEL KAYNAKÇA

Aça, Mehmet- Gökalp, Haluk- Kocakaplan, İsa. (Ed.). (2011).

Başlangıçtan Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi.
İstanbul: Kesit Yayınları.

Akay, Hasan. (2000). Haluk'un Amentüsünde İnsalık İdealine Dair,

İlmi Araştırmalar, C. 9, ss. 23- 32.

Akkuş, Metin. (1993). *Nefi Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

.....(2006). "Nefi" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi, C.32, ss. 523-*
525. İstanbul, T.D.V.

Aksoyak, İ. Hakkı. (2005). Gelibolulu Mustafa Ali ve Baki'nin Münasebetleri.

Osmanlı Araştırmaları, C. XXV, ss. 69- 82.

Aktaş, Şerif. (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara:

Birlik Yayınları.

Aktulum, Kubilay. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. (2. Baskı). Ankara: Öteki

Yayınevi.

Akün, Ömer Faruk. (1990). "Bir Türk Edebiyatı Tarihi Yazmak Mümkün

Müdür?", Orta Sayfa Sohbetleri, *Dergâh, S.1.* İstanbul.

Alıcı, Lütfü. (2004). Tezkirelere Göre Kahraman Maraşlı Divan Şairleri.

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,
C. 1, S. 2, ss. 65- 72.

Alpaslan, Gonca Gökalp. (2007). *Terceme-i Temelak& Yusuf Kamil Paşa*.

Ankara: Öncü Kitap, Ankara.

Aytaç, Gürsel. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.

Bahtin, Mikhail. (2014). *Karnaval dan Romana*. (2. Basım). (Çev. Cem

Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Başlı, Şeyda. (2008). “*Ulusal Alegori*”den *İmparatorluk Eğretilemesine*:

Osmanlı Romanında Çok Katmanlı Anlatı Yapısı. Yayınlanmamış
Doktora Tezi. Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Ankara.

Bayram, Yavuz. (2007). Bildungsroman Örneği Olarak Hüsn ü Aşk, *İlmi*

Araştırmalar, S. 23, ss. 7- 28.

Boratav, Pertev Naili. (1991). *Folklor ve Edebiyat-2*. (2. Baskı). İstanbul:

Adam Yayınları.

..... (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. (3.

Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Boynukara, Hasan. (1997). *Modern Eleştiri Terimleri*. İstanbul: Boğaziçi

Yayınları.

Cengiz, Esra. (2006). *Nefî'nin Divanında Gazellerin Söz Ahengi*.

Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü
İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı
Ana Bilim Dalı, Kahramanmaraş.

Chateaubriand, François. (2002). *Atala-Rene*. (Çev. Ragıp Rıfki Özgürel).

İstanbul: Özgü Yayınları.

- Çatıkkaş, M. Ata. (2008). "Cemiyet-i Hatır". *Şiirimizin Beyitler ve Mısralar Sözlüğü*, C. 1, s. 314. İstanbul: Sütun Yayınları.
- "Menzil-i Maksud". *Şiirimizin Beyitler ve Mısralar Sözlüğü*, C. 2, s. 498. İstanbul: Sütun Yayınları.
- "Mihnet-zede". *Şiirimizin Beyitler ve Mısralar Sözlüğü*, C. 2, s. 544. İstanbul: Sütun Yayınları.
- "Mirsad-ı İbret". *Şiirimizin Beyitler ve Mısralar Sözlüğü*, C. 2, s. 554. İstanbul: Sütun Yayınları.
- "Şadi-i Felek". *Şiirimizin Beyitler ve Mısralar Sözlüğü*, C. 3, s. 288. İstanbul: Sütun Yayınları.
- Çetin, Nurullah. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Basımevi.
- Çiçekler, Mustafa. (2008). "Sadî-i Şirazî" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 35, ss. 405- 407. İstanbul: TDV.
- Çıpan, Mustafa. (1992). "İsmail Belîğ" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C.5, ss. 415- 416. İstanbul: TDV.
- Demir, Fethi. (2013). Postmoderen Romanda İnsanın Konumu, *Turkish Studies*, Volume 8/4, ss. 607- 616.
- Devellioğlu, Ferit. (1999). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedisi Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dino, Güzin. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. (2. Baskı). İstanbul: Agora

Kitaplığı.

Dumas, Alexandre. (2013). *Kamelyalı Kadın*. (Çev. Tahsin Yücel). (6. Baskı).

İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Durgun, H. Harika. (2008). *Ahmet Mithat Efendi'nin Edebiyat Teorisi, Tarihi*

ve Eleştirisine Dair Görüşleri Üzerinde Bir İnceleme,
Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İzmir.

Durmuş, İsmail. (2010). "Şiir" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 39, s.s. 144-

154. İstanbul: T.D.V.

Enginün, İnci. (1999). *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

..... (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyete*

(1839-1923). (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ersöz, Emine. (2008). Mehmet Akif Ersoy'un (1873- 1936) Arap Dili ve

Edebiyatına Dair Tespitleri. *I. Uluslararası Mehmet Akif Ersoy*
Sempozyumu, ss. 191- 201. Burdur: Mehmet Akif Ersoy
Üniversitesi.

Esen, Nükhet. (2010). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. (2. Baskı).

İletişim Yayınları: İstanbul.

Feuillet, Octave. (1938). *Fakir Bir Gencin Romanı* (Çev. Faik Bercmen).

İstanbul: Sühulet Kitabevi.

Fils, Alexandre Dumas. (2013). *Kamelyalı Kadın*. (Çev. Tahsin Yücel). (6.

Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Finn, Robert P. (2003). *Türk Romanı (İlk dönem, 1872- 1900)*. İstanbul:

Agora Kitaplığı.

Foster, E. M. (2014). *Roman Sanatı*. (Çev. Ünal Aytür). (1. Baskı). İstanbul:

Milenyum Yayınları.

Fuzuli. (1958). *Türkçe Divan*. (Haz. Akyüz, Kenan- Beken, Süheyl-Yüksel,

Sedit- Cunbur, Müjgan). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Göçgün, Önder. (1999). *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara:

Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Gökçek, Fazıl. (2010). Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarının Yeni

Yayımları ve Ona İsnat Edilen Bir Roman, *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı: 2, ss. 57- 68.

.....(2012). Don Kişot'tan Ahmet Mithat Efendiye, *Küllerinden*

Doğan Anka, Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar. ss. 117-129.

.....(2012). Monte Kristo Kontu'nun Ahmet Mithat Efendi'ye Etkisi,

Küllerinden Doğan Anka, Ahmet Mithat Efendi Üzerine Yazılar, ss. 130- 141.

.....(2014). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*. (3. Baskı).

İstanbul: Dergâh Yayınları.

Gürzoğlu, Ali Rıza. (2011). Alevilik Bektaşilik İnanıcındaki Devriyyeler. *Türk*

Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, S. 60, ss. 141- 158.
Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli
Araştırma Merkezi.

Güven, Ahmet Zeki. (2014). *Gülistan ve Bostan Adlı Eserlerin Değerler*

Eğitimi Açısından İncelenmesi, *Turkish Studies*, C. 9/6, ss. 505-517.

İnal, İbnü'l- Emin Mahmut Kemal. (1999). "Abdülhak Efendi" Maddesi. *Son Asır Türk Şairleri*, C. 1, ss. 23- 30. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

(Sevük) Habib, İsmail. (1941). *Avrupa Edebiyatı ve Biz*. (C.2). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hâfız-ı Şirazi. (2013). *Hâfız Divanı* (Çev. Abdülbaki Gölpinarlı). (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Hugo, Victor. (2012). *Mağdurin Hikâyesi, İlk Sefiller Tercümesi*. Ali Budak (Hazırlayan). İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

.....(2014). *Bir İdam Mahkûmun Son Günü* (Çev. Volkan Yalçıntoklu). (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Kalkışım, M. Muhsin. (2010). "Şeyh Galib" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 39, ss. 54- 57. İstanbul: TDV.

Kanar, Mehmet. (2007). Hâfız-ı Şirazi'den Gazeller- 1, *Doğu Edebiyatı* (Kültür, Sanat ve Edebiyat Dergisi), Y. 1, S.1, ss. 34- 46.

Karahan, Abdülkadir. (1996). "Fuzuli" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 13, ss. 240- 246. İstanbul: TDV.

Kaplan, Mehmet- Enginün, İnci- Emil, Birol- Kerman, Zeynep (1979). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. III. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- Kaplan, Mehmet. (2004). *Şiir Tahlilleri- 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
-(1992). “Şinasinin Türk Şiirinde Yaptığı Tenilik”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar- 1* (2. Baskı). ss. 253- 274, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kara, Mustafa. (2001). Balkanlar’da Türk Tasavvuf Edebiyatı’na Genel Bakış. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 10, S. 2, ss. 1- 26.
- Karavelioğlu, Murat Ali. (2010). “Prizrenli Şemi” Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 38, ss. 505- 506. İstanbul: TDV.
- Kaya, İbrahim. (2012). Sûdî’nin Şerh-i Gülistan’ındaki Eleştirilerine Toplu Bir Bakış, *Turkish Studies*, S. 7/3, ss. 1719- 1739.
- Kefeli, Emel. (2000). *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Kerman, Zeynep. (1978). *1862- 1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçe’ye Yapılan Tercüme Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Konuk, Ahmed Avni. (2011). *Mesnev-i Şerif Şerhi, Cild I*. Selçuk Eraydın- Mustafa Tahralı vd. (Hazırlayanlar). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Küçük, Sabahattin. (1995). “Enderunlu Fazıl” Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 11, ss. 188- 189. İstanbul: TDV.
- Lamartine, Alphonse de. (2012). *Graziella*. (Çev. İrem Özkaşıkçı). (2. Baskı). İstanbul: Babiâli Kültür Yayıncılığı.

Maupassant, Guy de. (2012). *Bel Ami*. (Çev. Aydın Karahan). İstanbul:Telos
Yayıncılık.

Moran, Berna. (2007). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*. (19. Baskı).
İstanbul: İletişim Yayınları.

Okay, Orhan. (1991). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*.
İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

.....(1998). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

..... (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh
Yayınları.

Okay, Orhan- Kahraman, Âlim. (2008). "Roman" Maddesi. *İslam*
Ansiklopedisi, C.35, ss. 160- 164. İstanbul: TDV.

Ögel, Bahaddin. (1998). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: Türk Tarih Kurumu
Yayınları.

Önal, Mehmet. (1999). *En Uzun Asrın Hikâyesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Önertoy, Olcay. (1980). *Edebiyatımızda Eleştiri, Tanzimat ve Servet-i Fünûn*
Dönemleri. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil- Tarih ve Coğrafya
Fakültesi Yayınları.

Özön, Mustafa Nihat. (1934). *Metinlerle Muasır Türk Edebiyatı Tarihi*.
İstanbul: Devlet Matbaası.

Özot, Gamze Sabuncuoğlu. (2014). *Postmodern Roman: Kurgu, Dil ve Kişiler*

Kadrosu. *Turkish Studies- International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 9/6*, Ankara, ss. 973- 987.

Öztürk, Özhan. (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Pala, İskender. (1992). "Mehmed Emin Belig" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 5, s. 417. İstanbul: TDV.

Parla, Jale. (2008). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Perin, Cevdet. (1946). *Tanzimat Edebiyatında Fransız Tesiri*. İstanbul: Pulhan Matbaası.

P. Finn, Robert. (2003). *Türk Romanı (İlk Dönem, 1872- 1900)* (Çev. Tomris Uyar). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Perre, Alexandre Dumas. (2013). *Robenson Crusoe*. (Çev. Akşit Göktürk) (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pierre, Bernardin de Saint. (1963). *Pol ve Virjini* (Çev. Güzin Sayar). İstanbul: Pınar Yayınevi.

Prevost, Abbe.(1938). *Manon Lesko* (Çev.Murad Uraz). İstanbul: Suhulet Kitabevi.

Rızvanoğlu, Eren. (2007). *Söyleşimcilik, Metinlerarasılık: Bakhtin, Kristeva, Barthes*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Ana Bilim Dalı, Ankara.

Rousseau, Jean Jacques. (1943). *Julie Yahut Yeni Heloise* (Çev. Hamdi

Varoğlu). (4 Cilt). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Sadî-i Şirazi. (1971). *Bostan ve Gülistan* (Çev. Kilisli Rifat Bilge). (9. Baskı).

İstanbul: Tan Matbaası.

Sağlık, Şaban. (1998). *Popüler Roman ve ve Estetik Roman Kavramları*

Açısından Esat Mahmut Karakurt ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanları Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Samsun.

Sakaoğlu, Saim. (1999). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Serin, Muhittin. (2008). "Rika" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C.35, ss. 109-

110. İstanbul: T.D.V.

Stevick, Philip. (2010). *Roman Teorisi*. (3. Baskı). (Çev. Sevim

Kantarcioğlu). İstanbul: Akçağ Yayınları.

Sona, İbrahim. (2012). 1538 Tarihli İlk Türkçe Tuti-name Çevirisi. *Turkish*

Studies, Volume 7/3, Summar, ss. 2299- 2311.

Sümer, Faruk- Albayrak, Nurettin. (2002). "Koroğlu". *İslam Ansiklopedisi*, C.

26, ss. 268- 279. İstanbul: TDV.

Şenel, Ramazan. (1998). "Ağıt" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 1, ss. 472-

473. İstanbul: TDV.

Şirazi, Sadî. (1971). *Gülistan ve Bostan*. (Çev. Kilisli Rifat Bilge). İstanbul:

Tan Matbaası.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2003). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (10. Baskı).

İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

..... (2005). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (7. Baskı).

İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tarhan, Abdülhak Hamit. (1982). *Bütün Şiirleri*, (C. 2). İnci Enginün

(Hazırlayan). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekin, Mehmet. (2014). *Roman Sanatı, Romanın Unsurları-1*. (12. Basım).

İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tolun, Atila. (2007). *Ahmet Vefik Paşa'nın Moliere Çevirileri*. İstanbul: Mitos-

Boyut Tiyatro Yayınları.

Toska. Zehra. (1994). *Zafer Hanım, Aşk-ı Vatan*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: T.D.K.

Türkeli, Yadiğâr. (2005). *Tanzimat'tan Sonra Türkçe'de Roman Tercümeleleri*

(1860- 1928), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Ülken, Hilmi Ziya. (2009). *Uyanış Devirlerinde Tercümelelerin Rolü*. İstanbul:

Ülken Yayınları.

Üst, Sibel. (2007). Mehmet Nur Doğan, Fatih Divanı ve Şerhi (Kitap

Tanıtımı), *Turkish Studies*, S. 2/1, ss. 334- 336.

Yağcı, Ahu Selin Erkul. (2011). *Turkey's Reading (R)evolution A Study On*

Books, Raders and Translation, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tercümanlık Bölümü, İstanbul.

Yazıcı, Hüseyin. (1997). "Hâfız-ı Şirazî" Maddesi. *İslam Ansiklopedisi*, C. 15, ss. 103- 106. İstanbul: TDV.

Yenikale, Ahmet. (2012). *Sünbülzade Vehbi, Tuhfe-i Vehbi (Metin-Dizin-Tıpkıbasım)*. Kahramanmaraş: Öncü Basımevi.

Zola, Emile. (2009). *Nana*. (Çev. Samih Tiryakioğlu). İstanbul: Can Yayınları.

Wellek, Rene- Warren, Austin. (1993). *Edebiyat Teorisi*. (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel). İzmir: Akademi Kitabevi.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

And, Metin, "Ali Bey ve Çingirak".

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1182/13674.pdf>. (Erişim: 11.10.2014)

Andı, M. Fatih, "Türk Edebiyatında Jules Verne Tercümeleleri".

www.journals.istanbul.edu.tr/iutded/article/download/.../1023017312 (Erişim: 27.11.2014)

Bozkurt Güvenç, "Barış Kültürü Mü, Yoksa Barış İçin Kültür Mü?".

<http://dersaadetonline.tripod.com/cogito04.htm> (Erişim: 01.02.2015).

Fatih Altaylı, "Olaylardan Yankılar".

<http://olaylardan-yankilar.blogspot.com.tr/2012/10/si-vis-pacem-para-bellum.html> (Erişim: 01.02.2015)

Fatih Sultan Mehmet Divanı.

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10595,avnfatihdivanimuhammednurdoganpdf.pdf?0> (Erişim: 02.12.2014)

Fuzûlî Divanı.

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10873,mehemmedfuzulipdf.pdf?0> (Erişim: 01. 01. 2014)

Güncel Türkçe Sözlük, “Metinler arasılık”.

http://www.T.D.K.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=T.D.K.GTS.542f04977b2267.49408067 (Erişim: 11. 11. 2014)

Kayabaşı, Onur Alp- Kayabaşı, Rabia Gökçen, “Ali Canip Yöntem ve Batı’dan Giren Bir Terim: Epope”, s. 159.

http://fenveteknik.org/ojs_evt/index.php/21YYEVT/article/viewFile/53/51 (Erişim: 12.12.2014)

Koçak, Ahmet, “Eser- Yazar İlişkisi Ya da Ahmet Mithat Efendinin Edebiyat Coğrafyasında Rumeli/Balkanlar”.

[Eprints.ibu.edu.ba/2203/10/ESER-YAZAR%20İLİŞKİSİ%20YA%20DA...](http://eprints.ibu.edu.ba/2203/10/ESER-YAZAR%20İLİŞKİSİ%20YA%20DA...) (Erişim: 01.11.2014)

Nedim, Divanı, Haz. Muhsin Macit,

www.recepsen.com/nedimdivani.pdf (Erişim: 01. 01. 2015).

Oğan, Münevver, “Hâfız’ın Kabri Olan Bahçede Bir Gül Açarmış”.

<http://www.irankulturevi.com/turkce/name/19-20/4.pdf> (Erişim: 02.12.2014)

Pala, İskender.

http://www.zaman.com.tr/iskander-pala/batili-siire-davetiye_967170.html (Erişim:01.02.2015).

Şeyh Galib, "Hüsn ü Aşk".

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10711,seyhgalibhusnuaskmuhammetnurdoganpdf.pdf?0> (Erişim: 24.11.2014)

Yavuz, Hilmi, "Yazarın Ölümü".

<http://www.zaman.com.tr/yazar.do?yazino=821370> (Erişim: 11.11.2014)

<http://www.ehlisunnetyolu.com/islamalimleri.aspx?id=3543> (Erişim: 01. 01. 2015).

http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Amours_du_chevalier_de_Faublas (Erişim: 10.12.2014)

http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Ren%C3%A9_de_Laboulaye (Erişim: 10.12.2014)

http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_M%C3%A9decin_volant (Erişim: 10.12.2014)

<http://www.ehlisunnetyolu.com/islamalimleri.aspx?id=3543> (Erişim: 01. 01. 2015)

<http://sarkilarnotalar.blogspot.com.tr/2013/03/devr-i-lalinde-bas-egmem-bad-gul-fame.html> (Erişim: 01. 01. 2015).

http://en.wikipedia.org/wiki/Xavier_de_Maistre (Erişim: 01. 01. 2015)

ROMAN KAYNAKÇASI

Ahmet Mithat.(2000a). *Yeryüzünde Bir Melek*. Nuri Sağlam

(Hazırlayan), Ankara: T.D.K. Yayınları.

.....(2000b). *Kafkas*. Erol Ülgen (Hazırlayan), Ankara: T.D.K.

Yayınları.

.....(2000c). *Karnaval*. Kazım Yetiş (Hazırlayan), Ankara: T.D.K.

Yayınları.

.....(1298). *Karnaval*. İstanbul: Tercüman-ı Hakikat Matbaası.

.....(2000d). *Çengi*. Erol Ülgen-Fatih Andı (Hazırlayanlar).

Ankara: T.D.K. Yayınları.

.....(2000e). *Hüseyin Fellah*, M. Fatih Andı (Hazırlayan). Ankara:

T. D.K. Yayınları.

.....(2000f). *Paris'te Bir Türk*. Erol Ülgen (Hazırlayan). Ankara:

T.D.K. Yayınları.

.....(2000g), *Taaffüf*. Ali Şükrü Çoruk (Hazırlayan). Ankara:

T.D.K. Yayınları.

.....(2000h). *Henüz On Yedi Yaşında*. Nuri Sağlam (Hazırlayan).

Ankara: T.D.K. Yayınları

.....(2000i). *Vah*. Kazım Yetiş (Hazırlayan). Ankara: T.D.K.

Yayınları.

.....(2000i). *Gönüllü*. Erol Ülgen (Hazırlayan). Ankara, T.D.K.

Yayınları.

.....(2000j). *Cellât*. Nuri Sağlam (Hazırlayan). Ankara: T. D. K.

Yayınları.

.....(2000k). *Cinli Han*. Necat Birinci (Hazırlayan). Ankara:

T.D.K. Yayınları.

.....(2000l). *Esrar-ı Cinayât*. Ali Şükrü Çoruk (Hazırlayan).

Ankara: T.D.K. Yayınları.

.....(2000m). *Dürdane Hanım*. M. Fatih Andı (Hazırlayan).

Ankara: T.D.K. Yayınları.

..... (2000n). *Süleyman Muslî*. Fatih Andı (Hazırlayan).

Ankara: T. D. K. Yayınları.

.....(2000o). *Zeyl-i Hasan Mellah*. Ali Şükrü Çoruk (Hazırlayan).

Ankara: T. D. K. Yayınları.

.....(2001a). *Bahtiyarlık, Letâif-i Rivayât*. Fazıl Gökçek-

Sabahattin Çağın (Hazırlayanlar). İstanbul: Çağrı Yayınları, ss. 282- 337.

.....(2001b). *Mihnetkeşan, Letâif-i Rivayât*. Fazıl Gökçek-

Sabahattin Çağın (Hazırlayanlar). İstanbul: Çağrı Yayınları, ss. 105- 115.

.....(2001c). *Çingene, Letâif-i Rivayât*. Fazıl Gökçek-Sabahattin

Çağın (Hazırlayanlar). İstanbul: Çağrı Yayınları, ss. 437- 496.

.....(2001d). *Yeniçeriler, Letâif-i Rivayât*. Fazıl Gökçek-

Sabahattin Çağın (Hazırlayanlar). İstanbul: Çağrı Yayınları, ss. 165- 194. (Eserin orijinali 1288/ 1871 yılında yayımlanmıştır.)

.....(2001e). *Dolaptan Temaşa, Letaif-i Rivayat*. Fazıl Gökçek-

Sabahattin Çağın (Hazırlayanlar). İstanbul: Çağrı Yayınları, ss. 663- 702.

.....(2002a). *Arnavutlar, Solyotlar*. Nuri Sağlam (Hazırlayan).

Ankara: T.D.K .Yayınları. (Eserin orijinali 1306/ 1889 yılında yayımlanmıştır.)

.....(2002b). *Demir Bey Yahut İnkişaf-ı Esrar*. M. Fatih Andı

(Hazırlayan). Ankara: T. D. K Yayınları.

.....(2002c). *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*. M. Fatih

Andı (Hazırlayan). Ankara: T.D.K. Yayınları.

.....(2003a). *Mesail-i Muğlâka*. Kazım Yetiş (Hazırlayan) ,

Ankara: T.D.K. Yayınları.

.....(2003b). *Felâhın Beyle Râkım Efendi*. Şerife Çağın

(Hazırlayan), İstanbul: Özgür Yayınları.

.....(2003c). *Hasan Mellah Yahut Sır İçinde Esrar*. M. Levent

Yener (Uyarlayan), İzmir: İlya Yayınevi.

.....(2003d). *Gürcü Kızı Yahut İntikam*. Kazım Yetiş (Hazırlayan).

Ankara: T. D. K. Yayınları.

.....(2003e). *Diplomalı Kız*. M. Fatih Andı (Hazırlayan). Ankara:

T.D.K. Yayınları.

.....(2003f). *Haydut Montari*. Erol Ülgen (Hazırlayan). Ankara:

T.D.K. Yayınları.

.....(2003g). *Rikalda Yahut Amerika'da Vahşet Âlemi*. Fatih

Andı (Hazırlayan). Ankara: T.D.K. Yayınları.

.....(2006). *Müşahadat*. Özlem Nemutlu (Hazırlayan). İstanbul:

Özgür Yayınları.

.....(2013). *Ahmet Metin ve Şirzat*. Fazıl Gökçek- Özlem

Nemutlu (Hazırlayanlar). Ankara: T.D.K. Yayınları.

Elif.Mim. (2000). *Eski Mektuplar*. Ali Şükrü Çoruk (Hazırlayan). Ankara:

T.D.K. Yayınları.

Emin Nihat. (2013). *Müsameretnâme*. (3. Baskı). Sabahattin Çağın –Fazıl

Gökçek (Hazırlayanlar). İstanbul: Özgür Yayınları.

Fatma Aliye. (2009). *Udî*. (3. Baskı). Ferit Ragıp Tuncor (Hazırlayan).

İstanbul: Selis Kitaplar.

.....(2012). *Muhadarat*. Fazıl Gökçek (Hazırlayan). İstanbul: Özgür

Yayınları.

Fazlı Necip. (2005). *Dilaver*. Erol Ülgen (Hazırlayan). Ankara: Akçağ

Yayınları.

..... (2013). *Cani Mi, Masum Mu?*, Ezgi Ulusoy Aranyosi- Seda

Başer- Tuba Dik- Derya Dilek – Servet Erdem- Esra Nuran
Kekeç- Ebru Onay (Hazırlayanlar). İstanbul: Labirent Yayınevi.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi. (1997). *Tesadüf*. Kemal Bek (Hazırlayan).

İstanbul: Özgür Yayınları. (Eserin orijinali 1900 yılında
yayımlanmıştır.)

.....(1998a). *İffet*. (8. Baskı). Kemal Bek (Hazırlayan).

İstanbul: Özgür Yayınları.

.....(1998b). *Metres*. (7. Baskı). Kemal Bek

(Hazırlayan). İstanbul: Özgür Yayınları.

.....(2014a). *Şık*. Kemal Bek (Hazırlayan). İstanbul:

Özgür Yayınları.

.....(2014b). *Mürebbiye*. Kemal Bek (Hazırlayan).

İstanbul: Özgür Yayınları.

Mehmet Celal. (1900). *Damenalûde*. İstanbul: Âlem Matbaası.

..... (2001). *Bir Kadının Hayatı*. N. Ahmet Özalp (Hazırlayan).

İstanbul: Anka Yayınları.

Mehmet Celal. (1310). *Küçük Gelin*. İstanbul. Basım yeri yoktur.

.....(Tarihsizdir). *İsyân*. Basım yeri yoktur.

Mehmet Vecihi. (2003). *Mehcure*. Hümeýra Zerdecî (Hazırlayan). İstanbul:

Selis Kitaplar.

Nabizâde Nâzım. (1312). *Zehra*. İstanbul: Âlem Matbaası.

..... (2004). *Karabibik*. M. Levent Yener (Hazırlayan). (2. Baskı).

İzmir: İlya Yayınevi.

Namık Kemal. (2000). *Cezmi*. (4. Baskı). Yakup Çelik (Hazırlayan). Ankara:

Akçağ Yayınları.

.....(2008). *İntibah*. (3. Baskı). Selda Akyol (Hazırlayan). İstanbul:

Özgür Yayınları.

Paşabeyzade Ömer Ali Bey. (1997). *Türkmen Kızı*. M. Kayahan Özgül

(Hazırlayan). Isparta: Zağnos Kültür ve Eğitim Vakfı. (Eserin orijinali 1889 yılında yayımlanmıştır.)

Rasim, Ahmet. (1316). *Bir Sefilenin Evrak-ı Metrukesi*. İstanbul.

Recaizade Mahmut Ekrem. (2011). *Araba Sevdası*. (4. Baskı). Sabahattin

Çağın (Hazırlayan). İstanbul: Özgür Yayınları.

Safvet Nezihî. (2012). *Zavallı Necdet*. Osman Sevim (Hazırlayan). İstanbul:

Bilge Kültür Sanat Yayın Dağıtım.

Samipaşazade Sezai. (2005). *Sergüzeşt*. Tacettin Şimşek (Hazırlayan). (5.

Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Selma Rıza. (1999). *Uhuvvet*. Nebil Fazıl Alsan (Sadeleştiren).

Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Uşaklıgil, Halid Ziya. (2001). *Mai ve Siyah*. Enfel Doğan (Hazırlayan).

İstanbul: Özgür Yayınları.

..... (2009). *Aşk-ı Memnu*. (21. Baskı). Muharrem Kaya

(Hazırlayan). İstanbul: Özgür Yayınları.

Yalçın, Hüseyin Cahit. (1900). *Nadide*. İstanbul: Âlem Matbaası.

..... (2012). *Hayal İçinde*. Gökhan Tunç (Hazırlayan).

Ankara: Orion Kitabevi.

.....(1900). *Hayal İçinde*. İstanbul: Âlem Matbaası.

Zafer Hanım. (2008). *Aşk-ı Vatan*. Zeynep Berketaş (Hazırlayan). İstanbul:

Kültür Bakanlığı Yayınları.