

Osmanlı Dönemi Türk Romanının Başlangıcında Beş Eser

G. Gonca GÖKALP*

Özet

XIX.yüzyılda sosyal ve kültürel bir değişim içine giren Osmanlı İmparatorluğu'nda edebiyat alanında da büyük yeniliklerle karşılaşılır. Batılı anlamda roman ve tiyatronun yaşamımıza girmesi, bu yeniliklerin en önemlileridir. **Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat** (Şemsettin Sami, 1288/1872) romanı, birçok kaynakta Türk edebiyatında Batılı anlamda romanın başlangıcı kabul edilir. Oysa XVIII.yüzyıl sonlarından başlayarak Divan ve halk edebiyatlarından farklılaşan ve romana yaklaşan bir yazılı anlatı anlayışının ilk örnekleriyle karşılaşılır. Sözlü kültürün yazılı kültüre dönüşüm noktasında bulunan bu eserler, Osmanlı İmparatorluğu'nun zengin ve renkli sosyal yapısının izlerini taşırlar. **Muhayyelat** (Aziz Efendi, 1268/1796), **Akabi Hikâyesi** (Vartan Paşa, 1851), **Hayalat-ı Dil** (Hasan Tevfik, 1285/1868), **Müsameretname** (Emin Nihat Bey, 1288-1292/1872-1875), **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş** (Evangelinos Misailidis, 1872) adlı eserler Doğu ile Batı'yı, Osmanlı İmparatorluğu bünyesindeki azınlıklarla Türkleri, sözlü anlatı ile yazılı anlatıyı, gelenek ile geleceği birleştiren ve Osmanlı dönemi Türk romanının doğuşunu hazırlayan özgün eserlerdir.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Roman, Osmanlı, Türk, XIX.yüzyıl, **Muhayyelat**, **Akabi Hikâyesi**, **Hayalat-ı Dil**, **Müsameretname**, **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**, **Ta'aşşuk-ı Tal'at ve Fitnat**.

Summary

In the XIXth century, social and cultural aspects of Ottoman Empire began to change. Accordingly, in the field of literature great innovations were introduced. The most important innovation in literature was the introduction of the novel and the theatre, in the same sense as they are understood in the Western World. The novel **Ta'aşşuk-ı**

* Dr., H.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi

Tal'at ve Fitnat (Şemsettin Sami, 1288/1872) is accepted as the first novel in Turkish literature written in “the Western novel genre”. However, beginning from the late XVIII th century, one can find the first examples of written narratives, which are quite different from the ones in the Classical Ottoman literature and the folk literature. These works are the cornerstones of the transformation period when oral culture transformed to written culture, and they possess the traces of the Ottoman Empire’s rich and colourful social structure. The works **Muhayyelat** (Aziz Efendi, 1268/1796), **Akabi Hikâyesi** (Vartan Paşa, 1851), **Hayalat-ı Dil** (Hasan Tevfik, 1285/1868), **Müsameretname** (Emin Nihat Bey, 1288-1292/1872-1875), **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş** (Evangelinos Misailidis, 1872), unite East with West, minorities, within the Ottoman Empire, with Turks, oral narratives with the written narratives and the tradition with the future. Most of all, they are authentic materials which set the conditions for the birth of Ottoman-Turkish novel.

KEY WORDS: Novel, Ottoman, Türk, XIXth century, **Muhayyelat**, **Akabi Hikâyesi**, **Hayalat-ı Dil**, **Müsameretname**, **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**, **Ta’aşuk-ı Tal’at ve Fitnat**.

0.

XIX.yüzyıl, Türk yaşamında sadece Tanzimat Fermanı ile gelen yenilikleri değil, edebi değişimleri de taşıyan bir yüzyıldır. Sözlü kültürün yazılı kültüre dönüşümünün bir habercisi olan edebi değişim, aslında XVIII.yüzyılın sonunda ilk işaretini vermeye başlar. Böylece Türk romanı, 1872’de yayınlanan **Ta’aşuk-ı Tal’at ve Fitnat**’tan (Şemsettin Sami) çok önce bir oluşum içine girer. Bu oluşumun ilk beş örneği, Osmanlı Dönemi Türk yaşamının ilginç ve renkli kültürel-sosyal yapısının bir göstergesi niteliğindedir. **Muhayyelat-ı Ledünn-i İlahi**, **Akabi Hikâyesi**, **Hayalat-ı Dil**, **Müsameretname**, **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**, Türk yazılı anlatısının Batılı anlamda roman örneğine doğru ilerlerken yarattığı ilk metinlerdir. Bunlar Divan ve halk edebiyatıyla modern edebiyat arasında, klasik ve sözlü kültürle yazılı kültür arasında bir geçiş evresinin eserleridir.

1.

XVIII. yüzyıl sonunda yazılan **Muhayyelat**, Türk edebiyatında yazılı anlatının başlangıcındaki ilk eserdir. Daha önce Divan edebiyatının manzum anlatıları(mesneviler), mensur tarih kitapları, çeviri metinler ve Halk edebiyatının sözlü anlatılarının (halk hikâyelerinin, masalların, meddah hikâyelerinin) elyazması veya daha sonraları taşbasması olarak yazıya geçirilmiş örnekleri bulunmaktadır. Sözlü kültürle yazılı kültür arasında ilginç bir geçiş eseri olan **Muhayyelat** ise onlardan farklı ve onlarla benzer özellikler taşıyan bir eserdir. **Muhayyelat**, bir yanıyla çeviri ve uyarlama bir yanıyla özgün bir eserdir; hem anonimdir hem bir yazarın ürünüdür; hem masaldır hem gerçektir. Her kay-

nağın **Muhayyelat**'ı tanımlayış biçimi ayrıdır. Bir grup **Muhayyelat**'ı masal edebiyatının bir örneği olarak görür(Özön 1936: 92, Levend 1967: 117 ve 1984: 148, Boratav 1974: 19); başka bir grupsa masalla bağlarını kabul etmekle birlikte eserin özgün yanlarına işaret eder(Tietze 1948, Tanpınar 1949: 155, Banarlı 1971: 794).

Muhayyelat üzerine şimdiye dek yapılmış en geniş ve ayrıntılı çalışma, Andreas Tietze'ye aittir. "Aziz Efendi's **Muhayyelat**" başlıklı Almanca makalesinde Tietze(1948), eserin **Binbir Gece** ve **Binbir Gündüz Masalları**'yla organik bağını açıkça ortaya koyar ve benzerlikleri, farklılıkları karşılaştırmalı olarak sergiler. Arap masallarıyla taşıdığı belirgin benzerliklere rağmen **Muhayyelat**'ı özgün bir eser olarak değerlendiren Tietze, bunu Aziz Efendi'nin eseri yazış-yaratış çizgisine göre açıklar. Yazarın **Binbir Gece Masalları**'ndan ve **Binbir Gündüz Masalları**'ndan kullandığı anlatıları kesin olarak bire bir belirleyen, **Ferec Ba'de's-Şidde**'den etkilenmelere ise değinen Tietze'ye göre, Aziz Efendi işe tercüman olarak başlamış, **Binbir Gece**'den bir masal çevirmiş, sonra **Binbir Gündüz Masalları**'ndan aktarmalar yapmış ve giderek kaynak öykülerini serbestçe kullanmaya başlamıştır; böylece ilk başlardaki çekingen çevirmen bağımsız bir yaratıcıya dönüşmüştür. Tietze'ye göre Aziz Efendi sadece **Binbir Gece** ve **Binbir Gündüz Masalları**'ndan değil Türk halk masallarından da etkilenmiş; kaynaklarını kendi ilhamıyla birleştirmiştir (Tietze 1948). Tietze'nin saptamasında Aziz Efendi'nin doğrudan doğruya **Binbir Gündüz Masalları**'ndan aldığı anlatılar, Ferruhnaz ile İklimlülümük, Hoca Abdullah, Şabur ile Hüma, Nacibillah ile Şahide, Prens Asil, Firuz Şah, Karahan, Sittî Emine ve kısmen Gazanfer ile Rahile'ye dair kıssalar; **Binbir Gece Masalları**'ndan aldığı anlatılar Kamercan ile Gülruh, Abdüssamed, Prens Nesil ile Alemârâ'nın maceraları; Türk halk masallarının etkisiyle yaratılmış olan anlatı ise "Kıssa-i Recceb Beşe"dir(1948: 308-311).

Aziz Efendi'nin kitabının önsözünde kendisinin açıkça belirttiğine göre de, yazar, **Hulasatü'l-Hayal**, **İbretnüma** adlı eserleri ve **Binbir Gece Masalları**'nı okumuş, etkilenmiş ve ondan sonra **Muhayyelat**'ı yazmaya başlamıştır(Aziz Efendi 1268: 2-3). Diğer eserler bir yana, **Binbir Gece Masalları**'nın **Muhayyelat** üzerindeki etkileri hem yapı hem konu hem motif düzeyinde kendini gösterir. **Binbir Gece Masalları**'nın en belirgin yapısal özelliği olan çerçeve anlatının Türk yazılı edebiyatındaki ilk örneği olan **Muhayyelat**, üç hayalden oluşur. Üç hayal, üç ayrı çerçeve olarak düşünülebilir. Çünkü hayaller birbirinden bağımsızdır. Metnin iç içe dizilişli yapısında her anlatının kendine özgü bir işleyişi ve amacı vardır. **Muhayyelat**'ta çerçeve anlatı içindeki alt anlatılar birbirinden bağımsız daireler oluştursa da bir yanlarıyla ya ana anlatıya ya da aynı çerçeve içindeki diğer anlatılara bağlanırlar. İç anlatıların çerçeve anlatılarla düşünsel bağı, her iç anlatının kendi içindeki işleyişi ve diğer iç anlatılarla organik bağı düşünüldüğünde, **Muhayyelat**'ın sadece çerçeve anlatı olarak değerlendirilemeyecek denli girift ve mantıklı bir yapı taşıdığı görülür. Bu, kendi devri için son derece modern ve başarılı bir kurgusal düzenleyiştir.

Üç hayalin her biri birbirinden bağımsız da olsa hepsinde hem ana anlatılar hem de iç anlatılar bakımından ortaklıklar görülür. Bu ortaklıklardan en önemlisi, anlatılarda masal dünyasının kurallarının işlenmesidir; cinler, ifritler, dervişler ve sihirli nesnelerin yanı sıra, olağanüstü güçlere sahip kişiler, bu dünyanın en önemli göstergeleridir. Anlatıların hepsinde ya bir şeyi aramak üzere (arayıcı kahraman) ya da kendi isteği dışında (kurban kahraman) evinden ayrılan bir baş kişinin maceraları aktarılır. Ve anlatıların sonunda masal dünyasının adalet mekanizması işler; iyiler -zaten hakettikleri- mutluluğa kavuşurlar, kötüler de cezalandırılırlar. Ancak masallardan farklı olarak **Muhayyelat**'ta özellikle İkinci Hayal'den itibaren belirginleşen mistik bir dünya görüşü ve tasavvufî hava vardır. Bu, anlatıların amacını ve diziliş düzenini de etkiler. Örneğin İkinci Hayal'in baş kişisi Cevad, çerçeve anlatının en sonunda tekrar ortaya çıkar ve tasavvufî düşünüşü belirginleştiren bir sonla anlatı biter; aynı durum Üçüncü Hayal'de de söz konusudur. **Muhayyelat**'ın masallardan bir başka farkı ise, anlatılarda ya üçüncü tekil kişi ya da birinci tekil kişi ifadesinin kullanılmasıdır. Bu, bütün olağanüstü niteliklerine rağmen, aktarılan maceraların masala oranla daha gerçekçi bir hava taşımasını sağlar.

Kaynakların onu tanımlayış biçimi ne olursa olsun **Muhayyelat**, yazılı Türk anlatısı için sadece ilk eser değil, aynı zamanda önemli bir başlangıç noktasıdır. 1211(1796) yılında yazdığı eserini ancak elli küsur yıl sonra 1268'de(1852-53) yayınlatabilen Aziz Efendi, bu haliyle bir başlangıcın olduğu kadar bir geçiş döneminin de ilk adımını atar. Aziz Efendi, geleneği modernize ederek sözlü kültürü yazılı kültüre dönüştürmüştü; Doğru edebiyatını Türk edebiyatıyla, geçmişini kendi çağıyla birleştirmiştir. Yazar, kitabının önsözünde kaynaklarını da açıkladığı halde, onları taklit ve tekrar yanılığına düşmemiş, onlardan yola çıkarak ve hepsini kişisel yaratımının tezgâhında dokuyarak kaynaklarından bağımsız özgün ve kişisel bir eser yaratmıştır. Bu nedenle bazı kaynaklarda **Muhayyelat**, masal kitapları arasında sınıflandırılrsa da hem anonim hem bireysel bir ürün, hem sözlü kültürün bir parçası hem yazılı kültürün bir eseri olarak, yani kendine özgü bir noktada ve ara eser olarak değerlendirilmelidir.

2.

Asıl adı Hovsep Vartanyan olan Vartan Paşa tarafından 1851 yılında Ermeni harfleriyle ama Türkçe yazılan **Akabi Hikâyesi**, -XVIII.yüzyıl sonundaki **Muhayyelat**'tan sonra- XIX.yüzyıl yazılı anlatılarının ilkidir aslında. Eser Ermeni harfli olduğu için Tietze'nin çabalarıyla ve ancak 1991 yılında gün ışığına çıkarılmıştır. Tietze'nin "Türkiye'de yazılmış ve basılmış hakiki ilk modern roman" (Vartan Paşa 1991: X) olarak nitelendirdiği **Akabi Hikâyesi**, sadece bu özelliğiyle değil, devrinin İstanbul Ermenilerinin yaşamına tanıklık etmesi bakımından da oldukça önemli bir belge durumundadır. Esasen düz çizgili olmakla birlikte romanda sadece baş kişilerin macerasının aktarılması, **Akabi Hikâyesi**'ne renkli bir yapı kazandırır.

Akabi Hikâyesi, mezhepler arasındaki düşmanlığın kurbanı olan Akabi ile Hagop'un aşkını anlatır. Annesi Anna ve babası Bogos'un kaderini neredeyse aynen paylaşan Akabi, acımasız bir adam olan amcası tarafından büyütülmüş ve annesini ölüm döşğindeyken tanımış bir genç kızdır. Son derece kapalı bir yaşam süren Akabi, Osmanlı Ortodoks Ermenilerindendir. Bir gezinti sırasında tanıştığı Hagop ise Osmanlı Katolik Ermeni mezhebine mensuptur. Mezhep ayrılığını onaylamayan gençler birbirlerine âşık olduktan sonra kısa bir mutluluk dönemi yaşarlar. Fakat farklı mezheplerden iki gencin birbirine olan aşkı ve bağlılığı, aileleri tarafından iyi karşılanmaz. Akabi, amcası tarafından tehdit edilir. Hagop'un babası ise rahip Fasıdyan'ın kışkırtmasıyla oğluna Akabi'nin bir başkasıyla evlendiği yalanını söyler ve sözde Akabi'den gelen bu yolda bir mektubu ona verir. Hagop'un dünyası yıkılır, hastalanır. Hagop'un hasta yattığından habersiz olan Akabi, art arda yazdığı mektupların hiçbirine cevap alamayınca giderek ümitsizliğe kapılır. Oysa onun mektupları Hagop'un eline geçmediği gibi, Hagop zaten ateşler içinde yattığından mektup yazabilecek durumda değildir. Kendilerine oynanan kötü oyundan habersiz olan iki genç, artık hızla felakete doğru sürüklenmektedir. Hagop, babasının ve Fasıdyan'ın hilesini öğrendiğinde ve Akabi'nin son mektubunu tesadüfen ele geçirdiğinde, sevgilisini intihardan kurtarmak için çok az vakti kalmıştır. Akabi'ye erişmek için insanüstü bir çaba sarfeden Hagop, hâlâ çok hasta olmasına rağmen hemen yola çıkarsa da, gece yarısı karakolun önünden geçerken şüpheli bulunarak hapsedilir. Nihayet serbest bırakıldığında sevgilisinin bulunduğu yere koşar, fakat Akabi oradan ayrılmıştır. Bir uçurumun kenarında duran Akabi, arkasından gelen ayak sesinin Hagop'a ait olduğunu bilmeksizin, kendisini yakalamak için geldiklerini düşünerek elindeki zehir içer ve kendini denize atar. Hagop, sevgilisini denizden kurtarırsa da zehrin ölümcül etkisinden kurtaramaz, sevgilisinin ölümünün ardından üzüntüsünden tekrar hastalanır ve yirmi gün sonra o da ölür.

Hagop'un Akabi'ye kavuşamaması, daha doğrusu kavuştuğu anda onu sonsuza dek kaybetmesi, çok trajik bir sondur. Hagop'un tutkulu, fedakâr, hassas bir âşık kimliği göstermesi, Divan edebiyatından ve halk edebiyatından gelme özelliklere göre açıklanabilirse de, onun daha çok Fransız usulü bir âşık kimliği taşıdığı açıktır. Batı edebiyatının Ortaçağ dönemi eserlerinde görülen ve dönemin şövalyelik anlayışına göre şekillenen "saraylı aşkı" (courtly love/amour courtois), seven ve sevilen ilişkisi bakımından Divan şiirindeki yakını bir estetiğe dayanır. Her iki estetikte de aşk merkezdedir; aşkın belirli kuralları vardır; sevilen hükmeder, seven acı çeker; âşık, sevgilisine ulaşmak için çok çaba göstermek ve acı çekmek zorundadır. Bu ilişkide Divan şiirindeki aşktan farklı olan yan, aşkın karşılıklı olmasıdır (Akün 1994: 414). Türk halk hikâyelerinin trajik sonuçlananlarında ise aşk karşılıklıdır fakat engeller çok güçlüdür. Hagop ile Akabi arasındaki aşk da karşılıklıdır ve engellerin gücü yüzünden ümitsizdir. Üstelik ümitsizliğin nedeni, kızın ailesinden çok, erkeğin ailesinden kaynaklanan sorunlardır; ama sev-

gililerin kavuşamamasında her iki ailenin de payı büyüktür, tıpkı Batı edebiyatı geleneğinin bu konudaki en önemli örneği **Romeo ve Juliet**'te ve Türk halk hikâyelerinden **Kerem ile Aslı Hikâyesi**'nde olduğu gibi. **Kerem ile Aslı Hikâyesi**'nde din ayrılığı, sevgililerin önünde aşılabilir bir engel olarak yükselir; sevgilisine erişmek için onun peşinden diyar diyar dolaşan Kerem sonunda sevgilisine kavuştuğu ve onunla evlendiği sırada Aslı'nın babasının büyüğü yüzünden ona elini bile süremez ve aşk ateşiyle küle döner. Onun küllerinden de Aslı yanar. Ailelerin koyduğu engellerle birbirine kavuşamayan âşıklar, dünya edebiyatının sözlü ve yazılı kültürünün en önemli konularından birini oluşturmaktadır. **Akabi Hikâyesi**'nde XIX.yüzyıl İstanbul'unda geçen bu imkânsız aşk hikâyesinde de Türk ve Batı edebiyatından izler iç içe bir halde karşımıza çıkmaktadır.

Kendisi bir Katolik olduğu halde Vartan Paşa, kilise ayrılığından kaynaklanan bu trajik aşk hikâyesinde asla taraf tutmaz; o, romanı aracılığıyla okurlara bu tür ayrılıkların neden olduğu acıları göstermeyi amaçlar. Romanın kurgusal akışı düz çizgili olsa da duygusal çizgisi için aynı şey söylenemez. Akabi ile Hagop'un aşkına ve karşılaştıkları zorluklara bağlı olarak duygusal grafik gittikçe yükselir ve en üst noktadayken roman sona erer.

Bir anlamda "saraylı aşkı" anlayışını sürdüren Batı romantizminden Türk edebiyatına çevrilen eserlerde ve **Akabi Hikâyesi**'ni kaleme alan Vartan Paşa'nın dahil olduğu Osmanlı-Rum vatandaşlarının orijinalinden okuduğu kitaplar arasında böylesi bir aşk anlayışının yoğun izlerine rastlanır. Tanzimat döneminde daha çok popüler edebiyat eserlerinden yapılan çevirilerden beslenen bu romantik âşık tipi, telif ilk Türk yazılı anlatılarında da ister istemez etkilerini gösterir. Bu açıdan bakıldığında yaklaşık yirmi yıl sonra yayınlanan **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**, Akabi Hikâyesi'ne göre çok daha belirgin özellikler taşır. Her iki romanda da faciayla sonlanan aşk hikâyeleri aracılığıyla töre eleştirisi yapılmakta ve bir anlamda okurların eğitilmesi amaçlanmaktaysa da, **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'ta duygusallık daha üst düzeyde işlenmiş, âşık kimliği daha ön plana çıkarılmıştır. Bunda Akabi Hikâyesi'nin baş kişisinin öncelikle Akabi, **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'ın ise baş kişisinin -neredeyse- Tal'at olmasının etkisi vardır.

Akabi Hikâyesi'nde kişiler derinlikli olarak tahlil edilmezler ama yaşantıları, davranışları, tavırları öylesine dikkatli bir şekilde yansıtılır ki, okurun onların duygusal portresine gereksinimi kalmaz. Sadece olaya karşı değil kişilerine karşı da tarafsız kalmayı başaran Vartan Paşa, onları ne yüceltir ne abartır; olduğu gibi, doğal halleriyle anlatır. O nedenle **Akabi Hikâyesi**'nin baş kişileri birer kahraman değil, karakterdir. Ama aynı özellik ikinci, üçüncü derece kişiler için (örneğin Rupenig, Varteni, Fasıdyan... için) geçerli değildir; onlar zaman zaman tip özelliği gösteren kişilerdir. Bu farklılıklar, romanın kurgusunun daha güçlü ve parçaların birbirine daha bağlı olmasını sağlayan bir özelliktir.

Bu özellikler göz önüne alındığında **Akabi Hikâyesi**'nin kurgusu, her ne kadar düz akışlı ise de, belki temelde bir aşk anlatısı olduğu için halk hikâyelerinin yapısına benzerlik gösterir. Eserin, Türk halk anlatılarından çok Avrupa edebiyatının klasiği olan **Romeo ve Juliet**'in temasından etkilendiği ve XIX.yüzyıl Fransız Romantik romanlarının etkisini taşıdığı açıktır. Ama yedinci fasıldan itibaren yapısal olarak halk hikâyelerindeki aşk-engeller-son çizgisini içerdiğini söylemek çok yanlış olmasa gerek. Burada da halk hikâyelerindeki gibi, fedakâr ve coşkulu âşıkklar vardır ve birinin ölümünün ardından diğnerinin de ölümü gelir. Halk hikâyelerinden farklı olarak eserde gerçekçi ve toplumcu bir yaklaşım egemendir, idealler değil gerçekler sergilenmiştir, neden-sonuç ilişkisi güçlüdür, olaylar ile kişiler arasında sağlam bir denge vardır. Duygusal bakımdan yükselen grafik, eseri ağlangaç ve ağdalı bir romantizme sürüklememiştir. Yazar, sorunu ve olayı sergilemiş, sonucunu göstermiş ama kendisi ders verme yoluna gitmemiştir.

Romanın başında aşkın ve ona bağlı olayların işlenişindeki ağırbaşlı tavra karşın romanın sonlarına doğru gittikçe hızlanan bir olay akışıyla ve yoğunlaşan duygularla karşılaşılır. ilk bölümlerde yer yer karşılaşılan eğlenceli hava ve komiklikler giderek azalır, yerini oldukça trajik olay ve ayrıntılara bırakır. Yazarın bu konudaki tavrı oldukça ilginçtir; romanın son bölümleri hariç, kasvetli sahnelerin ardından eğlenceli sahneleri getirerek (örneğin Anna Duda'nun trajik hikâyesinin arkasından İstanbul'da yazlıktaki gezinti zamanlarını bütün renkleri ve canlılığıyla anlatarak) metnin tek yönlü olmasını engeller. Benzer şekilde Hagop-Akabi aşkının giderek hüznünlü bir hal alan havasına karşılık, Rupenig'in Fulik'e duyduğu aşk anlatılır. Hagop'tan önce romanda olanca gülnüçlüğü, görgüsüzlüğü, cahilliği ve zenginliğiyle Rupenig tanıtılır. Yazar, böylece acıyla gülnücü, derinlikli olanla yüzeysel olanı dengeler.

Fakat romanı ilginç ve farklı kılan asıl yan, Osmanlı-Türk romanının başlangıç noktasında taşıdığı kültürel ve edebi özelliklerdir. Bir Ermeni tarafından Ermeni harfleriyle ama Türkçe yazılmış olan **Akabi Hikâyesi**, Batı romanından esintiler taşımakla birlikte Türk sosyal yaşamının ve Osmanlı İmparatorluğu'nun renkli kültür yelpazesinin sergilendiği bir eserdir. Bu haliyle eser, sadece sözlü anlatıdan yazılı anlatıya ve modern romana geçişin değil, iç içe ve yan yana yaşam süren etnik-dinsel grupların birlikteliğinin de yazılı bir simgesidir.

3.

“Bahriye Mektubi Odası hulefasından” Hasan Tevfik Efendi tarafından 1285(1868) yılında yayınlanan **Hayalat-ı Dil**'de görünürde bir aşk macerası vardır: Mürg-ı Dil ile Canan arasındaki konuşmalar ve âşığının(Mürg-ı Dil), çektiği ıztırabı sevgilisine anlatmasıyla başlayan metinde, sevgilisi bilinmez bir diyara gidince onun peşisıra yollara düşen ve bu sırada başından pek çok macera geçen âşığının, sonunda sevgilisine kavuşması hi-

kâye edilir. Sevgilisinin ardından giderken önce vahşilerin eline düşen, sonra iki ülke arasındaki savaşta komutanlık yapmak zorunda kalan ve Cezire-i Nehr-i Hoşgûvari'yi işgalden kurtaran âşık, maymunlar tarafından götürüldüğü Mestandil kentindeki güzel sakiye gönlünü kaptırmaktan kendini son anda kurtarır ve tekrar yola çıkar. Uzun süren yolculuğu sırasında karşılaştığı bütün maddî ve manevî sınavları verdikten sonra nihayet Canan'ın yaşadığı Kamertab şehrine varan âşık, gönderdiği mektupların ardından sevgilisine kavuşur ve onunla birlikte memleketine dönmek üzere yola çıkar. Dönüş için bindikleri gemide âşığın, başından geçenleri Canan'a anlatmaya başlaması sırasında anlatı sona erer.

Yirmi altı bölümden oluşan **Hayalat-ı Dil**'de egemen olan kurgu, halk hikâyelerinin kurgusudur. Âşık olma, ayrılık, sevgiliye kavuşmak için aşılması gereken zorluklarla mücadele, kavuşma aşamalarından meydana gelen halk hikâyesi kurgusu, **Hayalat-ı Dil**'de hemen hemen aynı şekilde karşımıza çıkar. Ancak devrin koşullarından ve asıl anlatılmak istenen sorundan kaynaklanan bazı farklara değinmek gerekir. Örneğin halk hikâyelerinden farklı olarak baş kişinin çocukluk ve âşık olma süreçleri burada anlatılmamıştır; metin zaten âşık olan baş kişinin sevgiliyle konuşmasıyla başlamaktadır. Sevgililer arasındaki ayrılık da ne ekonomik zorluklardan ne rakiplerden ve düzenbazlardan ne de sosyal farklılıklardan kaynaklanır; sevgili, âşığın sözlerini dinledikten sonra, onun aşkın değerini öğrenmesi gerektiğini düşünerek birdenbire ortadan kaybolur ve bunu, çok sonra âşığı kendisini bulduğunda ona da açıklar. Bu haliyle sevgili, Divan şiirinde âşığına acı çektirmekten zevk alan sevgili tipine yaklaşmaktadır. Öte yandan anlatının bitiriliş şekli de halk anlatılarındakinden farklıdır. Olayın bitişi ile metnin bitişi aynı zamanda değildir; önce olay, sonra metin sona erer. Anlatı, halk hikâyelerindeki gibi âşıkların kavuşmaları (mutlu son) veya kavuştukları anda ölmeleriyle (mutsuz son) tamamlanmaz. Yazarın, âşık ile sevgiliyi engin denizde sakin bir sahile doğru sohbet ve muhabbet içinde seyahat ederken bırakması, devri için son derece farklı ve özgün bir tavidir. Yazar, âşıkların birbirine kavuşmasından sonrasını okuyucunun hayal gücüne bırakmış gibidir. Nitekim bütün anlatılanların bir hayal ürünü olduğu, eserin en sonunda belirtilir; böylece okuyucu kurmaca anlatı evreninden yine yazarın eliyle çıkarılır. Bunu modern anlatı kurgusuna dayalı bir özellik olmaktan çok, meddah hikâyelerinin sonuçlandırılış biçimiyle ilişkili düşünmek doğru olur. Çünkü meddah hikâyelerinin "kıssadan hisse"yle birleşen sonuç bölümünde anlatıcı, "Bu bir kıssa, mecmua kenarına kaydolmuş, biz de gördük söyledik. Sakiye sohbet kalmazmış baki. Her ne kadar sürç-i lisan ettikse affola! İnşallah başka zaman güzel hikâyelerle sizi güldürüp eğlendiririm. Cümlemenize iyi geceler" (Nutku 1976: 150-151) şeklindeki sözlerle gerçek ile hayal arasındaki bir yerde bırakarak anlatısını tamamlar. **Hayalat-ı Dil**'in de sonuç bölümünde, meddahların hikâyelerini tamamlama ifadelerine benzer şekilde anlatıcının ağzından aktarılan şu sözler geçer: "Artık bu şeb bu kadarla iktifa edüb kusurunun bir tafsil-i beya-

nını şeb-i ahire ta'lik edelim ve işte subh-ı sadık-feyz zuhur ediyor, görelim mukteza-yı baht u tali' nedir" (Hasan Tevfik 1285: 77-78).

Görünüştaki ayrılık ve kavuşma macerası, aslında hoş bir hayalin ardına gizlenmiş alegorik bir eleştiriyi taşır. Metnin adı olan **Hayalat-ı Dil** ile başlayan bu 'hayal' ögesi, anlatının tamamı düşünüldüğünde oldukça anlamlıdır. Eserin adı "Gönlün Hayalleri" anlamını taşımaktadır. Böylelikle daha eser başlamadan, okuyucuya, bütün anlatılacakların 'hayal'den ibaret olduğu mesajı verilmektedir. Eserin sonunda da anlatıcının ağzından, "ol pir-i 'akıl-perverin delalet-i 'akılanesiyle tahayyül olunan şeylerin külliyyetinden manzum ve mensur olarak cüzz'iyatını size birer birer hikâyet eyledim" (Hasan Tevfik 1285: 77) denerek, bu 'hayal' ögesi bir kez daha hatırlatılır ve hatta 'pir'den bahsedilerek hayallerin kaynağı açıklanmış olur. Metnin kurmacalığını vurgulamayı amaçlayan bu açıklama, halk anlatılarında görülen bazı özelliklerle benzerlik taşır. Masalların giriş bölümündeki tekerlemeler, metin boyunca kurulacak dünyanın kurmaca ve anlatılanların birer 'hayal'den ibaret olduğuna okuyucuyu hazırlamayı amaçlayan birer işarettir. Karagöz ve Ortaoyununda da benzeri bir anlayışla, anlatılanların kurmacalığı seyirciye duyurulur. Devletin ileri gelenlerinin bilgisizliklerinin, hırsızlıklarının, yolsuzluklarının, en baskılı dönemlerde bile üstü kapalı bir şekilde dile getirilmesine ve yerilebilmesine cesaret eden yegâne sanat dalı olan Karagöz'ün -ve Ortaoyununun- eleştirel tavrının yazılı anlatıya geçerken epay törpülediği bir gerçektir. **Hayalat-ı Dil**'de de ironik ve sembolik bir anlatımla devrin siyasal hayatının eleştirildiği düşünülürse, yazarın, eserdeki 'hayal' unsurunu hem kitabın adında hem de eserin giriş ve sonuç bölümlerinde vurgulaması, geleneksel bir yöntemden teknik olarak yararlanarak, eserin karşılaşılabileceği eleştiri ve kısıtlamalara karşı alınan bir tür tedbir olarak değerlendirilebilir. **Hayalat-ı Dil**'de ön planda sunulan aşk hikâyesinin ve kavuşma serüveninin ardında, bir yandan devrin siyasî sorunlarına değinilirken bir yandan da okuyucuya ders verilmesi ve devrin iç-dış olayları karşısında okurun belirli bir siyasal tavır almasının sağlanması amaçlanmaktadır. Böylece hem Karagöz ve Ortaoyunundaki gibi, anlatı aracılığıyla halkın sosyal ve siyasal olaylar karşısındaki tavrı sanat eserine yansıtılmakta ve aydın kesim sayesinde toplumun ülke gerçeklerine karşı tepkisiz olmadığı gösterilmekte, hem de bir siyasetnamede olduğu gibi devrin yöneticilerine ders verilmektedir. Karagöz'de "hayal perdesi"ne yansıtılan olaylar gibi, burada da dönemin siyasal gerçekleri 'Gönlün Hayalleri' olarak sunulmakta ve metinde sık sık vurgulanan 'hayal' ögesi aracılığıyla, anlatılanların kurmacalığının altı çizilmektedir. Bu haliyle Karagöz'deki gerçek-kurmaca ilişkisi adeta yazılı anlatıya uyarlanmakta ve yorumlanmaktadır. **Hayalat-ı Dil**'i mace-rayı ön plana alan diğer yazılı anlatılardan ayıran özelliklerden en önemlisi bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Yazarın asıl amacı, anlatı süresince kullandığı simgeler aracılığıyla siyasal göndermelerde bulunmak ve devrin yöneticilerini, iç ve dış siyasal olayları eleştirmektir. Böy-

lece metnin temel konusu gibi görünen macera da anlatı kişinin yola çıkış nedenini belirleyen aşk da, anlatı içinde ikinci plana geçmektedir. Metni yüzey yapıda okuyan kişiler, bir aşk macerasının süratli temposunu yaşarken hayal unsuru belirgin parçalarla dinlenip soluklanmakta; metnin derin yapısını okuyabilecek düzeydeki okurlar da bu macera ve hayallerin ardındaki siyasal taşlamayı çözümlenmektedir.

Danışmend, Hasan Tevfik'in değındığı ülke sorunlarını iç ve dış sorunlar olarak ikiye ayırarak, eserin yayınladığı yıl olan 1868'in, içeride, Tanzimat'ın ilan edilışinin ardından gelen ahlâkî, idarî, askerî, malî problemlerin devam ettiğı, dışarıda ise hem Girit meselesinin hem Avrupa devletlerinin Türk işlerine müdahale çabalarının yarattığı sıkıntılarının hem de ülkedeki yabancıların emlak sorunlarının yaşandığı bir tarih olduğuna dikkat çeker(1942a, b, c) ve Girit meselesinin en buhranlı yıllarının yaşandığı (1866-1869 yılları) sırada yayınlanan **Hayalat-ı Dil**'de geçen bütün kişi ve yer adlarını, devrin siyasal koşullarıyla karşılaştırarak çözümler. Danışmend'in gösterdiği yolda anlatıda "mürg-ı dil" yani âşık, Osmanlı İmparatorluğu'nun kendisini, Canan geleceğini, uzaktan dost görünen vahşiler Avrupa milletlerini, Şehr-i Şekib İstanbul'u, Cezire-i Bahri Ücac Yunanistan'ı, Cezire-i Nehr-i Hoş-güvari Girit Adası'nı, çıkan savaşlar Osmanlı'nın girdiğı savaşları ve âşığın karşılaştığı öğrenci imparatorluktaki eğitim sorunlarını temsil eder.

Divan edebiyatı anlatılarındaki özelliklerden yararlanması bakımından **Hayalat-ı Dil**'e bakıldığında, amaç bakımından siyasetnamelerin(pendname) ve konu bakımından **Hüsn ü Aşk**, **Hüsn ü Dil** mesnevilerinin etkisi olmak üzere iki temel etkiden söz edilebilir. Birbirine geçişimli olarak düşünölebilecek olan bu iki etkiden **Hüsn ü Aşk** ve **Hüsn ü Dil** hikâyelerinin etkisi, **Hayalat-ı Dil**'de âşığın canana kavuşmak için hayalî bir ülkede hayalî bir macera yaşayarak zorlukları aşmasında ve bütün bunların olgunlaşmak için gerekli aşamalar olmasındadır. Çünkü burada da tıpkı **Hüsn ü Aşk**'ta olduğu gibi sembolik kişiler söz konusudur. Nitekim âşık için eser boyunca kullanılan ifade "Mürg-ı Dil"dir. "Gönül Kuşu" anlamına gelen bu tamlama, eserde âşığın da sevgilinin de birer sembol olduğunu düşündürmektedir. Ayrıca **Hüsn ü Aşk** hikâyesinin anlatı kurgusu ile **Hayalat-ı Dil**'in anlatı kurgusunu karşılaştırdığımızda da arada birçok ortaklık bulmak mümkündür ve aslında bu ortaklık, **Hüsn ü Aşk**'ta da âşık hikâyelerindeki gibi bir kavuşma süreci ve serüveninin anlatılmasından kaynaklanır.

Divan edebiyatındaki siyasetnameler -pendnameler- ile **Hayalat-ı Dil** arasındaki ilişkiye bakıldığında ise, yazarın âşığı, eser boyunca anlatılan her kentten, o kente, insanlarına, âdetlerine ve tavırlarına, yaşam koşullarına dair bir dersle çıkardığı görülür. Bu, yazarın hem okuyucuya bir ders vermek için kullandığı bir yöntemdir, hem de kendi döneminin sosyal ve siyasal durumuna dair ironik eleştiri getirme yöntemidir. Divan edebiyatındaki siyasetnamelerde amaç, bu tür bir eleştiri getirmek değil, anlatılan örnekler aracılığıyla devlet yönetimine dair yol göstermektir. **Hayalat-ı Dil**'de bu amacın bir

ölçüde yerine getirildiği söylenebilir. Eserde “pir-i akılperver” olarak geçen kişi aracılığıyla olsun, Nayab aracılığıyla olsun âşığa çeşitli konularda akıl verilir, yol gösterilir. Hatta âşık, bir savaş yöneterek ve zafer kazanarak Cezire-i Nehr-i Hoşgüvari halkını özgürlüğüne kavuşturur; bu sırada da şehir halkına savaş sırasında ve sonrasında neler yapılması gerektiğine dair açıklamalarda bulunur. Hepsi de okuyucuya bir ders verme, yol gösterme amacını taşımaktadır; âşık bunları yaşadıkça, okuyucu da okudukça olgunlaşacaktır.

Bu noktada, **Hayalat-ı Dil** ile ondan beş altı yıl önce yayınlanan ilk tercüme eserimiz **Tercüme-i Telemak** arasında hem anlatıya temel olan hikâye ve hem de anlatı ile amaçlanan sosyal ve siyasal mesaj arasında yakın bir bağ bulmak mümkündür. Yusuf Kâmil Paşa tarafından (1279/1862) Fenelon’dan çevrilen **Tercüme-i Telemak**’ın, “ih-tiva ettiği ahlakî umdeler, bizim için yeni olan hayal sistemi ve taşıdığı Yunanî unsurlar” (Tanpınar 1985: 150) ile bir siyasetname havası taşıdığı bilinmektedir ve hem **Tercüme-i Telemak**’ta hem de **Hayalat-ı Dil**’de, kaybettiği bir kişiyi arayan tecrübesiz bir gencin başından geçen maceralar ve bu maceraların sonunda ulaşılan mutlu sonun hikâye edilmesi söz konusudur. Her ikisinde de hikâye, amaç değil, araçtır. Yusuf Kâmil Paşa’nın, eserde, bire bir çeviri anlayışının oldukça dışında kalarak, yorumlu çeviriye yöneldiği, bilinen bir gerçektir. Gerçi **Tercüme-i Telemak**’ta, **Hayalat-ı Dil**’deki gibi, hikâyenin ardında verilen derslerin ve öğütlerin hedeflediği özel bir siyasal durum ya da tarihsel gerçek söz konusu değildir ama iki anlatının da Tanzimat döneminin en hareketli yıllarında yayınlanmış olması, eserlerin toplumsal işlevlerini özellikle dikkate almak gereğini ister istemez doğurmaktadır. Hasan Tevfik Efendi’nin, o yıllarda çok okunan eserlerden olan ve birkaç baskı yapan **Tercüme-i Telemak**’ı okumuş ve ondan etkilenmiş olması, kuvvetle muhtemeldir.

Bu özellikleriyle XIX.yüzyıl yazılı anlatıları içinde özgün bir yere sahip olan **Hayalat-ı Dil**, kurgusal olarak basit ve çizgisel dizilişli bir yapıdadır. Ancak Divan edebiyatından gelen üslûbu ve simgeleri, halk anlatılarının kurgusunu, devrin sosyal-siyasal koşullarını, yazarın eleştirel ve esprili tarzını bir potada eritmesiyle, devri için oldukça yenilikçi ve çağdaş bir eserdir. Yüzey yapıda aşkı ve onun uğruna yaşanan maceraları anlatıyor görünse de, derin yapıda **Hayalat-ı Dil**, Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde yaşanan siyasal gelişmelerin ironik bir anlatımıdır ve kendi devrinde bu özelliklere sahip tek eserdir.

4.

1288’den(1872) 1292’ye(1875) dek yayını süren ve on iki cüzde tamamlanan yedi uzun anlatıdan meydana gelen **Müsameretname**’nin adı “gece toplantıları/sohbetleri” anlamına gelmektedir. Bu başlık, metnin kuruluş mantığını ortaya koymaktadır. Eser, uzun kış gecelerinde biraraya gelen kişilerin birbirlerine hikâyeler anlatmalarıyla oluşur

ve **Muhayyelat**'tan sonra çerçeve anlatının kullanıldığı ilk eserdir. İlk anlatının başında uzun kış gecelerinde biraraya gelen dostların hoş vakit geçirmek ve geçen zamandan istifade etmek amacıyla her akşam birinin bir hikâye anlatmasına karar verildiği açıklanır (Emin Nihat Bey 1288: 2) ve ilk anlatı halkası olan “Binbaşı Rif’at Bey’in Sergüzeşti” başlar. Anlatıların değişmez bir anlatıcısı yoktur; çoğunlukla sözü devralan her kişi kendi başından geçen bir macerayı anlattığı için tekil birinci kişi anlatımı hakimdir. Ama anlatıların başında ve sonunda, hikâye anlatmayı devralan kişiyi ve hikâyenin sonunu bildiren kimliği belirsiz bir tekil üçüncü şahıs anlatıcı kişi vardır. Böylece ara anlatıdan çıkılıp çerçeve anlatıya geri dönüldüğü ya da yeni bir anlatı halkasına girildiği okura haber verilir. Girişte on tane anlatıdan oluşacağı söylendiği halde ancak yedi tane anlatıdan meydana gelen **Müsameretname**'de yer alan metinler sırasıyla şunlardır:

- I. Binbaşı Rif’at Bey’in Sergüzeşti (Başlıksız) (1288)
- II. Kapıkethüdası Behçet Efendi ile Mâkbule Hanım’ın Sergüzeşti (1289a, b)
- III. Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku’ Bulan Sergüzeşti (1289c)
- IV. Gerdanlık Hikâyesi (1290a)
- V. Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım’ın Sergüzeşti (1290b, c)
- VI. Fa’ik Bey ile Nurudil Hanım’ın Sergüzeşti (1292a, b)
- VIII. Atiye Hanım yahut İhsan Hanım ile Uşşakının Sergüzeşti

Müsameretname'de her anlatı, kendi çizgisinde ilerleyip sonuca bağlandıktan sonra tekrar çerçeve anlatıya dönülür ve yeni bir anlatı halkası başlar. Anlatıların her biri özgün ve diğerlerinden bağımsızdır. Çoğunlukla birer aşk hikâyesi içeren bu anlatılar arasında oldukça ilginç ve farklı maceralar da yer alır. Örneğin “Binbaşı Rif’at Bey’in Sergüzeşti”nde, İstanbul’da Hıristiyan misyonerliği yapan bir adamın çekici kızlarının eline düşen Rif’at Bey’in kendini son anda onların elinden kurtarışına dek başından geçenler anlatılır. “Gerdanlık Hikâyesi” ise Alexandre Dumas Fils’in **Kraliçenin Gerdanlığı** adlı eserinin özetlenmiş bir aktarımıdır; hikâye anlatma sırası Hamparsun Ağa’ya geldiğinde, o, başından geçen bir olayı değil de okuduğu ibret verici bir roman olan “Gerdanlık Hikâyesi”ni anlatır. “Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku’ Bulan Sergüzeşti”nde İstanbul dışına çıkarak Avrupa coğrafyasına giden bir Türk anlatısıyla karşılaşılır; egemen bakış Müslüman-Osmanlı-Türk bakışıdır. Klasik bir aşk hikâyesi olan “Kapıkethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım’ın Sergüzeşti”, “Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım’ın Sergüzeşti” ve “Fa’ik Bey ile Nurudil Hanım’ın Sergüzeşti”ne karşılık “Atiye Hanım yahut İhsan Hanım ile Uşşakının Sergüzeşti”nde zengin, güçlü, oldukça modern ve farklı bir kadının başından geçenler anlatılır; bu, yüzyılın sonuna doğru değişen kadın portresinin de bir örneğidir.

Müsameretname'deki anlatıların çoğunda macera çizgisi hakimdir. Hepsinde oku-

runu meraklandırmak, heyecanlandırmak isteyen bir meddahın, izleyicisini etkilemek için başvurduğu olay akışı hakimdir. 2., 3., 5., 6. anlatılarda âşık hikâyesinin kuruluş düzeni işlediği halde diğer anlatılarda Batılı tarzda bir anlatım düzeninin yavaş yavaş kendini göstermeye başladığı düşünülebilir. Hâlâ merak ve heyecan ön planda olsa da, toplumsal konularda son derece ahlâkçı ve didaktik tavrın egemenliği belirginleşse de, klasik aşk ilişkilerinin ve sınırlı dünyaların XIX.yüzyıl sonunda yavaş yavaş aşılma olduğu söylenebilir. Kimi kaynaklarda Boccaccio'nun **Decameron**'u ile karşılaştırılan ve ona benzetilen (Boratav 1991: 310, Finn 1984: 33) eser, kimi kaynaklarda da Doğu anlatı geleneğinden gelen özelliklerine göre değerlendirilir (Tanpınar 1985: 289); eseri Doğu'dan ve Batı'dan geçen özelliklerin keşişim noktasında ele alanlar da vardır (Kudret 1979: 58).

Oysa **Müsameretname**, Türk halk anlatıları ve Doğu anlatma geleneğiyle Batı tarzı anlatı arasındaki geçişin ilginç bir örneğidir. Eser, çerçeve anlatı biçimiyle Doğu'nun, her anlatının kendi içinde halk hikâyesine benzer bir kurgu taşımasıyla Türk sözlü kültürünün, güncel sorunları yeni bir anlayışla aktarmasıyla Batı'nın bireşim noktasındadır. Kimi zaman bir meddah gibi gerilimi yükseltip düşüren kimi zaman da bir romancı gibi küçük ayrıntıları uzun uzun tasvir eden anlatıcının tavrıyla belirlenen bir taban üzerine kurulmuştur, anlatılar. Hatta sergilediği olayların arka planında devrin bazı toplumsal sorunlarına (evlilik, esaret gibi) eleştirel bir yaklaşımla eğilmesi, yazarı Batılı anlatıma yakınlaştırır. Ekrem Işın'ın deyişiyle **Müsameretname**, "Tanzimat edebiyatında geleneksel anlatımın kırıldığı noktada"dır (Işın 1981: 16). O halde **Müsameretname**, geleneksel çerçeve anlatı biçiminde kurulmuş yeni bir anlatı olarak düşünülebilir.

5.

Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş, Evangelinos Misailidis adlı Kulalı bir Osmanlı Rum gazeteci ve yayıncı tarafından Rumca harflerle Türkçe olarak 1872 yılında yazılmıştır ve Favini adındaki baş kahramanın maceralarına dayanmaktadır. Oldukça uzun bir macerayı içeren **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'te zaman zaman çerçeve anlatı kurgusuna başvurulsa da metin, art arda dizilen olaylardan ibarettir. Olay akışı bakımından değerlendirildiğinde oradan oraya savrulan ve binbir türlü zorlukla mücadele eden baş kişinin maceralarını içeren **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**, kurgusal bakımdan çok da basit değildir.

Eserde baş kişinin mutlu sona ulaşan macerasındaki tek merkezlilik, zaman zaman kırılır; Favini'nin tımarhanede, genelevde, hapiste karşılaştığı ve hikâyesini dinlediği deliler, fahişeler, mahkûmlar sayesinde okurun dikkati kimi kez küçük odaklarda toplanır. Anlatılan hikâyelerin kimi uzun kimi kısadır ama her biri diğerinden ayrı, orijinal ve gerçekçidir. Bazen Favini'nin ağzından bazen de kendi ağızlarından nasıl hırsız ya da fahişe oldukları anlatılan insanların her biri **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'in

tabanındaki toplumsal katmanının adsız birer figürüdür. Bu insanların hayatlarının aktarılmasıyla anlatının baş kişisi Favini'nin yaşam deneyimi artmakta, gözlemleri derinleşmekte, yani Favini olgunlaşmaktadır. Nitekim romanın en başında genç bir adam olarak gördüğümüz, her işe girip çıkan Favini, romanın sonunda sevgilisine kavuşup köşesine çekilir. Onun bazen tesadüfi bazen bilinçli ve istekli olarak oradan oraya sürüklenişi, biraz da bu figürlerin hayatları ve hikâveleri sayesinde durulur. Böylece zaman zaman Favini'den kopulmasına neden olan iç anlatılar, ana anlatıya baş kişinin karakterini olgunlaştırma gibi bir katkıyla bağlanırlar. Onlar anlatıdan çıkarıldığında Favini'nin macerasının aktarılış düzeninde hiçbir aksaklık ya da boşluk meydana gelmez ama meddah hikâyelerinde meddahın yaptığı canlandırmaların anlatıyı renklendirmesi gibi küçük odaklar sayesinde metin renklenir, espri kazanır, devrin sosyal panoraması tamamlanır.

Anlatının baş kişisi Favini'nin macerası, metin boyunca doğumundan yaşlılığına dek kronolojik olarak aktarılır. Favini'nin ağzından anlatılan olaylar çok çeşitli mekânlarda ve zamanlarda geçer ve onlardaki değişime rağmen değişmeyen öge Favini'dir. Deli dolu bir genç olan Favini, bir baltaya sap olana ve sonunda bir sevgilide karar kılıp ona kavuşuncaya dek birçok olaydan meydana gelen halkalara girip çıkar. Roman, Favini'nin yaşantısındaki evrelere göre biçimlenir; girip çıktığı işler ve bu işlerde başına gelenler anlatılır. Buna paralel olarak Favini'nin giderek olgunlaşan kişiliği olayların gülünçlüğüne yavaş yavaş ciddiyete dönüştürür.

Maceracı, etken yapısıyla Favini, tam bir pikarodur. Ünal Aytür'ün(1994) pikaresk anlatıya dair saptamalarına kısaca değinerek, kimi yanlarıyla bu türden anlatılara benzeyen **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'teki pikaresk özellikleri belirlemek mümkündür: Bir eğitim ve deneyim kazanma sürecini içeren pikaresk anlatılarda amaç, çağdaş toplumun geniş ve eleştirel bir tablosunu çizmektir ve baş kişi bu amacın gerçekleşmesine yardım edecek nitelikte tasarlanmıştır. Olayları yaşayan ve anlatan pikaro, olumsuz özellikler taşısa da sevimli, ilginç, akıllı ve becerikli bir kişidir. O kılıktan kılığa girip bir efendiden diğerine geçerek hizmet ederken bir yandan da toplumun çeşitli kesimleri arasında dolaşır ve bu sayede serüvenden serüvene sürüklenir ama üstün bir dayanma gücüne sahiptir. Çünkü amaç, onların sayesinde geniş bir insanlık tablosu çizilebilir. Bu nedenle de pikaresk anlatı, sürekli yolculuk içerir; kahraman daima hareket halindedir ve pikaresk anlatı zincir gibi birbirine eklenmiş bir yapı gösterir. Başlangıç noktası da baş kişinin kapalı ortamdan dış dünyaya çıkışıdır. Bundan sonra art arda gelen serüvenler büyük bir hızla birbirini takip eder. Serüvenler arasında sağlam neden-sonuç ilişkileri olması gerekmez; hatta çoğu zaman bu geçişler rastlantısaldır. Zaman zaman durumu düzelen pikaro bir süre sonra herşeyini kaybedip, mücadeleye yeniden başlamak zorunda kalabilir. O nedenle dağınık, gevşek bir yapı taşıyan pikaresk anlatılarda yazarın asıl amacı toplumdaki bozuklukları göstermek ve bunun için de geniş bir toplumsal panorama çizmek olduğuna göre, epizodik olay örgüsü amaca en uygun yapıdır

ve konu ile biçim arasında işlevsel bir uyum vardır. Pikaresk anlatılarda, olaylar birinci tekil kişinin ağzından anlatılır ve geçmişe dönüp olanları zaman sırasına göre anlatmak esastır. Ve üslûp herşeyi hafife alan, alaycı, neşeli bir umursamazlık taşıyan üslûptur; açıkça toplumsal eleştiri yapılmaz, ders verilmez. Toplumun en alt kesimlerinden insanların yaşamları gerçekçi bir biçimde ele alınır (Aytür 1994: 183-194). Pikaresk anlatıların yukarıda belirlenmiş olan özellikleri **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'te de görülen özelliklerdir. Bu haliyle eser, Türk sözlü kültüründen çok Batı yazılı geleneğinin ilk devrelerinin izlerini taşımaktadır. Ancak pikaresk anlatıların her türlü kötülüğü göze alan, zaman zaman sahtekâr, kurnaz, yalancı, kaba ve acımasız olabilen, bununla birlikte sorumsuz, neşeli, havai kişinin sözlü anlatılardakine oranla epey olumsuz ve idalizmden oldukça uzak özellikleri Favini'de görülmez. Favini pikaresk anlatıların baş kişilerine göre daha olumlu, ılımlı, dürüst, saf ve sevimli bir karakterdir. Onun bu özelliklerinin, biraz da Türk halk anlatılarındaki kahramanların yaşama ve insana iyimser, idealist bakışından geldiğini söylemek, çok yanlış olmaz.

Nitekim eserde olayların diziliş düzenine bakıldığında toyluktan olgunluğa, havailikten ağırbaşlılığa doğru değişen bir baş kişinin yaşam çizgisiyle karşılaşmaktadır. Bu, bir yandan **Keloğlan Masalları**'nın çoğunda tembel ve işsiz Keloğlan'ın evinden ayrılıp başından zorluklar geçtikten ve bunları aklıyla yendikten sonra anasının yanına geri dönüş serüvenini bir yandan da halk hikâyelerinde kahramanın sevgilisine ulaşmak için göğüs gerdiği zorlukları ve bunları alt edip sevgilisine erişmesi serüvenini andıran bir çizgidir. Fakat romanda olaylar masallardaki ve halk hikâyelerindeki olağanüstülükten, idealistlikten biraz uzaktır; daha gerçekçi, kimi kez daha olumsuz ve çok daha eleştirilirdir. Masallarda iyinin idealleştirilmesi, kötünün cezalandırılmasıyla sunulan dünya, burada dış dünyanın iyi ve kötü tüm gerçekliğiyle sergilenmiş ve alaycı bir edayla eleştirilmiştir. Halk hikâyelerinde olduğu gibi sevgilisine kavuşma amacını taşıyan ve bunu sonunda başaran Favini, halk hikâyelerinin âşıkları kadar sabırlı, vefalı, fedakâr bir âşık olmadığı gibi sevgilisi de karşılaştığı ilk kadın değildir. Onun aşkı daha olağan, daha insanî, idealistlikten ve yüceltmeden oldukça uzak bir aşktır. Ama Favini de masallardaki ve halk hikâyelerindeki kahramanlar gibi dış dünyada kendisini kanıtlayarak, olumsuzlukların hakkından gelerek olgunlaşır ve sevgilisine erişerek ödüllendirilir. Onun yanında doğüstü güçleri olan yardımcıları yoktur ama herşeyin üstesinden tek başına gelmek zorundadır.

Ancak **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'in Türk sözlü kültüründen getirdiği en önemli özellik, kurgusal olarak episodik nitelikli halk hikâyeleriyle benzerlik göstermesinin yanı sıra kurguyu asla aksatmayarak çok canlı biçimde aktarılan deyim ve atasözleridir. Misailidis'in mi Favini'nin mi konuştuğu pek anlaşılacak biçimde ve dipnot tekniğiyle hikâyeleri aktarılan atasözleri ve deyimler, Türk sözlü kültürü açısından oldukça zengin bir malzeme sunmaktadır. Favini, birinci tekil kişi ağzından kendi

macerasını aktarırken zaman zaman Türk atasözlerine ve deyimlerine başvurmakta ve bunların nereden çıktıklarını dipnotlarda -zaman zaman da metnin içinde- anlatmaktadır. Bazan araya Nasreddin Hoca ve Bektaşî fıkraları da karışan bu kısa açıklamalar, metne özgün ve yerel bir renk katmakta, bugün ve gelecek için de bir kaynak oluşturmaktadır.

Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş'in yapısal bakımdan Türk halk anlatılarıyla taşıdığı benzerlik bunlarla sınırlı değildir. Axel Olrik, halk anlatılarının yapısal özelliklerini belirlerken bazı kurallardan söz eder. Girişin ve bitirişin birdenbire olmaması; çarpıcı sahne ve olayların, önemli durumların mutlaka yinelenmesi ve bu yinelenenin üç sayısına bağlı olması; ikinci derece kişilerin çift olarak ortaya çıkması; anlatının her zaman tek çizgili olması; kalıplaştırmalara başvurulması; doğal dünyanınkinden farklı, kendine özgü bir mantık yapısı olması; epik birlik; dikkatin baş kişi üzerinde toplanması ve gevşek macera çizgisinin kahramanda birleşmesi, halk anlatılarının değişmez kurallarıdır (Olrik 1994a, b). Olrik'in belirlediği ilkeleri **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'te bulmak mümkündür. Zaman zaman dallanıp budaklanmakla birlikte esasında tek bir çizgi üzerinde ilerleyen ve zincirleme olarak arka arkaya sıralanmış küçüklü büyüklü macera öbeklerinden oluşan metnin odak noktası Favini'dir. Özellikle Favini'nin girip çıktığı ortamlarda her biri özgün nitelikli olsalar da âdeta kalıplaşmış bazı kişilerle ve olaylarla karşılaşılır; bunda amaç farklı gibi görünen durumlarda baş kişiyi denemektir belki de. Öte yandan ne romanın başlangıcı ne de bitişi birdenbiredir; başlangıçta Favini'nin doğumu, çocukluk yılları vardır ama bunlar asıl macerayı oluşturan parçalar değildir ve Favini'nin sevgilisine kavuşmasıyla anlatı bitmez, sonraki yaşantısına dair yine bizzat Favini bilgi verir. Böylece roman boyunca süren dinamik yapı, -mutlu sonla- nihayet dinginliğe kavuşur ve halk anlatılarında dinleyicinin iyi son- dan yana olan beklentisi gibi ilk yazılı anlatılardan biri olan eserde okurun geleneksel beklentisini tatmin eder.

Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş, bir yandan genel olarak tüm halk anlatılarının bir yandan Türk sözlü kültür öğelerinin bir yandan da Batı romanının başlangıç noktasında bulunan pikaresk anlatıların özelliklerini taşımasıyla, devrin diğer eserlerinden ayrılmaktadır. Bir Osmanlı Rum vatandaşı tarafından Rum harfleriyle ama Türkçe kaleme alınmış olmasıyla da özgün bir kimlik taşıyan **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**, özyaşamöyküsü-anı-roman karışımı yapısıyla ve içerdiği zengin kültürel birikimle Türk romanının başlangıç noktasında duran ilginç bir eserdir.

6.

Şimdiye dek adı geçen beş anlatı (**Muhayyelat-ı Ledünn-i İlahi, Akabi Hikâyesi, Hayalat-ı Dil, Müsameretname, Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**) birçok kaynak tarafından Türk edebiyatında ilk roman olarak tanımlanan **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fit-**

nat'tan önce veya onunla aynı yılda yayınlanmış yazılı anlatılardır. Batılı anlamda Türk romanının başlangıç noktası olarak **Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat**'ın alınması, **Muhayyelat**'ın, **Müsameretname**'nin çerçeve kurguya dayanan masalsi yapısından, **Hayalat-ı Dil**'in Divan edebiyatının sembolik estetiğini ve secili üslubunu benimseyen anlatımından, **Akabi Hikâyesi** ve **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'inse çok yakın tarihlere kadar tanınmamasından ve belki de yabancı yazarlar tarafından kaleme alındıkları için birer Türk romanı olarak kabul edilmemesinden kaynaklanmaktadır. Oysa **Muhayyelat**, masal anlatımından yazılı anlatıma, anonimden özgün ve bireysel yaratıma geçişte önemli bir ilk adımdır. **Müsameretname** ise çerçeve kurgu içindeki uzun soluklu anlatılarıyla kısa romanla uzun hikâye arasında bir noktada kalır ve zaman zaman kendi devri için oldukça yeni, modern bir yaklaşımla yüzyılın sorunlarına eğilir. Simgesel kuruluşunun ardında son derece ironik bir yaklaşıma sahip olan **Hayalat-ı Dil**, secili üslubundan arındırıldığında bugün için bile geçerli bazı siyasal gerçeklere işaret etmesiyle, son derece ilginç bir eserdir. **Akabi Hikâyesi** ve **Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş**'e gelince, onlar, Osmanlı'nın sosyal yapısındaki renklerin edebiyat yaşamına birer yansımadır ve eserlerin Ermeni veya Rum harfleriyle ama **Türkçe** kaleme alınmış olması yazarlarının kendilerini birer Osmanlı Türk vatandaşı hissettiklerinin bir kanıtıdır. Üstelik eserlerin Türk yaşamından ve kültüründen olduğu kadar Türk sözlü anlatılarından taşıdığı izler ve etkiler gözönüne alındığında, onları Türk romanının başlangıcında bir aşama olarak kaydetmek gerekir.

Batılı anlamda roman örnekleriyle değilse de, sözlü kültürden yazılı anlatıya geçiş aşamasındaki metinlerle Türk romanının ilk örnekleri XVIII.yüzyıl sonundan itibaren verilmiş, Batılı romana teknik ve yapı bakımından daha uygun örneklerse XIX.yüzyılın son çeyreğinde yayınlanmaya başlanmıştır. Bu çalışmada adı geçen metinlerin ancak edebiyat tarihi araştırmalarındaki son çalışmalarla günışığına çıkması, onları ve benzer çabayı bekleyen diğer eserleri tanımamızı, bu sayede Türk yazılı anlatılarının geçmişini yeniden sorgulamamızı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- AKÜN, Ömer Faruk, 1994, "Divan Edebiyatı", *İslam Ansiklopedisi IX*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 389-427.
- AYTÜR, Ünal, 1994, "Pikaresk Roman.", *Gündoğan Edebiyat*, 11-12, Yaz-Güz: 183-194.
- AZİZ EFENDİ (GİRİTLİ ALİ AZİZ EFENDİ), 1268, *Muhayyelat-ı Ledünn-i İlahi*, İstanbul.
- BANARLI, Nihat Sami, 1971, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I-II*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- BORATAV, Pertev Naili, 1974, "Türk Masalları.", (Çeviren: Mahir Şaul), *Folklor Doğru*, 36, Temmuz-Ağustos: 3-25.
- _____, 1991, *Folklor ve Edebiyat I*, İstanbul: Adam Yayınları.
- DANIŞMEND, İsmail Hami. 1942a, "Tanzimat'ın İlk Romanı I." *Cumhuriyet*, 25 İkinciçeyrin: 2.

- _____, 1942b, "Tanzimat'ın İlk Romanı II." *Cumhuriyet*, 3 Birincikânun: 2.
- _____, 1942c, "Tanzimat'ın İlk Romanı III." *Cumhuriyet*, 9 Birincikânun: 2.
- EMİN NİHAT BEY**. 1288, *Müsameretname I* (Binbaşı Rif'at Bey'in Sergüzeşti), İstanbul.
- _____, 1289a, *Müsameretname II* (Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım'ın Sergüzeşti I), İstanbul.
- _____, 1289b, *Müsameretname III* (Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule Hanım'ın Sergüzeşti II), İstanbul.
- _____, 1289c, *Müsameretname IV* (Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızıyla Vuku' Bulan Sergüzeşti), İstanbul.
- _____, 1290a, *Müsameretname V* (Gerdanlık Hikâyesi), İstanbul: Hacı Mustafa Efendi Matbaası.
- _____, 1290b *Müsameretname VI* (Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım'ın Sergüzeşti I), İstanbul: Hacı Mustafa Efendi Matbaası.
- _____, 1290c, *Müsameretname VII* (Vasfi Bey ile Mukaddes Hanım'ın Sergüzeşti II), İstanbul: Hacı Mustafa Efendi Matbaası.
- _____, 1292a, *Müsameretname VIII* (Faik Bey ile Nurudil Hanım'ın Sergüzeşti I), İstanbul: Kırk Anbar Matbaası.
- _____, 1292b, *Müsameretname IX* (Faik Bey ile Nurudil Hanım'ın Sergüzeşti II), İstanbul: Hacı Mustafa Efendi Matbaası.
- _____, ????, *Gece Hikâyeleri (Müsameretname)*, İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- FINN, Robert**. 1984, *Türk Romanı (İlk Dönem: 1872-1900)*, (Çeviren: Tomris Uyar), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- HASAN TEVFİK**. 1285, *Hayalat-ı Dil*, İstanbul: Tabhane-i Amire Matbaası.
- İŞİN, Ekrem**. 1981, "Emin Nihat ve XIX.Yüzyılın Büyük Sorusu" *Oluşum*, 44, Haziran: 13-22.
- KUDRET, Cevdet**. 1979, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman I*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- LEVEND, Ağâh Sırrı**. 1967, "Divan Edebiyatında Hikâye", *TDAY Belleten*: 71-117.
- _____, 1984, *Türk Edebiyatı Tarihi I*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- MİSAİLİDİS, Evangelinos**. 1988 *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cefakeş)*. İstanbul: Cem Yayınevi, (Hazırlayanlar: R.Anhegger-Vedat Günyol)
- NUTKU, Özdemir**. 1976, *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- OLRIK, Axel**. 1994a, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları I", (Çeviren: ?), *Millî Folklor*, III, 23, Güz: 2-6.
- _____, 1994b, "Halk Anlatılarının Epik Kuralları II", (Çeviren: ?), *Millî Folklor*, III, 24, Kış: 2-6.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat**. 1936, *Türkçede Roman*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ŞEMSETTİN SAMİ**. 1979, *Ta'aşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Ankara: AÜDTCF Yayınları, (Hazırlayan: Sedit Yüksel).
- TANPINAR, Ahmet Hamdi**. 1949, "Muhayyelat", *İslam Ansiklopedisi II*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi, 355-356.
- _____, 1985, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Basımevi.
- TIETZE, Andreas**. 1948, "Aziz Efendi's Muhayyelat", *Oriens*, I: 248-329.
- VARTAN PAŞA (HOVSEP VARTANYAN)**. 1991, *Akabi Hikayesi*, İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti., (Hazırlayan: Andreas Tietze).
- YUSUF KAMİL PAŞA**. 1279, *Tercüme-i Telemak*, İstanbul: Tabhane-i Amire.